

Enero - Junio 2025



Vol. LIX - Núm. 1

ESTUDIOS TRINITARIOS

SALAMANCA

estudios trinitarios

Enero-Junio

2025

Vol. LIX - Núm. 1

SUMARIO

EDITORIAL	7-10
ESTUDIOS	
MONTES PERAL, L. Á., <i>La primacía del amor en una teología trinitaria inspirada en el Tratado sobre la Trinidad de Tomás de Aquino</i>	13-48
VALLEJO GAVONEL, M ^a . E., <i>Francisco Pacheco e l'Arte de la Pintura: contributi all'iconografia trinitaria post-tridentina nell'area ispanica</i>	49-91
SALAZAR GARCÍA, L. M., <i>Libertad y persona. Rahner y Zizioulas, dos acercamientos desde el concepto de libertad entendido como autodeterminación</i>	93-119
JAKOSALEM, J., <i>Climate Justice: The Moral Imperative in the Eco-theology of Pope Francis in Contemporary Climate Negotiations and Struggles</i>	121-173
BIBLIOGRAFÍA	175-184

**FRANCISCO PACHECO E L'ARTE DE LA PINTURA:
CONTRIBUTI ALL'ICONOGRAFIA TRINITARIA POST-
TRIDENTINA NELL'AREA ISPANICA**

FRANCISCO PACHECO AND THE *ARTE DE LA PINTURA*:
CONTRIBUTIONS TO POST-TRIDENTINE TRINITARIAN
ICONOGRAPHY IN THE HISPANIC WORLD

MARÍA ESTHER VALLEJO GAVONEL

Sapienza Università di Roma
Pontificia Università Gregoriana
vallejogavonel@gmail.com
Orcid: 0009-0004-6994-7152

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2025

Fecha de aceptación: 18 de abril de 2025

Sintesi: L'articolo propone una panoramica sulla figura di Francisco Pacheco nel contesto culturale spagnolo della prima età moderna, evidenziandone il ruolo nella definizione della sensibilità artistica del *Siglo de Oro* e la funzione di mediatore tra sapere umanistico, pratica d'officina e controllo della rappresentazione dell'immagine sacra. In particolare, l'articolo si concentra sull'operadi maggiore rilievo dell'autore, l'*Arte de la Pintura*, esaminandone fonti, contesto storico e struttura interna. L'opera si configura come un trattato capace di integrare le istanze

dottrinali post-tridentine e di rielaborare, in modo semplificato ma operativamente efficace per il proprio pubblico di artisti, le riflessioni di Gabriele Paleotti e Johannes Molanus entro un quadro normativo coerente destinato alla formazione e alla regolamentazione della prassi pittorica. La sezione conclusiva approfondisce le prescrizioni di Pacheco per la rappresentazione della Santissima Trinità, ricostruendo modelli, criteri formali e limiti iconografici volti a garantire chiarezza teologica e decoro visivo, e illustrando tali indicazioni con immagini pertinenti ai temi iconografici analizzati, tratti da contesti precedenti, contemporanei e successivi, sia europei sia ispano-americani.

Parole chiave: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Siglo de Oro, iconografia post-tridentina, iconografia trinitaria, arte ispano-americana.

Abstract: The paper provides an overview of the figure of Francisco Pacheco within the cultural context of early modern Spain, highlighting his role in shaping the artistic sensibility of the Spanish Golden Age and his function as a mediator between humanistic knowledge, workshop practice, and the regulation of sacred imagery. In particular, the article focuses on the author's most significant work, *Arte de la Pintura*, examining its sources, historical context, and internal structure. The treatise emerges as a work capable of integrating post-Tridentine doctrinal concerns and of reworking, in a simplified yet operationally effective manner for its intended audience of artists, the reflections of Gabriele Paleotti and Johannes Molanus within a coherent normative framework aimed at the education and regulation of painting practice. The concluding section examines Pacheco's prescriptions for the representation of the Holy Trinity, reconstructing the models, formal criteria, and iconographic limits he proposed to ensure both theological clarity and visual *decorum*, and illustrating these guidelines with images pertinent to the iconographic themes discussed, drawn from preceding, contemporary, and subsequent contexts, both European and Ibero-American.

Keywords: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Spanish Golden Age, Post-Tridentine iconography, Trinitarian iconography, Ibero-American art.

1. Introduzione

Il presente articolo si propone di offrire, in uno schema tripartito, una panoramica sulla figura di Francisco Pacheco nel contesto culturale spagnolo della prima età moderna, concentrandosi sulla sua principale opera scritta, l'*Arte de la Pintura*, e dedicando la parte conclusiva all'analisi delle indicazioni dell'autore relative alla corretta rappresentazione iconografica della Trinità. Vengono delineati, in termini generali, il contesto storico, la struttura del trattato e il suo lascito culturale, con particolare attenzione alle implicazioni iconografiche e iconologiche. L'articolo esamina le direttive fornite da Pacheco in relazione alla rappresentazione trinitaria, corredando l'analisi con esempi provenienti dall'Europa, con uno specifico focus sull'Italia, sulla Spagna e sull'area ispano-americana. L'obiettivo è promuovere una comprensione dei criteri e delle indicazioni iconografiche adottate dall'autore, collocandole in dialogo con passaggi selezionati delle trattazioni del cardinale Gabriele Paleotti e del teologo Johannes Molanus, dedicate al disciplinamento e al controllo dell'uso delle immagini, al fine di garantire fedeltà dottrinale, decoro ed efficacia catechetica¹.

2. Francisco Pacheco e la cultura artistica iberica nell'epoca della Riforma

Francisco Pacheco del Río (1564-1644) occupa una posizione di rilievo nel panorama artistico, umanistico e religioso

¹ Per ulteriori approfondimenti sull'autore e sull'opera *El Arte de la Pintura*, si rimanda all'edizione critica di tale volume: F. Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. con introduzione e note di B. Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.

della Spagna del *Siglo de Oro*. Pittore, scrittore e intellettuale seicentesco, egli rappresenta un nodo cruciale nella definizione del rapporto tra arte, fede e dottrina nella cultura iberica della Controriforma. Nato a Sanlúcar de Barrameda, presso Cadice, e formatosi a Siviglia –allora centro nevralgico della vita culturale e commerciale, nonché crocevia dei legami con l'America ispanica– Pacheco divenne un punto di riferimento non solo per la pratica pittorica, ma anche per la riflessione teorica sull'immagine sacra e sul ruolo del pittore come mediatore della verità teologica².

La sua figura si caratterizza per la duplice identità di artista e censore ecclesiastico: oltre a essere maestro di bottega e mentore di Diego Velázquez, ricoprì l'incarico di *veedor de pinturas* per l'Inquisizione di Siviglia, assumendo la responsabilità del controllo dottrinale delle immagini sacre³. Tale posizione lo colloca al centro dei processi di regolamentazione figurativa della Spagna cinquecentesca: Pacheco si configura infatti come interprete –e spesso difensore– delle direttive elaborate dal Concilio di Trento e dei criteri definiti dal cardinale arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582) e dal teologo fiammingo Johannes Molanus (*De picturis et imaginibus sacris*, 1570), ai quali egli attinge e che rielabora nel quadro della cultura figurativa sivigliana del primo Seicento. La sua opera, tanto pittorica quanto teorica, rivela un intento sistematico che fonde prassi d'officina, sensibilità umanistica e ortodossia cattolica in un quadro disciplinare, seppur limitato, coerente.

La formazione di Pacheco si svolse in un ambiente artistico segnato dal classicismo italiano e dall'emergente naturalismo

² Cf. J. Brown, *Painting in Spain 1500-1700*, Yale University Press, New Haven-London, 1998, pp. 102-105.

³ Cf. M. Kinkead, «Pacheco and the Inquisition», *The Art Bulletin*, vol. 66, n.º 1 (1984), pp. 57-68.

spagnolo. Le sue prime opere rivelano l'influenza del Manierismo toscano e romano, mediata da contatti indiretti con modelli raffaelleschi e michelangioleschi diffusi tramite stampe e reinterpretati dai pittori andalusi⁴. Parallelamente, la tradizione fiamminga esercitò un'influenza significativa sull'arte figurativa, soprattutto nella cura minuziosa del dettaglio e nella ricercata sensibilità cromatica, aspetti riconducibili alla forte presenza di quel mercato pittorico nella Siviglia della prima età moderna⁵.

Nonostante la sua formazione e costante impegno lavorativo, l'opera pittorica di Pacheco è stata sovente giudicata dalla critica come più normativa che innovativa. Il suo stile –fortemente condizionato dal ruolo istituzionale di censore– privilegia la chiarezza teologica e il decoro iconografico rispetto alla ricerca formale o alla libertà creativa. Ne derivano opere dalla composizione calibrata, gestualità contenuta ed emotività sorvegliata, in cui la dimensione dottrinale sembra prevalere su quella espressiva. Come osserva Jonathan Brown, le sue pitture appaiono corrette e attente all'ortodossia, ma raramente suscitano nello spettatore un'autentica tensione visiva o emotiva⁶.

Tra le opere più rappresentative del suo catalogo –significative più per la funzione normativa che per la qualità pittorica e formale– si ricordano *La Inmaculada* della cattedrale di Siviglia (1619), *La flagelación* dell'Università di Siviglia e la *Santa Teresa* del convento di San Alberto⁷. Questi dipinti riflettono l'equilibrio tra rigore teologico e moderato naturalismo che caratterizza la sua maturità

⁴ Cf. D. Angulo Íñiguez, *Historia de la pintura española. Pintura del Siglo de Oro*, Alianza, Madrid, 1978, pp. 215-220.

⁵ Cf. F. Checa Cremades, *El arte en la España del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 54-59.

⁶ Cf. J. Brown, *Painting in Spain 1500-1700*, pp. 110-111.

⁷ Cf. J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España del Siglo de Oro*, Museo del Prado, Madrid, 2001, pp. 87-96.

artistica. Tuttavia, il confronto con i principali artisti sivigliani della sua epoca mette in evidenza i limiti del suo linguaggio figurativo.

Juan de Roelas, ad esempio, rappresenta una figura decisiva nell'introduzione di un naturalismo dinamico, marcato da una sensibilità nuova nei confronti degli effetti luministici, i quali conferiscono alle sue composizioni un vibrante senso di immediatezza percettiva. Tale orientamento, radicato nel dialogo con le esperienze venete e con la tradizione coloristica d'ascendenza tizianesca, costituisce un elemento di rinnovamento rispetto al linguaggio ancora fondamentalmente normativo della bottega sivigliana⁸.

Contestualmente, Francisco de Zurbarán elaborò una sintesi del tutto originale tra austerità monastica –che informa la sua cultura visiva e spirituale– e intensità mistica, ottenuta attraverso un uso altamente selettivo della luce e una calibrata costruzione volumetrica delle figure. La sua pittura, caratterizzata da una rarefatta concentrazione meditativa, si distingue per la capacità di elevare la quotidianità a rivelazione trascendente⁹.

Entrambi questi aspetti risultano quasi del tutto assenti nell'opera di Pacheco, la cui produzione rimane saldamente ancorata a un ideale controriformato di controllo iconografico e di moderazione espressiva¹⁰. Sebbene Pacheco assuma un ruolo centrale tramite le sue opere letterarie –in particolare attraverso il *Libro de Retratos*¹¹ e l'*Arte de la pintura*– la sua prassi pittorica

⁸ Cf. Sull'influenza veneta su Roelas, si veda: E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1992.

⁹ Per un'analisi complessiva dell'estetica di Zurbarán, si rimanda a: O. Delenda, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Wildenstein Institute, Madrid, 2010.

¹⁰ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 11-45.

¹¹ Cf. F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1605.

appare distante dalle soluzioni innovative di Roelas e Zurbarán, evidenziando la pluralità dei linguaggi che caratterizzano la *Escuela Sevillana* nei primi decenni del XVII secolo.

Il divario risulta ancora più evidente rispetto al più celebre dei suoi allievi, Diego Velázquez, il quale, pur avendo ricevuto nella bottega del maestro una solida preparazione tecnica e teorica, se ne distaccò rapidamente, orientandosi verso un naturalismo vibrante e una profondità psicologica senza precedenti nel contesto ispanico. Studi recenti hanno sottolineato come l'insegnamento di Pacheco abbia fornito a Velázquez una base concettuale indispensabile, ma non un modello stilistico da imitare¹². I temi dell'*Inmaculada* e della *Coronación de la Virgen*, frequentemente affrontati da lui e dai suoi contemporanei, mettono in luce, accanto ai limiti della sua perizia pittorica, il ruolo eminente da lui esercitato quale garante di una corretta interpretazione iconografica. Ne consegue che la rilevanza e il contributo di Pacheco sono oggi principalmente riconosciuti nell'ambito della divulgazione della teoria artistica e della recensione della normazione iconografica post-tridentina in ambito ispanico, piuttosto che nello sviluppo formale della pittura seicentesca.

Rilevante fu anche la sua attività didattica nella bottega sivigliana, nella quale formò più generazioni di artisti, insistendo sulla centralità dello studio del disegno, dell'anatomia e della prospettiva, nonché sull'importanza dell'etica cristiana del pittore. Il metodo di insegnamento, fondato sulla pratica sistematica della copia, sulla verifica dottrinale dei soggetti e su una rigorosa supervisione delle scelte iconografiche, si sviluppava all'interno della cosiddetta *Academia de Pacheco* –pur non configurandosi come un'accademia in senso formale–, dove discussioni di carattere intellettuale, teologico e letterario contribuivano a

¹² Cf. F. Marías, *Velázquez. Pintor y criado del rey*, Nerea, Madrid, 1999, pp. 45-48.

definire un contesto di formazione privilegiato per gli artisti attivi nell'ambiente sivigliano¹³. In tale quadro, emerge un orientamento verso l'ideale del *pictortheologus*, versato nella più alta cultura umanistica italiana, ma radicato in una sensibilità culturale specificamente ispanica, caratterizzata da austerità, introspezione e da una concezione dell'immagine sacra come strumento dotato di una funzione teologica e soteriologica.

Nel vivace ambiente sivigliano della prima metà del Seicento, Pacheco non si distinse né come genio artistico né come innovatore teorico; si configurò piuttosto come osservatore acuto e rigoroso, appassionato della cultura e dei personaggi colti, instancabile lavoratore e bibliofilo, con profonda curiosità per la letteratura sacra e discreta familiarità con i trattati artistici del Rinascimento italiano¹⁴. Leon Battista Alberti, Leonardo e Vasari ricorrono costantemente nelle sue pagine, spesso impiegati per conferire autorevolezza alle esigenze normative della cultura post-tridentina. Nel corso dei suoi ottant'anni di vita, Pacheco svolse un'intensa attività letteraria eterogenea: fu compilatore ed editore di autori come Fernando de Herrera, Francisco de Rioja, Baltasar del Alcázar e Pablo Céspedes; compose poemi encomiastici e poesie, dedicandosi anche a opere di maggior impegno, come il *Libro de Retratos* o l'*Arte de la Pintura*. Quest'ultimo, costituisce la sintesi più matura della sua riflessione, in cui coniuga in modo originale dottrina cristiana, estetica e pratica pittorica¹⁵.

¹³ Sull'accademia si Pacheco, si veda: F. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 20-31.

¹⁴ Cf. F.Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 11-12.

¹⁵ Cf. F.Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 11-20.

3. Arte de la pintura: contesto, influenze, struttura e contributi

Il trattato, pubblicato postumo nel 1649 per volontà del genero Diego Velázquez e del suo discepolo Francisco de Rioja, si configura come un'opera teorico-pratica che affronta la pittura non solo come disciplina artistica, ma come attività intellettuale e morale, strettamente subordinata ai principi dottrinali della Chiesa cattolica secondo criteri di decoro, verità e ortodossia. In tale prospettiva, l'opera si inserisce pienamente nel dibattito controriformato sull'immagine sacra, instaurando un dialogo con la trattatistica normativa elaborata a seguito del *Decretum de imaginibus* del Concilio di Trento e attingendo in modo significativo ai trattati di Gabriele Paleotti e di Joannes Molanus¹⁶, i quali si collocano all'interno di una tradizione regolativa di lunga durata, le cui radici risalgono al Concilio di Nicea II¹⁷.

Dal punto di vista letterario, a differenza dei trattati di Paleotti e di Molanus –ecclesiastici dotati di solida formazione teologica– l'*Arte de la pintura* presenta una struttura ibrida, a metà tra trattato tecnico, manuale devozionale e cronaca d'arte. La prosa alterna descrizioni minuziose a riflessioni morali, includendo citazioni tratte da Plinio, Vasari e san Tommaso d'Aquino, nonché ampi passaggi desunti dai due trattati post-tridentini menzionati. Tale eterogeneità non produce tuttavia un discorso astratto o disorganico, ma funzionale alla formazione di un pubblico di artisti, ai quali vengono trasmesse norme, modelli e un preciso *ethos* professionale, con l'intento di nobilitare la *pitturae* di

¹⁶ Cf. F. Valdivieso, *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990, p. 75.

¹⁷ Per ulteriori informazioni si rimanda alla lettura del volume: L. Salviucci Insolera (a cura di), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. «Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti»*, Artemide, Roma, 2016.

riaffermarne la dignità di arte liberale, nonché la sua funzione di scienza morale¹⁸.

Per Pacheco, l'arte non costituisce un'attività meramente estetica, ma un autentico ministero intellettuale e spirituale: «el pintor debe ser hombre de bien y cristiano, porque su arte sirve a la verdad y a la devoción»¹⁹. In questa prospettiva, l'artista assume il ruolo di catechista dei sensi e la pittura si configura come una forma di teologia visiva. L'opera svolge così una funzione di mediazione tra eredità rinascimentale e sensibilità barocca: da un lato, recepisce la centralità del disegno e la dignità intellettuale dell'artista proprie dell'umanesimo italiano; dall'altro, assimila la spiritualità controriformata del Barocco, concependo luce, gesto e teatralità come strumenti capaci di rendere percepibile il mistero divino²⁰.

Il classicismo temperato e la rigorosa morale che informano la riflessione di Pacheco si pongono tuttavia in netto contrasto con le tendenze più dinamiche e sensuali della pittura seicentesca, di cui l'autore diffida apertamente. L'arte deve rifuggire la *curiositas*, poiché l'invenzione disordinata e la pittura indecente tendono a confondere più che a istruire²¹. In tale equilibrio tra una calibrata libertà creativa e disciplina teologica risiede una delle peculiarità del trattato, che si propone non solo come manuale tecnico, ma come modello educativo complessivo.

Dal punto di vista della genesi e delle caratteristiche materiali, *l'Arte de la pintura* si presenta come un'opera aperta, elaborata

¹⁸ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 11-45.

¹⁹ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, prologo e Libro Primo.

²⁰ Cf. C. Vincent-Cassy, «La honra y acierto de la pintura. Sobre el “glorioso remate” del Arte de la pintura y las adiciones a algunas imágenes de Francisco Pacheco», *Atlante*, n.° 20 (2024).

²¹ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, prologo e Libro Primo.

progressivamente nel corso dell'intera vita dell'autore. Alcune sezioni risultano già compiute intorno al 1620, mentre la struttura definitiva si consolida tra il 1634 e il 1638, periodo in cui si registrano significative aggiunte e riformulazioni. Ciò spiega l'alternanza tra passaggi dottrinalmente rigorosi e inattese aperture nei confronti di artisti come Caravaggio, Ribera, Guido Reni e Artemisia Gentileschi. L'opera fu probabilmente conclusa nel gennaio 1638, sottoposta a censura nel 1641 e data alle stampe solo nel 1649²².

La struttura del trattato sembra derivare, almeno in parte, da una riflessione sull'impianto sistematico del *Trattato dell'arte della pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo²³, dal quale Pacheco mutua una certa scansione tematica, ma anche un modello compositivo di matrice neo-aristotelica e dichiaratamente didascalica, particolarmente funzionale alla formazione teorica degli artisti nella Penisola Iberica. Il Prologo –assente nell'*editio princeps* e reintrodotta postumo grazie al ritrovamento effettuato dagli editori della seconda edizione– assolve a una duplice funzione: da un lato, giustificare la necessità della trattazione nel contesto della cultura artistica spagnola, giudicata dall'autore priva di un fondamento teorico sistematico comparabile a quello italiano; dall'altro, esplicitare le finalità normative, pedagogiche e devozionali che ne orientano l'impianto²⁴.

L'opera presenta una struttura tripartita, cui si affianca un ampio apparato di *Adiciones* e *Aprobaciones*, che ne accresce la portata documentaria e l'autorità normativa. Tale architettura non risponde a una logica meramente aggregativa, ma riflette la coerenza di un progetto intellettuale unitario, volto a integrare istanze umanistiche, prescrizioni tecnico-procedurali e un

²² Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 43-49.

²³ Cf. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584.

²⁴ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 43-45.

impianto normativo riconducibile alle esigenze della cultura religiosa post-tridentina. In questo contesto, la pratica artistica viene sottratta alla sfera puramente artigianale e sottoposta a un regime di regolamentazione dottrinale e iconografica.

Il Primo Libro si presenta come un compendio di cultura umanistica, volto a dimostrare l'antichità e la nobiltà della pittura, collocandola entro una genealogia che risale ai grandi maestri dell'antichità classica e della tradizione italiana rinascimentale. Attraverso il ricorso ai trattati di Plinio, Alberti, Vasari e Lomazzo, nonché alla retorica encomiastica della letteratura artistica spagnola del Seicento, Pacheco mira a elevare il prestigio sociale e morale del pittore, distinguendolo dall'artigiano meccanico e attribuendogli competenze intellettuali e responsabilità²⁵. Centrale è l'enfasi sull'utilità spirituale dell'immagine sacra, concepita come strumento catechetico capace di rendere visibile l'invisibile e di guidare i fedeli nella comprensione dei misteri cristiani. Tale prospettiva rispecchia sia le indicazioni del Concilio di Trento sia le controversie teologiche contemporanee e anticipa la funzione regolatrice che l'autore assumerà nelle sezioni successive dell'opera²⁶.

Il Secondo Libro affronta in modo più sistematico la teoria della pittura, concentrandosi sui principi del disegno e del colore, della composizione e della prospettiva. La distinzione tra disegno e colorito, pur risentendo delle polemiche italiane del Cinquecento, è reinterpretata alla luce della tradizione iberica e della sensibilità personale dell'autore: il disegno è fondamento razionale e misura della rappresentazione, mentre il colore assume

²⁵ Cf. V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición crítica a cura di F. Calvo Serraller, Ediciones Turner, Madrid, 1979, pp. 34-41.

²⁶ Cf. B. Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco. Teórico de la pintura y censor de imaginaria*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 45-58.

un ruolo armonico ma subordinato. Le riflessioni su decoro, verosimiglianza e imitazione della natura sono costantemente filtrate attraverso una prospettiva etico-dottrinale, che subordina la correttezza formale alla funzione morale dell'immagine. La teoria non è mai separata dalla funzione morale: una corretta rappresentazione richiede conoscenza teologica, prudenza e capacità di discernimento, qualità che l'autore rivendica come essenziali per il pittore cristiano²⁷.

Il Terzo Libro, spesso considerato il più originale, è dedicato agli aspetti tecnici, materiali e operativi della pittura. Qui Pacheco elabora una vera e propria precettistica di bottega, descrivendo i procedimenti relativi alla preparazione delle tavole e delle tele, ai pigmenti, alle vernici, alle dorature, alla macinazione dei colori, ai leganti e ai *medium*²⁸. Il lessico diventa più specialistico e il discorso tende alla manualistica professionale, pur conservando la cornice morale e normativa che caratterizza l'intero trattato. L'autore non si limita a registrare tecniche e materiali: li discute, li valuta e li collega alla corretta resa iconografica dell'immagine sacra, integrando considerazioni pratiche e criteri devozionali. Ciò conferisce al Terzo Libro una dimensione unica nella trattatistica iberica del periodo, poiché fonde osservazione empirica, esperienza personale e prescrizioni ecclesiastiche in un corpus coerente e operativo²⁹.

Alle tre Parti precedenti seguono le *Adiciones*, che costituiscono il nucleo normativo dell'opera. Esse sono direttamente influenzate da Paleotti e Molanus e affrontano la rappresentazione iconografica delle immagini sacre e la loro correttezza dottrinale. Le *Adiciones* si

²⁷ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Secondo Libro.

²⁸ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Terzo Libro.

²⁹ Cf. A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 112-119.

configurano come una forma di commento esteso, raccogliendo materiali eruditi, testimonianze oculari e pareri di autorità religiose, con l'obiettivo di costruire un quadro coerente della pittura intesa come strumento teologico. Questa struttura cumulativa riflette sia la metodologia umanistica sia l'impostazione controriformistica, volta a garantire una rappresentazione del sacro univoca e rigorosamente controllata.

Le successive *Aprobaciones* raccolgono le approvazioni ecclesiastiche relative alle opere dell'autore, documentano il suo costante impegno per il decoro e la correttezza iconografica. Attraverso l'uso innovativo di un modello censorio –derivato dal controllo dottrinale esercitato sui testi, ma applicato volontariamente all'arte figurativa– esse concorrono a conferire alla pratica pittorica una compiuta dimensione discorsiva, promuovendo un dibattito non tanto tecnico-stilistico quanto teologico e normativo.

Un'articolazione centrale del pensiero di Pacheco emerge nelle *Adiciones*, in cui l'autore manifesta una chiara affinità intellettuale con i gesuiti, aderendo al loro ideale di pittura «semplice e maestosa» e allineandosi alla concezione educativa e dottrinale propria della Compagnia. In questo contesto, Pacheco si pone in continuità con il progetto pedagogico di Martín de Roa, rivolgendosi a un pubblico spesso inesperto e illustrando gli errori iconografici da evitare. L'autore cita ripetutamente figure come lo stesso Roa e Juan de Soria per convalidare l'impianto iconografico delle sue proposte e si rivolge altresì a gesuiti come Feliciano de Figueroa, Antonio de Quintanadueñas, Alonso Flórez, Diego Meléndez, Diego de Granada e Juan de Pineda, cercando un'autorità non reperibile nella letteratura già pubblicata sull'iconografia sacra. Le *Adiciones* si inseriscono, in senso largo, nel più ampio progetto gesuitico di controllo delle immagini sacre, richiamando autori come Possevino, Bellarmino e Richeome e impiegando esempi

concreti al fine di trasformare la pittura in una forma efficace di teologia visiva³⁰.

Di particolare rilievo per le immagini sacre, e strettamente legato al contesto teologico e programmatico della Compagnia, è il concetto di *valentia* –onnipresente nell’*Arte de la Pintura*– inteso come capacità del pittore di rendere visivamente appropriata, efficace e teologicamente corretta una rappresentazione, distinguendo nettamente tra valore tecnico e valore sacro. Le immagini miracolose e devozionali superano la pura abilità artistica, divenendo strumenti di meditazione teologica e santità. Pacheco insiste sulla necessità di ritratti «veri» dei santi, a conferma della pittura come mediazione sacra, pienamente coerente con la sensibilità gesuitica.

Nel contesto peninsulare, l’*Arte de la Pintura* fu recepito principalmente come testo di autorità normativa, più che come manuale destinato alla pratica quotidiana di bottega, contribuendo in modo significativo alla definizione di un linguaggio figurativo conforme ai dettami post-tridentini³¹. Particolarmente influenti furono le prescrizioni iconografiche relative ai soggetti teologicamente più sensibili –come la Trinità, l’Immacolata Concezione e i misteri cristologici– che esercitarono un ruolo centrale nel dibattito artistico spagnolo del XVII secolo.

³⁰ Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Pacheco e la Compagnia di Gesù, si rimanda a: C. Vincent-Cassy, «La honra y acierto de la pintura. Sobre el “glorioso remate” del Arte de la pintura y las adiciones a algunas imágenes de Francisco Pacheco». *Atlante*, n.º 20 (2024).

³¹ Cf. J. Brown, *Painting in Spain 1500-1700*, pp. 61-67.

4. L'iconografia della Santissima Trinità nell'Arte de la Pintura

In continuità con quanto precedentemente esposto, questo paragrafo si concentra sull'iconografia trinitaria –tema che apre le *Adiciones* e si conclude con la rappresentazione di San Ignacio de Loyola– soggetto di particolare complessità e potenziale conflittualità all'interno del cristianesimo. Pacheco lo affronta in maniera concisa e quasi didascalica, ma efficace, funzionale a fornire agli artisti spagnoli dell'epoca una guida normativa per la corretta rappresentazione delle immagini sacre.

Il discorso si fonda principalmente sull'autorità dottrinale di Johannes Molanus, integrata dalle riflessioni di teologi gesuiti quali Martín de Roa e Feliciano de Figueroa³². La scelta delle fonti riflette chiaramente l'intento dell'autore: stabilire criteri iconografici volti a prevenire, nella prassi figurativa, rischi teologici considerati delicati o addirittura eretici dalla cultura post-tridentina.

Nelle pagine seguenti verrà proposta una ricognizione sistematica delle diverse raffigurazioni trinitarie affrontate da Pacheco, articolandole secondo una progressione che va dalle forme condannate e sconsigliate, passando per quelle tollerate e ammissibili, fino alle rappresentazioni pienamente legittime e coerenti con la dottrina cattolica. Oltre alla dimensione descrittiva e normativa del testo, verranno presentate alcune immagini significative, esemplificative delle diverse iconografie trattate, con particolare attenzione ai contesti italiano, spagnolo e ispano-americano.

³² Sulla centralità del contributo gesuitico nella definizione dei criteri iconografici post-tridentini, si veda in particolare: J. W. O'Malley, *The Jesuits: A History from Ignatius to the Present*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2014, pp. 87-115.

4.1. *Iconografie condannate e sconsigliate*

Il testo si apre con una condanna esplicita dell'iconografia comunemente designata come *Trinitas triformis* o *trifrons*, descritta come «hombre con tres rostros, o cabezas, a la manera de Jano o Gerión, con que se escandaliza la gente cuerda y hace errar a los ignorantes»³³. La critica a questo tema precede la trattatistica post-tridentina, emergendo già in ambito spagnolo in autori come Diego Cabranes³⁴, e testimonia una certa consapevolezza dei problemi legati a questo modello anche tra gli artisti, come dimostra il processo inquisitoriale contro lo scultore Esteban Jamete³⁵.

Nel contesto della normativa tridentina sull'immagine sacra, Johannes Molanus e Gabriele Paleotti condannarono esplicitamente l'iconografia trifronte, considerandola ingannevole e teologicamente impropria. Molanus giunse a qualificarla una «diabolica invenzione», in aperto contrasto con la correttezza dottrinale³⁶. In modo analogo, Paleotti espose come tali immagini possano generare errore e confusione nei fedeli, poiché contraddicono la distinzione delle Persone divine e violano i principi della decenza e verità religiosa³⁷. Entrambi gli autori posero l'accento sulla necessità di subordinare la fantasia iconografica alla

³³ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 562. Cf. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, lib. II, cap. 4, p. 37.

³⁴ Per ulteriori approfondimenti, si veda: F. Checa Cremades, «Clasicismo, mentalidad religiosa e imagen artística: Las ideas estéticas de Diego de Cabrales», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 145 (1979), pp. 51-60.

³⁵ Per approfondire la questione si rimanda a: J. Domínguez Bordona, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933.

³⁶ Cf. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, lib. II, cap. 4, p. 37.

³⁷ Cf. G. Paleotti, «Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)», in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 2, Bari, 1961, lib. II, cap. 3; J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, pp. 87-89.

chiarezza teologica, evitando invenzioni formalmente seducenti ma dottrinalmente fuorvianti.

Benché la Trinità trifronte fosse già oggetto di contestazioni nel tardo Medioevo e da parte dei trattatisti del periodo controriformistico, la condanna di Papa Urbano VIII nel 1628 ne sancì la definitiva esclusione dal repertorio iconografico cattolico europeo. Nonostante ciò, sopravvivono esempi tardivi, come il dipinto nell'abside quattrocentesca della chiesa di San Nicolao a Seregnò o l'opera di Jerónimo Cósida per il monastero cistercense di Tulebras, in Navarra³⁸.

Nel periodo tardo-settecentesco e ottocentesco, la Trinità trifronte continuò a comparire nei viceregni d'oltremare, dove la tradizione locale mostrava maggiore flessibilità rispetto ai divieti europei, soprattutto nelle aree più lontane dai centri di potere. Si possono citare esempi come la versione attribuita a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pittore neo-granadino attivo a Bogotá nel tardo Seicento, nonché diverse versioni sul tema riconducibili alla *Escuela Cuzqueña*, distribuiti in tutta l'area andina (figg. 1-2). In questi casi, la rappresentazione trifronte sopravvisse come rielaborazione devozionale piuttosto che come manifesto teologico, rientrando in un processo di adattamento e circolazione di immagini in cui modelli tardo medievali e rinascimentali venivano reinterpretati nelle botteghe locali³⁹.

Il riferimento alla Trinità incarnata nel grembo di Maria nell'opera di Pacheco è estremamente limitato. Tale immagine, pur radicata nella pietà tardo-medievale, può indurre a una lettura erronea del dogma «como si todas las tres divinas Personas se

³⁸ Sullatavola di Jerónimo Cósida a Tulebras, si veda: J. Yarza Luaces, *La iconografía de la Santísima Trinidad en España*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 112-115.

³⁹ Per ulteriore approfondimenti si rimanda a: M. Sartor, «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 25 (2007), pp. 9-43.

hubieran vestido de nuestra carne»⁴⁰. Analogamente, Molanus denuncia l'assenza di fondamento nella Scrittura e nella Tradizione dei Padri, definendo l'immagine «priva di bellezza e di religione» e potenzialmente generatrice di errore e impietà⁴¹. Un atteggiamento simile si desume dal trattato del Paleotti, benché non ne faccia riferimento esplicito, che condanna tutti quegli «abusii» iconografici non conformi alla verità rivelata o capaci di fuorviare i fedeli, in linea con l'insegnamento tridentino sulla funzione didattica e ortodossa dell'arte sacra⁴².

La brevità del riferimento da parte di Pacheco e dello stesso Molanus riflette probabilmente la limitata diffusione, all'epoca, di questo modello iconografico. Rare sono, infatti, le opere della prima età moderna che raffigurano la Trinità nel grembo di Maria, sia nel contesto europeo sia in quello americano.

4.2. *Iconografie tollerate*

Pacheco dedica un paragrafo alla Trinità triandrica, descrivendola come «tres figuras sentadas con un traje y edad, con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas Personas»⁴³. L'autore mette in collegamento questo tema alla raffigurazione nota come l'Ospitalità di Abramo: «Y parece que está favorecida esta imagen en la aparición de los ángeles en forma de peregrinos al santo Patriarca Abraham, cuando viendo tres, adoro solo uno»⁴⁴. Sebbene Pacheco,

⁴⁰ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 562. Cf. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, lib. II, cap. 4, p. 37.

⁴¹ Cf. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, lib. II, cap. 4, pp. 36-37.

⁴² Cf. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, pp. 221-229.

⁴³ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 563.

⁴⁴ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 563.

citando P. Martin de Roa, riconosca che l'immagine possa essere ammissibile «por significar la Divinidad solamente»⁴⁵, egli stesso ne resta insoddisfatto, ammettendone tuttavia la liceità sotto forte controllo teologico e con chiara distinzione degli attributi⁴⁶. Tuttavia, il testo non affronta i nodi teologici fondamentali che distinguono profondamente le due iconografie.

Al riguardo, Paleotti sottolinea l'importanza della chiarezza teologica nelle immagini sacre, insistendo sulla necessità che la Trinità sia rappresentata in modo tale che lo spettatore possa riconoscere le tre Persone distinte ma unitarie⁴⁷. Analogamente, Molanus esorta a evitare soluzioni figurative suscettibili di generare ambiguità sul piano dottrinale. Egli ammette la raffigurazione triandrica solo se la loro distinzione iconografica non compromette l'affermazione della consustanzialità trinitaria; in caso contrario, essa rischia di suggerire una separazione sostanziale tra le Persone, imponendo cautela nell'uso di modelli antropomorfi plurimi⁴⁸.

La rappresentazione triandrica espone infatti il rischio di percepire tre soggetti divini separati, malgrado l'intenzione di affermare l'unità di sostanza. Tale difficoltà emerge già nel confronto con le letture patristiche della teofania di Genesi 18: Ireneo interpreta la visione come manifestazione triadica di un'unica presenza divina «tres tamen unum sunt»⁴⁹, mentre Agostino ne sottolinea l'unità operativa delle Persone⁵⁰. In questo contesto, i tre angeli funzionano come segno analogico, non come rappresentazione diretta della Trinità. Infatti, nelle tradizioni bizantine e ortodosse, gli angeli restano creature, agendo come

⁴⁵ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 563.

⁴⁶ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 563.

⁴⁷ Cf. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, p. 124.

⁴⁸ Cf. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, lib. II, cap. 4; 42.

⁴⁹ Ireneo, *Adv. Haer.* IV, 20, 1.

⁵⁰ Cf. Agostino, *De Trin.* II, 11-15.

figure simboliche della consustanzialità divina, in linea con l'imperativo apofatico di non dare forma visibile alla natura divina, secondo un principio già latente nella teologia dei Padri⁵¹.

Diversa è tuttavia la traiettoria occidentale: tra XIV e XVI secolo la Trinità triandrica si afferma come rappresentazione diretta della divinità, con tre figure umane identiche, generalmente cristomorfe, sedute o in gloria. L'identità visiva intende esprimere l'assoluta uguaglianza delle Persone, ma genera una contraddizione percettiva: l'immagine appare come una triade di individui, non come una sola sostanza in tre ipostasi⁵². Il passaggio dalla mediazione narrativa alla rappresentazione diretta dell'essenza divina segna il punto critico che porterà, tra XVII e XVIII secolo, alla progressiva esclusione dell'immagine triandrica nell'arte occidentale⁵³.

In ambito ispanico –e più in generale europeo– questa iconografia rimane in uso almeno fino agli inizi del XVI secolo, come attestano casi ben documentati nell'area aragonese, tra cui le opere di Miguel Ximénez dove la persistenza di schemi tardo-medievali convive con le prime istanze rinascimentali⁵⁴. La diffusione di tale schema iconografico non si limita alla Penisola Iberica, ma interessa anche l'Italia settentrionale, con una particolare concentrazione nell'area piemontese e lombarda: un esempio significativo è la trinità triandrica cristomorfa affrescata

⁵¹ Cf. B. Uspenskij, *Teologia dell'icona*, La Casa di Matriona, Milano, 1995, pp. 165-182; E. Sendler, *L'icona*, immagine dell'invisibile, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 97-115.

⁵² Cf. H. Belting, *Likeness and Presence*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 265-278.

⁵³ Cf. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Harper & Row, New York, 1939, pp. 48-53.

⁵⁴ Sulla persistenza di modelli iconografici tardogotici nell'area iberica tra XV e XVI secolo, si rimanda a: F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 45-67; J. Yarza Luaces, *Arte y espiritualidad en la España medieval*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 311-325.

nella Pieve di Soncino, presso Cremona, testimone della durata di queste formule visive in contesti periferici rispetto ai grandi centri artistici⁵⁵.

La Trinità triandrica è documentata anche in ambito ibero-americano, dove godette di notevole fortuna. Numerosi dipinti nel viceregno del Perù, databili lungo tutto il XVIII secolo, attestano la persistenza e l'adattamento di questo modello iconografico nei contesti devozionali locali, non sempre in dialogo con le prescrizioni post-tridentine e con le specificità della cultura visiva andina. Diversi studi suggeriscono che la permanenza di questa iconografia potesse trovare terreno fertile in un immaginario religioso locale già predisposto a concezioni triadiche: pur non esistendo un rapporto diretto fra la Trinità cristiana e le divinità indigene preispaniche, la diffusione simbolica del «tre» nelle cosmologie andine può aver facilitato la ricezione –reinterpretata– dell'iconografia triandrica e trifronte⁵⁶. Tale continuità non va interpretata come un fenomeno di mera sopravvivenza arcaizzante, ma piuttosto come espressione della flessibilità semantica di un repertorio figurativo capace di rispondere a esigenze teologiche, didattiche e devozionali differenti⁵⁷ (figg. 2-3).

⁵⁵ Per una panoramica sulla diffusione delle iconografie trinitarie nell'Italia settentrionale, si rimanda a: M. Boskovits, «Iconografia della Trinità tra Medioevo e Rinascimento», *Arte Cristiana*, vol. 78 (1990), pp. 215-232; G. Romano, *Pittura in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Electa, Milano, 1985, pp. 198-201.

⁵⁶ Cf. C. Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ*, Duke University Press, Durham-London, 1999, pp. 133-148.

⁵⁷ Per la persistenza delle immagini trinitarie eterodosse nei viceregni ispanici americani si rimanda a: M. Sartor, «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 25 (2007), pp. 9-43. Per la discussione sulla capacità dei repertori figurativi di integrarsi e rinnovarsi nel passaggio tra contesti culturali diversi, si veda: M. Boskovits, «Iconografia della Trinità tra Medioevo e Rinascimento», *Arte Cristiana*, vol. 78 (1990), pp. 215-232.

4.3. *Iconografie ammissibili e pienamente legittime*

La maggior parte del testo dedicato alla rappresentazione trinitaria riguarda tre principali modelli iconografici che, pur condividendo la modalità con cui le Tre Persone vengono caratterizzate, Dio Padre anziano, il Figlio giovane –in gloria, crocifisso o depresso– e lo Spirito Santo come colomba, si differenziano per collocazione, composizione e *pathos*. Tali differenze hanno implicazioni teologiche e scritturali rilevanti, in grado di orientare le preferenze dei principali trattati post-tridentini sulle immagini sacre e, di conseguenza, dello stesso Pacheco.

Tra le soluzioni considerate più equilibrate figura l'iconografia nota come *Thronum Gratiae*, proposta in due varianti, entrambe giudicate dall'autore come adeguate: «los cuales parecen decentes a la pintura de este misterio»⁵⁸. La prima variante è così descritta:

También se pinta al Padre Eterno sentado como venerable anciano, que tiene delante de sí a Cristo, nuestro Señor, crucificado y muerto, puestas las manos en los brazos de la Cruz, como manifestando el amor con que dio al mundo y el Espíritu Santo sobre la cabeza, o en el pecho, en forma de paloma⁵⁹.

Tale rappresentazione trova autorevoli antecedenti nella tradizione tardogotica, come testimonia la tavola centrale del trittico di Mariotto di Nardo, la cui costruzione compositiva a geometria triangolare –tratto distintivo di questa soluzione iconografica– offre una sintesi armonica e simbolicamente

⁵⁸ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 563.

⁵⁹ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 563.

pregnante del dogma trinitario⁶⁰. Questa iconografia godrà di ampia fortuna nella prima età moderna, trovando esiti di assoluto rilievo in opere quali l'affresco di Masaccio nella basilica fiorentina di Santa Maria Novella: un'opera fondativa della sensibilità rinascimentale, in cui l'impiego rigoroso della prospettiva lineare brunelleschiana conferisce profondità e razionalità alla scena, trasformando lo spazio pittorico in un'autentica architettura prospettica, coerente con le idee rinascimentali di ordine cosmico e armonia divina⁶¹ (figg. 5). Un ulteriore esempio di interesse è rappresentato dallo *Stendardo della Santissima Trinità* di Raffaello, nel quale la Trinità è inserita in un contesto naturalistico, enfatizzando la corporeità delle figure e la loro armonica integrazione con l'ambiente circostante. In età barocca, il tema conosce nuovi sviluppi, come dimostra la *Trinità* di Guido Reni sull'altare maggiore della chiesa romana di Trinità dei Pellegrini, dove la monumentalità della scena e l'eleganza della composizione attestano la persistenza e la rielaborazione del repertorio iconografico all'interno di un rinnovato contesto devozionale⁶².

La seconda variante riconducibile all'iconografia del Trono di Grazia, richiamata da Pacheco attraverso la celebre incisione di Dürer, è invece descritta nei termini seguenti:

Y, tal vez, se suele figurar la sacrosanta Persona del Padre con tiara y traje de Pontífice sumo, sentado sobre nubes y, en una sabana blanca, tiene a su Hijo muerto, como cuando lo baxaron de la Cruz, con sus cardenales y llagas, y la tercera persona en

⁶⁰ Per ulteriori approfondimenti sull'opera di Mariotto di Nardo, si veda: G. Carli, *Mariotto di Nardo e la pittura fiorentina tardogotica*, Electa, Milano, 1987, pp. 88-92.

⁶¹ Per approfondire, si veda: S. Dianich, T. Verdon, (a cura di), *La Trinità di Masaccio: arte e teologia*, EDB, Bologna, 2004.

⁶² Cf. M. Bacci, *Guido Reni e la pittura barocca a Roma*, Gangemi, Roma, 2002, pp. 112-115.

figura de paloma, y ángeles con los instrumentos de la pasión. Los cuales dos modos parecen decentes a la pintura deste misterio. Así lo vemos en estampa de Alberto Durer⁶³.

Tra le due varianti iconografiche, sembra aver goduto di maggiore diffusione in ambito ispanico e ispano-americano quest'ultima variante, ampiamente attestata nei repertori germanici e fiamminghi. Esempi emblematici sono rappresentati dalla pala del *Retablo Mayor* di Santo Domingo el Antiguo, oggi conservata al Museo del Prado, nonché dal celebre dipinto di José de Ribera, preceduto dalla *Trinidad* di Luis Tristán, nei quali l'intensificazione barocca della resa drammatica contribuisce ad accentuare il *pathos* teologico insito nel soggetto (figg. 6)⁶⁴.

In ambito ispano-americano, opere riconducibili a questa tipologia sono documentate già a partire dal XVI secolo in entrambi i viceregni spagnoli, sebbene oggi se ne conservino esempi relativamente esigui, prevalentemente provenienti dai principali centri di potere politico ed ecclesiastico dei Viceregni della Nuova Spagna e del Perù. Tra questi si possono segnalare diversi oli su tela, spesso anonimi, due dei quali conservati presso il Museo Pedro de Osma di Lima e il Museo della Cattedrale di Sucre.

Il modello europeo conobbe tuttavia trasformazioni profonde nei territori andini e, in particolare, a Cuzco, uno dei più importanti centri artistici del Vicereame del Perù. Qui la *Escuela Cuzqueña*, attiva tra XVII e XVIII secolo, adottò e rielaborò le diverse iconografie trinitarie di matrice europea, adeguandole a un linguaggio ornamentale di forte impronta locale. Le figure

⁶³ M. Bacci, *Guido Reni e la pittura barocca a Roma*, Gangemi, Roma, 2002, pp. 112.

⁶⁴ Per approfondire il tema iconografico nell'opera di Ribera, si rimanda a: N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Napoli, 2003.

divine assumono posture più rigide e simmetriche, i contorni risultano maggiormente definiti e semplificati, mentre lo sfondo si arricchisce di fondi dorati, motivi floreali ed elementi decorativi di ascendenza indigena. L'immagine del Cristo, pur mantenendo la sua posizione centrale, appare spesso meno segnata dal dolore e dalla componente patetica tipica dei modelli europei, a favore di una resa più idealizzata e ieratica. Tale attenuazione degli aspetti più cruenti risulta coerente con la tendenza della cultura visiva andina a privilegiare una spiritualità di carattere prevalentemente contemplativo, piuttosto che drammatico⁶⁵.

Tuttavia, l'iconografia che sembra aver conosciuto maggiore fortuna nell'America meridionale –tra le rappresentazioni prossime al *Thronum Gratiae*– appare riconducibile soprattutto all'ultima tipologia descritta da Pacheco, la *Trinitas in Gloria*. Allo stato attuale degli studi, mancano indagini sistematiche che consentano di valutare con precisione l'effettiva diffusione di tali soluzioni iconografiche nel periodo della dominazione spagnola nei territori americani.

Tornando all'opera di Pacheco, risulta imprescindibile collocare le sue indicazioni entro il più ampio quadro teorico delineato dalla trattatistica precedente, poiché il riferimento diretto a tali autorità risulta talora circoscritto e insufficiente a chiarire pienamente le motivazioni teologiche e dottrinali che sottendono le sue posizioni.

Uno dei nodi centrali della riflessione riguarda la raffigurazione antropomorfa di Dio Padre. Paleotti non considera tale soluzione intrinsecamente illecita, bensì inevitabile e pertanto suscettibile di regolamentazione, purché adottata con la necessaria prudenza. Il suo atteggiamento, di carattere prevalentemente pastorale e

⁶⁵ Cf. T. Cummins, *Toast with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002, pp. 195-210.

pragmatico piuttosto che rigidamente prescrittivo, privilegia il criterio dell'*utilitas spiritualis*⁶⁶. Pienamente consapevole dei limiti teologici di questo tipo di rappresentazione, Paleotti introduce una distinzione decisiva tra verità teologica e necessità figurativa: ciò che non è letteralmente vero in Dio può essere legittimamente espresso nell'immagine, purché sia chiaro che si tratta di un adattamento figurativo destinato alla comprensione dei fedeli semplici. A tale proposito, risulta particolarmente illuminante un passo del primo libro:

Ma noi diciamo che in due modi, cioè con due intenzioni, si possono formare le immagini degli spiriti beati e sostanze celesti: l'una per isprimere la divinità come è in sé stessa, e questa saria pazzia, non essendo capace materia alcuna di simile espressione, né sendo la divinità cosa che si possa ritrarre; l'altra è per figurare quelle cose ne le forme che ritroviamo nella sacra Scrittura o che dai santi nostri Padri a noi sono state lasciate, come serà il dipingere lo Spirito Santo in forma di colomba, et Iddio Padre con faccia di vecchio, e gli angeli giovini et alati col diadema o altri misteri che se li convengono⁶⁷.

La rappresentazione antropomorfa di Dio Padre –e, più in generale, degli spiriti beati e delle sostanze celesti– è concepita da Paleotti come una mediazione pedagogica necessariamente imperfetta, ma al contempo utile e legittima, in quanto finalizzata alla comprensione del divino da parte dei fedeli: essa risponde all'esigenza di rendere intelligibili realtà invisibili e trascendenti attraverso forme sensibili e familiari, «acciocché dalla significazione et imitazione di queste cose visibili, a noi note, ascendessimo alla

⁶⁶ Cf. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, lib. I, cap. XXX.

⁶⁷ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, lib. I, cap. XXX, p. 246.

meditazione delle invisibili»⁶⁸. Paleotti fonda su questo principio la giustificazione dell'impiego di tali immagini, argomentandone la validità e l'utilità pastorale nei termini che seguono:

È parimente scritto che Iddio onnipotente si mostrò in varie figure alcune volte ai profeti, e particolarmente a Daniele, in forma *antiqui dierum sedentis in thronoeum vestimento candido sicutnix, et capillis tanquam lana munda*. Per lo che, sì come da' profeti fu descritta la figura sua in quella maniera, non è da credere che anco gli artefici non la potessero rappresentare o non la rappresentassero allora al popolo nell'istesso modo⁶⁹.

In questa prospettiva, il riferimento al profeta Daniele fornisce una base scritturistica ritenuta sufficiente, a condizione che essa sia interpretata in senso rigorosamente simbolico. L'immagine pittorica, pur traducendo in forma sensibile ciò che appartiene all'ordine dell'intelligibile, non pretende infatti di raffigurare l'essenza divina, ma si limita ad alludere visivamente alla maestà, all'eternità e alla distinzione delle Persone⁷⁰.

A differenza di Paleotti, Molanus giudica la rappresentazione antropomorfa di Dio Padre teologicamente problematica e, in linea di principio, da superare in nome di una più rigorosa adesione alla Scrittura e alla tradizione patristica⁷¹. Egli insiste sul fatto che l'immagine possiede una intrinseca funzione didattica e che ciò che essa mostra viene inevitabilmente recepito come reale dai fedeli. Di conseguenza, raffigurare il Padre come un anziano

⁶⁸ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, lib. I, cap. XXX, p. 246.

⁶⁹ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, lib. I, cap. XVII, p. 205; Dn 7,9: Antiquus dierum.

⁷⁰ Cf. P. Prodi, *Ricerche sulla teologia dell'immagine nella Controriforma*, Bologna, 1967, pp. 112-118.

⁷¹ Cf. F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 565.

comporta il rischio di introdurre categorie antropomorfe, temporalità e persino una gerarchia impropria all'interno della Trinità, suggerendo una priorità del Padre sul Figlio in senso cronologico⁷².

Pur riconoscendo che alcune immagini antropomorfe del Padre siano divenute comuni e, in certi casi, tollerate, Molanus ribadisce che Dio Padre non dovrebbe essere rappresentato in forma umana naturale, bensì evocato attraverso simboli di potenza, luce e voce. La sua posizione può essere efficacemente sintetizzata nella sua allusione al verso di san Paolino: «Pleno coruscat Trinitas mysterio, Stat Christus amne, Vox Patris caelotonat, et per columbam Spiritus Sanctus fluit»⁷³.

Per quanto riguarda le altre due Persone della Trinità, entrambi i trattatisti concordano nel ritenere che il Figlio, in quanto incarnato, sia legittimamente rappresentabile. D'altro canto, la colomba non costituisce un simbolo arbitrario, ma una forma storicamente attestata della manifestazione dello Spirito Santo, la cui raffigurazione è pertanto lecita esclusivamente entro i limiti stabiliti dalla Scrittura e dalla tradizione ecclesiastica⁷⁴.

Tali considerazioni risultano pienamente applicabili anche all'ultima iconografia esaminata da Pacheco, nota come *Trinitas in Gloria*: «da pintura más usada y más clara deste sagrado misterio»⁷⁵,

⁷² Cf. J. Molanus, «Depicturis et imagini bussacris», in F. Bæspflug, O. Christin e B. Tassel (a cura di), *Traité des saintes images*, Cerf, Paris, 1996, pp. 243-252.

⁷³ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 565. Cf. J. Molanus, *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Lovanio, 1594, lib. II, cap. 3, p. 33.

⁷⁴ «Pater non accipiat formam hominis naturalis, sed potentiam et lucem per symbola indicetur; Christus solus incarnetur, Spiritus Sanctus ut columba appareat» (J. Molanus, *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Libro II, cap. 42). Cf. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, lib. I, cap. XXX, p. 246.

⁷⁵ F. Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 565.

in quanto fondata sulle modalità attraverso cui Dio si manifesta nella Sacra Scrittura:

[...] la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica azul claro, y el manto de morado alegre; y, a su mano derecha, sentado, Cristo nuestro Señor, como lo dice David y lo afirma la Santa Iglesia en el Credo (aunque los doctos saben cómo se ha de entender en Dios esto de la mano derecha, en la pintura se ha de ejecutar como suena). Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto rojo, arrimado a la cruz; que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres; y, en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma⁷⁶.

Pacheco integra, infine, una serie di suggerimenti di carattere personale, formulate con chiarezza sistematica e con un esplicito intento didattico, adottando un registro costantemente orientato a garantire una comprensione immediata e operativa da parte degli artisti, ai quali il volume è esplicitamente destinato:

Yo añadido a toda esta pintura una luz que sale del pecho del Padre Eterno, y otra del pecho del Salvador, que paran en el Espíritu Santo, para significar que procede de ambas Personas. Puédese, a la redonda, hacer un circulo perfecto de resplandor, que denota que Dios no tiene principio ni fin. El triangulo formado por tres líneas iguales que se pone por diadema en la

⁷⁶ F. Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 565.

cabeza de Dios Padre (a diferencia de las potencias de Cristo) es también símbolo de la Santísima Trinidad, como lo aplicó, ingeniosamente, el Maestro Francisco de Medina en su mismo epitafio⁷⁷.

Il paragrafo dedicato alla Trinità si conclude con un richiamo critico alle aggiunte improprie al tema iconografico, ritenute suscettibili di alterarne il significato dottrinale e di condurre a esiti figurativi eterodossi. In particolare, Pacheco condanna l'inserimento improprio delle piaghe del Figlio sul corpo del Padre, una pratica che –come egli osserva richiamandosi all'autorità del gesuita Petrus Thyraeus– compromette in modo sostanziale l'ortodossia dell'immagine, poiché suggerisce implicitamente concezioni di tipo modalista e confonde la distinzione reale delle Persone divine all'interno dell'unica sostanza trinitaria⁷⁸.

La descrizione proposta –ricca di riferimenti cromatici, gestuali e simbolici– si inserisce all'interno di un modello iconografico di straordinaria fortuna a partire dal Cinquecento, adottato, tra gli altri, da Hendrik van Balen, Juan de Valdés Leal e Mariano Salvador Maella. In alcune varianti, la sfera celeste è collocata ai piedi delle figure divine o interposta tra il Padre e il Figlio, come attestano le opere di Anthonis van Dyck, Antonio de Pereda y Salgado e Francisco Caro, fino a giungere alle riprese tardo-settecentesche nella pittura ispano-americana, quali quelle del cubano José Nicolás de Escalera Tamariz.

Opere come la *Trinità* del messicano Cristóbal de Villalpando rappresentano in modo esplicito le suggestioni di Francisco Pacheco, in particolare l'impiego dei raggi di luce quali elementi di connessione visiva e simbolica tra le tre Persone e l'uso del

⁷⁷ F. Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 565.

⁷⁸ Cf. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 565.

triangolo e del cerchio come diademi rispettivamente del Padre e del Figlio, funzionali al rafforzamento della simbologia trinitaria e alla chiarezza dottrinale dell'immagine (figg. 7-8).

In ambito italiano si segnalano inoltre le celebri interpretazioni di Tiziano e del Guercino che, pur raffigurando entrambe la *Trinitas in Gloria*, si distinguono nettamente per l'impostazione compositiva: nel primo caso prevalgono un'inquadratura verticale ascendente, una marcata molteplicità di figure e un pronunciato dinamismo scenico; nel secondo, invece, emerge un'atmosfera più raccolta, contemplativa e pacata.

Numerose ulteriori varianti del tema attestano l'ampia diffusione di questo modello iconografico. Si va dalla *Trinità con l'arcangelo Gabriele* incisa nel frontespizio del *Messale Romano* stampato a Roma nel 1662 su disegno di Pietro da Cortona, alle molteplici declinazioni su tela in ambito italiano, spagnolo e ispano-americano –come la versione del pittore messicano José de Páez– fino alle numerose attestazioni, spesso anonime, documentate nell'area limense e più in generale nel contesto andino.

Particolare fortuna conobbe, infine, la *Trinitas in Gloria* associata alla Vergine e ai santi, tipologia che si inserisce pienamente nel linguaggio devozionale della prima età moderna. A titolo esemplificativo si ricordano il dipinto murale e il disegno preparatorio di Francesco Solimena, detto l'Abate Ciccio, raffiguranti la *Trinità in gloria con san Filippo Neri e santa Francesca Romana*, nonché le numerose rappresentazioni dell'*Incoronazione della Vergine*. In ambito spagnolo spicca il celebre capolavoro di Diego Velázquez, che mantiene un significativo legame con l'insegnamento del maestro Francisco Pacheco, come documenta anche il disegno preparatorio conservato presso il Museo del Prado (figg. 9-10). Il medesimo tema fu inoltre affrontato da Bernardo Bitti e dalla sua cerchia: il gesuita italiano, attivo nel Viceregno

del Perù nel corso del XVI secolo, rappresentò una figura di riferimento essenziale per la formazione delle principali scuole pittoriche regionali e per la diffusione di modelli iconografici pienamente conformi alla sensibilità post-tridentina⁷⁹.

5. Conclusione

L'Arte de la Pintura, si colloca a metà strada tra la trattatistica artistica, la percezione estetica della pittura e il mondo della teologia, in particolare quella gesuita, nella cui tradizione di teologia dell'immagine, Pacheco si inserisce a pieno⁸⁰. Pur non configurandosi come un trattato sistematico di iconografia sacra – sia a causa della selezione talvolta arbitraria dei temi, dovuta alla carenza di riferimenti veterotestamentari, sia per i limiti formativi intrinseci dell'autore – l'opera rappresenta il primo tentativo nell'ambito iberico di affrontare le questioni iconografiche dal punto di vista dell'artista. Essa costituisce, pertanto, una fonte privilegiata per comprendere la sensibilità figurativa del *Siglo de Oro*, plasmata dalle esigenze catechetiche e normative della cultura cattolica post-tridentina.

Le osservazioni di Pacheco sulla rappresentazione della Trinità, frutto di un dialogo tra teologia, pratica d'officina e una discreta conoscenza umanistica, rivelano non solo la volontà

⁷⁹ Per ulteriori approfondimenti su Bernardo Bitti e il contesto artistico del vicereame del Perù, si rimanda a: G. A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, Phaidon Press, London, 2005. Per approfondimenti specifici sull'autore si rimanda a: E. Amerio, «Da Camerino al Vicereame del Perù. Nuovi contributi allo studio del pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti», *Intrecci d'arte*, n.° 12 (2023).

⁸⁰ Cf. C. Vincent-Cassy, «La honra y acierto de la pintura. Sobre el “glorioso remate” del *Arte de la pintura y las adiciones a algunas imágenes de Francisco Pacheco*», *Atlante*, n.° 20 (2024).

di garantire chiarezza dottrinale e decoro visivo, ma anche la capacità dell'autore di tradurre la complessità del dogma in criteri operativi efficaci, concepiti principalmente per la formazione integrale degli artisti e come strumenti funzionali alla corretta rappresentazione delle immagini sacre.

L'effettiva incidenza del trattato, non mediata dagli artisti peninsulari ma esercitata direttamente nei viceregni americani, rimane tuttavia un campo di ricerca ancora largamente inesplorato, la cui piena comprensione richiede ulteriori indagini approfondite, auspicabili in future ricerche.

6. Apparato Grafico

Trinità trifronte



Fig 1. Jerónimo Cosida | 1570 ca.
 Monastero di Tulebras, Navarra
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trinity_by_Jeronimo_Cosida.jpg



Fig 2. Anonimo cuzqueño
 1750-1770 ca. | MALI, Lima
<https://coleccion.mali.pe/objects/1304>

Trinità tripersonale



Fig 3. Scuola di Defendente Ferrari | 1535 ca.
Chiesa di San Pietro a Benna. <https://www.chieseromaniche.it/Schede.Agiografia/185-Tinita.htm>



Fig 4. Anónimo cuzqueño | 1720-1740 ca. | MALI, Lima
<https://coleccion.mali.pe/objects/1304>

Trono di Grazia

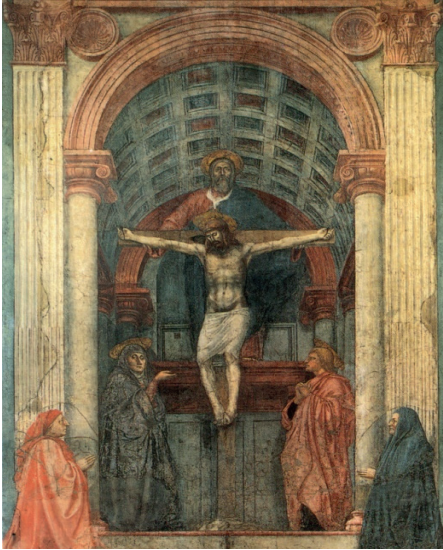


Fig 5. Masaccio | 1426-1428
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio,_trinit%C3%A0.jpg#filehistory



Fig 6. José de Ribera | 1635 ca.
El Escorial - Madrid
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/La_Sant%C3%ADsima_Trinidad%2C_Jos%C3%A9_de_Ribera.jpg

Trinità in Gloria



*Fig 7. Cristobal Villalpando – 1670-1690
Chiesa del el Carmen, Puebla Puebla México
https://elpais.com/diario/2006/02/12/domingo/1139719961_740215.html?output-Type=amp*



*Fig 8. Juan de Valdés Leal | 1670-1672
ca. Convento di Santa Clara de Montilla
– Córdoba (da M. González González
2008, foto: E. Fernández Ruiz)*

L'incoronazione della Vergine



Fig 9. Francisco Pacheco

1535-1636 | Colección Del Carmen <https://artfecit.com/producto/francisco-pacheco-coronacion-la-virgen-la-trinidad/>



Fig 10. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

1535-1636 | Museo del Prado, Madrid
www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-coronacion-de-la-virgen/5f39f2cc-0197-4522-aecf-1d8e3b2e4ae7

Referencias bibliográficas

- Agostino. *De Trinitate*. CCSL 50, Typographi Brepols Editores Pontificii, Turnholti, 1968.
- Amerio, E. «Da Camerino al Vicereame del Perù. Nuovi contributi allo studio del pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti». *Intrecci d'arte*, n.º 12 (2023).
- Angulo Íñiguez, D. *Historia de la pintura española. Pintura del Siglo de Oro*. Alianza, Madrid, 1978.
- B. Bassegodai Hugas, *Francisco Pacheco. Teórico de la pintura y censor de imaginaria*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011.
- Bacci, M. *Guido Reni e la pittura barocca a Roma*. Gangemi, Roma, 2002.
- Bailey, G. A. *Art of Colonial Latin America*. Phaidon Press, London, 2005.
- Bailey, G. A. *The Andean Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Cambridge University Press, New York, 2017.
- Belting, H. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Carocci, Roma, 2001.
- Belting, H. *Likeness and Presence*. University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Boskovits, M. «Iconografia della Trinità tra Medioevo e Rinascimento». *Arte Cristiana*, vol. 78 (1990), pp. 215-232.
- Brown, J. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, New Haven-London, 1998.
- Carli, G. *Mariotto di Nardo e la pittura fiorentina tardogotica*. Electa, Milano, 1987.
- Checa Cremades, F. «Clasicismo, mentalidad religiosa e imagen artística: Las ideas estéticas de Diego de Cabrales». *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 145 (1979), pp. 51-60.

- Checa Cremades, F. *El arte en la España del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1999.
- Cummins, T. *Toast with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002.
- Dean, C. *Inka Bodies and the Body of Christ*. Duke University Press, Durham-London, 1999.
- Delenda, O. *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Wildenstein Institute, Madrid, 2010.
- Dianich, S., Verdon, T. (a cura di). *La Trinità di Masaccio: arte e teologia*. EDB, Bologna, 2004.
- Domínguez Bardona, J. *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933.
- Freeman, A. «The Throne of Mercy Iconography in Early Prints». *Print Quarterly*, n.º 27 (2010), pp. 131-150.
- Gallego, J. *Juan de Roelas y el naturalismo sevillano*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1987.
- Gisbert, T. y de Mesa, J. *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. I. Gisbert y Cía, La Paz, 1982.
- Greshake, G. *Il Dio unitrino: una teologia trinitaria*. Queriniana, Brescia, 2000.
- Kemp, M. *The Science of Art*. Yale University Press, New Haven-London, 1990.
- Kinkead, M. «Pacheco and the Inquisition». *The Art Bulletin*, vol. 66, n.º 1 (1984), pp. 57-68.
- Lomazzo, G. P. *Trattato dell'arte della Pittura*. Milano, 1584.
- Marías, F. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Taurus, Madrid, 1989.
- Marías, F. *Velázquez. Pintor y criado del rey*. Nerea, Madrid, 1999.

- Molanus, J. «De picturis et imaginibus sacris». In F. Bœspflug, O. Christin e B. Tassel (a cura di), *Traité des saintes images*, Cerf, Paris, 1996, pp. 243-252.
- Molanus, J. *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*. Lovanio, 1594.
- O'Malley, J. W. *The Jesuits: A History from Ignatius to the Present*. Rowman & Littlefield, Lanham, 2014.
- Pacheco, F. *Arte de la pintura*. Ed. con introduzione e note di B. Bassegoda i Hugas. Cátedra, Madrid, 1990.
- Pacheco, F. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1605.
- Paleotti, G. «Discurso intorno alle immagini sacre e profane (1582)». In P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 2, Bari, 1961, pp. 117-517.
- Panofsky, E. *Studies in Iconology*. Harper & Row, New York, 1939.
- Pérez Sánchez, A. E. *Pintura barroca en España (1600–1750)*. Cátedra, Madrid, 1992.
- Portús, J. *Pintura y pensamiento en la España del Siglo de Oro*. Museo del Prado, Madrid, 2001.
- Portús, J. *Zurbarán*. Tf Editores, Madrid, 2011.
- Romano, G. *Pittura in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*. Electa, Milano, 1985.
- Rubin, M. *The Christian Image and Its Critics*. Cambridge University Press, Cambridge, 2014.
- Salviucci Insolera, L. (a cura di). *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento*. «Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti». Artemide, Roma, 2016.
- Sartor, M. «La Trinidad Heterodoxa en América Latina». *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 25 (2007), pp. 9-43.
- Scholz-Hänsel, K. *Diego Velázquez 1599-1660*. Taschen, Köln, 2006.

- Sendler, E. *L'icona, immagine dell'invisibile*. San Paolo, Cinisello Balsamo, 2007.
- Spinosa, N. *Ribera. L'opera completa*. Electa, Napoli, 2003.
- Uspenskij, B. *Teologia dell'icona*. La Casa di Matriona, Milano, 1995.
- Valdivieso, E. *Historia de la pintura sevillana*. Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1992.
- Valdivieso, F. *Francisco Pacheco (1564-1644)*. Caja San Fernando, Sevilla, 1990.
- Vincent-Cassy, C. «La honra y acierto de la pintura. Sobre el “glorioso remate” del Arte de la pintura y las adiciones a algunas imágenes de Francisco Pacheco». *Atlante*, n.º. 20 (2024).
- Yarza Luaces, J. *Arte y espiritualidad en la España medieval*. Cátedra, Madrid, 2001.

