

LA IMAGEN PREDICADA.

LA VIRTUD COMO CAMINO HACIA LA SALVACIÓN EN LOS RETRATOS DE
FRANCISCO PACHECO (1564-1644)

Manuela Águeda García Garrido
Université Paris IV-Sorbonne

*Segnus irritant animum demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.*

Horacio, v. 180-181¹

Considerar los límites del pensamiento supuso para los hombres del siglo XVI una muestra de confianza renovada en el conocimiento sensible, que hasta entonces había estado restringido al dominio de la especulación escolástica². La intransigencia metodológica parecía alejar la experiencia cognitiva de la concepción clásica de la fe por el hecho de que sólo esta última podía iluminar el camino hacia el conocimiento de Dios. Las alternativas propuestas en el siglo XVI se centraron en la justificación

¹ *Epistola ad Pisones. L'art poétique ou Épître aux Pisons.* Trad. francesa de Fr. Richard, Paris: Garnier, 1944: “L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables”, ed. digitalizada de la Universidad católica de Lovaina, BCL (Bibliotheca classica selecta), <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be>>.

² Partiendo de la especulación escolástica, la Teología se ramifica. Tras el Concilio de Trento y con la aparición de la Teología moral como ciencia autónoma, las vías del conocimiento se prestan a una profunda transformación. B. Palacios considera firmemente que en lo que se refiere a la teología moral, la transición del siglo XVI al XVII provocó un «desentroncamiento con el núcleo aristotélico anterior». («Teología moral y sus aplicaciones». Cap. XI, *Historia de la Teología*, (Melquíades Andrés, dir.), vol. II, Madrid: F.U.E., 1987, p. 161. El modelo dogmático que se impone aquí, basándose en una ciencia en busca de causas y métodos, examinaba las formas clásicas de la penitencia y encontraba en la moral su mayor aliado. El conocimiento del hombre y su naturaleza atravesaba entonces estadios diferentes de perfeccionamiento moral, por los cuales la búsqueda de la virtud parecía estar totalmente justificada.

de una auténtica búsqueda de la virtud para dar sentido al conocimiento de la divinidad, lo que encontró en el Arte su destino más glorioso³.

Es a finales del siglo XVI cuando la España contrarreformista despliega sus mejores mecanismos de lucha contra todo lo que podía enturbiar la esencia cristiana del hombre y estigmatiza aquellas actitudes susceptibles de rebasar los límites fijados por la ortodoxia. A pesar de sus efectos, las disposiciones adoptadas por el concilio de Trento perfilaron los límites de una Iglesia renovada. El aporte continuo de reformas sobre el fundamento de la fe y su teorización dogmática ha establecido una de sus finalidades más importantes: la salvación del alma. En este sentido, el concilio defiende que el sano discernimiento y la lucidez son los medios que permiten al hombre un sabio retorno a sí mismo, la introspección obligada para alcanzar su salvación. Al mismo tiempo, los progresos espirituales podían corregir los errores humanos y encauzar las transformaciones logradas.

En su VI sesión (13 de enero de 1547), el concilio aborda los problemas de la modalidad de salvación teniendo como principio la cuestión de la fe. Aunque no era inalcanzable, la redención exigía el aprendizaje de las verdades de la fe. Una de las soluciones era que el hombre pudiera beneficiarse de la condescendencia divina, medio que le garantizaba el camino hacia la salvación. Sin embargo, nadie podía saber si había obtenido la gracia de Dios. Así es como el programa de formación adquiere la resonancia pretendida por las instituciones contrarreformistas y las imágenes, junto con la palabra, un lugar de honor. En la XXV sesión, artículo 2º del concilio de Trento, los teólogos debatieron la función catequética de las imágenes. El decreto “de la invocación & la veneración de los santos, de las reliquias e imágenes sagradas”, contribuía bien poco respecto a los concilios anteriores⁴. Los obispos debían enseñar e inculcar al pueblo los artículos de la fe a través de las historias de la redención que

³ «Si c'est une erreur étymologique, c'est du moins un sentiment très fin du génie latin que de faire dériver le mot *ars* du mot grec signifiant la vertu: *από τῆς αρέτης*. L'art, en effet, est la recherche, la constatation et la glorification de la vertu physique». *Prólogo al De la statue et de la peinture*, L. B. Alberti, ed. C. Popelin, Paris: A. Lévy, 1868, p. 14.

⁴ Fernández López afirma que «el decreto no contenía instrucciones precisas sobre el desarrollo posterior del arte católico», *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 2ª ed. 2002, p. 40.

ilustraban las imágenes. La voluntad eclesiástica de divulgar la función moral de las imágenes no era desconocida, sino más bien un proyecto que fue puesto en práctica por el II Concilio de Nicea (787), sinodo 7, artículo 2º: «Nosotros confesamos unánimes, que queremos tener por válidas y decretadas las eclesiásticas tradiciones ya en escrito, ya en costumbre, de cuyo número es la formación de las imágenes»⁵.

Ya por la misma época, los teólogos discutieron sobre el valor salvador de las imágenes religiosas, idea por la que los artistas consagraron todos sus esfuerzos. Las obras sobre el valor religioso de las imágenes que ejercieron una mayor repercusión son: El *Tratado de la descripción de los espíritus*, del padre jesuita Rodrigo Álvarez, el *Libro de los ángeles*⁶, una *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, de Jaime Prades, impreso por F. Mey en 1596, *Motiuos que obligan a la veneración explícita nueuamente dada a las imágenes de la Diuiníssima persona del Padre Eterno* [s.l., s.d.], de Alonso Antonio Agratti y Alba y *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias*⁷, del padre Martín de la Roa (S.I.). Entre los escritos más importantes sobre iconografía sagrada, mencionaremos los del canónigo y censor de Felipe II, Jan Van der Meulen de Lovaina (Jean Molanus, 1533-1585) y concretamente su tratado *De picturis et imaginibus sacris*⁸ (Lovaina, 1570). Este apasionado teólogo estaba convencido del poder de edificación moral de las imágenes para lo que introdujo ciertas normas en la iconografía cristiana, en un momento en el que los Reformadores agitaban los espíritus católicos en defensa de la iconoclastia⁹. Apologeta de la imagen, Molanus defiende la

⁵ Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1999, p. 260.

⁶ F. Eiximenis, publicado en Burgos por Fadrique Biel de Basilea, 1490.

⁷ Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano, 1623 (1622).

⁸ Existe una excelente edición bajo la dirección de François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Paris: Éditions du Cerf, 1996, 2 vol., 669 y 465 p. El último volumen es una bella edición facsímil de la edición latina de Anvers de 1617, aparecida diez años después de la muerte de Molanus y que tiene como antecedente la de 1594.

⁹ «La Réformation a causé la destruction des images non seulement en Allemagne, en Suisse (rappelons notamment la *Bildersturm* de Bâle), aux Pays-Bas, mais aussi en France, où ses partisans accumulèrent les ruines. En Angleterre, la réaction contre le culte des images alla si loin que l'on édicta des peines sévères contre ceux qui osaient représenter la Trinité ou les Saints. Ces excès dignes des iconoclastes trouvèrent des défenseurs parmi les artistes. A Bâle,

idea de que el principio de la analogía, recurriendo a la alegoría y a la metáfora, permite instruir al pueblo. El segundo tratado sobre iconografía sagrada pertenece al cardenal y arzobispo de Bolonia, Gabrielle Paleotti (1522-1597)¹⁰, *De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadii: ex officina, 1594, (1^a ed. Bolonia, 1582).

De todas las artes aplicadas, advertimos que es la pintura la que se revela más influyente ya que es concebida como obra divina que penetra en el espíritu por los ojos, que son las ventanas de nuestra alma. Este efecto de penetración procede de una emanación de gracia que tiende a acrecentar el sentido de la virtud y la condición humana. Así es como el hombre consigue modificar su profundo estado de imperfectibilidad cristiana. Ante esta idea, disponemos de un vínculo directo entre las artes pictóricas y el sentido de lo sagrado¹¹. La sacralización de las imágenes plantea entonces un doble compromiso. Por un lado, el artista del siglo XVI supera el estadio de precaridad que suponía el anonimato del artesanado al que fue confinado hasta entonces y se erige como figura respetable e incluso influyente sobre el conjunto de la sociedad. Por otra parte, la pintura se orna de una aureola de mistificación pedagógica desconocida hasta entonces y por la que se le rinde una muestra de

le peintre Jean Herbster renonça à la peinture, comme à une pratique païenne», E. Müntz, *Études sur l'Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris: Fischbacher, 1882, p. 55.

¹⁰ Pío IV lo envió al concilio de Trento donde escribió un diario valiosísimo para conocer la historia de concilio. La misión que reconoce su importancia fue la de introducir las reformas de Trento en Bolonia, algo que lo acerca a la actividad de san Carlos Borromeo en Milán.

¹¹ Esta asociación del arte y de lo sagrado en la modernidad no debe establecerse a través del ícono, el signo o bien otros intermediarios comunes en el lenguaje terminológico de los críticos de arte de hoy día. La pintura manifiesta lo que el hombre debe ya conocer de la divinidad. Se trata pues de un tipo de encarnación que se revela al hombre por la razón y los sentidos. Lo sagrado implica una materialización del sentimiento religioso preexistente. No nos conduce a la idealización del arte sino a la espiritualización del hombre, lo que subraya la importancia de emplearse en lustrar la virtud. José de Jesús María escribió en 1601: «El arte de la pintura es, muy dispuesta para ganar o perder mucho con ella acerca de Dios, porque los pintores de pinturas lascivas se hacen participantes de los pecados que por su causa se cometen y de la fealdad y mal ejemplo que con ellas recibe la República», *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá: Viuda de Juan Gracián, p. 804.

idolatría, por supuesto, siempre controlada por el canon de Trento¹². La regla impuesta por la Contrarreforma en cuanto a la iconografía tenía como meta el ennoblecimiento del trabajo pictórico otorgándole los valores inestimables de las tres virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad. El cometido del pintor, que ha recibido de antemano las mercedes de Dios, consiste en exhibir las excelencias del Creador, lo que transforma el trabajo del pintor en una obra de caridad. El compromiso artístico de rendir la creación accesible a todos los sentidos, hacía que la divinidad se desvelara por la virtuosa imitación de la naturaleza¹³. Sin embargo, la pintura no implica solamente que el artista y Dios refuerzen a un mismo tiempo sus vínculos a través de la creación de una imaginería de lo sagrado. La pintura ofrece al artista la posibilidad de trazar el camino hacia la salvación, tarea que implica también contribuir sutilmente a la formación de una conciencia moral, algo que, por otra parte, los predicadores identificaron como la misión pedagógica fundamental de la Contrarreforma. Si las palabras desde el púlpito eran tan eficaces en la formación de esta moral, los teólogos sólo hallaron ventajas en la promoción de imágenes que penetraban violentamente en el espíritu de los

¹² Para un estudio más detallado, véase el clásico de E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre*, Paris: A. Colin, 1932.

¹³ La imitación de la naturaleza no es un tema reciente sino renovado por la teología moderna, que durante mucho tiempo estuvo anclada en los parámetros de la escolástica medieval. Ya el tratado de Raimundo Lulio, *Arte de la contemplación*, escrito hacia 1285, infiere que tanto el arte como el método son buenos conductores para conseguir la perfección del alma, lo que procede en última instancia de la contemplación. Este tratado estaba entonces concebido «para que con él se ayudase a tener en el corazón verdadera contrición y en sus ojos abundancia de lágrimas y lloros, y que su entendimiento y voluntad ascendiesen más altamente a contemplar Dios en sus honores y dignidades y cuanto tiene en sí», *Prólogo*, «Obras literarias», B.A.C., tomo 31, p. 524. Frente a lo que Lulio anuncia, los hombres de la modernidad consiguieron adentrarse en el misterio teológico de la creación sin desprenderse de los hechos temporales. En Lulio, la condición más pura de la contemplación consiste en que «el hombre se halle libre de los cuidados y embarazos de las cosas temporales, en su memoria, entendimiento y voluntad» (*ibid.*), mientras que en el siglo XVI la contemplación adquiere un carácter más comprometido en el sentido de una búsqueda voluntaria de la virtud. El arte no es pues un medio de acceso a la divinidad sino una recreación de lo sagrado en sí mismo.

hombres. Estas inspiraban la piedad, la modestia, la devoción y la santidad. Valores que no se alejaban en modo alguno del contenido de la pastoral difundida por los predicadores más comprometidos en la reforma de las costumbres cristianas¹⁴.

En España, la actividad contrarreformista comienza tras la declaración de Felipe II en la que se compromete a luchar de forma implacable contra la herejía¹⁵. El Estado se convirtió en un dispositivo programado para la exterminación completa de todos los focos anticatólicos. El combate contra los heréticos fue pues abordado desde diversos frentes: la justicia, el ejército y la religión. Esta última tenía a su cargo una buena parte de esta misión, entendida más bien como pedagogía

¹⁴ Conviene recordar que los predicadores no propagaron la palabra de Dios bajo el único pretexto de castigar los vicios y reprimir los comportamientos desviados. Estaban convencidos de que trazar un modelo de santidad era la única vía hacia la conversión. La amplitud del trabajo misionero no se redujo a la eliminación de conductas opuestas al catolicismo. Esta tarea de formar individuos para una sociedad teologal perseguía la idea de creación de una nueva ciudad de Dios.

¹⁵ En 1566, Felipe II escribió a Margarita de Saboya, entonces gobernadora de los Países Bajos: «Antes que permitir ningún desvarío en materia de religión o tocante al servicio de Dios, prefiero perder todos los dominios y cien vidas, si las tuviese, porque no quiero ser nunca rey de herejes». Fidel Pérez-Mínguez refiere la cita en su obra *La psicología de Felipe II*, Madrid: Voluntad, 1925, p. 156 y nos informa de que se trataba de una carta del rey al embajador de Roma, escrita el 2 de agosto de 1566. La austereidad y la ferviente religiosidad del Rey, por otro lado ampliamente estudiadas, fueron transmitidas por sus propios contemporáneos. Su médico Cristóbal Pérez de Herrera celebraba también su magnanimitud, siempre digna de inmortales elogios. Defensor acérrimo del catolicismo, el emperador luchó y «la guardó en su piadosa alma y deseó propagar y extender por todas las naciones del mundo», L. Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II, Rey de España*. Madrid: 1876, Apéndice. En «Elogio a las heroicas y clarísimas virtudes de la Majestad Católica del rey, Don Felipe II, que está en el cielo, y de su cristianísima y exemplar muerte», por el Dr. Cristóbal Pérez de Herrera, IV, 2^a parte, Madrid, 1877, p. 339. El mismo cronista afirma que había sido: «el más temido Emperador, de más valor, fortuna y prudencia que se ha conocido, ensalzado la fe católica, y estirpado los herejes y sujetado», *Op. Cit. Elogio...* Libro IV. Apéndice. «Exemplos de las esclarecidas virtudes de los ínclitos Reyes ascendientes y predecesores de vuestra Majestad», Madrid, 1876, p. 392.

de la conversión¹⁶. Nacida de la predicación catequética¹⁷, esta misión no se reduce por tanto a una purga anticatólica ya que si la palabra se basaba en un nuevo recurso constituido por el imaginario colectivo moderno, el de la literatura «adversus haereses»¹⁸, no se reduce a la persuasión y a la denuncia. La palabra de la Iglesia contrarreformista se convierte en un mensaje que busca imponerse sobre los métodos discursivos precedentes, atribuyéndole una clara actualidad a los viejos términos de la conversión. De esta forma, la purificación adquiere, en lo que concierne al individuo, un significado tanto espiritual como sensitivo. La combinación de estos dos niveles en la vida religiosa, a veces inseparables, desembocan en una práctica metódica de las virtudes cardinales. Así, podemos decir, en una interpretación algo más vasta, que el sentido de la purificación en esta época consiste en imponerse sobre un pensamiento que tiende él mismo a

¹⁶ Para conseguir su objetivo, la palabra y la imagen encontraron en la Biblia su principal fuente de inspiración. «Le lexique biblique de la conversion est alors constitué d'images, essentiellement celles du retour. Le verbe *hb* (*shoûv*) signifie 'rebrasser chemin', 'revenir au point de départ', ce qui suppose qu'on se retourne. Rarement ce retour consiste à s'éloigner de Dieu (Nb 14, 43); presque toujours il s'agit de revenir à lui ou de se détourner du mal», J.-Y. Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris: PUF, «Quadrige», 2002, p. 277.

¹⁷ La predicación catequética se diferencia de otras en su función pedagógica. La kerigmática asume la tarea de transmitir el kerigma (mensaje) y la parenética exhorta a la virtud. A menudo, en los sermones de misterio y en los doctrinales, las tres funciones se confunden.

¹⁸ Sería inútil recordar que toda esta literatura comienza muy temprano en la Antigüedad cristiana. Aunque las fuentes litararias grecolatinas sobre las herejías sean bastante numerosas, las más conocidas pertenecen a Clemente de Alejandría: *Stromatas*, Tertuliano (*Adversus omnes haereses*, *De praescriptione haereticorum*, *Contra los valentinianos*, *Contra Marción*, *El escorpión o Scorpiace adversus gnosticos*, etc.), Orígenes: *Contra Celso*, Epifanio de Salamis: *Panarion*, Teófilo de Antioquía: *Corpus apologetarum* o Plotino: *Eneada segunda*. Pero la obra fundamental de esta bibliografía es el *Syntagma* de Justino, antes de que Ireneo de Lyon compusiera el *Adversus haereses*, una obra completa de heresiología de fecha imprecisa (*circa* 180 y 190), donde refuta igualmente la herejía de los gnósticos. Más tarde, en el 235, apareció la *Refutación de todas las herejías* de Hipólito de Roma, obra que estará presente en los trabajos más recientes como el tratado de Alfonso de Castro *Adversus omnes haereses*, publicado en Colonia en 1539, ocho años antes de su obra *De justa haereticorum punitione*.

depurarse y purificarse¹⁹. De todo este programa catequético se desprende una intención que no afecta solamente a los heréticos sino a todo el tejido social de la modernidad. La modulación de los espíritus y el control de las pasiones prevén en este caso una espiritualización de los hombres, destinados a buscar su propia salvación en el interior de los estrechos márgenes permitidos por el catolicismo²⁰.

LA MORAL EN IMÁGENES. EL *LIBRO DE LOS RETRATOS* DE FRANCISCO PACHECO

En la España de la Contrarreforma, la pintura se postra al servicio moralizador de la predicación. La categoría del «libro de retratos» persigue en este sentido, un propósito condescendiente con los programas iconográficos del hombre moderno. El *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*²¹ realizado en

¹⁹ Para profundizar, véase Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris: Fayard, 1982. Para observar la dimensión social de la comunicación, escribe que «elle repose toute entière sur la croyance qui est au fondement du ministère, cette fiction sociale qui est beaucoup plus profonde que les croyances et que le mystère que le ministère professe et garantit: c'est pourquoi la crise du langage religieux et de son efficace performative ne se réduit pas, comme on le croit souvent, à l'écroulement d'un univers de représentations; elle accompagne l'effondrement de tout un monde de relations sociales, dont elle était constitutive». *Op.cit.* p. 119.

²⁰ Desde el púlpito o a través de la pintura, la salvación está guiada por la vía de la penitencia y la conversión de las costumbres. Por lo tanto, la importancia de los ejercicios espirituales ignacianos evoca un nuevo método de racionalización de la culpa y la penitencia, lo que formula el sentido moderno de la salvación. La definición del arte a finales del siglo XVI puede ser analizada por la incorporación de elementos de concretización del método. J. Rubio Lapaz considera que lo concreto en Arte «hace triunfadora a la experiencia sensible de la doctrina ignaciana de la composición de lugar (*compositio loci*)», en «La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas, en las Academias sevillanas del Siglo de Oro a partir de dos textos inéditos», *Archivo hispalense*, t. 75, nº 229 (1992), p. 68.

²¹ Sabemos que esta obra no fue editada hasta 1886 por José María Asensio aunque nos ha llegado incompleta. En realidad, en el *Tratado de la pintura* de Pacheco, él mismo explica que pretendía pintar un buen número de personajes: «Bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mujeres», *op. cit.*, p. 528. La Fundación Lázaro Galdiano conserva 56 de estos

Sevilla por Francisco Pacheco (1564-1644) e inscrito en una dilatada corriente de divulgación en Europa, establece los vínculos entre la predicación y el significado de las imágenes, creándose así una retórica visual de la condición humana. Si existía un verdadero programa iconográfico en Sevilla en tiempos de la Contrarreforma, como lo afirma J. Fernández López²², este consistía en formular un lenguaje de signos devocionales que esbozan «un realismo cercano al ser humano, sin excepcionales conceptualismos, que acerca con gran simplicidad lo divino a lo humano y permite adentrarse en un mundo en el que la imagen y su simbolismo cobran un valor singular» (*Programas*, p. 23).

Francisco Pacheco había alimentado la idea de reunir los retratos de los más eximios personajes de su tiempo, en especial los de Sevilla, que por entonces era uno de los centros intelectuales y religiosos de mayor envergadura²³. El Libro contiene un repertorio de hombres que ejercen el oficio de las armas, la poesía, la predicación o la música. Todos estos individuos supieron ejercitarse de modo extraordinario la espada y la pluma²⁴ para procurar el mismo objetivo: la búsqueda de un modelo de

retratos; 7 se encuentran en la Biblioteca de Palacio en Madrid, 8 fueron adquiridos por la *Hispanic Society* de New York y uno de ellos pertenece a la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sin embargo, su autor había mencionado 170, lo que nos obliga a pensar que una buena parte ha desaparecido. La edición de Sevilla que nos ha llegado reúne concretamente un grupo de retratos de 19 clérigos seculares (4 mercedarios, 4 carmelitas, 3 agustinos, 3 jesuitas, 2 dominicos, 2 franciscanos y 1 trinitario) y de los 9 clérigos regulares (5 canónigos, 1 obispo y 1 arzobispo). En portada aparece la fecha de 1599 aunque se piensa que la obra fue terminada en 1644. La obra póstuma no fue impresa hasta 1649, por Simón Fajardo.

²² *Op. cit.*

²³ Don Diego Hurtado de Mendoza lo dice así en *La guerra de Granada hecha por el rey de España Don Felipe II contra los moriscos de aquel reino*: «Sevilla es en nuestro tiempo de las célebres, ricas, y populosas ciudades del mundo», Tomo I, lib. III, Madrid: Ribadeneyra, 1852, p. 117. Había en Sevilla 33 conventos de frailes y 27 de monjas a principios del siglo. Espinosa de los Monteros señaló que en 1630, se podían contar más de 1 500 religiosos sólo en la capital, a los que habría que añadir el clero secular residente, los religiosos de pasaje hacia el Nuevo Mundo además de los conventos femeninos. Para Ortiz de Zúñiga, en 1671 había en Sevilla 45 conventos de frailes y 28 de monjas (véase A. Domínguez Ortiz, *La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla: 1984, p. 233).

²⁴ La misión combativa de los predicadores desde los púlpitos ya aparece en las Sagradas Escrituras donde la palabra sagrada es descrita como el arma de

humanidad al servicio de una misión divina. No obstante, el propósito de Pacheco no parece nuevo por lo que conocemos de su biblioteca privada, común a toda biblioteca moderna referenciada²⁵. Debió decidirse a recuperar el formato del *album amicorum* para explicar varios conceptos celados de la teología moral que rozaban el problema de la virtud cristiana. Digamos que este formato del *album* funciona como elemento ancilar de la predicación desde los púlpitos. Desde mediados del siglo XVI, las obras que tenían como fin la agrupación de retratos comenzaron a multiplicarse²⁶.

salvación. *Ef* 6,17: «Tomad, también, el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la Palabra de Dios».

²⁵ Bassegoda colige las obras siguientes: Landulfo de Sajonia, *Vita Christi*, 4 vol., Alcalá 1502-1503. Cristóbal de Fonseca, *Vida de Christo Señor Nuestro*, 4 vol., Toledo, 1596-1601, Madrid, 1605-1611. Francisco Arias, *Aprovechamiento espiritual*, Valencia, 1588, y del mismo, *Libro de la Imitación de Cristo*, 3 vol., Sevilla, 1599-1602. Jerónimo Gracián, *Summario de las excelencias del glorioso San Ioseph*, Roma, 1597. Luca Pinelli, *Libretto d'imagini e brevi meditationi sopra la vita della S. Vergine*, Nápoles, 1594. Pedro de Vega, *Flos Sanctorum*, Sevilla, 1572. Pedro de Rivadeneyra, *Flos Sanctorum*, Madrid, 1599. Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum*, 4 vol., Toledo (1578, 1588, 1589) y Madrid, 1589. Cristóbal de Castro, *Historia Deiparae Virginis Mariae*, Alcalá, 1605. Luis de Granada, *Memorial de la Vida Cristiana*, Lisboa, 1561 y *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana*, Salamanca, 1574. «Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», *Cuadernos de Arte e iconografía*, Revista virtual de FUESP, t. II, 3 (1989).

²⁶ La lista es inmensa por lo que sería imposible mencionar todos los títulos. Citamos aquí solamente algunos de ellos: André Thevet (1516-1590), *Les vraies portraits et vies des hommes illustres*, Paris: G. Chaudière, 1584, 2 vol. (2^a ed. 1670, 8 vol.) Se trata de un conjunto de 48 retratos grabados sobre madera, más o menos organizados, que van desde los héroes de la Antigüedad hasta los monarcas del Nuevo Mundo. G. Vassari, *Vite dei piu eccellenti Architetti, Pittori e Scultori da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenza: Lorenzo Torrentino, 1550. Dominicus Lampsonius y Hieronymus Cock, *Pictorum aliquod celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antwerp, 1572. Benito Arias Montano, *Virorum doctorum de disciplinis benemeritum effigies XLIII*, Amberes, 1572 (véase la edición de L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín, col. Biblioteca montaniana, Universidad de Huelva, 2005). El *Album amicorum*, de Johannes van Amstel van Mijnden (c.1578), compuesto de 75 contribuciones (1600-1602), de los países nórdicos y del sur de los Países Bajos y que provienen de la colección de F.A. van Rappard, 1910. Nicolai Grudii Nic., Hadriani Marii Nic., Joannis Secundi Nic., *Poemata et effigies trium fratrum belgarum [...]*, Accessit Luschi Antonii

Vicentini Dom pudicitiae. Dominici Lampsonii Brugensis, *Typus vitae humanae*. 3 partes en 1 vol., Lugduni Batavorum: L. Elzevirium, 1612. Michael Van Meer (1614-1630), *Album amicorum*, conservado en la Universidad de Edimburgo (La. III. 283). Este volumen manuscrito proviene de la colección legada por David Laing en 1878. Giacomo Filippo Tomasini (1597-1654), *Elogia virorum litteris & sapientia illustrium ad viuum expressis imaginibus exornata*, Patavii: Sebastiani Sardi, 1630. Igualmente encontramos una edición digitalizada en la Universidad de Mannheim: <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/elogia.html>>. Henricus Hondius (1573-1649), *Theatrum honoris in quo nostri apelles, saeculi seu pictorum, qui patrum nostrorum memoria vixerunt celebriorum praecipue quos belgium tulit, verae et ad vivum expressae imagines in aes incisa exhibentur*, Amstelodami: apud J. Janssonium, 1618 (1^a ed. 1610). Hoy conservado en la Universidad de Düsseldorf. Girolamo Ghilini, *Theatro d'huomini letterati*, Venecia: Il Guerigli, 1647. Lorenzo Crasso, *Elogii d'huomini letterati*, Venecia: Combi, 1666. El *Album amicorum*, de Cornelis de Clarges (1599-1683), Amsterdam. Onophrius Panvinus (1530-1568), *XXVII Pontificum Maximorum elogia et imagines accuratissime ad vivum aeneis typis delineatae*, Argentorati: Bernhard Jobin, 1573. Philippe Galle, *Illustrivm Galliae Bellicae scriptorvm icones et elogia*, 1604. *Ms. Liber amicorum*, de Jacobus Heyblocq, Amsterdam, 1645-1678, localizado en las Bibliotecas Universitarias de los Países Bajos. El *Album amicorum*, Everard Booth. *Ms. 1686*, compuesto de 5 dibujos procedentes de la Biblioteca Real de la Biblioteca Universitaria de Utrecht. Jan van Hout (1542-1609), *Album amicorum*, Lakenhal: Leiden, 1578. De la Library Bodleian, de la Universidad de Oxford (siglos XVI y XVII), destacan el *Album Amicorum*, de Paul van Dale [MS. Douce d.11], el *Album amicorum* de Jan van Derck [MS. Rawl. B.21] y el *Album Amicorum*, de F. Rechlinger [MS. Douce 244]. El *Album amicorum* de Suffridus Saarda, 1604. El *Album amicorum*, de los hermanos Reynolt y Frederik van Inthiema, 1613. El *Album amicorum* (1614), de Wybrand Symonsz de Geest (1590-1654). El *Album amicorum*, de Hessel Dominicus Coumans Stickenbuyr, Franeker: 1628. El *Album Amicorum*, de Johan van Lynden (1556-1578), posiblemente el documento neerlandés más antiguo de este género, en la colección de la fundación Van Batenborgh. El *Album amicorum* de Frederik van Botnia. Es posible que haya pertenecido a su legatario universal Frederik De Dilbeeck. 1615-1618 (*Album amicorum* de Frederik van Botnia), conservado en *Add. Ms. 16889* de la Biblioteca británica de Londres. En cuanto a los manuscritos franceses: el *Album amicorum* (1584-1588), de Barnabas Pömer. No disponemos de ninguna indicación sobre este personaje fuera de la que nos aporta Bénézit (edición de 1976, p. 415) dibujante de la Escuela Alemana hacia 1550: «On cite de lui un album contenant des portraits de rois, reines, princes et personnalités de son époque». J.-J. Boissard, *Icones virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium*, Frankfurt: 1597-99. En el catálogo de estampas de la BNF (Bibliothèque Nationale de France): Peter

El género del *album amicorum* es la base de numerosas colecciones, sobre todo en los Países Bajos, donde una burguesía floreciente comenzaba a descolgar en la escena política internacional. En las colecciones inglesas e italianas que no son menos interesantes ocurre algo parecido, lo que evidencia un fenómeno que marca un estilo propio de la modernidad. Teniendo por posible origen la ciudad de Wittenberg, el *Album amicorum* del cartógrafo Abraham Ortelius es un punto de partida. Otros álbumes se encuentran hoy en los fondos de las bibliotecas inglesas tras su adquisición y su clasificación por F. H. Egerton en el siglo XIX. Constituyeron una parte de la sección de manuscritos de la Biblioteca Británica (Mss 1536-1607) y se hallan en Pembroke College, Cambridge (se trata de una edición facsímil a cargo de Jean Puraye, aparecida como parte del periódico *Die Gulden Passer* 45-6 [1967-8]. Frente a la profusión de estas obras, los estudios críticos en este sentido, se han multiplicado también los últimos años²⁷. El hecho de hallar la motivación que envolvía a todos los maestros de la pintura nos lleva a observar otro punto común entre todos ellos: la representación del individuo como ventana abierta a la percepción de un orden superior.

Boudewyn van der Aa, *Principum et illustrium quorundam virorum qui in Europa alibique terrarum qua fama, qua eruditione celebres fuerunt verae imagine*. Lugduni Batavorum [s. d.] <BnF Est. Nc-31a-Pet.fol>. Giovanni Pietro Bellori (1615 ?-1696), *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*, Romae: J. Jacobum de Rubeis, 1685, 3 partes en 1 vol. <BnF Est. Ne-37-4>. Como fuentes de la Antigüedad, a menudo retomadas en la modernidad: Cornelius Nepos, *De viris illustribus* y Petrarcha, *De viris illustribus*.

²⁷ Véase la colección de Nickson, *Early Autograph Albums in the British Museum* (contiene también la lista de manuscritos). Robert and Richard Keil, *Die deutschen Stammbücher*, un trabajo basado en la colección conservada en Weimar que ha incidido en la importancia de este tipo de documentos. Existen también otros estudios publicados en Alemania donde vieron la luz las más importantes colecciones (Weimar, Frankfurt y Nuremberg). Hoy día, existe un catálogo universal de álbumes anteriores a 1600 en muchas de las bibliotecas de Europa y de Norteamérica. Fue elaborado por Wolfgang Klose, *Corpus Alborum Amicorum - CAAC - Beschreibendes Verzeichnis der Stammbücher des 16. Jahrhunderts* (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1988) y está compuesto de copias con números de signatura, bibliografía y descripciones sencillas, hasta el año de 1573.

No hay duda de que el pintor Pacheco conocía ya algunas de estas obras²⁸. El motivo que reúne a todos los retratos parece estar escogido por un designio superior que no está solamente ceñido a la función pedagógica contrarreformista de los retratos, sino más bien ligado a una necesidad de conceder una dimensión universal a la representación de la virtud cristiana, una voluntad nacida de las decisiones conciliares. Esta virtud tan debatida, reacciona como elemento de ecumenismo moderno, lo que se inscribe en segundo término, en el programa teológico de la Iglesia después de Trento. El mensaje de los retratos en Pacheco no se limita simplemente a una conformación de la realidad iconográfica de su tiempo, forma parte de un programa que podríamos situar más bien sobre el plano espiritual, ya que el mensaje pretende construir un discurso humano de salvación. La representación de predicadores ilustres de Sevilla (más de la mitad de todos los retratos) es una manifestación del homenaje que rinde la pintura al ministerio de la palabra sagrada. Los religiosos con mayor reputación por su dominio del púlpito se mezclan con personajes cuyas virtudes superan su naturaleza humana. De esta forma, contemplamos los retratos de artistas laureados por sus cualidades literarias como es el caso de Fernando de Herrera llamado «el divino», Juan Saez y Cristóbal Mosquera. En cuanto a los predicadores más ilustres de la cátedra sevillana desde fines del siglo XVI figuran los retratos de Juan de Pineda (S.I.), Pedro de Valderrama (O.S.A.), Juan Farfán, Agustín Núñez Delgadillo, Manuel Sarmiento de Mendoza, Miguel de Santiago, Gonzalo Sánchez Lucero y Álvaro Pizaño de Palacios. Estos habían lanzado las bases teológicas de la moral cristiana en un momento en que el Estado había decidido la extinción de núcleos protestantes en Sevilla hacia mediados de siglo. La institución eclesiástica se mostraba como una fuerza inexpugnable en un contexto de propagación herética en Sevilla, entonces puerto y plataforma hacia el Nuevo Mundo, el centro activo de

²⁸ En su *Tratado de la pintura*, Lib II, cap. IX, habla del «Libro de los famosos pintores de Flandes que yo tengo», *op.cit.*, p.539. Parece que además, conocía la colección de grabados flamencos que poseía el mismo Benito Arias Montano. Conocemos su creciente interés por las novedades de su época, marcadas por dos obras esenciales: la primera es el *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa. Cum annotationibus*, de la Biblioteca de Fulvius Ursinus, Venetiis, in aedibus Petri Dehuchino, 1570; la segunda es la obra de Paulo Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita: quae in msaeo Ioviano comi spectantur: addita in calce operis*, Adrani Pont. Vita, Venetiis: Michaelem Tramezinum, 1546.

intercambios culturales, comerciales, humanos, intelectuales y religiosos²⁹. Pacheco se rodeó de un importante círculo de intelectuales del que los predicadores constituyan un número más que significativo. Su amistad con los jesuitas³⁰, como el padre Francisco de Rioja, autor de los

²⁹ La confluencia de mercaderes de todas las nacionalidades ponía en peligro la religión católica. Sabemos hoy que el iluminismo estuvo inspirado en corrientes procedentes de los países protestantes, adoptando el nombre de «alumbradismo». Ya en la región de Extremadura, los *alumbrados* parecían haber tenido una fuerte resonancia social. El fraile dominico Alonso de la Fuente fue quien los descubrió. Ante el gran número de personas implicadas, la gestión del caso pasó a manos del Arzobispo de Salamanca, Francisco de Soto, que había sido el inquisidor de Toledo, Sevilla y Córdoba. Pero la expansión del fenómeno era ya irreversible. Su propagación en la jurisdicción de Sevilla alarmó a todas las instituciones, civiles y eclesiásticas. Pero a pesar de la impresión general sobre este episodio de la Historia de España, discurrir sobre el tema de la herejía no es una tareaa fácil. Menéndez y Pelayo había mencionado ya su dificultad y el estado de su estudio en la *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, 1880-1882). Para el polígrafo, las controversias de los «alumbrados» españoles fueron el resultado de una «lepra social» que no habría podido nunca vencer en suelo católico. En Sevilla, el grupo de los *alumbrados* fue descubierto en 1627, entre los corifeos de Catalina de Jesús y el maestro Juan de Villalpando. Como en el caso de los *alumbrados* de Toledo, no consideraban que fueran indispensables ni el sermón ni la veneración de las imágenes. Eran los enemigos de la mortificación y la abstinencia, los dos caminos hacia la purificación del buen cristiano, elemento que no debemos olvidar en una sociedad donde la experiencia purgativa actuaba como agente histórico. Aunque la Inquisición encontró signos de esta herejía entre los años 1568 y 1574, el cardinal Andrés Pacheco creyó conveniente esperar al edicto de 1623 para poner fin a la situación. Dos autos de fe tuvieron lugar en Sevilla el 28 de febrero y el 11 de abril de 1627, según cuenta la relación de 1628 conservada en el Archivo de la Catedral bajo la signatura 74-7-118. Un tercer auto fue celebrado en 1630 (sobre este tema, léase A. Domínguez Ortiz, *Autos de la Inquisición de Sevilla: S. XVII*, 2^a ed. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994). Se desarrolló una abundante actividad antiherética que comenzó en Arahal, con los discursos de Don Antonio Farfán de los Godos, publicados en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano en 1623 y la obra del maestro Juan Francisco de Villaba, que asoció las secta de los *alumbrados* a los gnósticos y luteranos.

³⁰ Pueden citarse otras personalidades que Pacheco frecuentaba como Feliciano de Figueroa, Alonso Flores, Antonio de Quintanadueñas, Diego Meléndez y Juan de Pineda. El cuadro puede ampliarse con quince jesuitas mencionados a lo largo de su *Arte*, Luis del Alcázar, Gaspar de Zamora, Francisco de Castro, Juan de Soria, Juan Jerónimo, Andrés de Cañizares, Diego

Avisos a predicadores, accordó una influencia incontestable a su obra. Es un hecho notable la afinidad de Pacheco por las enseñanzas metódicas de la Compañía, lo que no supone en absoluto señalar el concepto de método como un tipo de conocimiento puramente científico que sostiene el desarrollo de las artes figurativas. La Compañía había sabido crear correspondencias precisas entre la imagen y el individuo como si se tratara de un elemento de captación espiritual³¹, ya que la misión primordial de los jesuitas, explícita en todas las fuentes, proviene ante todo de una espiritualización del mundo creador en el que se integran las artes. El pintor sevillano poseía los trabajos de muchos jesuitas y así lo afirma él mismo hablando del mallorquino Jerónimo Nadal por quien sentía una profunda admiración. Hay que recordar que los maestros de la Compañía establecieron esta vaga relación entre el pensamiento teológico y la pintura, por lo que la declaración del jesuita Feliciano de Figueroa, lector de Escritura en el colegio de la Compañía, nos es bastante explícita:

La sagrada doctrina, que por otro nombre, tomado de los griegos, comúnmente se llama teología es una facultad y ciencia que tiene por empleo propio tratar de Dios, contemplando sus perfecciones y principalmente su unidad de esencia y trinidad de personas; y así, con razón, San Anastasio Sinaíta, tom. I, Biblioth. Lib. 9^e, llamó a los teólogos (que son los dedicados a los estudios desta divina facultad), águilas, por cuanto tienen clavados los ojos de su entendimiento en Dios, sol verdadero de justicia...A una parte de la pintura llamó Dionisio *teología simbólica*, como si dixésemos a la que representa las virtudes, las enigmas y geroglíficos [...] Y en otra parte favorece más la pintura diciendo: Primera parte de la divina y teológica doctrina es la que por imágenes y pinturas sensibles nos da a conocer las cosas espirituales y divinas. (*Arte*, p. 556)

La adoración de una imagen no podía ser lícita para los teólogos más que celebrando lo que ella representa porque, según ellos, las cuestiones

de Ribera, Alvaro Arias de Armenta, Juan Méndez Bernardo y Pedro de Esquivel. La amistad que inspira la creación de los retratos nació de un concepto preconcebido de la virtud, idea que se extenderá por toda la modernidad. Esta asociación entre la virtud y la amistad se encontraba ya en Cicerón quien definió esta última como «un accord parfait des choses divines et humaines, accompagné de bienveillance et de tendresse [...] la vertu elle-même contient et produit l'amitié, qui ne pourrait exister sans elle», *Galerie morale et politique*, Bruxelles: A. Lacroix, 1823, Louis-Philippe de Séur (1753-1828), vol. I, p.33.

³¹ J. Fernández López, *op. cit.*, p. 59.

de la honra y el deshonor actúan ante todo sobre los asuntos del hombre y su naturaleza intelectual. En este sentido, las imágenes de los predicadores que el pintor realza ilustran la naturaleza espiritual del hombre moderno. Son la imagen viva de la verdadera humanidad que, más allá de perseguir la perfección de las virtudes cardinales, representa la Encarnación de las tres virtudes teologales ya mencionadas: la fe, la esperanza y la caridad, las tres vías de acceso al conocimiento de la divinidad³². Los predicadores encarnan en sí mismos el misterio de la salvación ya presente en la palabra divina que se predica desde los púlpitos. Si a través de la predicación, la noticia de la Encarnación de Dios se revela para comunicar a los hombres su salvación, la pintura alcanza el mismo fin, en la medida en que ésta encarna en sí la idea de este mensaje. Finalmente, lo que la pintura y la predicación ilustran parece mucho más ambicioso: la definición de la religión como proyecto salvífico. Es más, el mismo hombre es un proyecto, una materia maleable que pone a prueba su paciencia hasta la eternidad³³.

Cuando hablamos de la Encarnación³⁴, no debemos olvidar la función del cuerpo³⁵, lo que entraña una doble preocupación teológica: la

³² La cuestión de conocer la imagen de Dios está estrechamente ligada al dogma de la Encarnación por lo que ésta tiene de revelación, ya que la humanización de Cristo anuncia el misterio de la divinidad. Cuando el hombre reconoce su gloria, se establece una comunicación íntima y directa con Dios: son las relaciones teologales. Así, los que practican las virtudes teologales pueden comprender la amplitud de la moral cristiana para conseguir llegar a Dios. La profesora de teología Alister McGrath afirma en cuanto a la Encarnación que «permet -en fait, elle demande- que nous reconnaissions que la seule image vraiment précise et fiable de Dieu, que le monde n'a jamais vue, soit révélée en Jésus-Christ», *Understanding the Trinity*, Grands Rapides: Zondervan, 1988, p. 108.

³³ «El cuerpo deberá ser entrenado para que no niegue con su intrínseca mundanidad la entrada a la eternidad» V.Larios Robles, «A parte rei», *Revista de filosofía*, Vol. 37, p. 1 <<http://serbal.pntic.mec.es>>

³⁴ Recordemos que la palabra en-carnación viene de carne. Ya lo encontramos en *Jn.1.13-14*: «no nació de sangre, ni de deseo de hombre, sino que nació de Dios. Y la Palabra se hizo carne». Los Griegos llamaban «σάρξ» a la carne, en oposición a todos los otros elementos del cuerpo que no lo son (la sangre, los huesos, las vísceras...). Otra palabra que alude a la carne nutricia es «κρέας», de ahí la raíz «cre» de crear, lo que en el misterio de la Encarnación simboliza la transformación de Dios en una carne comestible, de manera que

humanidad de Dios y la purificación. En este sentido, dos experiencias de la vida religiosa se mezclan aquí inexorablemente: el amor y la aversión del cuerpo.

La imposibilidad del hombre de hacerse Dios se transformó en la razón de ser del imaginario religioso sobre la Encarnación por la que Cristo siembra un grano de esperanza entre los hombres³⁶. La presencia del Hombre-Dios era necesaria para dignificar la condición del cuerpo y en consecuencia, alentar su imitación, lo que pretendía ser un sagaz subterfugio para justificar el mensaje de salvación. Esta situación coincide con la aparición de los primeros estudios modernos sobre el cuerpo humano³⁷, lo que ha permitido entre otros factores un interés renovado por

sirva de alimento perpetuo a la humanidad a través del sacrificio cotidiano de la Eucaristía. En el cristianismo, este es el rito que evita al hombre que se nutra de la carne y la sangre de otros hombres. Ya lo dicen las Escrituras: «Cristo murió por los impíos» (Rm. 5.6).

³⁵ Hay que destacar también la relación existente entre la noción de cuerpo y la de la entidad política. Cristóbal Pérez de Herrera lo formula así en *Remedio para el bien y la salud del cuerpo de la República*, Madrid, 1610. Su texto carga las deudas intelectuales que los médicos Lobera de Ávila y Montaña de Monserrate, en el siglo XVI habían expuesto en sus libros de anatomía.

³⁶ «El hecho de ver la imagen de Dios en el hombre no significa desplazar la figura de Dios de su centro de acción espiritual, sino más bien, encarnar en el hombre, no sólo la figura de Dios, sino el sentido de la divinidad» Joseph Pieper, dans *Las virtudes y la imagen cristiana del hombre*, <<http://www.mercaba.org>>

³⁷ El estudio de la anatomía comenzó a cobrar importancia en el siglo XVI tras el distanciamiento del esquema galénico, en un momento en el que los médicos se dieron cuenta de que era necesario completar el conocimiento de la anatomía clásica descriptiva. Gracias a los progresos de Günther d'Adernach (1487-1574) y de Jacques Dubois (1478-1555), la medicina vivió su etapa de apogeo, en especial en Francia. La figura del belga André Vésale (1515-1564) y su *De Humani corporis fabrica* (1543) descubre también el valor de la observación rigurosa de las formas anatómicas. Los discípulos más reconocidos de este nuevo método fueron Charles d'Estienne (1504-1564) y el médico italiano Eustaquio (1500-1574). No hay que olvidar *Les portraicts anatomiques de toutes les parties du corps humain*, del médico parisino Jacques Grevin, Paris: André Wechel, 1569, las *Œuvres de Ambroise Paré*, Paris: chez Gabriel Buon, 1575 y Roch Le Baillif de La Rivière, *Premier traicté de l'homme, et de son essentielle anatomie avec les elemens*, Paris: André Langelier, 1580. En España, los grandes teóricos de la medicina moderna fueron Juan Valverde de Hamusco, autor de la *Historia de la composición del cuerpo humano*, publicada en 1556 en Roma; Pedro

el artificio en todos los campos del saber. La exhibición de técnicas que conciernen al hombre y a su cotidianidad anuncia a viva voz el estilo Barroco, en el que el cuerpo adquiere la categoría de una entidad animada e insuflada por pulsión divina. En lo que se refiere a la pintura, los artistas utilizaron tratados de anatomía para realizar estudios más detallados del cuerpo humano. Suponemos que Pacheco en la elaboración de sus retratos se sirvió de los recursos clásicos de representación del hombre, aunque se tratara en este caso, de un estudio de retrato espiritual de los predicadores.

Estas figuras nos conducen a calibrar la influencia que la técnica moderna pudo ejercer sobre las imágenes de la predicación y en qué medida las especulaciones científicas sirvieron para elaborar una retórica moderna de la salvación. Sobre la composición de los retratos, la “técnica” de Pacheco anuncia un estilo que se extenderá un siglo más tarde cuando el retrato deberá permitir la construcción de una cartografía de las pasiones del alma³⁸.

Jimeno, *Dialogus in re medica*, obra de anatomía topográfica; el profesor de anatomía de Valladolid, Rodríguez de Guevara; Pedro Jaime Esteve, profesor emérito en Valencia en 1545; Antonio Pérez, cirujano de la *Armada invencible* que publicó en 1568 *Summa et examen de chirurgia*; Luis Mercado (1525-1606) escribió *Institutiones Chirurgicae* y finalmente el profesor de medicina en Sevilla Bartolomé Hidalgo de Agüero (1530-1597) de quien Pacheco hace un retrato. La aplicación de estos descubrimientos en el arte llegan a su consecución con Albrecht Dürer (1471-1528), quien educó a varias generaciones de pintores modernos con sus ilustraciones *Della simmetria dei corpi humani*. Véase la edición de París, por Charles Perier, S.n., 1557, trad. Loys Megret. Para ahondar en este tema, es interesante el artículo de E. Perdiguero Gil, «El conocimiento científico del cuerpo humano. Pensamiento morfológico I: La anatomía descriptiva (Siglos XVI-XVIII)», Suplemento de *Conecta*, nº 2, ISSN: 1576-4826, 27 pp.

³⁸ Un estudio significativo en este sentido fue *Expressions des passions de l'âme*, del pintor real Charles Le Brun (1619-1690). El tratado fue publicado en París, en la imprenta de Jean Audran en 1727. El volumen contiene dibujos muy valiosos de Giambattista della Porta, extraídos de su *De humanae physiognomonia*, ed. de 1586 o *La Métoposcopie*, ed. de 1648, de Jérôme Cardan. El desfile de imágenes «va du simple au complexe, des passions les plus modérées aux plus violentes, de celles qui agissent le plus faiblement sur les traits du visage à celles qui suscitent les déformations les plus fortes [...] une vérité se découvre dans la mécanique du visage [...]. Il s'agirait d'un «homme machine» et le discours de Le Brun pourrait se concevoir comme une illustration du *Traité des*

En cambio, los predicadores de nuestros retratos están siempre caracterizados por la quietud, lo que añade a su pose una aureola de santidad y de beatitud que los aleja de los retratos invadidos por la cólera, como aparecerá algunos decenios más tarde. En el retrato del padre Rodrigo Álvarez, representado con gesto sumiso y la mirada baja, comprendemos que Pacheco, siguiendo su proyecto de idealización del personaje, se ha censurado para no poner de relieve ciertas imperfecciones. En la breve noticia biográfica, Pacheco nos cuenta que el padre «tenía el ojo izquierdo seco i el derecho con una nuve» (195). En el retrato de Pedro de Madrid, Pacheco nos muestra sin recelo que era ciego pero añade un elemento decorativo (la vihuela) a fin de distraer la atención del observador. Hay que señalar que en algunos retratos como el de Pedro de Valderrama, la serenidad de su expresión se confunde con un estado de extrema fatiga ocasionada por las más de catorce horas de estudios a las que se libraba cada día. Al contrario de lo que vemos en la imagen del agustino extenuado, encontramos los excelentes retratos de los carmelitas Luis de la Cruz, Agustín Núñez Delgadillo, Miguel de Santiago y Hernando Suárez que, sin ser menos negligentes en sus mortificaciones cotidianas³⁹, muestran un espléndido aspecto. De esta misma manera son representados los padres Andrés de Portes, Francisco de Ribera, Juan de la Cruz o el dominico Juan de Espinosa.

La reproducción de los retratos persigue la naturalidad que descubrimos en los maestros predicadores, es decir, el dibujo del verdadero ser del hombre, la idea del hombre benevolente, algo que nos

passions de Descartes. Le visage va cesser d'être le miroir ressemblant de l'âme pour devenir l'expression physique des passions», *op. cit.*, prefacio.

³⁹ Los ejemplos de penitencia extrema son numerosos. A modo de ejemplo, véase lo que dice Pacheco de la vida de Luis de la Cruz: «Acomodándose al rigor de la vida, umildad i mortificación de la Religión, como si naciera para ella». fo.30. Pero las vejaciones corporales podían ir más allá de la muerte como fue el caso del padre Agustín Núñez Delgadillo. El día de su muerte, el 28 de julio de 1631, la noticia se extendió por toda Sevilla y la multitud en duelo lo aclamó apóstol: «Lo menos fue tocarles Rosarios, hicieron pedazos sus ábitos, arrancáronle los cabellos, no fue lo más estar tratable como vivo, pues le enxugavan el sudor que de su rostro corría» p. 86. Este modelo de santidad prevalecía después de la muerte, es más, se acrecentaba. El padre Juan de Espinosa, de quien Pacheco pinta un retrato, había predicado a la ocasión del entierro de Juan de la Cruz, y pudo corroborar que se vestía con «un áspero cilicio que traía siempre a raíz de su cuerpo, desde el cuello hasta los pies» fo. 98.

obliga a hablar de moral y a situar estas obras en el marco de un programa contrarreformista. La virtud permite en este contexto la elevación del concepto de persona, como *ultimum potentiae*, expresión utilizada por santo Tomás para describir la consecución total del hombre sobre el plano tanto natural como espiritual. La imagen cristiana de la moral en los retratos de los predicadores está entonces ligada a la doctrina de la moral. Dado que el cristiano debe ser «otro Cristo» y que la perfección no es accesible sin penitencia, los predicadores están llamados a una vida virtuosa, de la que hacen prueba hasta la muerte, momento en el que adquieran la categoría de santo⁴⁰.

En última instancia, el contenido de los retratos como imágenes participa de una controversia teológica presente en la Iglesia posttridentina, la doctrina de la Encarnación. Los predicadores de Pacheco encarnan en sus mismas imágenes la esencia humana y sobrenatural del hombre⁴¹. Por esta razón, los retratos representan el soporte de esta Encarnación, a tal punto que podemos aventurarnos a afirmar que el conjunto de pinturas se convierte en un libro de devoción. Para concederle una dimensión sagrada, observamos el encuadre arquitectónico de los retratos que produce un efecto de templo o altar, casi un ícono venerable. No olvidemos que ya las Constituciones del Arzobispado de Sevilla compilaban las reglas para la representación de los retratos de hombres en los templos: «Y así prohibimos que no se puedan pintar ni pinten en los retablos, ni en los altares, ni junto a ellos, retratos de personas algunas, sino fuere de los que los mandaren hacer. Y estos se pinten devotos y humildes y no con figura y ornato lascivo»⁴². De aquí, la importancia

⁴⁰ El primer signo de santidad es la ejecución de un milagro como lo ilustra Pacheco en el relato biográfico de Diego de Ávila: «Al tiempo que recibió el Santíssimo Sacramento pidió a su Magestad entrañablemente convirtiesse a una Mora que estaba en la casa donde le curavan, la cual la noche siguiente vio a la Virgen Nuestra Señora que le mandava que se batizasse i pidió a voces el bautismo» p. 68.

⁴¹ Toda la expresividad que los retratos manifiestan va a revelar Dios. En cada uno de los predicadores, el rostro, la mirada, todo en ellos revela Dios. E. Barbotin dice al respecto que «(...) dès lors, le Fils de Dieu s'est fait homme et signifie le dessein de salut à travers son humanité, il est nécessaire de connaître l'homme pour découvrir l'intention divine»: *Humanité de Dieu. Approche anthropologique du mystère*, Paris: Aubier, n°78, 1970, p.13.

⁴² *Constituciones del Arzobispado de Sevilla, por don Rodrigo de Castro, Arzobispo de Sevilla*, Sevilla: Juan León, 1586. Lib. III, cap. IV. «De cómo se

acordada en el libro a cada uno de los predicadores con mención de su recorrido ministerial. Sin duda, estos retatos permitieron la reflexión sobre el misterio de la Encarnación ya que son concebidos para la contemplación de los diferentes modelos de perfección humana: una suerte de revelación similar a la que otorga el conocimiento de la naturaleza de Dios, mensaje final de salvación.

ALGUNOS HOMBRES ILUSTRES DE LA PREDICACION Y SU MENSAJE DE SALVACION

El padre Pedro de Valderrama, O.S.A. (1550-1611), cuenta en una obra remarcable, *Exercicios espirituales para todos los días de Quaresma*⁴³, la experiencia única del cristiano ante la presencia de Dios, a través de un discurso de gran plasticidad:

O qué rigurosa apariencia esta, la cabeza cana, los ojos llamas de fuego, la lengua una espada, ceñidos los pechos, los pies un brasero. Dejidme, glorioso Euangelista, tan riguroso ha de venir este juez para todos?...No ha de venir el juez con tanto espanto para todos, para los ojos de la Esposa querida, que es el alma sancta... todo él parecerá vn monte líbano, lleno de flores y frutales, las mexillas de su rostro serán jardines olorosos, de manera que no es a todos tan riguroso. Auéys visto unas pinturas hechas con tal artificio aora nueuamente, que miradas desde lexos tienen vna figura con vna nariz arriscada, vnos ojos turbios, vnas barbas mal compuestas, vn turbante en la cabeza, que verdaderamente toda ella pone miedo y grima, pero mirada desde cerca toda ella es fruta y flores, la nariz es un cohombro, los ojos son unos higos, las orejas unos hongos y la cabeza es vna cesta?...Assí será la vista de aquel juez a los pecadores que lo verán de cerca, porque se leuantarán en el ayre para recibir a Christo...les parecerá agradable, todo de comer, todo una fresca fruta y flores y assí agora le pintan qual vendrá a los ojos de los condenados. (fol. 56)

Este discurso no deja ninguna duda sobre la referencia a Giuseppe Arcimboldo (1530-1593), lo que pone en evidencia los conocimientos del mundo artístico contemporáneo al predicador y en un segundo término,

pueden pintar retratos en las Iglesias, y que los monumentos y imágenes no se adornen con causas que ayan seruido en usos profanos», fol. 39v-40r.

⁴³ En Barcelona: en la imprenta de Jayme Cendrat: Miguel Manescal, 1604.

las concomitancias intelectuales que pudieron permitir el acercamiento entre el predicador y el pintor Pacheco. El estilo de «cabezas-compuestas» o de asociación de objetos⁴⁴ no se asemeja en nada al de Pacheco, en la medida en que el maestro milanés da rienda suelta a la fantasía para vehicular ideas nuevas. En lo que se refiere al predicador, Valderrama llevó a cabo un programa de adoctrinamiento desde el púlpito que consistía en formular las verdades de la religión empleando la clásica erudición agustiniiana. Pacheco insiste en el hecho de que predicó hasta su muerte a los 60 años de edad, durante más de treinta y cinco años y que no teniendo más dientes los doce últimos de su vida «se valió de los hechos por su mano» (p.41). Esta actividad pastoral intensa le procuró la reputación de maestro universal⁴⁵. En el retrato de Pacheco, Pedro de

⁴⁴ La combinación de elementos diversos expresa la multiplicidad de pueblos que componían el imperio de los Habsburgos. Sus cuadros más conocidos son las *Estaciones*, ofrecidas en regalo en 1573 a Augusto de Sajonia para sugerirle que su poder era tan eterno como el del emperador habsburgués Maximiliano II. El hecho de que un príncipe católico ofreciera estos cuadros a un príncipe luterano se interpretaba como un gesto político en que se pretendía la voluntad de alianza de los cristianos ante la amenaza turca. No es casual tampoco que Pedro de Valderrama haya escogido este tema, teniendo en cuenta la obsesión eclesiástica por la conversión morisca, unos decenios antes de su expulsión.

⁴⁵ Su popularidad se extendió más allá de las fronteras españolas porque ya en su época, nombrado predicador del Rey, consiguió imprimir en el extranjero una buena parte de sus obras. El fondo de la *Bibliothèque centrale* de la Sorbonne así como el *Catalogue général des livres imprimés de la B.N.F.* contiene varias ediciones de sus obras en francés. El volumen 198 contenido en este último catálogo recoge las obras siguientes:

La *Histoire générale du monde et de la nature, ou traictez théologiques de la fabrique, composition et conduicte générale de l'univers*, traducida por Sr. de la Richardier, 2^a ed., Paris: I. Mesnier, 1619; Tres ediciones de los *Sermons sur les festes et fériés du Sainct Sacrément de l'Eucharistie*. La primera, traducida por Antoine Siméon, Paris: R. Thierry, 1604; la segunda, impresa en Paris por N. de Fossé, 1611; la tercera en la misma imprenta, un año más tarde. Finalmente, el *Théâtre des religions*, Tome 1^{er}, Paris: P. Chevalier, 1618 y las *Trois excellentes prédications prononcées au jour et feste de la béatification du glorieux patriarche Saint Ignace*, traducido por François Solier, Poictiers: A. Mesnier, 1611. F. Arana de Valflora menciona que el agustino italiano Gil Gothard mandó imprimir una de sus obras en Venecia en 1609. En *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1791, p. 72-73.

Valderrama reproduce una imagen de humildad ya que parece incapaz de alzar la mirada hacia la Creación⁴⁶.

El concepto de Arte que posee Pacheco tiene en cuenta el hecho de que la reproducción del hombre en un retrato comparte, en cierta medida, algunas similitudes con la experiencia divina. La imagen es pues un medio de conocimiento que permite establecer el vínculo exacto entre la visión de Dios y el mundo, razón por la que el Arte afirma su complicidad en la revelación de Dios. Sin embargo, la imagen de Dios y su representación, sigue siendo un problema para el discurso teológico⁴⁷, resuelto hábilmente por el cristianismo en el dogma de la Encarnación. El maestro Pedro de Valderrama fue uno de los grandes predicadores de este mensaje, en especial en los sermones de Cuaresma. Su doctrina de la Encarnación se apoyaba firmemente sobre la fe del cristiano, la cual «penetraba» principalmente por los oídos, sin excluir la importancia de la imagen:

«*fides ex auditu*. Y esto es tan cierto, que el esposo a su Iglesia, con lo que más la procuró hermosear fue con sarcillos, adereços de las orejas fieles, [...] y aunque Genebrardo⁴⁸ (*in coment.*) dice que es

⁴⁶ Ocurre lo mismo con el maestro Juan de Ávila según nos cuenta Pacheco: «No pudo encubrir su umildad en la resistencia que hizo, queriendo yo retratarle», p. 68.

⁴⁷ El profesor J. Walford explica en un artículo las relaciones existentes entre la naturaleza de la creación y la identidad artística de la humanidad, ya que esta última fue creada a imagen de Dios: «Such theological grounding for Christian engagement with the arts is necessarily qualified by the doctrine of the Fall and its consequences, and the redemption of humanity and creation through the incarnation, sacrifice, and resurrection of Christ. The more deeply we understand the human model, the better we will understand the divine prototype, and conversely, the more we seek to understand the divine prototype, the more effectively and faithfully we can embody its human manifestation (Dorothy L. Sayers, *The Mind of the Maker*, New York: Harper & Row, 1941, ed. 1979, p. 22-26, & 34-36; Aiden Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Symbol from Genesis to the Twentieth Century*, New York: Paulist Press, 1980, p. 140-41 & p. 1-2), en «Christianity & The Arts: Only Connect», documento digitalizado, *The Faith and Learning programme* at Wheaton College, 1998, <<http://www.wheaton.edu/FaL/pdf/Walford.PDF>>

⁴⁸ Gilbert Génébrard (1537-1597), teólogo parisino, autor de *Canticum canticorum versibus et comentariis illustratum*, Parisiis: Aegidium Gorbinum, 1587; *Psalmi Davidis, vulgata editione, calendario hebraeo, syro, graeco, latino, argumentis...* Parisiis: Oliva Petri L'Huilier, 1582; *Chronographia in duos libros*

ornamentum colli, cabrestillo o cadena para el cuello, San Bernardo y muchos padres dizen que a quien se contenta con vn Dios en quien cree por lo que dél a oydo, y no quiere un Dios visto, como teniéndolo por más cierto [...] razón es darle sarcillos» (*Exercicios*, fo. 18v).

Esta fe procede directamente de la predicación que transmite el dogma de la Encarnación, ayudándonos así a franquear el estado de imperfección humana, fundamento central del dogma. De esta forma, podemos explicar que Pacheco se esmerara en la reproducción de la imagen del predicador que transmite esta palabra sagrada, como si se tratara de un espejo de virtud para la comunidad cristiana:

Quando vn hombre está ayrado y colérico, no sólo en el rostro y fayciones que parecen, no le queda forma de hombre, pero ni el entendimiento ni en las potencias y assí no se sabe aprouechar dellas ni de su razón [...] por esso dixo el otro filósofo, que para predicarle a vn hombre y persuadirle que no se ayrase, no auía mayor remedio que ponerle delante un espejo, porque él le descubriera la fealdad del peccado que tan feo le pone. (*Exercicios*, fo. 22v)

Los retratos de los predicadores eran pues el trasunto de la perfección de Dios, tomando el concepto de la buena pintura que Francisco de Holanda (1517-1584) había establecido en su tratado *Diálogos de la pintura*⁴⁹. El factor de imitación no es más que una prueba de la propia personalidad del artista que proyecta sobre los retratos sus inquietudes religiosas más profundas. Esta idea está también presente en Carducho (1576-1638), para quien cada artista pretende imprimir su propio carácter. De esta forma «si un pintor es colérico, muestra furia en sus obras; si flemático, mansedumbre si devoto, religión; si deshonesto, Venus; si

distincta, Lovanii: J. Foulerum Angliim, 1570 y *De Sancta Trinitate libri tres*, Parisiis: Oliva Petri L'Huilier, 1569.

⁴⁹ M. Merced Virginia Sanz nos enseña que este tratado permaneció mucho tiempo manuscrito sin que fuera publicado. Raczinsky publicó algunos fragmentos en «Las artes en Portugal» en 1846, tras haber elaborado una edición fragmentada en Oporto en 1896, traducida al alemán en Viena en 1899 y al francés en Paris en 1911. Vasconcelos hizo en 1918 la primera edición completa. Manuel Denis la tradujo al castellano poco tiempo después de su primera redacción, inédita hasta 1919. El manuscrito conservado en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue entonces editado por Elías Tormo y Francisco Sánchez Cantón. Véase «La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo III, 5, 1990.

pequeño, sus pinturas enanas; si jovial, frescas y esparcidas y melancólicas»⁵⁰.

El retrato del padre jesuita Juan de Pineda (1558-1637) es una prueba más de este compromiso del artista por las resoluciones teológicas del momento. Si la perfección de este predicador encarna los valores predicados de una nueva moral contrarreformista, su doctrina parece igualmente profundizar en la cuestión de la imperfección humana y sus posibilidades de redención. Al igual que toda la Compañía de Jesús en Sevilla, el predicador se mostró siempre muy implicado en la cuestión de la Inmaculada Concepción⁵¹ sobre la que el concilio de Trento había debatido ampliamente en su V sesión. Esta cuestión sobre el antiguo misterio de la Encarnación compartía la misma preocupación por la purificación, ya que sólo esta podía consentir la gestación del Hijo de Dios, el mismo que encarna la noticia de salvación. Las dificultades que entrañaba este dogma para la comprensión del pueblo empujó a la Compañía al despliegue de todos los medios para llevar a cabo una misión de adoctrinamiento moral, necesario para entender las verdades de la religión. En lo que se refiere al estado inmaculado de María, los debates se transformaron en polémica, concretamente en la orden de predicadores, aunque se resolvieron finalmente atribuyendo a todas las controversias un origen moral. Los predicadores abrieron de esta forma un combate discursivo que marcaba la importancia de cada orden sobre la escena religiosa de Sevilla. Esto permitió al padre dominico Juan de Espinosa defender de forma encarnizada el misterio de la naturaleza divina:

Graduado en Bolonia i acabados sus estudios se bolvió a esta ciudad donde leyó en el convento de San Pablo con gran aplauso de la Sagrada Escritura; particularmente el Capítulo de San Lucas, declarando por aquel evangelio el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios. (p. 101)

⁵⁰ *Diálogos de la pintura*, 1633, Cruzada Villaamil, Gregorio (ed. facsímil), Madrid, 1865, p. 206.

⁵¹ Véase su *Sermón en el primer día del Octavario a la Inmaculada...que la Insigne Cofradía de Santa Cruz en Ierusalen de los Nazarenos celebró en la Iglesia de San Antonio Abad en Seuilla los 26 de abril de 1615*, Seuilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1617 (?).

El corolario de este debate teológico reside en la necesidad de adquirir un conocimiento que encaminará al hombre en la vía correcta de su propia salvación. Pacheco enuncia en la biografía que acompaña al retrato de Juan de Pineda que: «la mejor prueba del saber es la tolerancia en el sufrir» (p. 24), lo que expresa la necesidad de penitencia y purificación del cuerpo en el largo recorrido que nos conduce a alcanzar la máxima virtud. Esta exaltación de la penitencia entre los predicadores toma forma bajo diferentes prácticas: la abstinencia, el ayuno, la mortificación del cuerpo, el silencio, el enclaustramiento, la enfermedad o el estudio ininterrumpido. Por eso, dice Pacheco del mercedario Juan Bernal⁵²:

Saboreava el gusto muchas veces esparziendo acíbar en polvo sobre los manjares. El ayuno apostólico de la Cuaresma observó siempre, con tanta austeridad que no comía ni bevía otra cosa que pan i agua, con predicar casi cada día. Contemplava una imagen de San Gerónimo en la penitencia, imitávále osadamente, hiriéndose con una piedra, sin atender al detrimento de su salud... se recostava sobre una desnuda tabla, que le sirvió 30 años de regalada cama. (p. 5)

Pero esta mortificación no siempre es voluntaria. En algunos casos mencionados por Pacheco, los predicadores fueron sometidos a otros suplicios procedentes de instancias superiores, lo que en los Jesuitas correspondía a admitir sin contestación alguna otra autoridad que no fuera la del Papa. Nos cuenta que el Arzobispo Pedro de Castro tenía por costumbre señalar las ausencias del jesuita Gonzalo Sánchez Lucero a la lectura de la cátedra: «Para lo cual tenía una ventana de adonde le oía. Era tal la vigilancia del Santo prelado, que no es fácil averigüar cuál fuese mayor, o la nota referida o la mortificación del Cathedrático en su cotidiano ejercicio» (p. 105).

Todos los maestros predicadores son ilustres en la imagen y en la palabra, lo que hace de la pintura un digno ejercicio de imitación. El

⁵²Arana de Valfiora lo menciona en *Hijos de Sevilla (op. cit.)*. Nacido en 1549, predicó a menudo sobre el Juicio Final «pintaba con tanta viveza y eficacia que era preciso cesar porque no se oía su voz por lo llantos y gemidos del auditorio» (fol.17). En 1601 fue enviado a Marruecos y a Fez, donde se atrajo la admiración de los prisioneros y «lo hizo odioso a los moros, que maquinaron su muerte, ya dándole veneno, que siendo avisado de antemano no tomó, ya engañándole para que hiciese un viage en un caballo para domar, cuya ferocidad lastimó con exceso al siervo de Dios» (fo. 16-20). Murió el 18 de noviembre del mismo a la edad de 50 años.

carácter más trascendental que reviste la imitación debe entenderse en el sentido de que el hombre busca en sí mismo la imagen de Dios, encarnación de todas las virtudes⁵³. El seguimiento de estos modelos es también una búsqueda de la virtud en la que Pacheco muestra los signos de su verdadera religiosidad. Los retratos son entonces espejos de todas las criaturas donde el Verbo eterno está también representado. Es así como el *verbum* y la imagen evocan todo lo que hay en Dios de verdad y de bondad. El mirar a los hombres ilustres implica una actitud cristiana de recogimiento que nos prepara a contemplar la imagen de Dios, algo que está ya manifiesto en las palabras del evangelista Juan (14, 9): «El que me ha visto a mí, ha visto al Padre».

En cambio, mientras estas sutilezas de la teología dogmática permanecen inaccesibles a la razón humana, los retratos de Pacheco comportan un carácter eminentemente moral: «Un portrait peut devenir une leçon de philosophie: le tempérament, le caractère, l'aptitude de l'individu donneront à penser au spectateur, de même que l'optique de ce portrait donnera en même temps des sentiments et même des idées d'harmonie et de perfection»⁵⁴. La moral que se desprende de estos retratos se convierte en un complemento biográfico de cada uno de estos predicadores que mostraron hasta el final de sus días, una actitud cristiana irreprochable. A veces, el rigor de la modestia a la que estaban sometidos en función de su observancia, desvelaba una verdadera lucha de la santidad entre las órdenes. Juan Arguijo en sus *Cuentos muy mal escritos* nos informa de la relación entre Pacheco y el agustino Juan Farfán (1536-1619): «Azíale mucha instancia Francisco Pacheco, famoso pintor de Seviya, para que se dejase tratar, y reusávalo diciendo que él no era de los

⁵³La disquisición teológica de la imagen en el seno de los circuitos eclesiásticos sevillanos evitó la confusión surgida de la interpretación de las Sagradas Escrituras acerca de la imagen del hombre conforme a la de Dios. Esta polémica fue llevada al púlpito por diversos predicadores de diferente observancia. El dominico Pedro de Aguilera, de quien Pacheco no realizó un retrato, formula así el problema de la Encarnación: «Dixo el Padre al Hijo: hagamos al hombre según nuestra imagen. Ni dixo hagámosle imagen nuestra, sino conforme a nuestra imagen: Assí es el hombre, no imagen de Dios sino hecho a imagen de Dios, imagen de la imagen, retrato de la imagen de Dios que es sólo Christo», *Sermón para el sábado segundo de Cuaresma*, Sevilla: Francisco de Lara, 1628, fol. 4r.

⁵⁴Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, vol. III, Paris: J.-F. DELLION, 1829-1851, p. 261-262.

teólogos que se retrataban»⁵⁵. Este personaje, de un semblante visiblemente difícil, siempre ejerció la misma atracción entre la multitud durante sus más de treinta y seis años de predicación, según Pacheco:

...sucedióle algunas veces ya comenzado el sermón o viendo él mucho ruido, divertidos los oyentes, decir: perdonen, Señores, que se me a olvidado el sermón i se baxaba del púlpito. I en muchas ocasiones, si avía mucha gente, no quería predicar. Avivava más esta propiedad, el deseo de oírle, i este encogimiento publicava más su santidad. (p. 71).

La enseñanza moral de su modelo quedó vinculada a su propio retrato, como es el caso para otros predicadores. Todos están aureolados de una cierta nobleza⁵⁶, idea que procede de la limpieza de su linaje, una categoría que no se adquiere solamente a través de la perfección de sus costumbres sino que es un privilegio inherente a la persona desde que nace. La polémica del nacimiento reside entonces en el fundamento de una controversia sobre la purificación del individuo. En este sentido, Benito Arias Montano (1527-1598), del que Pacheco hace un retrato, medita en el *Libro de la generación y regeneración del hombre o acerca de la Historia del género humano*⁵⁷ sobre el origen celeste y divino que se le asigna al hombre a fin de permitirle la conversión de su alma. En el caso de los retratos de hombres ilustres, todos parecen vehicular un mensaje de conversión, que desvela a cada imagen una existencia

⁵⁵ *Obras completas*, Valencia: ed. de Vinch, 1985, p. 495.

⁵⁶ Francisco Núñez Navarro considera que la nobleza es también una cuestión de santidad del alma de manera que se pueden justificar las desigualdades de una sociedad construida sobre linajes ancestrales. «Para edificar sobre ella obras de virtud y santidad, dio Dios a los nobles claridad de linaje y sangre hidalga. Y así como Dios crió los Ángeles, vnos más hidalgos que otros en lo natural, sobre mejor calidad natural y mejor naturaleza, cargó por su misericordia (no por deuda de naturaleza) más dones de su gracia. Así, al noble le dio mejor nacimiento y sangre, para que sobre ella edifique más obras del diuino seruicio, a títulos de más agradecidos a Dios, y de más libres de estorbos de hombres para seruir a su diuina magestad... Y así hallaremos que muchas veces que la Sagrada Escritura trata de nobleza y trata a la par de la santidad del alma...son essos dos títulos santo y hidalgo, muy hermanos» *Del precepto evangélico de perdonar i amar al enemigo en Iesu Christo, según el capítulo quinto de San Mateo Evangelista*, Sevilla: por Gabriel Ramos Bejarano, 1618, fol. 194.

⁵⁷ Véase la edición de F. Navarro Antolín y L. Gómez Canseco, Huelva: Bibliotheca Montaniana, 1999.

efímera⁵⁸, incluso si los predicadores encarnan la virtud imperecedera. Cada retrato anuncia la restauración del hombre, en función de un realismo y de una vivacidad⁵⁹ pretendidas por el artista. Las imágenes se manifiestan de la misma manera que el poder de la palabra actúa desde los púlpitos para transmitir las verdades del mensaje católico de salvación. La imagen del hombre, receptáculo que contenía los valores de la santidad externa y visible de la doctrina de Cristo, sirve ahora de medio y fin para esta revelación. Para Pacheco, la representación de los hombres ilustres contiene la idea de lograr, por la vía de las imágenes, como si se tratara de un espejo, la esencia innombrable del hombre. El mensaje bíblico hacia el que confluyen las fuentes teóricas de la teología y el arte, precisa esta visión: «Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido» (1 Co 13, 12).

El retrato se forja sobre la base de esta idea de la encarnación, lo que demuestra hasta qué punto la obra de Pacheco testimonia la deuda incalculable de la teología con la pintura moderna. La necesidad de armonizar la representación del universo cristiano con el auge de una retórica del artificio y la ostentación favoreció el surgimiento de lo que podemos llamar un método moderno de la pintura⁶⁰. Pacheco consigue conciliar con un optimismo triunfante, el misterio de la humanidad de Dios con las posibilidades humanas de redención. No hay que olvidar que en esta retórica de la pintura, el artista ratifica la presencia de las instituciones eclesiásticas como fuente y origen de todo designio celeste.

⁵⁸ Alberti ya había dicho a propósito de la pintura que tiene: «une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants, de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent, et pour la plus grande gloire de l'artiste». *De pictura*, Paris: A. Lévy, 1868 (1^a ed. 1435), documento digitalizado y accesible en <http://gallica.bnf.fr>

⁵⁹ «Imitant ainsi trait pour trait toutes les parties avec une juste & harmonieuse composition de clair-obscur & de couleurs, & donnant à votre portrait le brillant que la facilité & la vigueur du pinceau font voir, pour lors il paroistra tout plein de vie» Charles-Alphonse Dufresnoy, *L'art de peinture*, Paris: N. L'Anglois, 1668, p. 40.

⁶⁰ Klaus Krüger, *Signa et res- The pictorial discourse of the imaginary in Early Modern Italy*, Italian Academia for Advanced Studies in America at Columbia University, New York, Luncheon Seminar, January 26, 2005.

Por esta razón, Pacheco confiesa sinceramente que «no es pequeña alabanza entrar en el número de los más aventajados ombres que avía entonces en España» (196).

Todos estos hombres que han detentado el don de la palabra, y en algunos casos hasta de la profecía, parecen haber contribuido a la constitución de un espíritu nuevo. Los predicadores hicieron el descubrimiento milagroso de herejías, de conspiraciones o de falsos estigmatizados lo que, en definitiva, revela la intención de Pacheco de describir los atributos de la santidad. En una época en la que la palabra vehemente y la comunicación de las imágenes figuraron entre los mejores dispositivos contra las disidencias religiosas, la exaltación de hombres ilustres representa casi un ejército de salvadores que escruta con el ojo del Todopoderoso los actos de todos los hombres.

A partir de este análisis, que parte de la teología de la imagen, hemos podido establecer los vínculos entre el hombre y su universo religioso, una dimensión a la cual se accede sólo a través del propio conocimiento. La proximidad del hombre de su fundamento divino explica los niveles de la virtud, una escala a partir de la que fueron medidas todas las categorías sociales.

Aquí es donde la Iglesia comenta la preocupación divina por las genealogías de los hombres, posibilitando la elaboración de un discurso religioso que reposaba sobre el principio de la moral. De esta forma, nacía una concepción de la alteridad que se muestra reconocible por los axiomas de esta moral, fijados después de Trento. Para que el hombre moderno alcanzara su salvación, debía exhibir el más alto grado de virtud, lo que requería la mediación de una extraordinaria paciencia. Una experiencia raramente optimista que a menudo se situaba muy cerca de la práctica penitencial contrarreformista: «No perdáis, pues, vuestra confianza, que tiene una gran recompensa. Porque tenéis necesidad de paciencia, para que, cumpliendo la voluntad de Dios, alcancéis la promesa»⁶¹.

⁶¹ B. Arias Montano, *Libro de la generación*, (op. cit.), p. 409.