



Universitat de Lleida

## **El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayal: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado**

Maria Antonia Argelich Gutiérrez

Dipòsit Legal: L.1692-2014  
<http://hdl.handle.net/10803/283810>



*El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayal: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado* està subjecte a una llicència de [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

(c) 2014, Maria Antonia Argelich Gutiérrez

*El Pintor Cristiano y Erudito* de Juan Interián de Ayala  
Entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado

Tesis doctoral de María Antonia Argelich Gutiérrez

---

Dirigida por el Dr. Joaquim Company Climent

Departament d'Història de l'Art i Història Social

Facultat de Lletres

Universitat de Lleida

2014



Universitat  
de Lleida



# DEDICATORIA

A Alfonso y Amalia, para quienes es todo lo que hago.





“Conseguir el equilibrio adecuado entre una percepción de acontecimientos históricos como relativamente continuos o relativamente discontinuos ha sido la tarea del historiador ya desde que la profesión alcanzó la madurez en el decurso del siglo XIX”

Floris Cohen, citado por Stephen Jay Gould



## RESUMEN

*El Pintor Cristiano y Erudito*, escrito por el teólogo Juan Interián de Ayala en 1730, es el último de los tratados españoles dirigidos a normativizar la realización artística de imágenes sagradas. Su tardía aparición, en relación a este tipo de textos surgidos como consecuencia del Concilio de Trento, ha justificado un escaso interés por su estudio amparado en la idea de que ya en el ocaso del estilo barroco poco podría haber aportado a una renovación iconográfica. No obstante, la vinculación de Interián al grupo de los llamados *novatores* —intelectuales que llevaron a cabo las primeras iniciativas culturales ilustradas en España—, sugiere que los principales objetivos de su tratado no tienen por qué haber sido los mismos del contrarreformismo barroco, sino otros nuevos, asociados con el pensamiento de la Ilustración temprana. La detallada comparación de las indicaciones iconográficas de *El Pintor Cristiano* con las que en su tiempo propusieron los tratados de Molanus, Paleotti, Carducho, Pacheco y Palomino, ha permitido detectar peculiaridades iconográficas y reconocer una plena sustitución de aquella noción simbólica y devocional de la imagen barroca por una definitiva concepción historicista y erudita de la historia sagrada.

## ABSTRACT

*El Pintor Cristiano y Erudito*, written by theologian Juan Interián de Ayala in 1730, is the last of the Spanish treaties aimed at regulating artistic execution of sacred images. His late appearance in relation to such texts created as a consequence of the Council of Trent, has justified a lack of interest in its study since it is thought that in the twilight of the Baroque style it contributed little to an iconographic renewal. However, the connection between Interián and the *novatores* —intellectuals who held the first enlightened initiatives in Spain—, suggests that the main objectives of the treaty not have been the same of the baroque counter-reformism but new ones associated with the thoughts of the early Enlightenment. The detailed comparison of *El Pintor Cristiano* iconographic indications with the proposals of Paleotti, Carducho, Pacheco and Palomino, has allowed the detection of iconographic peculiarities for recognizing a full replacement of the symbolic and devotional notion of baroque image for a definitive historicist and erudite conception of sacred history.



# INDICE

## PRIMERA PARTE

### INTERIÁN DE AYALA, SU TIEMPO Y SU OBRA

INTRODUCCIÓN.....	11
• Razones de una elección.....	12
• Ámbito de la investigación.....	13
• Estado de la cuestión.....	24
• Objetivos de la investigación.....	29
• Metodología.....	32
CAPÍTULO 1. Biografía.....	36
• Fuentes.....	36
• Vida universitaria.....	41
• El cambio de dinastía. Su posición intelectual.....	44
• Obras.....	61
• Sermones.....	61
• Sermones fúnebres.....	68
• Relaciones de exequias y celebraciones.....	69
• Producción literaria hagiográfica.....	71
• Discursos para la Real Academia.....	72
• Obra poética.....	73
• Traducciones.....	75
• Correspondencia.....	75
• Censuras.....	76
• Obras inéditas.....	78
CAPÍTULO 2. El ambiente cultural.....	79
CAPÍTULO 3. Publicación e historiografía de <i>El pintor Cristiano</i> .....	99
• Origen y difusión inicial.....	100
• Historiografía.....	111

## SEGUNDA PARTE

### *EL PINTOR CRISTIANO Y ERUDITO*

CAPÍTULO 4. Los tratados predecesores.....	122
• De historia SS. Imaginum de Johannes Molanus .....	122
• Discorso intorno alle Immagini sacre e profane de Gabrieli Paleotti .....	126
• Diálogos de la Pintura de Vicente Carducho .....	130
• El Arte de la Pintura de Francisco Pacheco .....	132
• Museo Pictórico y Escala Óptica de Antonio Palomino.....	135
CAPÍTULO 5. La estructura de la obra .....	137
CAPÍTULO 6. La imagen sagrada y sus errores.....	150
Síntesis .....	150
• Conclusión .....	169
Análisis comparativo .....	170
a) Molanus.....	170
b) Paleotti .....	180
c) Carducho .....	188
d) Pacheco .....	192
e) Palomino.....	196
• Resumen y conclusiones particulares.....	200
CAPÍTULO 7. Dios.....	202
Síntesis .....	202
• Conclusión .....	206
Análisis comparativo .....	207
a) Molanus.....	207
b) Paleotti .....	216
c) Carducho .....	218
d) Pacheco .....	219
e) Palomino.....	222
• Resumen y conclusiones particulares.....	226
CAPÍTULO 8. Los Ángeles .....	231
Síntesis .....	231
• Conclusión .....	238
Análisis comparativo .....	239
a) Molanus.....	239
b) Paleotti .....	243
c) Carducho .....	243
d) Pacheco .....	244
e) Palomino.....	248
• Resumen y conclusiones particulares.....	252

CAPÍTULO 9. Las Almas .....	253
Síntesis .....	254
• Conclusión .....	255
Análisis comparativo .....	256
a) Molanus.....	256
b) Paleotti .....	256
c) Carducho .....	257
d) Pacheco .....	257
e) Palomino.....	259
• Resumen y conclusiones particulares.....	259
CAPÍTULO 10. Los Demonios.....	260
Síntesis .....	260
• Conclusión .....	262
Análisis comparativo .....	262
a) Molanus.....	262
b) Paleotti .....	264
c) Carducho .....	265
d) Pacheco .....	265
e) Palomino.....	266
• Resumen y conclusiones particulares.....	266
CAPÍTULO 11. Cristo .....	267
Síntesis .....	267
• Conclusión .....	328
Análisis comparativo .....	337
a) Molanus.....	337
b) Paleotti .....	360
c) Carducho .....	371
d) Pacheco .....	374
e) Palomino.....	392
• Resumen y conclusiones particulares.....	394
CAPÍTULO 12. La Virgen.....	395
Síntesis .....	396
• Conclusión .....	408
Análisis comparativo .....	408
a) Molanus.....	408
b) Paleotti .....	417
c) Carducho .....	424
d) Pacheco .....	425
e) Palomino.....	435
• Resumen y conclusiones particulares.....	437
CAPÍTULO 13. Los Santos .....	437



Introducción .....	437
Síntesis .....	449
Análisis comparativo .....	462
a) Molanus.....	462
b) Paleotti .....	468
c) Pacheco .....	470
d) Palomino.....	476
• Resumen y conclusiones particulares.....	476

## TERCERA PARTE

CONCLUSIONES GENERALES.....	479
• Del análisis comparativo.....	479
• Del tratado en su contexto.....	486
BIBLIOGRAFÍA.....	491
• Ediciones del tratado.....	491
• Bibliografía citada en el tratado.....	494
• Bibliografía general.....	531
APÉNDICE IMÁGENES.....	547
AGRADECIMIENTOS .....	565

# PRIMERA PARTE

## INTERIÁN DE AYALA, SU TIEMPO Y SU OBRA

### INTRODUCCIÓN

El pensamiento guía la acción. Esa es una máxima seguida por todas las generaciones. Por tanto, en la búsqueda del conocimiento objetivo de la realidad que realizan las ciencias sociales y las humanidades, la historia del pensamiento es sin duda fundamental. En esencia, ésta trata de analizar las formulaciones intelectuales efectuadas sobre una determinada parcela de la realidad, para poder después establecer la mejor estrategia posible para conocerla con mayor precisión, hondura y alcance.

En la historia del Arte existe una gran riqueza de pensamiento acerca de qué es y cómo se realiza el conocimiento artístico de la realidad. Y en esta situación se incluye muy especialmente a la pintura. Durante siglos, los seres humanos han conformado un conocimiento estético de la realidad a través del noble arte de la pintura, y acerca de cómo debía realizarse el mismo ha habido una profusa literatura que hoy en día cuenta con una abundante y reputada bibliografía.

En el caso de la pintura española de los siglos XVI-XVII y XVIII, desde finales de la centuria ilustrada han sido muchos y notables los autores que se han dedicado a escribir qué cosa era y cómo debía hacerse el antiquísimo arte de pintar para crear así una nueva realidad mediante la recreación de la misma o su posible invención. Entre estos autores destacaron poderosamente los que se conocen con el nombre genérico de tratadistas.

Bien sabemos que una parte de la pintura de esos siglos correspondía a los temas religiosos, dada la fuerte impronta que tenía el sentimiento católico entre los españoles y dado también que la Iglesia era uno de los principales consumidores de arte junto con la nobleza y los sectores intermedios de la sociedad. Y no sólo de pintura sino también de otras manifestaciones artísticas como las esculturas ubicadas en las iglesias, en los pasos de Semana Santa o los altares de las casas particulares. Pues bien, la Iglesia siempre

estuvo muy pendiente de la forma y manera en que había que representar las imágenes sagradas en cualquier manifestación artística. El Concilio de Trento fue en este caso un magnífico ejemplo de esta afirmación, al dedicar una parte de sus discusiones a elaborar directrices en este sentido. Pero no fueron las únicas directrices emanadas desde el estamento eclesiástico. A esto se dedicó, al final de su vida, el polifacético fray Juan de Interián de Ayala (1656-1730).

• *Razones para emprender el estudio*

Mi experiencia en el CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna) de la UdL en el estudio de obras artísticas, en su mayor parte de temática sacra y autoría desconocida, me llevó ya desde los estudios de grado al ejercicio de detección de las sutiles diferencias iconográficas que pudieran contribuir a ubicar en el tiempo y el espacio la creación de aquellas escenas. Así aprendí a valorar desde la práctica muchas de las incontables y diminutas diferencias que la fértil producción pictórica ha generado para una misma escena sacra, y también a confirmar que, más que a la libertad personal de los pintores, obedecían a determinadas indicaciones conciliares así como a los peculiares contextos culturales.

Fue en ese ámbito investigador, directamente vinculado al estudio de obras pictóricas, en el que me familiaricé con los principales textos que normativizaron la iconografía sagrada de época moderna —Molanus, Paleotti y Pacheco—, cuyas actualizadas ediciones críticas han facilitado la comprensión de lo que aquellas indicaciones pudieron implicar en su tiempo para los pintores y para sus respectivas áreas de influencia. Por ello, he encontrado desconcertante la ausencia de una edición crítica de *El Pintor Cristiano* de Juan Interián de Ayala, obra hispana mejor organizada y más ambiciosa que las anteriores y de indudable interés en el estudio de la pintura sacra realizada en los siglos XVIII y XIX. Una ausencia que la presente investigación doctoral tratará de subsanar.

Puesta ante la necesidad de comprender este tratado y su autor, me encontré en los primeros sondeos realizados, con la noticia de que el Instituto Histórico de la Merced preparaba la evidentemente necesaria edición crítica de su obra. Esta noticia, lejos de disuadirme de mi propósito de estudio, me ha permitido proponer un enfoque más ajustado a mi área de intereses, la iconografía comparada. Es decir, que en lugar de atender al extensísimo aparato de erudición teológica que una edición crítica me hubiera

exigido, he podido centrar mi trabajo en comparar las indicaciones iconográficas que hiciera el autor en el siglo XVIII con las efectuadas por otros tratadistas más inmediatamente vinculados al Concilio de Trento. Mi objetivo principal entonces se ha centrado en distinguir las particularidades de *El Pintor Cristiano* como tratado de la imagen sacra del siglo XVIII, hasta ahora prácticamente ignoradas, respecto a los tratadistas antecedentes. Para acotar los esfuerzos decidí limitarme, en esta primera fase de conocimiento, al estudio del texto, sin pretender corroborar su influencia en la práctica pictórica.

### • *Ámbito de la investigación*

Desde los inicios del cristianismo, la manera de representar a Dios y a los diversos personajes sagrados, así como de narrar visualmente los episodios de la historia sacra, ha experimentado cambios lentos pero significativos. Desde los símbolos aislados, impersonales y casi abstractos propios de los tiempos del cristianismo primitivo, herederos del judaísmo, se fue abriendo paso una progresiva humanización de la imagen de Dios que alcanzó una de sus cotas más altas en el Renacimiento. De manera similar, las diversas escenas de la historia sagrada, inicialmente sintéticas y simbólicas, fueron incorporando ese progresivo naturalismo que llevó a recrear una ilusión de contemporaneidad entre los hechos narrados y sus espectadores.<sup>1</sup>

El pensamiento iconoclasta, consecuente con el mandato bíblico que prohíbe la elaboración y veneración de imágenes, no fue ajeno a este desarrollo de la imagen religiosa y su rumor crítico llegó en ocasiones a desbordar los cauces de la tolerancia. Por su violencia y por sus consecuencias para el desarrollo artístico son bien conocidos los enfrentamientos entre partidarios y oponentes de las imágenes sagradas que se concentraron en dos momentos históricos. El primero entre los siglos VIII y IX en el

---

<sup>1</sup> Una de las investigaciones más claras y completas del desarrollo iconográfico del concepto de Dios a lo largo de toda la historia del cristianismo es la que ha llevado a cabo en los últimos años François Boespflug. Cfr. BOESPFLUG, François: *Dieu et ses images*, Montrouge, Bayard, 2011 (2008).

Imperio Bizantino, y el segundo en el siglo XVI en el norte de Europa.<sup>2</sup> Pese a la potencia del argumento bíblico contra la legitimidad de las imágenes y su culto, la postura iconódula sobrevivió y se impuso como opción mayoritaria dentro del catolicismo, amparada por una consideración utilitaria de la imagen, vinculada a sus virtudes didácticas como herramienta de enseñanza, prédica silenciosa o Biblia de los iletrados. Esta concepción de la imagen como texto de los indoctos, tradicionalmente atribuida al papa San Gregorio I el Grande, pero que subyace tanto en la literatura griega cristiana como en la reflexión filosófica pagana, se convirtió en lugar común a partir del siglo VI repetido por Doctores de la Iglesia como Basilio el Grande, Gregorio de Nisa, Hypatios o Juan Damasceno, y sería el argumento principal utilizado para justificar y revalorizar las imágenes de la historia sagrada en el breve decreto redactado en 1563, al final del Concilio de Trento. El objetivo de expresar en imágenes la historia de nuestra Redención es el de instruir, recordando los artículos de fe, los ejemplos de los santos, el amor a Dios y la piedad.<sup>3</sup>

Frente a los numerosos cuestionamientos de los reformistas protestantes, el decreto sobre “La Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes” sólo expresó principios generales. En primer lugar, recordaba las fuentes que deben guiar cualquier duda relativa al “uso legítimo de las imágenes”: la costumbre de la Iglesia, la palabra de los Santos Padres y los decretos de los sagrados concilios. Confirmaba la tradición de venerar imágenes en los templos “de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos”, aclarando que tal veneración iba dirigida al original representado. Y reconocía la existencia de abusos, alertando que debían ser exterminadas las imágenes de falsos dogmas o que den ocasión a peligrosos errores, superstición, ganancia sórdida, torpeza, lascivia, así como las fiestas que generen excesos, embriagueces o lujo. Por

---

<sup>2</sup> Probablemente el texto que más ha contribuido a la difusión del primero ha sido el de GRABAR, André: *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal, 1998 (1957). Una excelente síntesis de los cuestionamientos reformistas del siglo XVI y las reacciones católicas se encuentra en SCAVIZZI, Guiseppe: *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992. Para una reflexión de índole más conceptual, véase BESANÇON, Alain: *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003.

<sup>3</sup> JEDIN, Hubert: *El Concilio de Trento en su última etapa: crisis y conclusión*, Barcelona, Herder, 1965; ID.: *Historia del Concilio de Trento*, vol. IV, Pamplona, Eunsa, 1972.

último, se pronunciaba en contra de las novedades al confirmar que no eran lícitas las imágenes desusadas, los nuevos milagros, ni las nuevas reliquias, a menos que fueran aprobadas por el obispo, preferiblemente previa consulta al Romano Pontífice.

Es decir, que la doctrina de la llamada Contrarreforma implicó la defensa de la propia existencia de las imágenes en general, ratificando su legitimidad desde el punto de vista teológico, y reconoció la necesidad de exigir rigor en la interpretación de la historia sagrada oponiéndose a las licencias sensuales propias del arte del Renacimiento que ya venían considerándose abusivas, como la proliferante representación de desnudos que, bajo este punto de vista más espiritualista, eran juzgados como lascivos e impúdicos.<sup>4</sup>

La virulencia de los enfrentamientos entre reformadores y católicos a causa de la divergencia en torno a la legitimidad de las imágenes sagradas, y unas exigencias conciliares de corrección de abusos que no se acompañaron con recomendaciones precisas respecto a lo que era correcto representar, fueron circunstancias que apremiaron a los teólogos a ocuparse del asunto. Se generó, en consecuencia, una verdadera avalancha de textos sobre imágenes sagradas concebidos con intención polemista, crítica, histórica, legislativa u orientativa. Ninguno de estos textos, sin embargo, fue revestido de una autoridad oficial ni ejerció una regulación eficaz y durable.<sup>5</sup>

Entre dichos textos, prácticamente innumerables y de variado origen y naturaleza, es delimitable un grupo de exposiciones que, en grado diverso, pueden considerarse dirigidas a la orientación de los artistas para la adecuada representación de imágenes

---

<sup>4</sup> Este doble frente de batalla, por una parte interno contra los propios abusos detectados en el rigor de la disciplina católica, y por otra parte externo contra los cuestionamientos protestantes, dio origen a la doble y ambigua denominación de este periodo en la historia de la Iglesia como Reforma católica o Contrarreforma. Dado que nuestro tema se sitúa lejos de estos frentes, nos limitaremos por simplicidad al uso genérico del término Contrarreforma para evitar confusiones con la Reforma protestante. EGIDO LÓPEZ, Teófanos: *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma 1517-1648*, Barcelona, Planeta, 1991.

<sup>5</sup> BOESPFLUG, François: “La Trinidad en el arte: un balance teológico”, en Nereo Silanes (director), *La Trinidad en el Arte. Lenguajes simbólicos del misterio*, Salamanca, Ediciones secretariado trinitario, 2004, pp. 54. Boespflug atribuye la falta de regulaciones precisas sobre las imágenes sacras, a la carencia de una teología de la imagen por parte de la Iglesia occidental. Afortunadamente, añadiríamos los historiadores del arte, ello ha permitido una libertad artística insólita en el contexto de la cristiandad oriental.

sagradas.<sup>6</sup> Así, entre las aparecidas a la luz de los cuestionamientos reformistas en el mismo siglo XVI, poco antes del decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento, deben destacarse *De imaginibus libri adversus iconoclastas*, de Konrad Braun y *De la Pintura Antigua*, de Francisco de Holanda, ambos en 1548. El católico alemán explicaba las razones simbólicas que permitían entender y admitir las representaciones corpóreas de seres incorpóreos,<sup>7</sup> mientras que el pintor portugués ofrecía indicaciones sobre las principales representaciones.<sup>8</sup> De igual forma se publicó en París el *Traicté catholique des images et du vray usage d'icelles*, de René Benoist en 1558, para demostrar la legitimidad de las imágenes a través del testimonio de las Escrituras y de los Doctores de la Iglesia.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Como mero ejemplo indicador de la importancia del tema, se ha señalado la existencia de más de un centenar de textos sobre imágenes sagradas, impresos entre 1525 y finales del siglo XVII. CHRISTIN, Olivier: "De Imaginibus. Une littérature de controverse et son public", *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, 1988, pp. 235-243. Pocos estudios se refieren a todas estas obras en su conjunto. Además de la monumental recopilación de SCHLOSSER, Julius von: *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1993 (1924), los trabajos más completos se refieren a los tratadistas italianos en su conjunto, BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma* (3 vol.), Bari, Laterza, 1960-62; ID.: *Scritti d'arte del Cinquecento* (3 vol.), Turín, Einaudi, 1971-77.

<sup>7</sup> Konrad Braun (1495-1563), jurista y cancelario de la región de Bavaria, su obra sería uno de los primeros y principales referentes para autores posteriores como Molanus. BRUNI, Conradi: *Opera tria nunc primum aedita. De Legationibus. De Caeremoniis. De imaginibus*, Maguncia, Francisci Behem, 1548.

<sup>8</sup> Francisco de Holanda (1517-1584) dedicó nueve de los cuarenta y cuatro capítulos de su tratado de pintura a las imágenes santas defendiendo su legitimidad y reconociendo la importancia del conocimiento teológico en el oficio de pintor. Sus indicaciones no fueron apreciadas por la historiografía hasta que, a finales del siglo XX, Fernando Marias y Pierre Civil lo han interpretado como una de las primeras reacciones de defensa del arte cristiano frente a los ataques de los protestantes iconoclastas. HOLANDA, Francisco de; TORMO, Elías (prólogo) y SÁNCHEZ CANTÓN F. J. (edición y notas): *De la pintura antigua*, Madrid, Visor, 2003 (1921), p. XXIV. MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992, pp. 62-64. CIVIL, Pierre: *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité "Norte de Ydiotas de Francisco Monzón (1563)"*, París, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 37.

<sup>9</sup> Benoist (1521-1608) fue doctor en teología de la facultad de París, pastor de gran influencia entre sus parroquianos y consejero de Estado de Enrique IV. BENOIST, René: *Traicté catholique des images et du*

El primero de los tratados inmediatamente posteriores al decreto de Trento sería el conocido *Dialogo* de Giovanni Andrea Gilio de Fabriano, publicado en 1564.<sup>10</sup> Directamente involucrados en la confrontación directa con los protestantes, los teólogos Nicolas Sanders y Johannes Molanus publicaron en Lovaina *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*<sup>11</sup> y *De picturis et imaginibus sacris*, respectivamente. La obra de Molanus, primera en señalar directamente diversos ejemplos pictóricos que podían considerarse abusivos, resultaría especialmente exitosa. Su segunda edición fue tan ampliada que mereció un nuevo título: *De historia SS. Imaginum*, publicada en 1594.<sup>12</sup> Mientras tanto en Milán, Carlo Borromeo, uno de los más rigoristas aplicadores del espíritu del Concilio de Trento en el arte, publicaría *Instructionum fabricae et suppelletilis ecclesiasticis* en 1577;<sup>13</sup> y en estrecho contacto con él, el cardenal Gabrieli Paleotti divulgaría en 1582 su primera versión del *Discorso intorno alle immagini sacre e*

---

*vray usage d'icelles, extrait de la saincte Esriture et anciannes Doctours de l'Eglise*, Paris, N. Chasneau, 1564.

<sup>10</sup> Gilio (?-1584), eclesiástico de variados intereses humanistas, fue el primer italiano en examinar las faltas de los pintores al *decorum* en las representaciones de historias sagradas, así como sus incorrecciones desde el punto de vista doctrinario o histórico, centrándose especialmente en el trabajo de Miguel Ángel. Este diálogo resultó especialmente influyente en la tratadística moralista posterior. GILIO DA FABRIANO, Giovanni Andrea: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire, con molte annotationi fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure*, en *Due dialogi*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.

<sup>11</sup> Sanders (h. 1530-1581), teólogo católico de origen inglés, participó en el Concilio de Trento. SANDERS, Nicolas: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*, Lovaina, J. Foulherum, 1569.

<sup>12</sup> El teólogo Jean Vermeulen (1533-1585), mejor conocido como Molanus, fue uno de los autores más difundidos e influyentes. MOLANUS, Johannes: *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, Jerónimo Wellaeus, 1570 y MOLANUS, Johannes: *De historia SS. Imaginum*, Lovaina, Juan Bogard, 1594. Se ampliará la información sobre el autor y su obra más adelante.

<sup>13</sup> Carlo Borromeo (1538-1584), partícipe del Concilio de Trento, centró su breve tratado en la detallada reglamentación y simplificación de los nuevos templos y utensilios sagrados, convencido del valor pedagógico del recto uso del arte y el ornamento. BORROMEIO, Carlo: *Instructionum fabricae ecclesiasticae et suppelletilis libri duo*, Milán, Pacificum Pontium, 1577.



*profane*.<sup>14</sup> Un texto de naturaleza distinta pero inmerso en la misma intensidad espiritual fue la *Lettera agli onorati accademici del disegno*, escrita en 1582 por el escultor toscano Bartolommeo Ammannati para expresar su arrepentimiento por haber representado tantas figuras desnudas en la realización de su arte que podían causar escándalo y producir graves daños. Exhortaba a los jóvenes artistas a que evitaran cometer este mismo error y recomendaba representar las figuras convenientemente vestidas.<sup>15</sup> *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella, de'più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione*, de Raffaello Borghini, fue el tratado florentino más difundido acerca de las recomendaciones iconográficas del Concilio de Trento, en las que se centra el primero de sus cuatro diálogos.<sup>16</sup>

En el siglo XVII, por lo tanto, los textos cuentan ya con importantes precedentes a los cuales referirse. Así sucede en 1624, con *De Pictura Sacra* del cardenal Federico Borromeo, que sigue los modelos de Carlo Borromeo y Paleotti, introduciendo conceptos

---

<sup>14</sup> La obra del cardenal Gabrieli Paleotti (1522-1597) pese a que no fue concluida, parece haber sido la más exitosa en cuanto a su capacidad explicativa de la visión contrarreformista del arte. PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, A. Benacci, 1582 y *De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt, David Sartorius, 1594. La primera edición italiana fue reeditada y cuidadosamente comentada en BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2, Bari, Laterza, 1961, pp. 117-517. Posteriormente fue fotorreproducida en PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (introducción de Paolo Prodi), Bologna, Arnaldo Forni, 1990, y más tarde traducida al italiano moderno, PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre et profane (1582)* (dirección de Stefano della Torre y transcripción de Gian Franco Freguglia), Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002. Se comentará más extensamente al autor y su obra más adelante.

<sup>15</sup> La carta de Bartolomeo Ammannati (1511-1592) fue publicada en la biografía del artista escrita por el florentino Filippo Baldinucci (1624-1697). Véase "Lettera di M. Bartolommeo Ammannati a gli onoratissimi Accademici del Disegno, Firenze, 1582" en BALDINUCCI, Filippo: *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua. Parte seconda del secolo quarto che contiene tre Decennali, dal 1550 al 1580*, Florencia, Piero Matini, 1688, pp. 36-42.

<sup>16</sup> Esta obra de Borghini (1537-1588), poeta y dramaturgo, alcanzó ocho ediciones. BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584.

generales en su primera parte y dedicándose a la iconografía sacra en la segunda.<sup>17</sup> En España, donde este tipo de recomendaciones fueron realizadas directamente por pintores más que por teólogos, aparecen los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho en 1633<sup>18</sup> y *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco en 1638.<sup>19</sup> También los argumentos contrarios a las imágenes son aún defendidos a través de obras como *De imaginibus*, del ministro hugonote Jean Daillé en 1642;<sup>20</sup> o el *Carrascón*, del luterano español Francisco de Tejada en 1633.<sup>21</sup> Un teólogo y un pintor componen el *Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro*, de Giandomenico Ottonelli y Pietro da Cortona en 1652;<sup>22</sup> y otro pintor, Salvatore Rosa, deja fluir a través de la sátira sus propios principios morales,

---

<sup>17</sup> Como Arzobispo de Milan y coleccionista de arte, Federico Borromeo (1564-1631) desarrolló proyectos como la Pinacoteca Ambrosiana o la Academia de dibujo. BORROMEIO, Federico: *De Pictura Sacra*, Milan, 1624.

<sup>18</sup> El pintor Vincenzo Carducci (Florencia h.1576-1638) escribió este tratado pedagógico general de la pintura concibiéndola en su conjunto como instrumento de comunicación de la religión, y dedicando uno de los capítulos a comentar algunos aspectos de las imágenes sacras. CARDUCHO, Vicencio: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633. Se ampliara la información sobre este tratado más adelante.

<sup>19</sup> El tratado del pintor y erudito sevillano (1564-1644) fue publicado en 1649. PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas. Describense los hombres eminentes que ha avido en ella, asi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simon Fajardo, 1649.

<sup>20</sup> Jean Daillé (1594-1670), DALLAEI, Ioannis: *De imaginibus libri I. Placuit picturas in Ecclesia esse non debere, ne quod colitur & adoratur, in parietibus depingatur*, Leiden, Officina Elzeviriana, 1642.

<sup>21</sup> TEJADA, Francisco de: *Carrascón, tratado sobre los errores de la Vulgata y en contra de algunos principios de la iglesia de Roma*, s/l, María Sánchez, 1633.

<sup>22</sup> El teólogo jesuita Ottonelli (1584-1670) y el pintor barroco Da Cortona (1596-1699), tratan cuestiones relativas a las imágenes sagradas, a por qué fueron creadas, a qué tipo de deleite proporcionan, y a cómo debe trabajarlas el pintor. OTTONELLI, Giandomenico y BERETTINI DA CORTONA, Pietro: *Trattato della pittura e scultura, uso, et abuso loro, composto da un Teologo, e da un Pittore, in cui si risolvono molti casi de Conscienza intorno al fare e tenere, le Imagine sacre e profana; si riferiscono molte Historie antiche e moderne, si considerano alcune Cose d'alcuni Pittori morti e famosi del nostro Tempo, e si notano certi particolarità circa l'operare secondo l'Osservazioni fatte in alcune Opere di Valent. huomini*, Florencia, Antonio Bonardi, 1652.

todavía de tintes contrarreformistas pese a no dedicarse especialmente a la pintura sacra, como puede comprobarse en *Satire*, escrita alrededor de 1664.<sup>23</sup> En el ámbito nórdico, la defensa de las imágenes continúa con firmeza como demuestran *De inanibus picturis*, de Friederich Jünger en 1678;<sup>24</sup> *Pictor errans inn historia sacra*, de Philip Rohr en 1679;<sup>25</sup> y *De pictura sive praecognita pictura*, de Peter Mueller en 1692.<sup>26</sup>

Resulta llamativo que aún en el siglo XVIII continuen apareciendo nuevas obras de contenido e intención aparentemente muy similar: *Remarques sur les erreurs des peintres* de Jean Pelletier en 1705;<sup>27</sup> *Pictor Christianus Eruditus*, de Juan Interián de Ayala en 1730;<sup>28</sup> *La théologie des peintres*, de Joseph Mery de la Canorgue en 1765;<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> En estas sátiras, escritas en rima, el pintor Salvator Rosa (1615-1673) asume una posición de superioridad moral, desde la cual denuncia el mundo que le rodea: los músicos son insolentes, los poetas pedantes y los pintores, ignorantes y lascivos, comercian con total falta de decoro con santos semidesnudos de ambos sexos. Fueron publicadas por primera vez, de manera póstuma, en 1719. ROSA, Salvator: *Satire dedicate a Settano*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1719.

<sup>24</sup> Bajo el calificativo de imágenes "inanes", vanas o vacías, JÜNGER se refiere a las imágenes sagradas absurdas o erróneas y aconseja cómo deben pintarse, citando con frecuencia el tratado de Molanus. JUNGER, Friedericus: *De inanibus Picturis*, Leipzig, Christophori Güntheri, 1678.

<sup>25</sup> De manera similar al caso anterior, Rohr, teólogo protestante del siglo XVIII (†1686), acude directamente a la Biblia para evidenciar el error de ciertas imágenes que suelen ser representadas por los pintores. ROHR, Philippus: *Pictor errans in historia sacra*, Leipzig, Justini Brandii, 1679.

<sup>26</sup> MÜLLER, Peter: *De Pictura. Sive praecognita Picture, De excellentia artis Pictoriae, De privilegiis tam Picturae quam Pictorum. De abuso Picture, et poema Pictorum*, Jena, 1692.

<sup>27</sup> Alquimista, concededor de lenguas y de la antigüedad sagrada y profana, Le Pelletier escribió esta disertación en forma de carta para evidenciar algunas falsas representaciones que añaden los pintores a los relatos del Evangelio. LE PELLETIER, Jean (1633-1711): *Remarques sur les erreurs des peintres*, 1705.

<sup>28</sup> La obra se editó por primera vez en latín, dos veces más en castellano y en versión resumida en italiano. INTERIÁN DE AYALA, Ioanne: *Pictor Christianus eruditus. Sive de erroribus qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas Sacras Imágenes*, Madrid, Typographia Conventus praefati Ordinis, 1730; INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El Pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas* (traducción de Luis Durán y Bastero), dos tomos, Madrid, Joachin Ibarra, 1782. La versión italiana reducida: INTERIAN DE AYALA, Fra Giovanni: *Istruzioni al Pittor Cristiano ristretto dell'opera latina de fra Giovanni Interian de Ayala fatto da Luigi Napoleone Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo*, Ferrara, Domenico Taddei, 1854. Y la última edición en castellano: INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El Pintor Cristiano y*

*Observations historiques et critiques sur les erreurs des peintres*, de Guillaume Mole en 1771.<sup>30</sup> Y aún en el siglo XIX: *Observations sur la manière dont les sujets religieux doivent être représentés par les artistes*, de Guyot de Fère en 1844;<sup>31</sup> e *Institutions de l'art chrétien*, de Jean Baptiste Pascal en 1856.<sup>32</sup>

Esta abundancia de literatura abocada al arte cristiano desde el punto de vista de su corrección teológica, como consecuencia del convencimiento del efecto adoctrinador, divulgativo y formador que dichas imágenes tenían sobre el espectador, justificó su

---

*erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Barcelona, Imprenta Subirana, 1883. Véase en la bibliografía más información en torno a estas ediciones.

<sup>29</sup> El abad Mery de la Canorgue (1733-1826), retomó la obra de Molanus traduciéndola al francés, abreviándola, reorganizándola y añadiendo otros ejemplos. DE LA CANORGUE, Abbé Méry: *La théologie des peintres, sculpteurs, graveurs, et dessinateurs, où l'on explique les principes et les véritables regles, pour représenter les Mysteres de Notre Seigneur; ceux de la Ste. Vierge; les Saintes en particulier; les différents traits de leur vie, & les autres sujets de dévotion*, Paris, H. C. de Hansy, 1765.

<sup>30</sup> Guillaume-François-Roger Molé (1742-1790?) alega que para evitar errores en las representaciones sagradas es necesario añadir a los estudios de la Naturaleza, los de Historia y Teología. En el primer volumen se dedica a explicar a los pintores los hechos del Nuevo Testamento que preceden al Nacimiento del Salvador. En el segundo volumen revisa los hechos sagrados que ocurren desde el nacimiento de Cristo y su infancia. Revisa algunas obras que han representado los temas tratados y remarca lo que se debe hacer y lo que se debe evitar. MOLE, Guillaume: *Observations historiques et critiques sur les Erreurs des Peintres, Sculpteurs et Dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire Sainte* (2 vols.), París, Debure, 1771.

<sup>31</sup> François-Fortuné Guyot de Fère (1791-1866) fue director del *Comité de propagation pour les lettres et les sciences* y uno de los fundadores de la *Société libre des Beaux-Arts*; GUYOT DE FÈRE, François-Fortuné: *Observations sur la manière dont les sujets religieux doivent être représentés par les artistes*, Journal de Beaux-arts, 1844.

<sup>32</sup> El abad Pascal (1789-1859), sacerdote de la Diócesis de Mende, Vicario de París y miembro del Comité histórico de arte y monumentos fue autor de diversas obras de erudición eclesiástica. PASCAL, Jean Baptiste Étienne: *Institutions de l'art chrétien pour l'intelligence et l'exécution des sujets religieux, ou Documents puisés aux sources de l'Écriture Sainte, de la tradition catholique, des légendes et des attributs sous le point de vue de la peinture, de la sculpture et de la gravure; avec un trité archéologique et pratique sur l'architecture, l'ornementation et l'ameublement des églises*, 2 vols., París, 1856.

consideración como un subgénero específico de la literatura artística: la tratadística moralista, según la bautizara Julius Schlosser.<sup>33</sup>

El presente estudio se centra en uno de los tratados hispanos de dicha corriente moralista de la literatura artística de finales de la época moderna: *El Pintor Cristiano y erudito* del fraile mercedario y teólogo de Salamanca, Juan Interián de Ayala. En un primer y somero análisis la obra no resulta demasiado diferente del conjunto de tratados que le precedieron que, en general, exponen condenas y/o recomendaciones respecto a la representación de escenas o personajes de la historia sagrada.

Ahora bien, para su correcta valoración se ha de tener en cuenta la evolución que presenta la heterogénea tratadística posterior, al menos en España.<sup>34</sup> Y es que, en efecto, ninguno de los diversos tratados artísticos publicados a lo largo del siglo XVIII se volvería a ocupar expresamente de la iconografía cristiana como habían venido haciendo los tratadistas anteriores.

Así, el *Museo Pictórico y Escala Óptica* del contemporáneo y amigo de Interián, Antonio Palomino (1655-1726), fue escrito y publicado poco antes de *El Pintor Cristiano* y se ocupa de los conocimientos artísticos en general, aproximándose a la iconografía sagrada casi únicamente a través de la descripción de las propias composiciones pictóricas de su autor. La complejidad de estas descripciones parece haber servido en cierta forma como estímulo para la redacción de un texto que tocara el tema de manera más básica y didáctica, como hace el tratado al que nos referiremos. Los escritos de Mengs, *Obras de Antón Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey*, introducidos, comentados y difundidos por José Nicolás de Azara (1730-1803), se dedican, como es sabido, a la teoría de la belleza y a la praxis pictórica, sin aludir en lo más mínimo a la representabilidad de

---

<sup>33</sup> SCHLOSSER, Julius von: *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1993 (1924), p. 365.

<sup>34</sup> Para una revisión de los tratados artísticos españoles del XVIII o posteriores, véase: LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid, 1980; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001; y GARCIA MELERO, José Enrique: *Literatura española sobre artes plásticas, vol. I Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII, vol. II Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*, Madrid, Encuentro, 2002.

lo sagrado. Tampoco lo harían los ensayos sobre *El no sé qué* y *La razón del gusto*, de Benito Jerónimo Feijoo publicados en 1733; ni *El Arte de pintar*, de Gregorio Mayans escrito en 1776; el *Diccionario de las nobles artes*, de Diego Rejón de Silva publicado en 1786; las *Conversaciones sobre la Escultura*, de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho en 1786; la *Arcadia Pictórica en sueño*, de Francisco Preciado de la Vega, ni las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* de Esteban de Arteaga (1747-1799), ambas publicadas en 1789. Y en caso de alguna breve referencia a las imágenes sagradas, se refieren directamente al tratado de Interián los textos de Mayans, de Francisco Preciado de la Vega o el de Arce y Cacho,<sup>35</sup> o se mencionan mínimamente los principios generales contrarreformistas en el tratado de Rejón de Silva.

Ello no implica un debilitamiento de la representación sagrada como temática en el arte hispano, pues aunque en otras latitudes sea esa la tendencia, en España, paralelamente a la aparición y desarrollo del pensamiento ilustrado y a la popularización de otros géneros de pintura, continuará muy vital el arte religioso oscilando su estilo desde la expresividad intensamente barroca de los retablos, a la serenidad más propiamente neoclásica de las escenas sagradas realizadas, por ejemplo, por Mengs o por Goya.<sup>36</sup> En ese sentido esperamos que el presente estudio contribuya a definir con mayor precisión la identidad iconográfica propia de este periodo a través del análisis pormenorizado del tratado de Interián.

---

<sup>35</sup>MAYANS SISCAR, Gregorio: *El arte de pintar*, Valencia, Jose Ruiz, 1854 (1776); PRECIADO DE LA VEGA, Francisco: *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789; ARCE Y CACHO, Celedonio: *Conversaciones sobre la Escultura*, Pamplona, Joseph Longas, 1786.

<sup>36</sup> La pintura religiosa de los siglos XVIII y XIX ha sido objeto de escasos estudios específicos. Cfr. URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977; CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARÍN, José Luis y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Arte Español del siglo XVIII . Summa Artis* (vol. XXVII), Madrid, 1984; RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992 y RAMOS DOMINGO, José: *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.

## ● *Estado de la cuestión*

Dado que el objetivo de la presente investigación es el de comprender *El Pintor Cristiano* en relación con la tratadística sobre pintura sacra que le precediera, resulta necesario conocer el alcance que hasta ahora han tenido los estudios sobre dicha temática. De hecho, la relación entre literatura artística española y Concilio de Trento fue un aspecto abordado desde temprano por los estudios de teoría artística en España.<sup>37</sup>

El temprano interés por un tema tan preciso fue, sin duda, consecuencia de la difusión de la teoría de Werner Weisbach en torno al estrecho nexo entre la espiritualidad de la Contrarreforma y la configuración del estilo Barroco.<sup>38</sup> La pintura española resultaba,

---

<sup>37</sup> Si bien las primeras ediciones críticas de los tratados de Carducho y Pacheco serían más tardíos, mucho antes ya proliferaban artículos que les vinculaban, sobre todo a Pacheco, con las directrices emanadas del Concilio, presentándoles como seguidores de tratadistas anteriores como Molanus y Paleotti. Entre ellos, HORNEDO, Rafael María de: “Arte Tridentino”, *Revista de Ideas estéticas*, 1943, pp. 443-472; ID.: “El Arte en Trento”, *Razón y fe*, vol. 131, núm. 564, 1945, pp. 224-232; CAMÓN AZNAR, José: “El Estilo trentino”, *Revista de Ideas estéticas*, núm. 12, Madrid, CSIC, 1945, pp. 1-14; ID.: “La iconografía en el arte trentino”, *Revista de Ideas estéticas*, núm. 20, Madrid, CSIC, 1947, pp. 387-394; URMENETA, Fermín de: “Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco”, *Revista de Ideas estéticas*, núm. 71, 1960, pp. 47-59; SARAVIA, Crescenciano: “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1963, pp. 129-143; DE MAIO, Romeo: “Vasari, Pacheco e la Controriforma spagnola”, en *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Florencia, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 449-456; CAÑEDO-ARGUELLES, Cristina: “La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII”, *Revista de Ideas estéticas*, núm. 127, 1974, pp. 35-54; ID.: *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1982.

<sup>38</sup> Nos referimos a WEISBACH, Werner: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942 (1924). Su teoría ha resultado muy matizada respecto a su planteamiento original. Por una parte, el estudio detallado de las evidencias artísticas ha acabado distanciando el problema estilístico del iconográfico y, por otra parte, el mayor conocimiento del cuerpo documental eclesiástico ha demostrado la existencia de abundante actividad regulativa sobre las imágenes previa al Concilio. Aún así, y aunque actualmente ya sea poco mencionada, no se puede negar la importancia de la idea formulada por Weisbach como punto de inflexión, que no de partida, pues antes ya venía especulándose con la similar idea de un arte jesuita. Otros estudios relevantes que gravitaron en torno a la idea nuclear de Weisbach, enriqueciéndola, fueron los de MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1932) y el de su

desde este punto de vista, uno de los focos más expresivos de esa religiosidad contrarreformista, y los tratados de Carducho y Pacheco, con su concepción de la pintura como herramienta al servicio de la sacralidad, se evidenciaron como unos de los mejores testimonios de ello.

Un nuevo entusiasmo por los estudios de la teoría artística en general —y las orientaciones sobre pintura sagrada pueden considerarse en esta categoría—, se despertó como consecuencia de la reivindicación que realizara Francisco Calvo Serraller de los tratados artísticos hispanos como objetos de estudio plenos de interés para la comprensión del arte de su tiempo.<sup>39</sup> Dicho entusiasmo se concretó en la aparición de nuevas compilaciones de la literatura artística en su conjunto,<sup>40</sup> en las ediciones críticas

---

cercano seguidor en España: SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981. Si bien se trata en ambos casos de trabajos centrados en la lectura iconográfica de la obra artística, sus autores no ignoraron las eventuales relaciones de las imágenes con las indicaciones de los principales tratados, trayéndolas a colación con frecuencia, en lo que serían considerados unos análisis modélicos de la imagen sagrada en su contexto. En este mismo sentido habría que situar a BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980 (1978) y STOICHITA, Victor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1995.

<sup>39</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>40</sup> La compilación más reciente y completa, GARCIA MELERO, José Enrique: *Literatura española sobre artes plásticas, vol. I Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII, vol. II Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*, Madrid, Encuentro, 2002. (En realidad se trata de una puesta al día del tema al cual el mismo autor había dedicado su tesis doctoral: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1978). También BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los Tratadistas Españoles*, Madrid, Alianza, 1993. Los esfuerzos anteriores en este sentido, se caracterizaron por una baja estima por esta literatura a causa de su aparente falta de originalidad: MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1883-1889; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (editor): *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, 5 vols., Madrid, Imprenta clásica española, 1923-1941; GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la Crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.



de algunas de las principales obras de este género,<sup>41</sup> así como en la incorporación del estudio de materiales referidos directamente al culto religioso.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Nos referimos específicamente a CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979 y a PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (edición introducción y notas de Bonaventura Bassegoda Hugas), Madrid, Cátedra, 2009 (1991). Más centrado en los propósitos y alcances del texto de Pacheco en relación con la imagen sagrada, fueron las “Observaciones sobre el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como tratado de iconografía” del mismo Bassegoda, publicado en 1989. Se ha de advertir, sin embargo, que antes de estas respectivas ediciones críticas, ambos tratadistas ya habían merecido numerosos estudios particulares que no se ha considerado necesario incluir en este estado de la cuestión pero sí en la bibliografía general. Más recientemente, en el año 2011, los *Diálogos* de Carducho han sido objeto del *Colloquium* “Sobre Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633)” organizado por la *Association of Art Historians* en el St. Catherine’s College de Oxford. Algunas de las ponencias presentadas se centraron en el discurso del pintor-tratadista sobre la pintura sacra: “Carducho and manners of devotional representation”, de Jean Andrews y “Religious Art in Vicente Carducho’s *Diálogos de la Pintura*”, de Marta Bustillo. Las actas están aún pendientes de publicación. En cuanto al tratado de Palomino, sea por su singular extensión y complejidad, o bien por ubicarse cronológicamente fuera del siglo de Oro, no ha sido aún objeto de un estudio completo, ni una edición crítica, ni tampoco de un estudio parcial referido a sus ideas específicas acerca de la pintura sacra.

<sup>42</sup> Es el caso del estudio de obras de naturaleza teológica o cultural como la de Jaime Prades, *Historia de la Adoración y uso de las Santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, de 1597, emprendida por Borja Franco; FRANCO LLOPIS, Borja: “Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma católica”, *Ars Longa*, núm. 19, Universitat de València, 2010, pp. 83-93. O las de Gabriel Vázquez, *De cultu adorationis libri tres*, de 1594; Martín de Roa, *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias*, de 1623; y Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Cristo*, de 1637 todas ellas aún pendientes de investigación. Véase al respecto PORTUS, Javier: “Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro”, en José Riello (editor), *Sacar de la sombra lumbre. La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Abada editores, 2012, pp. 21-31. También recientemente se ha destacado el valor de este tipo de textos para la comprensión del arte en DOCAMPO, Javier (coordinador): *Biblioteca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado* (catálogo de exposición, Museo del Prado, 5 de octubre 2010 - 30 de enero 2011), Madrid, Museo del Prado, 2010. Otros materiales como constituciones sinodales, visitas pastorales, catecismos, misales o documentos referidos a festividades, procesiones, canonizaciones y similares, han sido tenidos en cuenta por trabajos como el de MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de ahorros de Salamanca, 1990 o

Algunas de estas recientes revisiones han sido abordadas de forma más multidisciplinaria, en la medida en que han recurrido a la teoría de la imagen, o la semiótica, y aportan actualmente nuevas lecturas no sólo de las imágenes pictóricas y de sus convenciones iconográficas, sino de otros aspectos vitales del período cronológico centrado en los siglos XVI y XVII. Nos referimos, por ejemplo, a la relación entre representación y culto local que explora Felipe Pereda, y que le lleva a descubrir las implicaciones del culto propugnado por los jesuitas en Sevilla en las sutiles alteraciones que hiciera Pacheco sobre algunos fragmentos del discurso de Paleotti.<sup>43</sup> La idea de fondo resulta sugerente: “la teoría del culto encierra, cuando no se identifica con ella, una teoría de la representación. No sólo establece un modelo de comportamiento del fiel respecto a la imagen; también determina el vínculo que une a la imagen con su referente”. A partir de esta afirmación se deduce que la tendencia al hipernaturalismo en el arte religioso hispano podría ser el reflejo de una devoción que no pretende diferenciar a la divinidad de sus imágenes. En cualquier caso, con respecto al conocimiento general de los tratadistas, esta aproximación aporta la reconsideración de las particularidades locales en la adaptación de la teoría general tridentina.

También forma parte de las novedades, en cuanto a la apertura del ámbito de análisis, el trabajo de José Luis González García, quien en su tesis doctoral sobre *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, explora la estrecha vinculación entre la retórica de los tratados de pintura sacra y la prédica religiosa, es decir, el mutuo condicionamiento

---

FRANCO LLOPIS, Borja: *Espiritualidad, Reforma y Artes en Valencia (1545-1609)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.

<sup>43</sup> PEREDA, Felipe: “Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la reforma Católica”, en José Riello (editor), *Sacar de la sombra lumbre. La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Abada editores, 2012, pp. 69-86. “El caso de Francisco Pacheco permite observar la imbricación profunda entre dos discursos —el de los artistas y el de los teólogos—, donde la historiografía ha descrito una evolución marcada por su progresiva independencia”, p. 85.

de los discursos visual y oral en el ámbito sagrado, a partir de su común función comunicativa.<sup>44</sup>

Otra línea metodológica fecunda ha sido el estudio comparado de tratados, puesta en práctica por Zahira Veliz refiriéndose a las técnicas pictóricas, por Nuria Rodríguez respecto al léxico, por Karen Hellwig respecto al parangón entre pintura y escultura, y por Enrique Cordero sobre el tratamiento del desnudo. Sin embargo no existe un análisis transversal similar respecto a las imágenes sagradas.<sup>45</sup>

En resumen, los estudios de la tratadística artística dirigida específicamente a la imagen sagrada en España se han centrado hasta ahora especialmente en los tratados publicados por los pintores Carducho y Pacheco. Si bien las primeras conclusiones obtenidas apuntaron hacia una posición especialmente dócil de ambos pintores-teóricos hacia las posiciones de Trento, según les fueron transmitidas por teólogos y escritores principalmente italianos, los estudios más recientes en cambio empiezan a demostrar una mayor particularidad local en los planteamientos expuestos por ambos tratadistas y una integración con otros aspectos culturales característicos de su tiempo y lugar.

La historiografía artística hispana evidencia un enorme protagonismo de la pintura del Siglo de Oro y de la relación de ésta con las repercusiones normativas del Concilio de Trento, gran punto de referencia para toda la teoría sobre imagen sagrada, descuidándose

---

<sup>44</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, José Luis: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro: pervivencia y cristianización de la oratoria clásica en España a través de los tratados de pintura y retórica (c. 1480 - 1630)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2011.

<sup>45</sup> VELIZ, Zahira.: *Artists Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge, 1986; RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho (tesauro terminológico-conceptual)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005; HELLWIG, Karin: *La literatura artística española en el siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999 (1996). Hay que añadir que en este último caso, más que restringirse al parangón entre pintura y escultura, Hellwig acabó proporcionando un panorama socio histórico completo que justifica las particularidades de los tratadistas hispanos del XVII frente a sus supuestos modelos italianos. En cuanto a la comparación de las recomendaciones sobre la representación del desnudo, Enrique Cordero tiene en cuenta diversos tipos de textos, entre los cuales pone de relieve las opiniones de tratadistas como Carducho, Pacheco e Interián de Ayala. Cfr. CORDERO DE CIRIA, Enrique: “«Con ocasión de ponerlos desnudos y castos. Lascivia y castidad en la pintura del siglo de oro”, en José Riello (editor), *Sacar de la sombra lumbre. La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Abada editores, 2012, pp. 61-133.

en cambio otras producciones hispanas de envergadura como *El Pintor Cristiano* de Juan Interián de Ayala o el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino. Ambas obras que aparecieron en el siglo XVIII, temporalmente lejos del epicentro postridentino pero aún imbuidas de una religiosidad que no siempre parece corresponderse con las novedades intelectuales del siglo, han permanecido bastante al margen del interés, tanto de los estudios de teoría artística en general, como de la imagen sagrada en particular.<sup>46</sup>

### • *Objetivos de la investigación*

Pese a que *El Pintor Cristiano* fue editado en cuatro ocasiones y en tres lenguas diferentes —dos veces en castellano (1782 y 1883) y una en italiano (1854) además de su edición original en latín en 1730—, y a que recibió elogios del papa Benedicto XIV, no sólo no ha sido hasta ahora objeto de ningún estudio crítico, sino que la mayoría de comentarios que le han dedicado los historiadores se limitan a considerarla una obra tardía y continuista respecto a las muchas que aparecieron como consecuencia del decreto sobre las imágenes sacras en la última sesión del Concilio de Trento.

---

<sup>46</sup> Los estudios específicamente dirigidos a la teoría artística del XVIII han sido pocos. Al respecto Andrés Úbeda, tras ratificar lo poco conocidos que siguen siendo muchos artistas de dicho siglo, añade: “Si esto es cierto para los pintores o los escultores, el panorama que presentan los estudios de los personajes que dedicaron su talento a escribir sobre materias relativas a las artes es, sencillamente, desolador ... La conclusión más evidente de ello es que la historia del arte del siglo más ilustrado, del periodo de la razón, de la España de las luces, se ha estudiado de espaldas al pensamiento artístico que generaba la misma sociedad”; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001. La situación de transición de los teóricos de la primera mitad del XVIII los ha dejado especialmente desguarnecidos pues si, como se ha visto, quedan fuera del fértil Siglo de Oro, tampoco se les ha considerado de interés para la comprensión del arte del XVIII. Cfr. HENARES CUELLAR, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977. Uno de los pocos intentos por entenderlos como parte del pensamiento artístico de dicho siglo ha sido el de LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: El tratado de Palomino*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica, 1979 y, de los mismos autores, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid, 1980.

Lo que resulta más llamativo al revisar las opiniones que ha generado en la historiografía especializada, es la supuesta obsolescencia inmediata a la que le condena su tardía fecha de creación, que excede en mucho la época de mayor proliferación de este tipo de escritos tanto en España como en el resto de Europa. Mientras que los tratados sobre imágenes sagradas más conocidos aparecieron poco después del decreto de Trento claramente vinculados a una necesidad colectiva de comprender y completar una normativa que el Concilio había dejado a medias, el sentido de la tardía aparición de *El Pintor Cristiano y erudito*, más de siglo y medio después, resulta más oscuro. Y como se verá más adelante, otros tratados más tardíos aparecidos a continuación de *El Pintor Cristiano* en Italia y Francia, podrían ser precisamente consecuencia y hasta cierto punto imitación de éste.

Los pocos historiadores del arte que han intentado interpretar su ubicación temporal se limitan a verlo como confirmación de la perdurable vigencia de las normativas tridentinas para las imágenes sagradas y, si acaso, también como prueba de la recurrente elusión de dichas normativas por parte de los artistas, única razón que explicaría la necesidad de recopilarlas y recordarlas.

No puede obviarse que esta aparición tardía se prolonga hasta mediados del siglo XIX con la edición en 1854 de su traducción al italiano, y, por lo tanto, sus indicaciones acompañan a una creación artística e intelectual totalmente diferente a la que rodeó a sus predecesores, lejos ya del manierismo que, a grandes rasgos, era la corriente artística predominante durante la aparición de los tratados moralistas más conocidos. Por eso, no debe olvidarse que los consejos de *El Pintor Cristiano* se proyectarían, más allá del barroco, al arte sagrado realizado bajo postulados neoclásicos.

Debe tenerse en cuenta además que su autor, Juan Interián de Ayala, no fue un personaje aislado del mundo ni retardatario respecto a su tiempo, sino que, al contrario, lejos de toda corriente mística y crítico con los excesos escolásticos, estuvo vinculado a las corrientes culturales más novedosas, formando parte de la corte de Felipe V y de la Real Academia de la Lengua, y en relación de estrecha amistad y colaboración con los llamados *novatores*, como Juan Manuel Fernández Pacheco, Manuel Martí o Gregorio Mayans.

De este modo, ante los cambios en el contexto cultural que rodearon la aparición y reediciones de *El Pintor Cristiano* en el siglo XVIII y ante las características intelectuales de su autor, esta investigación desarrollará la detallada revisión comparativa del texto con

respecto a los tratados anteriores, a fin de definir y valorar sus semejanzas o diferencias, sus continuidades o rupturas en la concepción de las pinturas sagradas y de su finalidad.

Partiendo del supuesto de que un personaje vinculado a la vanguardia intelectual de su tiempo y partícipe de iniciativas pre-ilustradas como la Academia de la Lengua, como fue Interián de Ayala, obedecería a motivaciones y finalidades diferentes a las de autores de los siglos anteriores para la realización de una obra de iconografía sagrada, nuestra hipótesis inicial es que dicho tratado difícilmente podía haberse limitado a continuar obedeciendo a las indicaciones postridentinas sin más, sino que de alguna manera pudo intentar introducir nuevos valores vinculados con una incipiente visión ilustrada. Interpretar el escrito en su contexto, por lo tanto, no únicamente permitiría confirmar, negar, o matizar la opinión historiográfica general que ha considerado a *El Pintor Cristiano* una producción post-tridentina tardía, repetidora de las advertencias y recomendaciones ya expuestas en tratados anteriores, sino que contribuiría con nuevos matices al conocimiento de la incipiente y temprana aparición de valores ilustrados en España.

Esta primera aproximación a una obra tan singular es a todas luces insuficiente para agotar su comprensión. No podemos evitar proponerla sólo como un primer paso a su conocimiento, que requeriría continuar la exploración confrontando el texto con la producción pictórica sagrada durante la época posterior a su publicación. Es decir, evaluar su incidencia en la práctica pictórica, aspecto sobre el que predomina el escepticismo de todo aquel que se ha acercado al estudio de este tipo de tratados normativos.<sup>47</sup> Dado que la pregunta es acuciante, no nos hemos abstenido de incluir algún ejemplo pictórico sugerente, sin que ello haya implicado una investigación desarrollada de modo exhaustivo.

Pero, si bien desde el punto de vista histórico artístico la comprensión de un tratado dirigido a la elaboración de imágenes sagradas no resulta completo sin contrastarlo con

---

<sup>47</sup> “Hoy sabemos de sobra que a excepción de obras de carácter didáctico o dogmático —es decir aquellas que dependen de modo estrecho de los tratados esenciales— que trataban de imponer normas y límites a los artistas, su éxito fue limitado, ya que en el fondo los artistas han tendido siempre a transformar los horizontes convencionales”, GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, Madrid, Encuentro, 2008, p. 47.

las obras artísticas que en efecto fueron pintadas o esculpidas tras su publicación, desde un punto de vista de historia de la cultura y las mentalidades, y de teoría del conocimiento artístico, una obra como *El Pintor Cristiano*, ambiciosa en contenido y extensión y varias veces editada, tiene mucho que decir por sí sola respecto a la formación, visión de mundo, expectativas y propósitos de las élites intelectuales de su tiempo.

### • *Metodología*

Respecto a cuáles de los tratados precedentes serían los más pertinentes para la comparación con *El Pintor Cristiano*, la revisión de la diversa producción de este subgénero de la literatura artística, así como la propia lectura de la obra de Interián, permiten comprobar que los textos de Molanus, Paleotti y Pacheco no sólo presentan características especialmente comparables, sino que son abundantemente citados por el teólogo del XVIII. A éstos, se han añadido los tratados hispanos de Carducho y Palomino, pese a sus algo mayores diferencias, por completar una revisión de la tratadística hispana más afín. Afín en cuanto a que se trata de textos dirigidos a ofrecer indicaciones a pintores que parten de una concepción de la pintura como instrumento al servicio de la religión. Esto deja fuera de nuestro interés a los textos de origen eclesiástico encarados a la discusión sobre el culto de las imágenes y a los textos dirigidos a pintores que no describen imágenes sacras.<sup>48</sup>

Para esta decisión se han tenido en cuenta razones tanto intrínsecas como extrínsecas al tratado. Entre las razones intrínsecas, es decir, que desde la propia naturaleza del texto y de su autor evidencian la necesidad de compararlo con los textos mencionados, debe

---

<sup>48</sup> Los términos ‘imagen’ o ‘pintura’, se usan en esta investigación (acompañados del adjetivo sacra, sagrada, o religiosa) de manera indistinta, no porque desconozcamos las diferencias conceptuales entre ambos términos en el ámbito de estudio de las imágenes sagradas, sino porque consideramos que en *El Pintor Cristiano* esa diferencia resulta irrelevante. En este sentido, suscribimos la tesis de Belting. Interián se refiere exclusivamente a imágenes artísticas y no a imágenes de culto (salvo que se indique lo contrario). BELTING, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009 (1990). No obstante y pese a que Interián no se ocupara de ellas, en el setecientos persistían las imágenes de culto en la religiosidad popular; cfr. VEGA, Jesusa: “Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII”, *Anales de literatura española*, núm. 10, 1994, pp. 237-273; y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo: “El recurso al Santoral en Castilla, del Barroco a la Ilustración, 1650-1834”, *Hispania Sacra*, 1998, vol. 50, núm. 101, 1998, pp. 133-173.

tenerse en cuenta que pese a su erudición universalista, Interián demuestra un talante marcadamente hispánico, no sólo porque su trayectoria vital no lo llevó nunca fuera de España,<sup>49</sup> sino por el entusiasmo con que destaca a sus eruditos referentes hispanos,<sup>50</sup> el tono crítico con que refiere algún atraso o defecto propio del país,<sup>51</sup> el énfasis con que defiende la identidad nacional de algunos santos,<sup>52</sup> su propia participación fundacional en una institución tan significativa en este sentido como la Real Academia Española e, incluso, por su participación en otras actividades de la corte en momentos de consolidación de nuevos valores que supone la dinastía borbónica. Muy en especial exige el contraste con la obra de Palomino, con quien Interián mantuvo cierta amistad, por haber sido creada casi simultáneamente que *El Pintor Cristiano* y, por lo tanto, haber podido significar una para la otra algún tipo de motivación, modelo o antimodelo.

Otras razones que aunque extrínsecas al tratado, también confirman la necesidad de las comparaciones mencionadas, tienen que ver con el alto interés historiográfico que han

---

<sup>49</sup> Dice de sí mismo: "en Madrid nació y jamás ha salido de España". Se trata de un texto escrito en defensa de ciertas acusaciones citado en MESTRE SANCHÍS, Antonio: "Polémicas sobre el jansenismo y la bula Unigenitus a principios del siglo XVIII", *Estudis- Revista de Historia Moderna*, núm. 24, 1998, p. 289.

<sup>50</sup> Así por ejemplo, se expresa de uno de sus admirados referentes: "Véa el que quisiere saber esto con mas individualidad á un ilustre Canónigo de la misma Iglesia de Sevilla, y Autor de la Biblioteca Española, el sabio D. Nicolás Antonio, cuya primera parte de su obra, que intituló Biblioteca Antigua, y que todavía quedaba sin imprimir quando él murió, la dió despues á luz, con mucha gloria del nombre Español, y con igual utilidad de la República literaria, y Española, el Eminentísimo, y Reverendísimo Cardenal de Aguirre, grande ornato de España, y particularmente de la Universidad de Salamanca, donde yo todavía mozo, admiré su erudicion, y afluencia casi inimitable en explicarse". INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 151-152.

<sup>51</sup> Respecto a las carencias de las imprentas españolas, comenta: "Todo lo qual se representaría con más elegancia, y exáctitud, si tuviéramos caracteres Hebreos, de que carecen nuestras Imprentas; y dado caso de que encuentren algunos, les es tan dificil á los Impresores el valerse de ellos, como si manejáran los caracteres Malaváricos, Persas, ó Cópticos: tales van nuestras cosas." INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 181.

<sup>52</sup> Es el caso de san Lorenzo: "¿Quién dexará de vér, que esta circunstancia hace subir de punto la gloria, y paciencia del esforzado Martir y (lo que no debo callar) de este Español? Español, digo, lo que afirmo siempre, y constantemente, por mas que piensen de otro modo, ó quieran delirar, los que pretenden decir mal de la gloria de España pretextando erudicion." INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 336.



generado los tratados hispanos precedentes y la manera en que la evidencia de la temprana voluntad de difusión de recomendaciones tridentinas de aquellos parece haber contribuido a la percepción de *El Pintor Cristiano* como poco más que una repetición demasiado tardía.

Por otra parte, las claras deudas de los textos españoles con los principales tratadistas italianos y de otros orígenes que les precedieron, han sido siempre comentadas y actualmente se encuentran bastante analizadas gracias a las recientes ediciones críticas realizadas para la mayoría de ellos. Para este estudio se han seleccionado dos tratados pioneros que sirvieron a la mayoría de autores posteriores como inspiración y que son citados con frecuencia por Interián: *De historia SS. Imaginum*, de Molanus y *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, de Paleotti. De hecho, es prácticamente unánime el reconocimiento de la influencia de las obras de ambos en todos los tratadistas contrarreformistas. Y a semejanza de Interián, los dos escribieron desde la óptica del teólogo conocedor de la pintura y abarcaron desde los argumentos más genéricos acerca de la licitud de las imágenes hasta los lineamientos más específicos referidos a los errores a evitar en determinadas imágenes en particular, además de encontrarse en sendos casos organizados sus contenidos de modo similar al del tratado de Interián.

En cuanto a la metodología general seguida para conseguir el objetivo principal de la investigación, puede explicarse como una serie de sucesivas fases. En primer lugar, la aproximación al autor y su contexto histórico. La definición del perfil intelectual de Juan Interián de Ayala resulta especialmente relevante en este estudio por situarse su trayectoria vital en una fase de la historia de España, el cambio del siglo XVII al XVIII, en la que diversas tendencias de pensamiento se empiezan a diferenciar de manera sutil pero significativa coincidiendo también con un cambio de dinastía.

En segundo lugar, la síntesis del tratado. Por su extensión y tipo de lenguaje, era necesario extraer del texto las propuestas específicamente iconográficas separándolas de otro tipo de comentarios. Junto a esta síntesis fue necesario descifrar la frondosa erudición citada por el autor a lo largo de su tratado. Si bien es cierto que este trabajo no debía repetir el esfuerzo de una edición crítica que otros autores se encuentran realizando en estos mismos momentos, resultaba fundamental para la comprensión de la obra clarificar sus referencias eruditas al menos en cuanto a la identificación de los autores y

títulos citados por el propio Interián a fin de conocer sus fuentes teológicas e intelectuales.

Y en tercer lugar, encontramos ineludible la sistemática y exhaustiva comparación de los textos para descubrir y evidenciar las diferencias o similitudes, tanto a nivel iconográfico como de fuentes y de matices intencionales entre las indicaciones de Interián y las de los otros tratadistas de la imagen sagrada escogidos.

Las ediciones de los cinco tratados utilizados para las comparaciones se encuentran detalladas en las correspondientes notas a pie de página. A fin de facilitar la lectura comparativa se ha incluido la traducción al castellano de todos los textos. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son de la autora de esta investigación.

A sabiendas de que el Instituto Histórico de la Merced prepara una edición crítica de *El Pintor Cristiano*, se ha intentado minimizar en este trabajo el análisis de las fuentes, consistiendo éste en la identificación bibliográfica y en la corroboración de las citas, pero limitándonos a incluir en los pies de páginas sólo el autor y el título de la obra, excluyendo tanto los datos relativos a las ediciones como la transcripción de los fragmentos textuales citados. No obstante, y salvo algunos casos puntuales en los que se indica lo contrario, reiteramos que todas las citas han sido rigurosamente comprobadas, en su mayoría a través de las versiones actualmente digitalizadas y de libre consulta en diversos sitios de internet. Dado que nuestro interés no se encuentra en el detalle filológico, en el caso de fuentes latinas hemos preferido revisar y citar la traducción española, siempre que ésta exista, aunque sea posterior a la época de Interián. En este sentido, la reconstrucción básica de las citas, su constatación y una breve identificación crítica de los autores son el aporte de este trabajo. Los pies de página que corresponden a la síntesis del tratado se dedican casi exclusivamente a la mención de dichas citas, que también son recogidas en un apartado especial de la bibliografía.

## CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍA

### • Fuentes

En la actualidad no disponemos de una biografía exhaustiva y rigurosa de Juan Interián de Ayala. Las dos principales fuentes de información se encuentran en la comunidad mercedaria y en la documentación de la Universidad de Salamanca. En efecto, se han publicado algunos datos biográficos provenientes de la documentación conservada en la Orden de la Merced, comunidad religiosa de la que formó parte desde muy joven. Concretamente dos han sido los textos más difundidos: el obituario extraído del libro de defunciones de los religiosos mercedarios que morían en la Provincia de Castilla y la semblanza recogida en la *Biblioteca Mercedaria*, compilación de biografías manuscritas por Fr. Ambrosio Hardá y Muxica y conservada en el Archivo del Convento de la Merced de Madrid hasta 1835.

El primero de los textos presenta una muy sucinta trayectoria vital, mientras que el segundo amplía los comentarios sobre su persona e incluye un listado de sus escritos que había proporcionado el mismo Interián al archivo del Convento. De allí proviene la biografía de Interián expuesta por Luis Durán y Bastero en el prólogo de la primera edición castellana de *El Pintor Cristiano* y repetida en la siguiente edición.

A esta brevedad de la información de origen mercedario habría que añadir que, aunque la mencionada *Biblioteca* de Hardá ya no se conserva, fue la fuente para todos los textos biográficos sobre Interián aparecidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX en obras como *Hijos de Madrid Ilustres en Santidad*, *Historia Eclesiástica General*, *Diccionario Histórico o Biografía Universal Compendiada*, o la *Biblioteca Mercedaria* de Fr. José Antonio Garí y Siumell.<sup>53</sup> A partir de este material otro historiador de la Orden, el P. Guillermo Vázquez, reelaboró en 1966 una nueva semblanza incluida en el volumen

---

<sup>53</sup> ÁLVAREZ BAENA, Joseph Antonio: *Hijos de Madrid ilustres en Santidad*, vol. 3, Madrid, 1740, pp. 291-294; MARIN DUCREUX, Gabriel: *Continuación a la Historia eclesiástica general*, t. XIII, Madrid, 1742, pp. 163-164; *Diccionario histórico o biografía universal compendiada*, tomo VII, Barcelona, Antonio y Francisco Oliva, 1832, pp. 629-630; GARÍ Y SIUMELL, Fr. José Antonio: *Biblioteca Mercedaria*, Barcelona, Imprenta de los herederos de la viuda Pla, 1875, pp. 139-142.

*Mercedarios Ilustres*.<sup>54</sup> En torno a esas mismas fechas el también mercedario Gumersindo Placer aportó dos publicaciones sobre su bibliografía brevemente comentada.<sup>55</sup>

En cuanto a la información biográfica proveniente de la Universidad de Salamanca, ha sido publicado un esbozo de su trayectoria académica en el segundo volumen de la *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca* dedicado a los “Maestros y alumnos más distinguidos”, que da cuenta muy breve de las titulaciones obtenidas y de las asignaturas impartidas por él. También ha sido publicado, y es fuente de rica información, un documento titulado *Memorial impreso del R. P. Maestro Fr. Juan Interián de Ayala en que pide a sus superiores le eximan de las oposiciones y pretensión de la cátedra de artes...*<sup>56</sup>

La reconstrucción biográfica de Interián que se expone a continuación se ha nutrido principalmente de las mencionadas fuentes, acudiéndose adicionalmente a la historiografía de la Real Academia y a sus propios escritos como sermones, censuras y el tratado *El Pintor Cristiano*.

Juan Interián de Ayala nació en 1656 en Madrid,<sup>57</sup> aunque su familia paterna era oriunda de las Islas Canarias. De su madre, Antonia Vázquez de Ribera, se conoce escasa información mientras que el árbol genealógico de su padre, Cristóbal Interián de Ayala, da cuenta de una familia de cierta nobleza pues en ella abundaron regidores de la Ciudad

---

<sup>54</sup>VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo: "El Maestro Fray Juan Interián de Ayala (1657-1730)", en *Obras Completas I Mercedarios Ilustres*, Madrid, Revista Estudios, 1966, pp. 603-607.

<sup>55</sup>PLACER LÓPEZ, Gumersindo: “Notas para una bibliografía del Padre Juan Interián de Ayala, Mercedario”, *Estudios*, año XXIII, núm. 76, 1967, pp. 75-89; ID.: “Interián de Ayala, Fr. Juan”, en *Bibliografía mercedaria*, tomo II, Madrid, Revista Estudios, 1968, pp. 139-153.

<sup>56</sup>El Memorial forma parte de un grueso volumen con manuscritos e impresos de la Orden de la Merced que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: B. N. Mss. N° 2448. Es reproducido íntegramente en LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1980, pp. 449-452.

<sup>57</sup> Su biógrafo más tardío, Guillermo Vázquez, difiere de las fuentes antiguas, ubicando el nacimiento en mayo de 1657 aunque sin justificarlo. VÁZQUEZ NÚÑEZ: "El Maestro Fray Juan Interián ...", *op. cit.*, p. 603.

de Tenerife.<sup>58</sup> El mismo don Cristóbal ocupó ese cargo así como el de Capitán de Caballos y se encontraría provisionalmente en la ciudad de Madrid por razones vinculadas a su formación cuando concibió a este hijo fuera del matrimonio. Hay que suponer que la estancia en Madrid acabaría pronto, pues Cristóbal Interián aparece documentado en representación del Consejo de Guerra en Tenerife en 1657,<sup>59</sup> pero el hijo fue reconocido y su contemporáneo y coterráneo historiador De Viera y Clavijo, menciona que “toda la familia se honraba con este parentesco”.<sup>60</sup>

De su infancia no se tienen más noticias pero sí de su juventud transcurrida en Alcalá de Henares, entonces potente centro educativo. La Universidad de Alcalá, fundada a inicios del XVI y conformada por varios colegios y todos los servicios inherentes a ellos, había ido atrayendo a las diferentes órdenes religiosas que establecieron colegios-conventos

---

<sup>58</sup> Una serie de ascendientes de esta rama paterna figuran en el árbol genealógico del canario Tomás Tabares de Nava. Véase TABARES DE NAVA, Tomás: *Abuelos de abuelos*, La Laguna, Imprenta Afra, 1970. Por otra parte Fr. Manuel Vidal, en la oración fúnebre de sus exequias le atribuye la “sangre más noble de Canarias, como descendiente del Conquistador de aquellas islas”. Véase VIDAL, Manuel: *Oración Fúnebre en las solemnes exequias, que la Universidad de Salamanca celebró en su Real Capilla de San Geronymo, por la muerte y apreciable memoria de Fr. Juan Interian de Ayala*, Salamanca, 1731, p. 11. En cuanto a la madre, en los apuntes manuscritos realizados por el mercedario M. Penedo, aparece como Antonia Vázquez de Veiga, hija de Ascensio Vázquez de Veiga y de María Pardo de Riba de Neira, naturales de Santiago. No aporta la fuente. PENEDO REY, Manuel: Interián de Ayala, proyecto de tesis: *Varia Ordinis*, Archivo Provincial de la Merced de Castilla, Belisana, 2 Madrid.

<sup>59</sup> La documentación se refiere al ataque de Robert Blake a Santa Cruz de Tenerife. Véase RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataques navales contra las islas Canarias*, vol. 3, núm.2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947-50 y CIORANESCU, Alejandro: "Piratas y Corsarios en aguas de Canarias (siglo XVIII)", en *Historia General de las Islas Canarias* (Agustín Millares Torres, director), tomo IV, pp. 111-122.

<sup>60</sup> “Doña Mariana Interián (mujer de Don Alonso del Hoyo, Caballero de la Orden de Calatrava, Señor de la Villa de Santiago de Tenerife) por su testamento en 1716 dejó al P. Interián por los días de su vida, una hacienda que tenía en Alaejos cerca de Salamanca, nombrándole hermano suyo, por ser hija del mismo Don Cristóbal. Así mismo Don Juan Bautista de Franchy, deudo del P. Interián, por su madre, se hospedó en su celda en Madrid, no sin utilidad de su instrucción; y el Marqués de la Candia debió su entrada en el Cuerpo de Guardias a este buen tío, que era tan estimado del Coronel Marqués de Aytona”. Véase DE VIERA Y CLAVIJO, José: *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*, tomo IV, Madrid, Imprenta de Blas Román, 1783, pp. 582-584.

para los miembros de su orden, y a los que se añadieron colegios para seculares, llegando a disponer a mediados del siglo XVII de un total de 27 colegios seculares y 20 de las órdenes religiosas. Una verdadera proliferación que era consecuencia de las directrices marcadas por el concilio de Trento a todas las órdenes religiosas para que expandieran la doctrina cristiana, impidiendo la extensión de las doctrinas heréticas del protestantismo.<sup>61</sup> El joven Interián asistió en primer lugar a uno de los colegios menores, el Colegio de Santa Catalina, y a la edad de quince años, “teniendo la beca de colegial artista, primero en oposiciones”<sup>62</sup> decidió su vocación religiosa e ingresó en el Colegio de Mercedarios Calzados de Nuestra Señora de la Concepción, fundado en el siglo XVI para los frailes matriculados en la Universidad. El novicio mercedario realizó los solemnes votos correspondientes al hábito de la Merced Calzada en Madrid, un año después de su ingreso en el Colegio en 1673.<sup>63</sup>

La Orden Real y militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los cautivos en la que decidió ingresar había sido fundada en el siglo XIII por San Pedro Nolasco para la redención de cristianos capturados por musulmanes. Ello implicaba que a los votos tradicionales de pobreza, obediencia y castidad se añadiera un cuarto voto de compromiso para liberar prisioneros y recuperarlos para la fe cristiana, aunque la propia vida peligrara por ello. En tiempos del joven Interián, dicho voto se hacía explícitamente, expresando la fórmula: “y permaneceré detenido en prenda, bajo la potestad de los sarracenos, si fuere necesario para la redención de los fieles cristianos”.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Una síntesis de las características de la educación en Alcalá de Henares en el siglo XVII se encuentra en GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón: “La educación institucional: las universidades”, en Buenaventura Delgado (coordinador), *Historia de la Educación en España y América. La Educación en la España Moderna (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, SM, 1993, pp. 549-559.

<sup>62</sup> ÁLVAREZ BAENA: *Hijos de Madrid...*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>63</sup> Las fuentes difieren en lo que se refiere a la emisión solemne de sus votos, Hardá la supone en la misma ciudad de Alcalá de Henares en 1672, mientras que Tello y Sanz citan a un “Necrologio mercedario” manuscrito por Fr. Anselmo Demfere en la Merced de Lérida, que informa que fue en Madrid, de manos del comendador Maestro Fr. Alonso del Álamo el 30 mayo de 1673.

<sup>64</sup> INSTITUTO HISTÓRICO DE LA ORDEN DE LA MERCED: *La orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica*, Roma, Biblioteca Mercedaria, 1997.

Si bien con la conquista de Granada y la ocupación cristiana peninsular el secuestro y cautiverio de cristianos había decrecido, aún era un hecho frecuente en el norte de África a causa de la piratería barberisca y las luchas en el Mediterráneo. En todo caso, aunque la liberación de cristianos cautivos era la principal misión institucional de los mercedarios, en la Orden se apreciaba especialmente el estudio como instrumento de defensa de la fe y en sus sedes florecían las aulas de escolástica, filosofía y teología moral. La espiritualidad mercedaria representaba, en la época de ingreso del joven Interián, una tradición intelectual y humanista fuertemente vinculada a la vida universitaria y más aún en la Orden Calzada, opuesta a todo extremismo místico.<sup>65</sup>

Se trataba de una Orden exigente en lo relativo a la formación de sus frailes, especialmente después del Concilio de Trento y la consecuente aprobación de sus constituciones redactadas por Francisco de Zumel en 1588, que a su vez fueron seguidas de sucesivas precisiones en Capítulos celebrados a lo largo del siglo XVII, tras lo cual ningún detalle relativo al acceso del aspirante ni a su formación era dejado al azar.<sup>66</sup>

Entre 1673 y 1689 —año en que Interián alcanza el título de doctor en Teología—, transcurren dieciséis años de formación, primero en Alcalá de Henares, luego en Huete —sede de uno de los monasterios mercedarios más importantes de Castilla—, y, finalmente, en la afamada Salamanca, que si bien había dejado atrás sus mejores tiempos, comenzaba ya a incubar un futuro brillante como foco de la Ilustración española. A lo largo de esos años los conocimientos de Interián se desarrollaron en los ámbitos de la Filosofía, la Teología y las Sagradas Lenguas (hebrea, griega y latina), ascendiendo a través del doble escalafón académico y mercedario.

De acuerdo con dicha estructura, la formación universitaria del joven religioso tuvo que haber comenzado por la Facultad de Artes o Filosofía y estar especialmente dedicada al

---

<sup>65</sup> La Merced Descalza, oficialmente separada de la orden original en 1648, nació envuelta de una renovada espiritualidad y se dieron en ella escritores de mayor misticismo.

<sup>66</sup> Cfr. *La orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica*, Roma, Biblioteca Mercedaria, 1997 y RODRÍGUEZ PARADA, Concepción: *La biblioteca del Convento de Barcelona de la Orden de la Merced: una herramienta para la formación de los frailes*, Barcelona, 2008.

conocimiento de la Lógica, la Física y la Metafísica aristotélicas.<sup>67</sup> A continuación habría proseguido estudios en la facultad de Teología, donde la Suma Teológica de Santo Tomás era el gran texto fundamental y la controversia especulativa propia de la escolástica el método para estudiarlo y entenderlo. Interián se interesa y especializa en la rama de las lenguas según demuestra su permanencia en las cátedras de griego y hebreo, lo que fue sin duda una elección vocacional en un momento en que esta área humanística se caracterizaba por el poco alumnado, la escasa retribución y una cierta desconsideración social. Finalmente Interián alcanzó los más altos grados en ambas facultades, de Maestro y de Doctor, pasando a formar parte del gremio universitario.

### • *Vida universitaria*

De los títulos y grados obtenidos a lo largo de su trayectoria académica, los documentos consultados coinciden en el empleo de los de Maestro en las facultades de Artes y Teología y Catedrático de propiedad<sup>68</sup> de Lengua Santa.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Los estudios en la facultad de Artes comprendían un primer año dedicado a las Símulas y Lógica, en el que se explicaban los Analíticos Piores y Posteriores y las Categorías de Aristóteles, un segundo año de Física, en el que se explicaban los ocho libros de los Físicos de Aristóteles y un tercer año de Metafísica, especialmente necesaria para quienes seguirían estudios de teología. SIMÓN REY, Daniel: *Las Facultades de artes y teología de la Universidad de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 72-75.

<sup>68</sup> Es decir, de manera vitalicia. Era importante mencionarlo para distinguirla de las Cátedras cursatorias o de regencias, de mucho menor rango. El Catedrático de Propiedad daba la lección que después el Catedrático de cursatorias debía repasar y aclarar. La diferencia de salarios entre ambos tipos de Cátedra era también muy acusada en esas fechas.

<sup>69</sup> La información relativa a sus títulos y cátedras es un tanto confusa por la variabilidad de la nomenclatura según las fuentes consultadas. Así, Enrique Esperabé afirma que “se graduó de Licenciado en Teología en 1689 y de Doctor en la misma Facultad ese mismo año. En 1692 tomó posesión de una Cátedra cursatoria de Artes que dejó al encargarse de la Cátedra en propiedad de Griego en 1693. Entonces alcanzó los grados de Licenciado y Maestro en Artes. En 1695 se posesionó de la clase de Hebreo, la cual ocupó hasta que fue jubilado”. ESPERABÉ ARTEAGA, Enrique: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, vol. 2, *Maestros y alumnos más distinguidos*, Salamanca, Francisco Núñez, 1917, pp. 658-659. (Consultable en internet artchive: <http://www.archive.org/>). Las fechas indican que primero se licenció en Teología y luego en Artes, lo que parece contradecir el orden normal de los estudios de su tiempo.



Entre finales del XVII e inicios del XVIII, cuando la vida universitaria salmantina se caracterizaba por la indisciplina de su alumnado y la indolencia de sus catedráticos, Interián es mencionado como “una de las glorias del colegio de Salamanca”.<sup>70</sup> Contribuyó así, con su desempeño brillante como estudiante y como catedrático a que la facultad de Teología fuera una de las que conservara cierta dignidad en aquellos tiempos más bien mediocres.<sup>71</sup>

Poco más de una década después de alcanzada la Cátedra se sintió comprometido ante una inminente oposición a otra Cátedra de propiedad, en este caso de Artes, y manifestó expresamente su voluntad de no participar, exponiendo tres motivos.<sup>72</sup> En primer lugar menciona su avanzada edad, cincuenta años, que afirma que no sólo le dificultan los trabajos y diligencias propias de una oposición, sino que además le significarían una muy tardía jubilación. En segundo lugar expone lo que para él es su principal motivo, su particular estima por la Cátedra que ya posee, la de Lengua Santa (se refiere a la lengua griega), y que defiende con celo frente a una subestimación que juzga injusta y absurdamente generalizada. Revela así su postura adelantada frente a la disyuntiva intelectual que empieza a presentarse en su tiempo: la obsolescencia del método escolástico frente al estudio de las lenguas y de las nuevas ciencias. Al respecto expone abiertamente los prejuicios reinantes frente a las cátedras: “parece a algunos, no ser igual esta Cátedra a las de Propiedades de Artes, de Símulas, o de Lógica, ni menos a la de

---

<sup>70</sup> Vázquez cita como autor de tal elogio al padre Antonio Bernal del Corral, en su “Catálogo de los Generales” (*Catalogus Magistrorum Generalium*) que precede al *Bulario mercedario* del Rvdmo. Fr. Jose Linás. Cf. LLINARS I AZNAR, Josep: *Bullarium coelestis ac regalis ordinis B. Mariae Virginis de Mercede Redemptionis Captivorum*, Barcelona, Rafael Figueró, 1696.

<sup>71</sup> En torno a la decadencia de la Universidad de Salamanca en aquellos tiempos, coinciden los comentarios contemporáneos y los estudios actuales, véase, por ejemplo, RODRÍGUEZ SAN PEDRO, Luis Enrique: “Disgregación y crisis en la Universidad Salmantina del siglo XVII”, *Hispania: Revista española de historia*, vol. 47, núm. 166, 1987, pp. 561-582. Este declive no era exclusivo de Salamanca sino que se extendía a toda la educación universitaria, siendo una de las principales preocupaciones del pensamiento ilustrado en el siglo XVIII. Cfr. PESET, José Luis y Mariano: *La Universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus, 1974.

<sup>72</sup> El Memorial impreso indica “lo escribió a los cincuenta años de su edad, once de catedrático de Lengua de Sagrada Escritura”, por lo tanto hacia 1706. LEÓN TELLO y SANZ SANZ: *Tratados neoclásicos...op.cit.*, pp. 449-452.

Regencia de Teología”. Y añade que en la base de dichos prejuicios se encuentra el pensamiento excesivamente aristotélico y tomista reinante. En su opinión, quienes dan tanta preferencia a los silogismos se olvidan que una de las principales formas de entender la Escritura Sagrada es la que se lleva a cabo desde el conocimiento de su lengua original, el griego:

aunque en la aprehensión común, o por mejor decir vulgar de nuestra Nación, o de muchos de ella, que sólo estiman por autoridades la fatiga escolástica de los silogismos con no muy intensa aplicación al estudio fundamental de las Divinas Letras y Escritura Sagrada, de quien es una de las principales llaves el conocimiento de la Lengua Santa<sup>73</sup>

Por último en el argumentario de su memorial, Interián expone su deseo de disponer de tiempo para la ocupación que considera más trascendente, que no es otra que escribir:

considerando que los Cathedráticos, por grandes que hayan sido, que nada dejaron escrito, ninguna memoria hay regularmente fuera de su religión, y dentro de ella hay pocas; y al contrario, la hay bastante dentro y fuera de los que han escrito, aunque algunos o muchos no hayan sido cathedráticos<sup>74</sup>

En síntesis, los argumentos con que rechaza presentarse a oposiciones revelan a un teólogo que, a contracorriente de la opinión predominante, valora la exégesis más que la escolástica.<sup>75</sup> Revelan también a un catedrático que prefería la escritura tanto o más que las clases. Y, no en menor grado, revelan a un hombre crítico frente a su entorno, intelectualmente ambicioso y de gran honestidad. Para valorar con justicia su honradez universitaria debe tenerse en cuenta que comenzaba a ser práctica común en Salamanca el acceso a cátedras poco merecidas por parte de profesores con escasa preparación, un acceso que se realizaba mediante mecanismos de ascenso ligados al turno y a la antigüedad y no a los méritos de la oposición. Frente a esta relajación moral, la integridad intelectual fue una de las principales señas de identidad de Interián según ilustra una anécdota relatada en la oración fúnebre de sus exequias:

---

<sup>73</sup> *Íbid.*, p. 450.

<sup>74</sup> *Íbid.*, p. 452.

<sup>75</sup> De hecho, las cátedras de griego y de hebreo a las que mayormente se dedicó, eran, junto a las de Gramática, Retórica, Matemáticas, Astrología, Música y Cirugía de las llamadas “raras”, debido a que su lectura no se practicaba en otras universidades y porque generalmente eran menos seguidas por los estudiantes. SIMÓN REY: *Las facultades de artes ...*, op. cit., pp. 72-92.

Allá en la Corte, y en otro gobierno, le encomendó no se quien cierta diligencia, y para su logro le propuso seguro un obispado. Oyole nuestro sabio y fue la respuesta volver las espaldas a quien le hablaba en este asunto.<sup>76</sup>

Durante su vida universitaria se desarrolló también como orador, oficio por el cual obtuvo un creciente prestigio corroborado por el hecho de que estuvieran a su cargo algunos de los más solemnes sermones pronunciados entonces en la Universidad de Salamanca: el de la festividad de San Nicolás, en la que el sermón debía incluir consejos para el recién estrenado rector; el de las honras fúnebres de la reina Mariana de Austria (1634-1696), esposa de Felipe IV y madre de Carlos II; o el de regocijo por el nacimiento del príncipe Luis I (1707-1724) hijo del rey Felipe V y Maria Luisa de Saboya.<sup>77</sup>

### • *El cambio de dinastía. Su posición intelectual*

Más allá del inmediato ámbito universitario, la trayectoria vital de Interián estuvo definida por el contexto histórico de transición de los Austrias a los Borbones, lo que equivale en cierta forma a decir que estuvo marcada por la ansiedad de cambio y renovación. El reinado Carlos II se había extinguido sin un descendiente en el que recayera unívocamente la continuidad del poder, con la amenaza de desintegración del territorio español y tras largas demostraciones de inoperancia de un sistema de gobierno agotado y cuya economía se encontraba en graves dificultades desde tiempos de Felipe IV.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> VIDAL: *Oración Fúnebre...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>77</sup> Sobre los sermones de San Nicolás dedicados al rector, se conocen al menos dos que estuvieron a cargo de Interián, correspondientes a los años 1694 y 1701. ECHEVERRÍA, Lamberto de: *De oratoria universitaria salmantina. Oración pronunciada en la solemne apertura del curso 1977-78*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 74. Respecto a las exequias de Mariana de Austria, Interián se encargaría no sólo del sermón fúnebre, sino también de la escritura del texto en el que se relatan los actos, de la erudición del túmulo y de las composiciones simbólicas e inscripciones del mismo. ALLO MANERO, María A.: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, p. 706.

<sup>78</sup> El gobierno de Carlos II, bajo el que transcurrió buena parte de la vida de Interián, ha venido siendo reevaluado por la historiografía reciente, matizándose la tradicional opinión sobre su estado decadente con nuevas apreciaciones acerca de las iniciativas de recuperación que se habían comenzado a aplicar y que serían en buena medida continuadas por la nueva dinastía. Véase al respecto KAMEN, Henry: *La España*

Tras un sinfín de presiones, el último de los testamentos del agonizante rey nombraba como sucesor al nieto de Luis XIV, Felipe de Anjou. La legitimidad del Borbón como heredero de los derechos dinásticos fue cuestionada por buena parte de las potencias europeas que habían barajado otras opciones de reparto de la Monarquía española y en consecuencia se aliaron en contra de Luis XIV y en defensa de los intereses del pretendiente austríaco, Carlos de Habsburgo.<sup>79</sup>

Si bien fue el factor internacional el que condicionó la guerra, internamente el conflicto enfrentó a las Coronas de Castilla y de Aragón. Aunque en el interior de cada territorio también hubieron bandos y enfrentamientos, Castilla fue el núcleo central de apoyo y fidelidad a los Borbones, mientras que en la Corona de Aragón los partidarios del archiduque Carlos fueron mayoritarios. Cuando a partir de 1704, las tropas inglesas y holandesas de los aliados comenzaron a ocupar distintas plazas en la Península, apareció en Castilla, igual que en Cataluña, una tendencia a interpretar el conflicto en términos religiosos: se identificó a los ‘herejes’ como enemigos de Felipe V, ser fiel al nuevo Borbón era ser fiel a la iglesia católica.<sup>80</sup>

---

*de Carlos II*, Madrid, Crítica, 1981; RIBOT GARCÍA, Luis Antonio: “La España de Carlos II”, en José María Jover Zamora (director) y Pere Molas (coordinador), *Historia de España Menéndez Pidal*, vol. XXVIII, *La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 61-203 y STORRS, Christopher: *The Resilience of the Spanish Monarchy. 1665-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

<sup>79</sup> Sobre la compleja sucesión de Carlos II, RIBOT GARCÍA, Luis: *Orígenes políticos del testamento de Carlos II. La gestación del cambio dinástico en España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010 y BERNARDO ARES, José Manuel de (coordinador): *La sucesión de la monarquía hispánica, 1665-1725 (I). Lucha política en las Cortes y fragilidad económica y fiscal en los Reinos*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006.

<sup>80</sup> Acerca de la división de España por esta causa, GARCÍA CÁRCEL, Ricardo y ALABRÚS IGLESIAS, Rosa María: *España en 1700 ¿Austrias o Borbones?*, Madrid, Arlanza, 2001. Sobre el conflicto en sí, ALBAREDA, Joaquim: *La guerra de sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010. Respecto al discurso religioso que predominó en Castilla, VICENT LÓPEZ, Ignacio: “La cultura política castellana durante la guerra de sucesión: el discurso de la fidelidad”, en Pablo Fernández Albadalejo (editor), *Los Borbones, dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2002, pp. 217-243.

Así las cosas, la ciudad de Salamanca y su Universidad se mantuvieron alineadas en las filas proborbónicas, y cuando en 1706 la ciudad llegó a padecer la invasión y sitio del vecino ejército de Portugal y sus auxiliares tropas de Inglaterra, los eclesiásticos fueron exhortados a través de un edicto a participar en la defensa.<sup>81</sup> Contaba entonces Interián con unos 50 años de edad cuando cogió el fusil junto a otros compañeros universitarios para defender a la ciudad de Salamanca:

...marchó armado de un fusil seguido de los catedráticos don Francisco de Perea y Porras, penitenciario, fray Juan Interián de Ayala, mercedario, natural de Canarias, regular poeta y docto escritor...y otros varios doctores y estudiantes, que hallaron ya ocupando su puesto a muchos colegiales mayores<sup>82</sup>

Probablemente fue esta participación militar la causante del “accidente” que afectara su estado físico de manera permanente, según menciona el memorial antes comentado, y una de las razones para no optar por la Cátedra. Durante el reinado de Felipe V, Interián se mostró favorable a los suaves vientos de cambio que intentaban portar influencias europeas, especialmente francesas, al entonces anquilosado mundo intelectual hispano.

De hecho sus relaciones con los hombres de letras contemporáneos permiten considerarlo simpatizante del bando de los entonces bautizados *novatores*, el grupo de pensadores a quienes se les reprochó la introducción de novedades por el peligro de soberbia y herejía que implicaba, si bien ellos mismos preferían considerarse herederos de los humanistas

---

<sup>81</sup>Los días de asedio del ejército anglo-portugués fueron desde el 13 hasta el 24 de septiembre de 1706, Véase MARTÍN RODRIGO, Ramón: “La Guerra de Sucesión en Salamanca”, *Salamanca: revista de estudios*, núm. 40, 1997, pp. 85-132. “...el ilustrísimo Señor Calderón, con la noticia de que se acercaba el Egercito Enemigo compuesto de seismil infantes y mil caballos de todas las Naciones, Hereges y Católicos movido de santo y piadoso celo publicó edicto que exhortaba, y mandaba a todos los Eclesiásticos, así seculares como regulares, a la defensa de la patria, religión y rey, levantando la pena de irregularidad por muerte, y efusión de sangre, antes bien concedió 40 días de indulgencia a todos los que se ocupasen en tan justa y piadosa defensa”; DORADO, Bernardo: *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su santa iglesia, su fundación, y grandezas, que la ilustran*, Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776?, p. 504.

<sup>82</sup> VILLAR Y MACÍAS, Manuel: *Historia de Salamanca*, tomo 3, Salamanca, Francisco Núñez Izquierdo, 1887, p. 90.

del Renacimiento que volvían a la pureza de las doctrinas tergiversadas por la Escolástica.<sup>83</sup>

Su vínculo documentado más temprano con este grupo de intelectuales data de 1713, cuando consta como uno de los primeros constituyentes del grupo convocado por Juan Manuel Fernández Pacheco, Grande de España mejor conocido como el Marqués de Villena y entonces Mayordomo Mayor de Felipe V, para la fundación de la Real Academia Española.<sup>84</sup>

El Marqués de Villena había sido designado para el fundamental cargo de jefatura de la Casa del rey ese mismo año, gracias al acuerdo de la princesa de los Ursinos, dominante

---

<sup>83</sup> El término *novatores* fue acuñado por el fraile Francisco Polanco en una disputa que se inició en 1714 como reacción a la publicación de la *Historia de la Iglesia y del mundo* de Gabriel Álvarez de Toledo, obra que ajustaba la narración bíblica a esquemas mentales modernos como la teoría atomista. A un primer texto que señalaba el peligro que para la fe entrañaba la introducción del pensamiento cartesiano y de la filosofía de Maignan y Sagüens, siguió un extenso contrapunto de publicaciones a favor y en contra de unos y otros que se prolongó hasta 1760 y no fue ajena a implicaciones políticas. Cfr. LÓPEZ PIÑERO, José María: *La introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, Ariel, 1969; ABELLÁN: *Historia del Pensamiento...*, *op. cit.*, pp. 253-260 y SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Grupo Santillana, 1999, pp. 38-46.

<sup>84</sup> La figura de Juan Manuel Fernández Pacheco (Marcilla, 1650-Madrid, 1725), ha sido hasta ahora injustificadamente poco estudiada. Procedente de la más alta nobleza (VIII Marqués de Villena y duque de Escalona además de otros muchos títulos y señoríos) los breves relatos de su vida y descripciones de su personalidad dan cuenta de unas virtudes que lo diferencian del mundo cortesano de su tiempo. Huérfano de padre y madre desde muy pequeño, supo reconstruir su prosperidad económica, brillar por su instrucción intelectual y destacar por su valentía militar. Carlos II le concedió el Toisón de Oro por su actuación en Hungría en 1686, y le nombró general de caballería de Cataluña, cargo al que sucederían el de embajador en la corte de Roma, de virrey en Navarra, en Aragón y finalmente en Cataluña. Al especial aprecio que le manifestara el rey, el Marqués correspondió con la fidelidad a su testamento, movilizándolo para las cortes generales para jurar fidelidad a Felipe V. Fue nombrado entonces virrey de Sicilia y a continuación de Nápoles cayendo allí prisionero hasta 1711. A su vuelta rehusó a la mitra de Toledo, ocupando poco después y hasta su fallecimiento uno de los cargos de mayor confianza y cercanía con el rey, el de Mayordomo Mayor. COTARELO MORI, Emilio: "La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena", *Boletín de la Real Academia Española*, I, pp. 2-38 y 89-127. "Un des plus grands seigneurs d'Espagne en tout genre, et le plus respecté et révééré de tous, avec grande raison, par sa vertu, ses emplois et ses services", SAINT-SIMON, ROUVROY, Louis de: *Memoires*, tome 8, 1716-1717, Domptin, Carrefour du Net, 2011, p. 634.

por aquel entonces del patronazgo cortesano que protagonizaba la política de la monarquía desde el reinado de Carlos II. A diferencia de aquellos Grandes que intrigaban en la corte en beneficio de sus propios intereses, a los que la Ursinos procuraba controlar, Manuel Fernández Pacheco no sólo no representaba para ella una amenaza, sino que su nombramiento resultó favorecido por considerarle “apacible, contemplativo e ingenuo”.<sup>85</sup> Ciertamente, su fama era la de ser uno de los hombres más instruidos de España y si ya desde joven su principal interés había sido acrecentar su enorme biblioteca, ahora, ya sexagenario y debilitado por los maltratos de una larga prisión, se habían “enardecido sus naturales sentimientos religiosos” y muy lejos quedaban de sus intereses las intrigas cortesanas.

Desde las primeras tertulias el proyecto de la Academia se concretó muy rápidamente, en la biblioteca del palacio del Marqués, en el mes de junio del mismo año de 1713. Y el objetivo fue claro desde el principio: elaborar un diccionario para “fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza”. Para ello la labor consistiría en compilar las palabras castellanas de acuerdo con el significado que los escritores le habían dado a lo largo de los siglos. Cada palabra llevaba una cita de los autores que la habían empleado y de las obras donde aparecía.<sup>86</sup>

Interián colaboró de manera muy activa en este primer *Diccionario de autoridades*,<sup>87</sup> compartiendo en un primer momento, junto al resto de fundadores, las primeras cuatro letras A, B, C y D, y más tarde específicamente encargado de las correspondencias latinas<sup>88</sup> y de las letras K y N. Y tras muchos años de colaboración llegó a ver la

---

<sup>85</sup> VÁZQUEZ GESTAL, Pablo: *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Madrid, Marcial Pons, 2013, p. 150 n. 218 y p. 164, n. 274.

<sup>86</sup> En el primer reparto de los textos que justificaran las acepciones de cada palabra, tocó a Interián la obra de Juan de Mena y Garcilaso, y al repartir las voces propias de ciencias y oficios, le tocó las de la música. COTARELO MORI: “La fundación de la Academia ...”*op. cit.* pp. 32-33.

<sup>87</sup> El citado artículo de Cotarelo menciona las faltas e incumplimientos de algunos de los miembros según aparecen reseñadas en las Actas de la Academia, y no se encuentra entre ellas ninguna ausencia de Interián de Ayala, al contrario, la asignación de tareas y los discursos leídos lo muestran como uno de los miembros más presentes y dedicados.

<sup>88</sup>La función de las correspondencias latinas en el Diccionario se explicaba en una plantilla de instrucciones que se repartió entre los participantes de su redacción: “A todas las Voces, Phrases y Provérbios, quando

publicación de dos volúmenes, el primero editado en 1726, conteniendo las letras A-B y el segundo, en 1729, con la letra C.

En este contexto también resulta ilustrativo de la alta consideración que alcanzó su personalidad entre los contemporáneos, el hecho de que él mismo fuera incluido en el listado de autoridades que el Diccionario tomó en cuenta como fuente para sus voces.<sup>89</sup> Participó, como los demás académicos en la presentación de discursos que eran leídos mensualmente en la Junta,<sup>90</sup> si bien su oratoria sagrada, especialmente destacada como ya ha sido mencionado, le llevó en este nuevo contexto institucional a encargarse de los sermones que la Academia dedicó en ocasiones tan graves como la muerte de su fundador y director, el Marqués de Villena.

La relación entre Interián y el Marqués, floreció en el ámbito de la Academia y todo indica que se consolidó en fuerte y sincera amistad.<sup>91</sup> Sin duda fundamentado en una gran empatía intelectual y espiritual, este vínculo traería como consecuencia el acercamiento de Interián al entorno de la Casa Real de la cual pasaba a formar parte por ser miembro de la Real Academia.<sup>92</sup> Su condición y fama de buen predicador y su historial como defensor de la causa felipista durante la guerra llevarían a su nombramiento como

---

están, y se explican en sus lugares propios, se les debe añadir la palabra, ò phrase Latina, que les corresponde en aquella acepción, por atención a los Extranjeros: y esto al fin del Artículo de su explicación”(sic). La labor de Interián implicaba pues la traducción al latín de todas las voces. ZAMORA VICENTE, Alonso: *Historia de la Real Academia española*, Madrid, Espasa, 1999, p. 8.

<sup>89</sup> Véase *Real Academia Española. Diccionario de autoridades (1726-1729)*, tomo I, 1726, p. LXXXVIII.

<sup>90</sup> Los tres títulos con los que participó de esta actividad, sólo uno de ellos de temática sagrada, se incluyen en la lista de sus obras. Se desconoce si los Archivos de la Real Academia Española conservan aún estos discursos manuscritos.

<sup>91</sup> La breve relación de las exequias que la Real Academia ofreció a la memoria de Don Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, menciona que la oración fúnebre se encomendó a Fr. Interián de Ayala y que éste se intentó excusar de ella por la ternura que había de tener, al predicar de un sujeto a quien amó tan íntimamente.

<sup>92</sup> Según menciona Cotarelo a partir del *Libro de actas y acuerdos de la Academia Española*, desde el mismo verano de 1713 en que se concreta el proyecto, el Marqués de Villena dió cuenta al rey del intento de creación de la “Academia Española” en busca de su aprobación y pidiéndole para sus individuos los honores y privilegios de criados de la Real Casa.



Predicador y Teólogo de la Real Junta de la Concepción, seguramente a propuesta del propio Marqués, cargos que justificarían la participación de Interián junto al Marqués en las exequias reales.<sup>93</sup>

La comisaría de las exequias reales era una de las tareas del Mayordomo Real, y en las tres ocasiones en que estas hubieron de celebrarse mientras el Marqués de Villena ocupó dicho cargo, Interián fue el encargado de la redacción del libro oficial de su relación: a la muerte de María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, en 1714; al fallecimiento de Luis XIV, rey de Francia, en 1717 y ante el deceso del joven rey Luis I, hijo de Felipe V, en 1725.<sup>94</sup> Una actividad que no era nueva para el mercedario que ya en

---

<sup>93</sup> Creada en 1616 por Felipe III para estudiar y defender todo lo referente al misterio de la Inmaculada Concepción con miras a su aceptación como dogma, fue confirmada por Felipe V quien mantuvo gran interés y relación constante con esta Junta. FERRER BENIMELI, José Antonio: *Relaciones Iglesia-Estado en Campomanes*, Madrid, Ministerio de Justicia, 2002, pp. 181-205. Interián reconoce que forma parte de esta Junta cuando afirma que “soy uno, aunque el inferior de todos entre los Theólogos de la Real Junta que están diputados para promover este mismo misterio”. En cuanto al cargo de Predicador real, únicamente figura en la portada del libro de sermones editado en 1720 sin que aparezca algún comentario personal sobre ello. Si recordamos que en la primera edición de sus sermones Interián se muestra reticente a considerarse a sí mismo predicador de oficio, se entiende que por modestia evada aludir a este nombramiento con el cual tampoco se acabaría de identificar habiéndolo recibido ya a avanzada edad, y por ello más como un premio final a su carrera que como un cargo a ejercer ante el rey y la corte. Todo indica que Interián se consideró siempre a sí mismo fundamentalmente un mercedario y catedrático de Salamanca. Sobre el cargo de Predicador real véase NEGREDO DEL CERRO, Fernando: *Política e iglesia: los predicadores de Felipe IV*, Madrid, Actas, 2006.

<sup>94</sup> El dominio y conocimiento del entorno del Rey que mantenía su Mayordomo permite extrapolar un inevitable acercamiento entre Interián, como gran amigo del Mayordomo, y ese mundo cortesano. Recuérdese la descripción del mencionado cargo que hace el duque de Saint Simón en sus memorias: “El mayordomo mayor es nuestro maestro mayor de Francia en toda la extensión que tenía en otro tiempo. Todos los palacios del rey, todos los muebles, todas las provisiones de cualquier tipo que sean, la alimentación y las mesas, la recepción, guía y trato de los embajadores y demás personas distinguidas que el rey acoge, el orden, la reglamentación, la disposición de todas las fiestas que da el rey, de todos los espectáculos, de todos los festines y agasajos, la distribución de los sitios, la autoridad sobre los intérpretes de relatos, teatro y música, las mascaradas públicas y particulares de palacio, la autoridad, la disposición, los sitios de todas las ceremonias, la disposición de todos los alojamientos durante los viajes y de todos los coches de la corte, la autoridad sobre los médicos, cirujanos y boticarios del rey, que no pueden examinar ni dar ningún remedio al rey si no es con su aprobación y en su presencia, todo ello está a cargo del

1696 se había ocupado de la relación de las exequias celebradas por la Universidad de Salamanca en honor de Mariana de Austria. Una vez más, en 1727, ya fallecido el Marqués de Villena, su hijo y sucesor en el cargo de Mayordomo Real, volvió a confiarle la relación de las exequias reales del Duque de Parma, Francisco Farnesio.<sup>95</sup> En las tres primeras de estas cuatro ocasiones la participación de Interián incluyó la concepción de las inscripciones latinas y las composiciones simbólicas de los túmulos, actuando como mentor iconográfico general, es decir, velando por la unidad y coherencia del conjunto. Su intervención en este sentido arroja una claridad simbólica novedosa frente a la tradición iconográfica barroca en los jeroglíficos, que en estas solemnes ocasiones solían presentar un mayor abigarramiento simbólico y un consecuente oscurantismo significativo.

También el estilo de sus sermones, así como el del resto de sus escritos, ha sido caracterizado como de transición entre el barroco y el neoclásico.<sup>96</sup> *Rara avis* en una época en la que proliferaba un barroquismo que resultaba hegemónico tanto en la literatura como entre los predicadores. De hecho, bien puede decirse que su simpatía por los escritores humanistas del siglo XVI, ya le guiaba de manera incipiente en la dirección estilística hacia la que se dirigirían las letras del siglo XVIII.

---

mayordomo mayor”. BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 133-134.

<sup>95</sup> Las relaciones de exequias eran ediciones de carácter privado que tras la ceremonia fúnebre recibían la familia real, los participantes y las monarquías emparentadas. Sobre el sentido general de la participación de Interián en las relaciones de exequias borbónicas véase LEÓN PÉREZ, Denise: *Las Exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII*, León, Universidad de León, 2010.

<sup>96</sup> Sobre el estilo transicional de Interián se pronuncian Sebold, Mayans y Saugnieux. SEBOLD, Russell: “Interián de Ayala en el neoclacisismo español”, separata de *Studies in eighteenth-century spanish literature and romanticism in honor of John Clarkson Dowling*, Juan de la Cuesta, Newark, 1989; MAYANS SISCAR, Gregorio: Mayans a Camusat, 15-IX-1731, en *Epistolarum libri sex*, Valencia, 1732, p. 304; SAUGNIEUX, Joël: *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l’Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Lyon, Presses Universitaires, 1976, pp. 81-83. Los tres son citados por MESTRE SANCHÍS, Antonio: “Juan Interián de Ayala, un humanista entre los fundadores de la Real Academia”, *Bulletin Hispanique*, 2002, vol. 104, núm. 1, pp. 281-302.

De acuerdo con ese sentir clasicista, cultivó con particular gusto la poesía, tanto en castellano como en latín y en griego, aunque sólo para su lectura.<sup>97</sup> En este sentido resulta reveladora la fértil relación epistolar que entre 1708 y 1722 mantuvo con el entonces ya famoso humanista Manuel Martí, deán de Alicante,<sup>98</sup> gracias al cual comenzó a intercambiar también abundante correspondencia desde 1722 con el entonces joven erudito Gregorio Mayans. A través de sus cartas el anciano mercedario contribuyó a la formación de los intereses literarios del que sería uno de los primeros ilustrados en la España del siglo XVIII, proporcionándole recomendaciones y consejos en torno a la formación de su biblioteca, a la importancia de dominar la lengua griega, a la problemática de la entonces cambiante ortografía castellana, así como intercambiando opiniones sobre la decadencia literaria del barroco frente a las virtudes de los humanistas del XVI.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup>Interián hacía uso del griego antiguo como instrumento de conocimiento y no de comunicación, según empieza a entenderse la misión del estudioso de lenguas clásicas en el setecientos. Véase GIL, Luis: “Entre clérigos anda el juego. La versión griega de los *Martialis disticha* del deán Martí y el *Lusus convivialis* de Interián de Ayala”, *Cuadernos de filología clásica*, (1991), 29/42, Universidad Complutense, Madrid, p. 42.

<sup>98</sup> Manuel Martí Zaragoza (1663-1737) ejerció un precoz talento literario en su Valencia natal. En Roma, bajo la amistad y patronazgo del cardenal José Sáenz de Aguirre, se convirtió en un erudito de gran capacidad de trabajo y en conocedor y simpatizante de las corrientes de pensamiento europeas: de los filósofos modernos, —Bacon y Gassendi especialmente—, del escepticismo, del filojansenismo, y de las tendencias literarias antibarroquistas. Regresó a Valencia convertido en consumado helenista y editor de dos obras de gran trascendencia cultural para su siglo: *Collectio máxima Conciliorum ómnium Hispaniae et Novi Orbis* y la *Bibliotheca hispana vetus* de Nicolás Antonio, célebre erudito amigo del mencionado cardenal Aguirre. Desalentado por la realidad social e intelectual española y sacudido por la contienda civil, ardía en deseos de regresar a Italia y así lo llegó a hacer aunque pronto se vio obligado a volver por la ruptura de relaciones diplomáticas con la Santa Sede. Sus cartas en latín fueron publicadas en doce libros (*Epistolarum libri XII*) de los cuales el tomo VI está dedicado a la correspondencia cruzada con Interián de Ayala, quien además fue censor de uno de sus libros de versos latinos *Apasterosis*, publicado en 1722. Su primera biografía fue escrita precisamente por Mayans.

<sup>99</sup> Dos cartas latinas entre Interián y Mayans fueron publicadas en el volumen de éste último, también el propio Martí incluyó cartas de Ayala en su *Epistolarum libri duodecim*. Véase MESTRE SANCHÍS: “Juan Interián de Ayala, un humanista ...”, *op. cit.*, pp. 301-302.

Su dedicado cultivo de las letras clásicas, manifiesto en numerosos textos en prosa y en verso, le llevó a ser explícitamente considerado por sus contemporáneos como un Humanista. Así lo menciona el propio Interián en una de sus censuras:

... muchos, con menos noticia de mis estudios, imaginasen, y podrá ser que publicasen que yo era un grande, y elegante Humanista. Yo, ni niego, ni afirmo el que en este género de Letras tenga, o haya tenido, conducido, y de la abundancia del genio que nuestro Señor fue servido de darme, o de alguna mayor aplicación al empleo, o poco desperdicio del tiempo, algún razonable, o moderado caudal.<sup>100</sup>

Sus contactos, plenos de afinidad intelectual con quienes tendían hacia un catolicismo ilustrado, le llegaron en alguna ocasión a merecer la crítica velada de algún conservador estricto. Así por ejemplo, por encargo del Marqués de Villena, Interián realizó la traducción del *Catecismo Histórico* del abad francés Claudio Fleury, (más tarde impreso por Mayans),<sup>101</sup> cuyos textos eventualmente serían acusados de jansenistas, sobre todo por su alusión a la traducción de las Sagradas Escrituras en lenguas romances.<sup>102</sup> Al ser

---

<sup>100</sup> "Censura Del Rmo. Mro. Fr. Juan Interián de Ayala", en FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal*, tomo II, Madrid, Francisco del Hierro, 1728.

<sup>101</sup> FLEURY, Claude: *Catechisme historique contenant en abrégé l'histoire sainte et la doctrine chretienne*, (2 vols.), París, 1683, Vve. G. Clouzier. El clérigo Fleury, fue preceptor de un hijo natural de Luis XIV, confesor de Luis XV, secretario de Bossuet y miembro de la Academia francesa, su catecismo traducido por Interián se convirtió en uno de los textos escolares de mayor difusión en la escuela pública española del XIX. FLEURY, Claudio: *Catecismo histórico, que contiene en compendio la Historia Sagrada y la Doctrina Cristiana*, 2 vol. (traducción de Juan Interián de Ayala), Madrid, M. Román, 1718. El propio Marqués de Villena sufragó la impresión.

<sup>102</sup> El jansenismo español, si bien fue muy diferente a la corriente herética del jansenismo europeo, que negaba a las autoridades eclesiásticas la capacidad de representar la voluntad de Dios, sí que en ocasiones coincidió con aquel, por ejemplo en la defensa de la lectura de los textos bíblicos en lengua vulgar frente a la prohibición que el Concilio de Trento había establecido al respecto. Hay que tener en cuenta que la Inquisición española había endurecido dicha prohibición y mientras el Índice de libros prohibidos del Concilio de Trento había dejado la lectura de la Escritura en lenguas romances a juicio del ordinario con permiso de Roma, el Índice de libros prohibidos del Cardenal Quiroga la prohibió de manera absoluta. El debate se desató ante la siguiente nota marginal introducida en la traducción del catecismo por Interián: "El autor (Fleury), como francés, habla de su país, en donde son permitidas y frecuentes las traducciones de la sagrada escritura". Esto fue interpretado por Tomás Navarro, pavorde de teología de la Universidad de Valencia, como un velado desacuerdo de Interián con la prohibición tridentina. Interián, si bien niega toda vinculación jansenista, no ve que la traducción de las escrituras sea ajena y contraria al espíritu de la Iglesia

interpelado por un crítico, Interián respondió con firmeza por una parte afirmando no ver que la traducción fuera ajena o contraria al espíritu de la Iglesia católica:

Pero que la traducción aún en lengua vulgar y viva de alguna parte de la Sagrada Escritura, o de los Divinos Oficios, en donde no está recibida la disciplina del Santo Concilio de Trento sea ajena y contraria al Espíritu de la Iglesia Católica, no lo percibe el traductor.<sup>103</sup>

y por otra negando toda vinculación jansenista (en medio de un texto de cierta carga sarcástica):

Para satisfacción, o al reparo, o al escrúpulo, que se sigue, se pide, por amor de Dios, a las personas doctas y piadosas que crean, como hecho notorio, dos presupuestos. El primero es, que el traductor no es francés: en Madrid nació y jamás ha salido de España. El segundo, y de infinitamente maior monta, se reduce a que no es jansenista, ni fautor o amigo de los que lo son. No quiera Dios tal, ni le castigue con esta permissão sus muchas culpas. No es pues, vuelve a decir otra y mil veces, jansenista, ni Dios lo permita, tomista sí, y no habrá quien prudente y christianamente diga que todo es uno.<sup>104</sup>

Esta actitud discretamente reformista propia de los primeros católicos ilustrados, volvió a ser manifiesta en Interián frente la pretensión de los jesuitas de controlar de manera exclusiva la enseñanza de la gramática latina. En el caso específico de la Universidad de Valencia, Interián estuvo entre las personalidades a quienes se solicitó apoyo durante las

---

católica, recordando que la prohibición emanada de Trento no era tan absoluta como la de la Inquisición española e iniciando así una corriente que culminaría en el decreto inquisitorial que en 1782 levantó la prohibición de traducir y leer las traducciones de la Biblia. Mayans compartiría también esta opinión. Cfr. MESTRE SANCHÍS: "Polémicas sobre el jansenismo...", *op.cit*; ID.: "Las primeras defensas de la lectura de la Biblia en lengua vernácula en el siglo XVIII", *Studia histórica et philologica in honorem M. Batllori*, 1984, pp. 731-740.

<sup>103</sup> Extraído del fragmento titulado "Satisfacción modesta y aun humilde, a unos reparos o a unos escrúpulos que han opuesto contra la primera parte del catecismo Histórico y contra su traductor en lengua castellana" citado íntegro por MESTRE SANCHÍS, Antonio: "Polémicas sobre el jansenismo...", *op. cit.*, pp. 288-292.

<sup>104</sup> *Íbid.*

protestas que esta situación generó, a lo cual respondió aconsejando que se escribiera al rey para evitar la ruina de la enseñanza de las lenguas clásicas.<sup>105</sup>

Varias censuras de libros le fueron encomendadas a Interián, lo que permite conocer sus opiniones sobre distintos temas.<sup>106</sup> Así, por ejemplo, su afición a la pintura queda reflejada —antes de la aparición del *Pintor Cristiano*—, por la censura del tratado de Antonio Palomino, y especialmente por la del segundo tomo, en el que adopta un tono mucho más personal al confesar abiertamente: “Yo, a quien aunque mi profesión no ha dado lugar de hacerla de pintor, no me ha negado empero el genio, y cierta natural simpatía, la afición, y la estimación de esta célebre arte...”<sup>107</sup>

Su relación con el pintor es claramente de amistad y mutua admiración, expresada explícitamente en sus respectivos escritos.<sup>108</sup> Así, Palomino, al recomendar en su tratado libros de los que puede ayudarse el pintor para concebir imágenes simbólicas, y tras mencionar las obras de Molanus y Paleotti, añade:

...y sobre todo está hoy escribiendo el reverendísimo padre maestro Fray Juan Interián de Ayala (de la esclarecida Real y Militar Orden de la Merced Calzada, del Claustro, Teólogo y Catedrático jubilado de la Universidad de Salamanca) cuyas repetidas obras, que gozan la luz

---

<sup>105</sup> Fondo Mayansiano de la Biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia: Ayala a Mayans, 23-II-1729, BAHM, 49, citado en MESTRE SANCHÍS: “Juan Interián de Ayala, un humanista ...”, *op. cit.*, p. 301.

<sup>106</sup> La censura consistía fundamentalmente en un juicio sobre el escrito que debía centrarse en su conformidad o disconformidad con la fe y las costumbres a fin de que la santa Inquisición aprobara su impresión y lectura. Usualmente eran realizadas por frailes regulares que sólo sabían de teología, pero, más allá de los fines inquisitoriales, en la medida que los conocimientos del censor eran más afines al contenido del libro evaluado, resultaban censuras mucho más ricas y orientativas y el autor corría menos riesgo de que su texto fuera mal interpretado.

<sup>107</sup> "Aprobación del reverendísimo padre maestro fray Juan Interian de Ayala", en PALOMINO (1724) 1988, pp. 25-30.

<sup>108</sup> En los momentos en que su tratado aborda temas ligados a la iconografía sacra, Palomino menciona la sabiduría y erudición de Interián con gran expectativa por la obra que, al respecto, éste se encuentra escribiendo. Por su parte, el mercedario también alude a Palomino varias veces en su texto.

pública, acreditan su erudición universal; y cuyos elogios, por huir la nota de apasionado, y excusarle el preciso rubor a su modestia, los reservo a más bien cortada pluma.<sup>109</sup>

Pocas páginas después, tras una larga disquisición sobre el problema de la representación de la Santísima Trinidad vuelve a elogiar al amigo:

Concluyo y vuelvo a citar a el reverendísimo padre maestro Fray Juan Interián de Ayala, de cuya omnígenera erudición espero nos desempeñará muy ventajosamente en este, y otros asuntos dignos de un tan sublime, y remontado ingenio.<sup>110</sup>

Interián le corresponde con varios elogios en *El Pintor Cristiano*, el primero como tratadista e historiador, tras recordar que Felipe IV sólo se dejaba retratar por Velázquez:

De cuya noticia confieso con mucho gusto ser deudor a un insigne y sabio pintor y amigo mío D. Antonio Palomino, quien además de la obra que dio a luz con mucho aplauso de los eruditos, en la cual hace digna y honorífica mención de Velázquez, imprimió también otra excelente de las Vidas de los Pintores Españoles<sup>111</sup>

Y los siguientes elogios como pintor con buen criterio:

No puedo menos de alabar aquí a mi amigo D. Antonio Palomino de Velasco, a quien, habiéndole mandado pintar para la iglesia de Córdoba, a aquellos dos jóvenes dignísimos de toda alabanza, ambos patronos de la misma Iglesia, e invictísimos mártires de Jesucristo; a saber, a S. Acisclo y a S. Pelagio, procuró con mucho cuidado y diligencia, representar al primero con coraza y en traje de un soldado romano y al segundo en traje de Arabe o morisco. Cosa en que se hubiera descuidado otro pintor menos diligente...<sup>112</sup>

En otros lugares de su texto, Interián menciona a Palomino literalmente como ejemplo de pintor erudito, de lo cual parece inferirse que es precisamente este pintor el receptor ideal de *El Pintor Cristiano* o acaso el modelo al que podrán aproximarse otros pintores gracias a la ayuda de este texto.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> PALOMINO (1724) 1988, pp. 386-387.

<sup>110</sup> *Íbid.*, p. 392.

<sup>111</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 15.

<sup>112</sup> *Íbid.*, vol. 2, p. 58.

<sup>113</sup> *Íbid.*, pp. 100, 147, 172 y 286 .

La relación entre Interián y Palomino tuvo otro punto de encuentro constatable en la actividad de diseño del aparato iconográfico de algunas de las exequias reales. Su participación conjunta, aunque en diferente grado y manera, en la creación de los emblemas y jeroglíficos que ornamentaron el túmulo de la reina María Luisa de Saboya, permite comparar sus concepciones iconográficas respecto a un mismo tema evidenciando un mayor barroquismo en Palomino frente a una mayor claridad academicista de Interián.<sup>114</sup>

De vuelta a las censuras escritas como fuente de información biográfica, algunas de las escritas por Interián atestiguan su condición intelectual afín a los llamados *novatores*.

En 1713, año de su ingreso en la Real Academia, fue censor de la *Historia de la Iglesia y del mundo que contiene los sucesos desde su creación hasta el diluvio*, de Gabriel Álvarez de Toledo, también miembro de la mencionada sociedad. El libro, que abordaba la interpretación del Génesis desde la teoría atomista, fue elogiado por Interián con entusiasmo, incluyendo en su texto una cita a *De dignitate et augmentis scientiarum* de Francis Bacon, obra que sería referente fundamental para la Ilustración en España:

El asunto es sublime pero tratado con singular destreza y magisterio, deleita y enseña en sumo grado a un tiempo mismo, y, dando singular luz a materias recónditas y de no vulgar conocimiento, ilustra las verdades, sin tropezar en el espinoso embarazo de las opiniones, ni hacer empleo suyo el adornar especialmente las de alguno, en el modo en que se han fatigado, y aun fatigan menos fructuosamente los ingenios, con poca utilidad de las ciencias, y menos solida ilustración de los asuntos, como dejó advertido con juicio igual a su grande ingenio un escritor grave y conocido<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> En el cap. XIII del *Museo Pictórico y escala óptica* de 1715, Palomino publica los jeroglíficos que realizó para esta ocasión. En cuanto a la autoría de Interián en los que finalmente se realizaron, ello es deducible a partir de la lectura del conjunto de sus relaciones de exequias. Véase LEÓN PÉREZ: *Las Exequias...*, *op. cit.*

<sup>115</sup> Y cita a continuación el siguiente fragmento de Bacon: “Pues después que los hombres se han hecho doblegadizos y se han sumado al criterio de otro (como senadores pedarios) no amplifican las ciencias, sino que desempeñan un oficio servil exaltando y escoltando a ciertos autores”; Censura del Padre Maestro Fray Juan Interian de Ayala", en ÁLVAREZ DE TOLEDO, Gabriel: *Historia de la Iglesia y del Mundo, que contiene los sucessos desde su creación hasta el diluvio*, Madrid, Joseph Rodríguez, 1713, s/p. La traducción al español del fragmento latino de Bacon ha sido extraído de, BACON, Francis: *Novum organum*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 42-43.



Esta *Historia de la Iglesia...* de Álvarez de Toledo, que despertara tanto entusiasmo en el mercedario, generó fuerte polémica en los sectores tradicionalistas que confiaban mucho más en la cosmovisión escolástica que en la científica y consideraban peligrosa esa libertad de filosofar.<sup>116</sup> De hecho, en el texto de su censura, Interián hace gala de un prudente equilibrio, citando en el párrafo siguiente de la alusión a Bacon, la incuestionable autoridad escolástica de Melchor Cano, aunque en este caso la cita resulte un poco forzada:

Por todo esto y por mucho más, que aun el insinuarlo fuera difícil, me parece este libro dignísimo de la luz pública, y la facultad que a vuestra alteza se pide, constando por todo, no solo no contener cosa alguna que desdiga un ápice de las reglas de nuestra Santa Fe Católica, y de las buenas y cristianas costumbres, sino tener en alto grado aquellos títulos de utilidad y de aprovechamiento, que en las obras que salen al público, y más de materia de tanta dignidad, y peso, deseaba el vehemente juicio de uno de los Theólogos de primera nota de España.<sup>117</sup>

Este recurso en un mismo texto a dos pensadores ubicados en paradigmas opuestos, permite inferir que Interián asumió intelectual y teológicamente una postura ecléctica, frecuente entre los teólogos contemporáneos, que acogieron muchas de las nuevas nociones sin prescindir de las antiguas.<sup>118</sup>

Otro ejemplo que aclara aún mejor la postura del mercedario se encuentra en el texto de la censura escrita para la *Medicina Scéptica* de Martín Martínez, editada en 1722 y

---

<sup>116</sup> Véase nota 83.

<sup>117</sup> Y cita a continuación *De Locis Theologicis* de Melchor Cano (lib. II, cap. 6, referido a los argumentos de quienes intentan demostrar que la Sagrada Escritura no necesita la aprobación de la Iglesia). "Censura del Padre Maestro Fray Juan Interian de Ayala", en ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Historia de la Iglesia...*, *op. cit.* La mención a esta censura con reconocimiento expreso a la pertinencia de la cita a Bacon se encuentra en HILL, Ruth: *Sceptres and Sciences in the Spains. Four humanists and the New Philosophy* (1680-1740), Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 103-104.

<sup>118</sup> Véase "Eclécticismo y otras actitudes" en ANDRÉS MARTINEZ, Melquíades (dir.): *Historia de la teología española*, Madrid, 1987, pp. 452-460.

nuevamente en 1727).<sup>119</sup> Aquí Interián intenta calmar la animadversión que el adjetivo presente en el título (“Scéptica”), podía despertar entre los tradicionales:<sup>120</sup>

acaso podría decir, no importunamente, algo del atributo que en este Libro se le da de escéptica, que a muchos temo haga más novedad de la que trae consigo el término, el cual nada significa mas, que indeterminada, irresoluta y considerativa<sup>121</sup>

y esa calma la busca mediante la diferenciación entre ciencia y religión, otorgando superioridad a esta última:

Ya observa el docto e ingenioso Autor que en las verdades, de que se trata aquí, de ninguna manera entran aquellas, que enseña el magisterio Divino, y superior luz de la Fe, y que por el mismo caso tienen principio mas realzado, más excelente y relevante, que todo el humano saber<sup>122</sup>

Esta separación entre los temas religiosos y los filosóficos o científicos, que permite que no se vean perturbadas las tradiciones propias de los primeros por las novedades de los segundos, fue una característica muy *sui generis* del pensamiento de los novatores e ilustrados españoles, entre quienes por lo tanto cabría identificarle.

Por último, merece destacarse la censura del segundo tomo del *Teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo (1727). En ella resultó especialmente parco, evitando las alabanzas y considerando fuera de lugar demostrar su posible talento humanista, para recordar que debía limitarse a ejercer su profesión de teólogo, haciendo así una crítica a los excesos literarios comunes en este tipo de textos y que le valió ser calificado “censor de censores”.<sup>123</sup> Y así concluye:

---

<sup>119</sup> Mencionado en GALECH AMILLANO, Jesús María: *Astrología y medicina para todos los públicos: las polémicas entre Benito Feijoo, Diego de Torres y Martín Martínez y la popularización de la ciencia en la España de principios del siglo XVIII*, Tesis doctoral, UAB, Barcelona, 2010, pp. 158-159.

<sup>120</sup> Téngase en cuenta que muchos médicos fueron procesados por la Inquisición. Véase al respecto RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Rafael Ángel: “El tránsito de la medicina antigua a la moderna en España 1687-1727”, *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 21, 1999, pp. 167-195.

<sup>121</sup> "Aprobacion del Rmo. Padre Maestro Fray Juan Interian de Ayala", en MARTÍNEZ, Martín: *Medicina Sceptica*, Madrid, 1722, s/p.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Así lo comenta DE VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la historia..., op. cit.*, p. 584.

digo que en esta Obra, que como llevo dicho, he leído con atención, ninguna cosa hay que se oponga a las reglas de nuestra Santa, y Católica Fe, ni a las de las buenas, y cristianas costumbres, como ni a las regalías, y derechos de S. M. (que Dios guarde); mucho sí hay por cierto en obra tan varia, tan amena, y tan erudita, [XXVI] que conduce a la ilustración de unas, y otras.<sup>124</sup>

La parquedad del texto generó una réplica por parte de los benedictinos que la interpretaron como pedantería y falta de generosidad para con el autor:

Poco há que cierto Teólogo, a quien se cometió la revisión de un libro, no contento con la censura que le tocaba, se introdujo a Censor de todos los Censores, reprehendiendo como damnable la costumbre de alabar a los Autores, y poniéndola en grado de error común. Acaso hubiera persuadido a algunos, que la sequedad de su censura era una justa integridad, si los elogios que escaseó al Autor de la Obra no se los hubiese reservado para sí. Bien puede ser que el elogiar al Autor en la censura de un libro sea error común; pero no puede negarse, que elogiarse en ella el Censor a sí mismo, es un error muy particular.<sup>125</sup>

En lo que se refiere a los cargos dentro de su Orden, Interián fue nombrado Rector del Colegio de Mercedarios Calzados de la Vera Cruz de Salamanca y, en 1712, Vicario Provincial de Castilla, provincia “que gobernó con mucho acierto, desempeñando perfectamente los cargos de un Prelado celoso y laudable, sabiendo juntar las letras con la prudencia y piedad”.<sup>126</sup>

La breve biografía dada a conocer por Durán y Bastero menciona que al jubilarse en la Universidad de Salamanca en 1726 se trasladó a Madrid, pero su participación constante en la Real Academia parece sugerir que ya vivía allí, en el convento de la Merced, desde antes. Comenta también Durán que su estado de salud no era muy bueno,<sup>127</sup> pero parece

---

<sup>124</sup> "Censura Del Rmo. Mro. Fr. Juan Interián de Ayala", en FEIJOO: *Teatro Crítico...*, *op. cit.*

<sup>125</sup> "Aprobación De los RR. PP. Maestros, Regente, y Lectores de Teología del Colegio de San Vicente de la Ciudad de Oviedo" (Joseph Perez, Baltasar Díaz, Plácido Blanco y Pedro Otero), en FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal*, tomo III, Madrid, Francisco del Hierro, 1729.

<sup>126</sup> DURÁN y BASTERO, Luis: "Prólogo", en INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. xi-xii.

<sup>127</sup> Dado su estado de salud, supuestamente, en 1718, elevó al capítulo general celebrado en Zaragoza permiso para celebrar la santa misa en su celda. La fecha parece en exceso temprana, pues faltan ocho años para su jubilación. Según Guillermo Vázquez la petición se presentó en el Capítulo general de Zaragoza en 1718, y se le respondió que se le concedía. VÁZQUEZ NÚÑEZ: "El Maestro Fray Juan Interián ...", *op.*

evidente que no dejó de trabajar asiduamente hasta su muerte, en octubre de 1730, cuando contaba 74 años. Fue sepultado en el convento de la Merced en Madrid. El agustino P. Manuel Vidal pronunció en Salamanca su elogio fúnebre,<sup>128</sup> y por parte de la Real Academia se encargó su elogio al mercedario Fr. Jacinto de Mendoza, mientras que amigos y compañeros escribieron romances en su alabanza.<sup>129</sup>

### • *Obras*

A pesar de que han sido publicadas varias bibliografías de Interián, por diversos motivos su consulta no permite hacerse una idea clara de la producción del autor. Algunos de estos motivos son el desuso en que han caído algunos de los géneros que practicó el mercedario, el latín de algunos de sus títulos, el hecho de que los escritos de censuras no suelen incluirse en estas recopilaciones y el que sus obras no publicadas se mantengan aún en paradero desconocido. Por eso, se ha considerado necesario exponer aquí el conjunto de su obra organizada por géneros procurando dilucidar aunque de manera general y breve, el aporte del autor en cada caso, así como los estudios que se hayan desarrollado sobre ello.<sup>130</sup>

### • *Sermones.*

Los sermones de Interián corresponden al denominado sermón de circunstancias, realizado por encargo y de carácter público. Siguen las líneas del panegírico especialmente los sermones fúnebres pero no así los predicados en otros eventos, aunque en general es casi un sello de identidad su declarada intención de evitar un exceso de elogios. A grandes rasgos, estos sermones consisten en la presentación de modelos de

---

*cit.*, p. 606. Su fallecimiento se debió a una parálisis según DE VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la historia...*, *op. cit.*, 1783, p. 584.

<sup>128</sup> VIDAL: *Oración fúnebre...*, *op. cit.*

<sup>129</sup> Sobre dichos romances, véase DE CUETO, Leopoldo Augusto (marqués de Valmar): *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1893, pp. 225-226.

<sup>130</sup> Las bibliografías cotejadas han sido las dos de Gumersindo Placer ya mencionadas (véase nota 55 en la pág. 38) y también SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. 12, Madrid, C.S.I.C., 1982, pp. 118-121 y PALAU Y DUCET, Antonio: *Manual del librero Hispanoamericano*, tomo VII (I-L), Barcelona, Palau, 1954, pp. 96-97.

conducta extraídos del Evangelio que el orador considera pertinentes para aplicar a las circunstancias de la época a las que se refiere el sermón, siendo muchas veces crítico con sus contemporáneos.

Las opiniones escritas que dejaron sus censores, coinciden en valorar su estilo como claro, natural, elegante y sin artificio y en oponerlo al “uso moderno” en los sermones de la época que caracterizan como “luces vagas o fuegos locos sin peso y aun sin medida en las palabras, sin gravedad en las sentencias, que representan una lastimosa tragedia de la retórica Sagrada”.<sup>131</sup> La recurrente coincidencia de este tipo de comentario en numerosas apreciaciones de sus contemporáneos señala que, más allá de lo que podría entenderse como elogios estereotipados propios de los textos aprobatorios, los adjetivos reflejan una realidad estilística.<sup>132</sup> Los pocos estudios dedicados a la oratoria sagrada de este periodo cronológico reconocen a Interián entre los escasos conservadores del estilo clásico en una época de excesos barroquizantes, si bien sus sermones aún no han sido objeto de un análisis pormenorizado.<sup>133</sup>

Casi medio centenar de sermones de Interián fueron publicados, lo que no constituye la totalidad de los predicados pues, según informa en el prólogo de su primera edición de los mismos, algunos no le fueron devueltos tras dejar los originales, enterándose que en ciertos casos otras personas los retocaron para hacerlos aparecer como propios. Sus palabras indican un reconocimiento tácito del valor de su propia producción en este

---

<sup>131</sup> NAVARRO, Manuel: “Censura”, en Juan Interián de Ayala, *Varios sermones predicados a diversos asuntos (primera parte)*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1ª. ed. 1703, s/p.

<sup>132</sup> Nos referimos a comentarios específicos sobre el estilo como son los de “Censura de el RR. P. M. Fr. Miguel de Torres”; “Censura de el RR. P. M. Ignacio de Camargo, de la Sagrada Religión de la Compañía de Jesus...” y “Censura de el RR. P. M. Fr. Manuel Navarro de la Sagrada Religión de San Benito”, todos en INTERIÁN DE AYALA, Juan: *Varios sermones predicados a diversos asuntos (primera parte)*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1703, s/p. Se encuentran comentarios similarmente referidos al estilo en dos de las aprobaciones de la segunda edición: “Aprobación de Rmo. P. M. Fray Manuel Garço de Lasarte”, y “Aprobación del Rmo. Padre Maestro Agustín de Castejón”, ambos en INTERIÁN DE AYALA, Juan: *Varios sermones predicados en diversas ocasiones y a diversos asuntos (primera parte)*, Madrid, Gregorio Hermosilla, 1722, s/p.

<sup>133</sup> Véase por ejemplo HERRERO Félix: “Notas para una historia de la oratoria sagrada española”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, XVIII, 1968, pp. 117-144.

género, pese a no considerarse un predicador de oficio, y en consecuencia no estimarla como lo más representativo de su saber.<sup>134</sup> Algunos de los sermones fueron publicados individualmente además de editados en un par de volúmenes recopilatorios, el primero en 1702 (reeditado y aumentado en 1722) y el segundo en 1720. Para facilitar la percepción de las dimensiones de su trabajo en este género, así como de su distribución en el tiempo e incluso de los recorridos geográficos de su autor que estos documentos atestiguan, se ha reconstruido un listado de los sermones según el orden cronológico de su predicación, acompañados de la información sobre sus publicaciones:

- “Sermón para el segundo miércoles de Quaresma, predicado en la Santa Iglesia Catedral de Segovia, año de 1683” [publicado en *Varios sermones predicados en diversas ocasiones (primera parte)*, Madrid, Gregorio Hermosilla, 2ª. ed. 1722].
- “Sermón de Miserere en domingo quinto de Quaresma, predicado en Segovia, año de 1683” [publicado en *Varios sermones (primera parte)*, 1722].
- “Sermón de el Espíritu Santo en segundo día de Pascua, año de 1683 en la Iglesia Catedral de Segovia, descubierto el Santísimo, por memoria de una centella que sin lesión tal día cayó en dicha Iglesia” [publicado en *Varios sermones predicados a diversos asuntos (primera parte)*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1ª. ed. 1703 y Madrid, Gregorio Hermosilla, 2ª. ed. 1722].
- “Sermón en la Dominica Quarta de Quaresma, predicado en la Ciudad de Segovia, en la Parroquia de San Miguel, año de 1684” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].
- “Sermón para el día de San Gil Abad, Patente el Santísimo Sacramento, predicado en la parroquia de San Martín de la Ciudad de Segovia, año de 1684, a la noble congregación de Escribanos y Procuradores de el número” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].
- “Sermón para el día de la Purificación de Nuestra Señora, predicado en Segovia en la Catedral, año de 1684” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].

---

<sup>134</sup> Véanse los prólogos del autor en INTERIÁN DE AYALA: *Varios sermones...*, *op. cit.*, (1703), y INTERIÁN DE AYALA: *Varios sermones...*, *op. cit.*, (1722) y INTERIÁN DE AYALA, Juan: *Varios sermones predicados en diversas ocasiones y a diversos asuntos (segunda parte)*, Salamanca, Eusebio Fernández Huerta, 1ª. ed. 1720.

- “Sermón de San Pedro Nolasco, predicado en la Ciudad de Segovia, año de 1684” [publicado en *Varios sermones predicados en diversas ocasiones y a diversos asuntos (segunda parte)*, Salamanca, Eusebio Fernández Huerta, 1ª. ed. 1720].
- “Sermón del Santísimo Sacramento predicado en la ciudad de Guadalajara en la Parroquia de San Andrés, año de 1685” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].
- “Sermón en el día de nuestro gran Patriarca San Pedro Nolasco, en Alcalá el año de 1685” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].
- “Sermón para la feria quarta de las rogaciones, predicado a la ciudad y Cabildo en la Iglesia Catedral de Segovia, año de 1686” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].
- “Sermón para el primer día de la Pasqua de el Espíritu Santo, predicado al Consistorio de la Ciudad de Segovia en el Hospital de Sancti Spiritus, año de 1686” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- “Sermón en el día del Arcángel San Miguel, descubierto en su iglesia de Segovia, año de 1686” [*Varios sermones ...2da. parte* 1720].
- “Sermón en la fiesta de la visitación de Nuestra Señora, celebrada en su Imagen del Buen Alumbramiento. Predicado en Segovia año de 1688 a su ilustre Congregación de Señoras nobles la misma ciudad” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- “Sermón para la quarta feria después de la la tercera Dominica de Quaresma, predicado en la Iglesia Catedral de Salamanca, año de 1691” [*Varios sermones...* 1703 y 1722].
- “Sermón de Santa Catalina, al señor Rector de la Universidad de Salamanca, Don Sebastián de Laiseca y Alvarado, en la Real Capilla de s. Gerónimo, año de 1691” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- “Sermón en el día de la Encarnación predicado en el Hospital de Santa María la Blanca de la ciudad de Salamanca, año de 1692” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- “Sermón para el jueves santo en el mandato, predicado en el Convento gravísimo de Agustinas Recoletas de Salamanca, año de 1694” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- *Sermón que en el día de la Natividad de Nuestra Señora y a su milagrosa imagen del Canto, única Patrona de la muy noble y muy leal ciudad de Toro, en concurso del Cabildo Eclesiástico, Ayuntamiento ilustre y Sagradas religiones de dicha*

ciudad predicó el P. M. Fr. Juan Interian de Ayala, Salamanca, Eugenio Antonio García, 1694 [también incluido en *Varios sermones...* (segunda parte), 1720].

- “Sermón de Nuestra Señora de la Merced, predicado en la Ciudad de Toro, año de 1694” [*Varios sermones...2da. parte* 1720].
- “Sermón en el día de la Asunción de María Santísima, predicado en la Real Casa de Señoras de Sancti Spiritus del Orden de Santiago de la Ciudad de Salamanca, año de 1695” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- *Sermón del Glorioso San Nicolás Obispo que en la Real Capilla de San Gerónimo de esta Universidad predicó...celebrándose segunda vez la elección de Rector de dicha Universidad en la persona del Señor D. Miguel Antonio de Tournalon (1695)*, Salamanca, Eugenio Antonio García, (no aparece el año de edición).
- “Sermón para el tercer miércoles de Quaresma en la Iglesia Catedral de Salamanca, año de 1698” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- “Sermón para el primer día del Capítulo Provincial, celebrándose la fiesta de Nuestra señora de la Merced, en primera Dominica post Pasqua, en Madrid año de 1700” [*Varios sermones ...* 1703 y 1722].
- *Sermón de San Nicolás Obispo celebrándose en la Capilla real de San Gerónimo de la Universidad de Salamanca la elección dignísima del Rector de dicha Universidad en la persona del Señor D. Juan Francisco Ibarburu*, Salamanca, año de 1700, Gregorio Ortiz Gallardo, 1701.
- “Sermón del glorioso obispo San Nicolás, en la Real Capilla de S. Gerónimo de la Universidad de Salamanca, celebrándose la elección de Rector en la persona del señor Don Luis Manrique de Lara Alvarado y Truxillo, año de 1701” [*Varios sermones ...* 1703y 1722].
- “Sermón para el miércoles quinto de Quaresma en la Iglesia Catedral de Salamanca, año de 1701” [*Varios sermones ...2da parte*, 1720].
- “Sermón para el miércoles de ceniza, predicado en la Santa Iglesia Catedral de Salamanca, año de 1702” [*Varios sermones ...* 1703y 1722].
- “Sermón para el primer viernes de Quaresma, predicado en la Santa Iglesia Catedral de Salamanca, año de 1703” [*Varios sermones ...2da parte*, 1720].



- “Sermón del Santísimo Sacramento predicado en el Convento de San Fernando, de Religiosas Recoletas Mercedarias de Madrid, año de 1703” [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- “Sermón para el primer día de capítulo provincial, en la Ciudad de Alcalá de Henares, año de 1703” [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- “Sermón del dulcísimo nombre de Jesús, predicado en Salamanca en el Convento de el Jesus, de Religiosas Bernardas, año de 1703” [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- “Sermón del Glorioso Cardenal San Ramón Nonnato, predicado en el Convento de la Merced de Madrid, año de 1703 patente el Santísimo Sacramento y asistiendo como es costumbre los reverendísimos Padres de la Compañía de Jesús” [*Varios sermones ...1a parte, 1722*].
- “Sermón en fiesta votiva de nuestra señora de la Merced, día de San Simón y Judas, Dominica 22 post Pentecostés, en el Convento de Mercedarias de D. Juan de Alarcón, en cuyo día profesó Sor Úrsula de la Presentación, año de 1703” [*Varios sermones ...1a parte, 1722*].
- “Sermón de el sexto miércoles de quaresma, predicado en Madrid, en el real Convento de San Gil al Consejo Real de Castilla, año de 1704” [*Varios sermones...2da parte, 1720*].
- “Sermón para el jueves santo en el mandato, predicado en la Real casa de Señoras de Santi-Espíritus de Salamanca, año de 1705” [*Varios sermones...2da parte, 1720*].
- “Sermón en el día de la visitación de Nuestra Señora, patente el Santísimo Sacramento, predicado en Salamanca, en la Parrochial de San Benito, año de 1705 y se llama la Imagen Nuestra Señora del Socorro” [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- “Sermón que en la Solemne Acción de Gracias por el nacimiento feliz del Serenísimo Príncipe de España D. Luis Primero predicó a la Universidad de Salamanca por su orden y acuerdo”, en *Relación de las demostraciones de acción de gracias y regocijo que celebró la Universidad de Salamanca por el deseado y feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe nuestro Señor Luis Primero*, Salamanca, María Estévez, 1707.

- Sermón para el día tercero de Pascua de Espíritu Santo, en la Capilla del Colegio Mayor del Arzobispo de Salamanca, año de 1709 [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- Sermón para el segundo día de Capítulo General, predicado en Alcalá a 16 de mayo de 1712 [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- Sermón del nacimiento de Nuestra Señora, en el día octavo de la Fiesta de Nuestra Señora de los Remedios, Predicado en Madrid, año de 1713 [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- Sermón de la solemne publicación de la Cruzada, en la primer Dominica de Adviento, predicado en Madrid en Santa Maria de la Almudena al Real Consejo de Castilla junto con el de este tribunal, año de 1715 [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- Sermón de la soledad de Nuestra Señora, el Viernes Santo por la tarde, en Madrid año de 1715 [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].
- Sermón segundo de la Soledad de Nuestra Señora. Predicado en Madrid en el Convento de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos, viernes santo por la tarde en 26 de marzo de 1717 [*Varios sermones ...2da parte, 1720*].

En cuanto al significado de esta cantidad de sermones en comparación con la producción de otros predicadores de la época, hay que recordar que se trataba de un actividad muy frecuente. Antonio Mestre advierte del abundante número de fiestas en las que el sermón era esencial y la importancia social y hasta política que éste llegó a adquirir para un pueblo carente de otros medios de comunicación. En este contexto un par de sermones al año que en promedio realizara Interián, no parece ningún exceso, antes bien explica que no se considerara predicador de oficio. Señala Mestre dos grandes defectos en los oradores sagrados del siglo XVIII, los políticos y los culturales. El primer caso se refiere a la identificación de las ideas políticas del orador con el mensaje del Evangelio y es por lo tanto una desviación de la verdadera misión de un sermón, que es exponer la palabra de Dios. Los defectos culturales se refieren a la oratoria de bajo nivel literario, de formalismo hueco y expresiones altisonantes que solo quedaba en palabrería sin sentido, una ausencia de base doctrinal y un interés por deslumbrar con frases rebuscadas. Está

claro que Interián destacó como orador por mantenerse al margen de ambos tipos de defectos.<sup>135</sup>

- *Sermones fúnebres.*

Por su abundancia en la producción de Interián y por la naturaleza propia de este subgénero, dedicado específicamente a exaltar las virtudes del difunto, merece mención aparte. Difiere del grupo anterior por su carácter panegírico y, especialmente en el caso de los dedicados a la realeza, por su papel propagandístico y legitimador. En el caso de los que corresponden a una ceremonia de exequias, debe tenerse en cuenta que formaban parte del boato, por lo que sus mensajes debían guardar una relación simbólica con el conjunto iconográfico desarrollado plásticamente en el ornato del templo.

Los sermones fúnebres de Interián corresponden en su mayoría a exequias realizadas en la Universidad de Salamanca y están referidos a personajes vinculados a la vida universitaria y eclesiástica. Caso especial fue el del Marqués de Villena, a quien como hemos visto le unió un fuerte vínculo de amistad y admiración intelectual. Sus virtudes resultan narradas con sentida sinceridad: “yo sólo diré lo que fui capaz de concebir y de percibir en conversaciones muchas y frecuentes y algunas continuadas por espacio de dos, tres y más horas”. En cuanto a las dos oraciones fúnebres dedicadas a miembros de la realeza, ambas correspondieron a reyes de la dinastía borbónica, Luis XIV de Francia y Luis I, de cuya causa Interián fue leal adepto.

- *Sermón que en las solemnes exequias que el Colegio de la Vera Cruz de la Real Orden de Nuestra Señora de la Merced de la Universidad de Salamanca celebró a la piadosa e inmortal memoria del R. Señor N.P.M. Fr. Juan Antonio de Velasco, Salamanca, Eugenio Antonio García, 1698. [También incluido en *Varios sermones...* 2da. parte, 1720].*

- *Sermón que en las Exequias que la Universidad de Salamanca celebró a la piadosa y amable memoria del doctor D. Marcos Aurelio de Medina, Salamanca, Eugenio Antonio García, 1700. [También incluido en *Varios sermones...* 2da. parte, 1720].*

---

<sup>135</sup> MESTRE SANCHÍS: “Religión y cultura...”, *op. cit.*

- “Sermón en las honras del ilustrísimo señor Don Fernando Manuel de Mejia, Arzobispo de Burgos en la Real Capilla de San Gerónimo de la Universidad de Salamanca, año de 1707” [*Varios sermones...2da parte*, 1720].
- *Sermón fúnebre que en las exequias que la Universidad de Salamanca celebró a la piadosa y venerable memoria del Ilustrísimo Señor D. Diego de la Cueva y Aldana*, Salamanca, María Estévez, 1708 [también incluido en *Varios sermones ...2da parte*, 1720].
- *Oración fúnebre de Luis el Grande*, Madrid, 1715.
- *Sermón que en las solemnes exequias que celebró la real Academia Española a la ínclita y respetable memoria de D. Juan Manuel Fernández Pacheco*, Madrid, 1725. Interián fue encargado de exaltar especialmente las virtudes morales y cristianas del personaje difunto, ya que el Padre Casanni, también miembro de la Real Academia, fue el autor de otro panegírico dedicado a sus virtudes personales y políticas. Algunas frases reflejan la estrecha relación de amistad que unió a Interián con el personaje fallecido.
- “Oración fúnebre de Luis I, Rey de España”, Madrid, 1725.

### • *Relaciones de exequias y celebraciones*

Las relaciones de exequias reales son textos en los que se narran los actos ceremoniales que conformaron el funeral o que fueron celebrados posteriormente en honor del difunto. Se inician con el elogio de su personalidad y la relación de su vida, enfermedad y muerte, detallan los actos ceremoniales incluyendo la descripción de los diversos ornamentos y el túmulo fúnebre, especifican los asistentes y concluyen con el texto del sermón que fuera predicado durante el acto. Eran editadas con carácter privado para su entrega, tras la ceremonia, a la familia real, los participantes y las monarquías emparentadas.

Interián, que ya había adquirido experiencia en este tipo de textos en el ámbito universitario, fue encargado de ejercer esta actividad desde dentro de la corte borbónica por intermediación del Marqués de Villena, Mayordomo de Felipe V. En tres de las cuatro ceremonias reales en las que participó se incluyó entre sus responsabilidades no sólo la redacción de la relación, sino la concepción global del aparato iconográfico y simbólico que se desplegaba en estas ceremonias. La circunstancia fundamental del cambio de la dinastía de los Austrias a la de los Borbones hubo de implicar la aportación

de nuevos valores y nuevas fórmulas estilísticas respecto a las ceremonias reales realizadas anteriormente, con el fin de contribuir a consolidar la imagen de la nueva casa real y legitimar la nueva línea dinástica; la redacción de la relación no permaneció del todo ajena a estos cambios. En este sentido, la intervención de Interián intentaría reflejar también las nuevas realidades ilustradas, y eso explicaría algunas de las diferencias que se encuentran respecto a exequias reales anteriores tales como no ceñirse a las normas tradicionalmente establecidas para el diseño de los jeroglíficos, haber incorporado la temática mitológica en algunos emblemas y una mayor concreción en la redacción de las disposiciones organizativas y en las descripciones de obras artísticas, definiendo de este modo una tendencia que consistiría en la progresiva disminución del carácter retórico de estos documentos.<sup>136</sup>

- *Relación de las Reales Exequias que la muy insigne Universidad de Salamanca celebró a la inmortal memoria y augusto nombre de la Serenísima Señora Reina Doña María Anna de Austria*, Salamanca, Imprenta de María Estévez, Salamanca, 1696.
- *Relación de las demostraciones de acción de gracias y regocijo que celebró la Universidad de Salamanca por el deseado y feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe nuestro Señor Luis Primero*, Salamanca, María Estévez, 1707.
- *Relación de la Enfermedad, Muerte, y Exequias de la Serenísima Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya, Reyna de España y primera dignísima Esposa de la Magestad (que Dios guarde) de D. Felipe Quinto de este nombre...*, Francisco de Villadiego, 1715.<sup>137</sup>
- *Relación de las Reales Exequias, que se celebraron por el Serenísimo Señor Luis XIV...*, Madrid, 1717.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Las relaciones de las Reales Exequias durante el siglo XVIII, y en particular las de Interián, han sido revisadas por LEÓN PÉREZ: *Las exequias reales...*, *op. cit.*

<sup>137</sup> En la concepción del aparato iconográfico de estas exequias también participó Antonio Palomino.

<sup>138</sup> En este caso se narran las ceremonias celebradas en mayo de 1716 por la Corte madrileña para honrar la muerte del rey de Francia acontecida en septiembre de 1715.

- *Relación de las Reales Exequias, que se celebraron por el Señor D. Luis Primero Rey de España...*, Madrid, Imprenta de la Música, 1725.
- *Relación de las exequias que la Real Academia Española celebró por el Excelentísimo señor Don Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, su primer fundador y director*, Madrid, Francisco del Hierro, 1725.
- *Breve elogio y ceñida relación de la vida, enfermedad y muerte del serenísimo Francisco Farnesio, Primero de este nombre, y Séptimo Duque de Parma, Placencia y Castro Padre de la Reyna y de las exequias...*, Madrid, Miguel de Rézola, 1728.<sup>139</sup>

### • *Producción literaria hagiográfica*

En el ejercicio de su oficio de teólogo Interián escribió sólo un par de biografías de santos, género que no parece por lo tanto complacerle demasiado. Si bien la edificación piadosa era uno de los objetivos de estos textos, cada vez más se esperaba de ellos cierto rigor histórico al que los mejores de estos trabajos venían sometiendo desde el siglo XVII y que exigían la consulta crítica de fondos documentales válidos.<sup>140</sup>

- *Epítome de la Admirable vida, virtudes y milagros de Santa María de Cervellón, comúnmente llamada de Socos, primera religiosa del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Salamanca, Eugenio Antonio García, 1695. Obra escrita por encargo del Maestro General de la Orden, Fr. Juan Antonio de Velasco y así lo manifiesta expresamente su autor en el prólogo, insistente mención que acaso obedece a una cierta insatisfacción con el resultado conseguido, que estuvo sujeto a la escasez de noticias históricas y le llevó a limitarse a la información contenida en el proceso de canonización. Por eso se afirma que el objetivo de la obra es el

---

<sup>139</sup> Éste es el único caso en que Interián se ocupó únicamente de la redacción, corriendo el programa iconográfico a cargo de Jerónimo Val (secretario de Felipe V).

<sup>140</sup> Nos referimos a los trabajos de bolandistas y mauristas que Interián conoce porque cita en su tratado y que se comentan en el apartado de esta investigación dedicado “El ambiente cultural en el que aparece *El Pintor Cristiano*”, p. 68.

“aprovechamiento espiritual” ya que evidentemente no se trata de un ejercicio riguroso de la crítica histórica.<sup>141</sup>

- *Examen diligente de la verdad. Demostración histórica del estado religioso de San Pedro Pascual de Valencia, Obispo de Jaén, glorioso mártir de Cristo y Doctor ilustrísimo*, Madrid, Gregorio Hermosilla, 1721. Fue escrita a raíz de la aparición de un texto de Dr. D. Juan de Ferreras (1652-1735) teólogo de Salamanca, miembro de la Real Academia y Bibliotecario mayor de su Majestad, en el que dudaba del estado religioso de San Pedro Pascual. Interián demostró a través de un testimonio conservado en el Archivo del Convento de la Merced de Girona, que éste había sido hijo de la Sagrada Religión de Nuestra Señora de la Merced. Juan de Ferreras aceptó y agradeció la enmienda, actitud que a su vez fue agradecida por Interián. En contraste con el escrito anterior, en este caso parece notorio el agrado del autor por este pequeño ejercicio de rigor y de crítica histórica.<sup>142</sup>

### • *Discursos para la Real Academia*

A imitación de otras academias europeas, en los primeros años los académicos solían presentar, por turnos, una composición literaria o discurso acerca de un tema elegido previamente. La actividad estaba establecida en los estatutos de la Academia:

...se encargará cada mes a un Académico, a elección del señor Director, que escriba un asunto que quisiere, un discurso en prosa, o verso, para leer en la Junta: con la advertencia de que no ha

---

<sup>141</sup> El texto es comentado por TOURÓN, Eliseo: “La iconografía mercedaria en Interián de Ayala, O. de M (1657-1730)”, *Estudios*, 1985, núm. 151, pp. 357-379.

<sup>142</sup> El relato sobre la enmienda escrito por Luis de Salazar y Castro, aparece publicado en *Reparos históricos sobre los doce primeros años del tomo VII de la Historia de España, del Doct. D. Juan de Ferreras, Cura de la Iglesia Parroquial de S. Andrés de Madrid, Calificador del Santo Oficio, Y primer Bibliotecario de la Librería del Rey*, Alcalá, 1723, Juan Antonio Pimentel, pp. 4-14. La síntesis escrita por Juan de Ferreras puede leerse al final del décimo sexto volumen de su Sinópsis histórica: “Copia exacta y puntual del papel del Señor Doctor D. Juan de Ferreras, meritísimo Cura de la Parroquial de San Andrés de esta Corte, primer Bibliotecario de S. M. a Juan Interián de Ayala...Autor del libro intitulado: *Examen diligente de la verdad, y Demostración Histórica del estado Religioso de S. Pedro Pasqual de Valencia*”, en *Synopsis histórica chronológica de España. Parte decimasexta. Enmendada, añadida y vindicada por Don Juan de Ferreras*, Madrid, Don Antonio Perez de Soto, 1775 (nueva edición), s/p. El volumen lleva aprobación de Juan Interián de Ayala y en las páginas que preceden a esta, sintetiza la pequeña contienda y le agradece la enmienda realizada, en nombre de la Orden de la Merced.

de poder extenderse a más de lo que se pudiera leer en media hora y que de los doce que tocan a cada año, han de ser algunos sobre asunto sagrado.

En varias ocasiones se propuso la edición de estos discursos pero finalmente se desestimó la idea porque distraería a los académicos de su tarea principal, la redacción del Diccionario de Autoridades. El anuncio a finales de 1723 de la subvención del mismo por parte del rey, paralizó cualquier otra actividad que no fuera la preparación de los materiales lexicográficos.<sup>143</sup> Los discursos de Interián de los que se tienen noticia en este contexto fueron:

- “Narración histórica de la conversión de San Juan Gualberto” (junio de 1715). Al referirse a este santo en *El Pintor Cristiano*, Interián afirma “para ejercitarme algun tanto en la eloqüencia en la Real Academia Española, de quien soy el miembro más ínfimo, describí en Español, no sin aprobación de los oyentes, su conversión.”<sup>144</sup>
- “Acción heroica en demostración de amor conyugal de una mujer noble española, casada con don Pedro Núñez de Fuente Almequer” (diciembre de 1716). Fue impresa en el *Mercurio Literario* de Madrid, 1740.
- “Un escrito en prosa en elogio de la generosa acción y de la rara constancia de un español llamado Marcos Gutiérrez de Benavente en defensa del castillo de Guara, que gobernaba, por don Diego López de Haro, señor de Vizcaya” (febrero de 1719).

### • *Obra poética*

La actividad poética de Interián incluye creaciones muy diversas. Algunas de sus composiciones se inscriben en su actividad predicadora cortesana, dedicadas a la exaltación de los monarcas; otros de sus textos poéticos pertenecen al ámbito de la devoción sagrada, dedicados a alabar las virtudes de la Virgen y de los santos; varias de sus creaciones reflejan de manera directa su interés por la literatura clásica (inspirados en

---

<sup>143</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: “Historia de la Real Academia Española”, en *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, I, Madrid, Francisco del Hierro, 1726, p. xxix. El tema es tocado brevemente en FREIXAS ALÁS, Margarita: *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*, Tesis doctoral, UAB, Barcelona, 2003.

<sup>144</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 7, cap. 1, p. 308. También es mencionado en COTARELO MORI: “La fundación de la Academia ...” *op. cit.* pp. 109.



Marcial, Juvenal y Ausonio); y aún compuso otros versos de temas profanos y cotidianos que sin duda obedecen a la mera diversión. Si bien la mayoría fueron escritos sin intención de publicar ni darse a conocer como poeta, hacia el final de su vida fueron recogidos en un único volumen a iniciativa de su compañero de Orden, Fr. Francisco de Ribera, y dedicados al Marqués de Villena, quien costearía la edición. El reconocimiento del editor se hace patente en el prólogo en el que cita todas las obras del autor y hace especial mención a *El Pintor Cristiano* —en ese momento aún no publicado y del cual se incluyen algunos fragmentos en el libro. La mayor parte de los versos de Interián son latinos pero en la temática profana versifica también en castellano. Su inspiración ha sido reconocida como doblemente clásica en cuanto a que se refiere tanto a autores de la Antigüedad como del XVI hispano, en este último caso, especialmente a Fr. Luis de León. Por eso, y pese a la modestia de la producción del autor en este género, estilísticamente se le sitúa entre los pocos poetas que mantuvieron con vida la modalidad clásica previamente a la formación del movimiento neoclásico, lo cual no sería una realidad hasta el segundo tercio del siglo XVIII.<sup>145</sup>

- *Humaniores, atque amoeniores ad Musas excursus, sive Opuscula Poetica quae quondam lusit aut pauxit R. A. P. M. Fr. Joannes Interian de Ayala*, Ex. Typ. Conventus prefati Ordinis, Madrid, 1729.
- Juan Interian de Ayala y Teresa de Jesús: *Varias poesías*, 1701. Se trata de 12 hojas manuscritas con motivo del certamen de la canonización de San Juan de Sahagun, en paradero desconocido.<sup>146</sup>

También fue autor del epigrama latino que acompaña la imagen del Rey Alfonso IX en la galería real del Edificio de las escuelas mayores de la Universidad de Salamanca.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> La obra poética de Interián aparece brevemente referida en algunas antologías como las DE CUETO: *Historia crítica de la poesía...*, op. cit., p. 15; ID.: *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo 1, Madrid, Rivadeneyra, 1869, p. 76. En cuanto a su estilo, véase SEBOLD, Russell: "Interián de Ayala en el neoclasicismo...", op. cit.; ID.: *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 57-74.

<sup>146</sup> Interián incluye su poema dedicado a dicho santo en INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 6, cap. 9, pp. 233-234.

<sup>147</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 6, cap. 8, p. 219.

## • *Traducciones*

El dominio y gusto que siente Interián por la lengua encuentran otra vía de expresión a través de esta única traducción del francés al español realizada por encargo. Otros ejercicios de traducción, breves y no publicados, fueron los practicados, casi a manera de juego, a partir de versos griegos y latinos en algunas de las cartas intercambiadas con Manuel Martí (se mencionan en el siguiente apartado dedicado a la correspondencia).

- *Catecismo histórico, que contiene en compendio la Historia Sagrada y la Doctrina Cristiana escrito en Francés por el muy ilustre Señor Claudio Fleuri...y traducido en español por Fr. Juan Interian de Ayala...*(2 vol.), Madrid, M. Román, 1718. Traducida por encargo del Marqués de Villena, fue uno de los libros más editados en el siglo XVIII y objeto de algunas polémicas a lo largo del siglo. En el Prólogo con que precede a su traducción, abundan manifestaciones del reparo que este encargo le causa.<sup>148</sup> La segunda edición se debió a Mayans quien supo de la obra precisamente a través de Interián.<sup>149</sup>

## • *Correspondencia*

---

<sup>148</sup> “no me hubiera yo reducido a traducirla de su original, y ponerla lo menos mal que he sabido y podido, en nuestra lengua Castellana, si el zelo y la piedad de una persona de la más elevada representación, y no menos excelente por sus eminentes virtudes y doctrina, que por los relevantes títulos de sus empleos y grandeza, no me hubiera vencido con su precepto a egecutar tan digno asunto; pues ha muchos días, que tienen reconocido mi observación y mi experiencia, que el oficio de Traductor es acaso el mas penoso y mas prolijo trabajo; siendo al mismo tiempo, si no del todo despreciado, a lo menos, y por la mayor parte, el menos bien agradecido.” INTERIÁN DE AYALA, Juan: “Prólogo y Advertencia del Traductor”, en Claudio Fleuri, *Catecismo histórico*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1818, s/p.

<sup>149</sup> Cfr. MESTRE SANCHÍS: “Las primeras defensas de la lectura...”, *op. cit.* En SIMÓN DÍAZ: *Bibliografía...*, *op. cit.*, p. 118, se citan una docena de ediciones y advierte que existen muchas más en las que no se menciona el nombre del traductor: Madrid, 1728; Valencia, José García, 1728; Madrid, Convento de la Merced, 1768; Barcelona, Thomas Piferrer, 1769; Madrid, Pedro Marín, 1775; Mallorca, Salvador Savall, 1777; Valladolid, Sucesor de Santander, 1799; Manila, R. Colegio de Santo Thomás, 1801; Madrid, Viuda de Barco López, 1805; Zaragoza, Heras, (s/a.); Barcelona, Sierra y Marí, 1818; Madrid, Nuñez, 1819. Resines reseña treinta y cuatro ediciones de la traducción de Interián entre 1718 y 1917. RESINES, Luis: *La catequesis en España: historia y textos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1997, pp. 433-434.

La correspondencia que Interián mantuvo con Manuel Martí se prolongó durante catorce años. De todo el conjunto, que contiene versos latinos y griegos, notas eruditas y elogios mutuos, Gregorio Mayans seleccionó 22 cartas que fueron incluidas en el sexto de los doce libros que conformaron el epistolario latino de Manuel Martí, editado en vida de éste.

Como parte del material no publicado entonces, se conservan 14 epigramas de Marcial de contenido erótico-humorístico traducidos del latín al griego por Martí, que éste habría enviado a Interián, así como un canto en doce versos compuesto en griego y también de contenido erótico (a imitación de Anacreonte) con el que le desafía a que traduzca al latín. Interián elogió en cada caso las traducciones y composiciones de Martí y respondió al juego con la traducción al latín de la anacreóntica, pero protestó amistosamente por obligarle “a meterse en campos vedados a sus hábitos”. El material, revisado por Luis Gil, descubre los matices de tolerancia que un hombre de amplia cultura como Interián era capaz de calibrar según las circunstancias y los interlocutores a los que se dirigía.<sup>150</sup>

- *Emmanuelis Martini Ecclesiae Alonensis Decani Epistolarum libri duodecim*, 1735, pp. 451-530.
- *Emmanuelis Martini Ecclesiae Alonensis Decani Epistolarum libri duodecim*, Amsterdam, P. Wesseling, 1738.

Mayans también editó su propia correspondencia dentro de la que se incluye parte de la que mantuvo con Interián. Ésta forma parte del segundo de los seis libros que componen el conjunto.<sup>151</sup>

- *Gregorii Majansii generosi et antecessoris valentini, Epistolarum libre sex, Valentiae Edetanorum*, Bordazar de Artazu, 1732, pp. 107-110.

### • *Censuras*

---

150 GIL, Luis: “Entre clérigos anda el juego. La versión griega de los Martialis disticha del deán Martí y el *Lusus convivialis* de Interián de Ayala”, *Cuadernos de filología clásica*, (1991), 29/42, Universidad Complutense, Madrid, pp. 29-42.

151 La correspondencia de Interián con Martí y Mayans ha sido revisada por Antonio Mestre, MAYANS SISCAR, Gregorio: *Epistolario* (Antonio Mestre, editor), 8 vol., Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1972-2001.

En estos textos, publicados al inicio de todo libro impreso, el censor debía básicamente confirmar que la obra no contuviera nada que atentara contra la fe y buenas costumbres. Eran, por lo tanto, siempre textos aprobatorios ya que una estimación negativa implicaba la denegación de la licencia de publicación. Estaban encabezadas por los nombres apellidos, títulos y cargos del censor, y aunque cumplían ciertos formalismos en su redacción, especialmente al inicio y al final, los censores no siempre eran objetivos y podían transformar la aprobación en un elogio, o tomar el libro como pretexto para explayarse sobre cuestiones afines y dejar así reflejados sus ideas, afectos, teorías, pasiones y conocimientos.<sup>152</sup> Las siguientes son las censuras escritas por Interián encontradas a lo largo de esta investigación:

- NAVARRO DE CÉSPEDES, Manuel: *Del Tractatus de Sacrosanto Trinitatis Mysteriorum controversiis dogmaticis*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1701.
- DE SILVA Y ARTEAGA, Alonso: *Tardes de Quaresma, repartidas en veinte y tres tratados, que en discursos morales, explican y comentan la sagrada oración del Padre Nuestro, los cinco sentidos y los cuatro novísimos...*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1702.
- NAVARRO DE CÉSPEDES, Manuel: *Sermón al Grande Apóstol glorioso Patrón de las Españas, Santiago Zebedeo*, Salamanca, Isidro de León, 1704.
- NAVARRO DE CÉSPEDES, Manuel: *Prolegomena de Angelis*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1708.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Gabriel: *Historia de la Iglesia y del mundo que contiene los sucesos desde su creación hasta el diluvio*, Madrid, Joseph Rodríguez y Escobar, 1713.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELAZCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica I. Teórica de la pintura*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- SUÁREZ DE RIBERA, Francisco: *Cirugía metódica. Chymica reformada...*, Madrid, 1722
- TELLO, Diego: *Vida, milagros y martyrio, del gloriosissimo Arzobispo de sevilla San Laureano*, Roma, Cayetano Zenobio, 1722.

---

<sup>152</sup> SIMÓN DÍAZ, José: *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000 (1983), pp. 151-165.

- MARTÍNEZ, Martín: *Medicina Scéptica y cirugía moderna*, Madrid, (s/ed), 1722.
- MARTÍ Y ZARAGOZA, Manuel: *Apasterosis sive In astrum conversio*, Madrid, Nicolai Rodríguez Francos, 1722.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELAZCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica II. Práctica de la pintura*, 1724.
- LLANTIÉS, José de San Benito: *Opera omnia*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1725.
- DE ALAMIN, Felix: *Thesoro de beneficios escondidos en el Credo, y motivos que inducen y enfervorizan a agradecer y corresponder a los muchos beneficios incluidos en cada artículo...*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1727.
- SILVESTRE DEL CAMPO, Pedro: *La Proserpina. Poema heroico jocoserio*, Madrid, Francisco del Hierro, 1727.
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro crítico universal o discursos varios en todo genero de materias...tomo segundo*, Madrid, Francisco del Hierro, 1728.
- RODRIGUEZ, Cristóbal: *Bibliotheca Universal de la Polygraphia española, compuesta por D. Blas Antonio Nasarre y Ferriz, su Bibliotecario Mayor*, Madrid, Antonio Marín, 1738 (la censura es de 1725).

### • *Obras inéditas*

Las obras no publicadas fueron anotadas y entregadas por el propio Interián al archivo del Convento de la Merced de Madrid según se menciona al final de la biografía de Hardá y Muxica, y de Luis Durán y Bastero. No se conoce el paradero actual de estas obras ni alguna reseña o comentario, por lo que sin conocerse su género o extensión no tiene sentido arriesgar suposiciones a partir de la única información de su título.<sup>153</sup>

- “Psaltes Egregius, sive de usu, et abusu Cantus Ecclesiastici”. Podría ser un tratado de música, de canto eclesiástico, de objeto en cierta forma análogo al *Pictor*

---

<sup>153</sup> El paradero de los manuscritos es desconocido desde la demolición del monasterio de la Merced de Madrid.

*Christianus*, es decir detección de abusos de la libertad artística en el contexto eclesiástico.<sup>154</sup>

- “Agatarchia, sive de Optimo ac Christiano regimine”
- “Cleandria Hispánica, sive de Viris illustribus Hispaniae, non quidem omnibus, sed iis tantum, qui vel primi in dignitate aliqua adipiscenda, vel invento aliquo preaeclaro, atque utili, sese posteritati commendaverunt”
- “Orationes latinae et Arengas”
- “Horae subcesivae amoeniores que excursus, etc”.
- Historia del Colegio de la Vera Cruz de la Universidad de Salamanca, y elogio de sus varones ilustres.
- Analecta ad Bibliothecam Hispánicam, praesertim Novam, viri clarissimi D. D. Nicolai Antonii.

## CAPÍTULO 2. EL AMBIENTE CULTURAL

Para intentar comprender el sentido de la creación y difusión de una obra como *El pintor cristiano* a inicios del siglo XVIII, resulta indispensable tener presentes algunos aspectos de la vida cultural de la época en que vivió y se desarrolló su autor, así como de las posibles expectativas y necesidades de sus potenciales receptores. Por eso, a continuación se intenta una mínima síntesis de ciertos eventos, ideas y personajes que, por próximos al entorno de escritura de la obra, revelan actitudes mentales y motivaciones que resultan relevantes para nuestra investigación.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Nótese que Feijoo escribió y publicó un texto acerca de este mismo tema; FEIJOO, Benito Jerónimo: “Música de los Templos”, en *Teatro Crítico Universal*, tomo I, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1726.

<sup>155</sup> La intención de este apartado no es la de presentar un panorama completo del desarrollo cultural del siglo, que puede encontrarse bien organizado y detallado en manuales como el de FERNÁNDEZ, Roberto: *Manual de Historia de España, La España Moderna Siglo XVIII*, Madrid, Historia 16, 1993, o con mayor especificidad en el más reciente PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: *Construyendo la modernidad: La cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002. Lo que se pretende es rastrear aquellos elementos que, a nuestro criterio, contribuyan más directamente a entender la concepción, publicación y redición del tratado, con miras a crear un marco

El periodo cronológico en el que se desarrolló la vida de Interián, y más precisamente los años en los que *El pintor cristiano* fue escrito y publicado por primera vez, se ubica en lo que culturalmente se ha caracterizado como “pre-Ilustración” o “Ilustración temprana”, si bien la primera edición en castellano del tratado, por lo tanto su máxima potencial utilidad, tuvo lugar en plena Ilustración, muy adelantado ya el reinado de Carlos III.

Los estudios centrados en la reducida pero significativa vida cultural del primer periodo mencionado, coinciden en subdividirlo en dos fases, una primera comprendida aproximadamente entre 1670/80 y 1726, el llamado “tiempo de los novatores”, y una fase siguiente entre 1726 y 1750, “tiempo de Feijoo”, o periodo de difusión de la filosofía crítica en lengua española.<sup>156</sup> El impulso que en el desarrollo cultural de este período puede atribuirse a la influencia francesa tras el cambio dinástico de los Austrias a los Borbones, ha sido objeto de cuestionamiento por una historiografía que contempla las actuaciones de Felipe V más como contribuyentes a impedir, que a favorecer el desarrollo de las luces que habían comenzado a despuntar en los tiempos finales de Carlos II.<sup>157</sup> Por

---

ante el cual contrastar las conclusiones resultantes de comparar la obra con sus predecesores de siglos anteriores.

<sup>156</sup> Las fechas que delimitan el período son algo oscilantes y según los autores obedecen a razones no sólo estrictamente culturales, sino también políticas y económicas. En todo caso, a nuestros fines resulta clarificador que la obra considerada emblemáticamente inaugural de este periodo sea *El hombre práctico* que, pese a su radical diferencia temática con *El Pintor Cristiano*, respira una similar visión de mundo en sentido general. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco: *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Bruselas, Felipe Foppen, 1686. Las justificaciones a la periodización indicada pueden consultarse en LÓPEZ, François: “La vida intelectual en la España de los novatores”, *Dieciocho (anejo 1)*, Jesús Pérez Magallón (editor invitado), *Del Barroco a la ilustración. Actas del simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2-3 octubre 1996*, Charlottesville-University of Virginia, 1997, pp. 78-89; ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: “Las academias de los Novatores”, en Evangelina Rodríguez Cuadros (editora): *De las Academias a la Enciclopedia: El discurso del Saber en la Modernidad*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 263-300 así como el ya mencionado PÉREZ MAGALLÓN: *Construyendo la modernidad...op. cit.*, pp. 41-46.

<sup>157</sup> Véase LÓPEZ: “La vida intelectual...” *op. cit.*, p. 80. Una síntesis de las diversas valoraciones de la significación cultural del reinado de Felipe V puede verse en GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: “Felipe V y la cultura de la primera mitad del siglo XVIII”, en Miguel Morán Turina (coordinador), *El arte en la corte de Felipe V (catálogo de exposición)*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002, pp. 409-416.

otra parte, aunque también el carácter plenamente ilustrado de Carlos III haya sido puesto en duda,<sup>158</sup> es innegable el mayor fomento general de las artes y las ciencias en su época gracias a la ejecución de las reformas tan largamente solicitadas: reforma universitaria, de los colegios mayores, expulsión de los jesuitas, supresión de trabas paralizantes de la industria y comercio del libro y limitación de la jurisdicción inquisitorial.<sup>159</sup>

Las fechas iniciales remiten al reinado de Carlos II, cuando empezaron a penetrar en España elementos de la nueva filosofía del racionalismo crítico y el método experimental, que circulaban con éxito por toda Europa, abriendo nuevos camino para la vida intelectual y para el desarrollo del conocimiento tanto en las ciencias como en las humanidades.<sup>160</sup>

El pensamiento racionalista de Descartes, la metodología inductiva propuesta por Bacon, la teoría corpuscular de la materia introducida por Gassendi, las concepciones atomistas de Maignan, las experimentaciones de Boyle,<sup>161</sup> todo el nuevo pensamiento coincidía en

---

<sup>158</sup> Véase al respecto, SÁNCHEZ-BLANCO: *La mentalidad ilustrada...op. cit.*, pp.7-11.

<sup>159</sup> FERNÁNDEZ, Roberto: *Carlos III*, Madrid, Arlanza, 2001, pp. 235-245.

<sup>160</sup> Se estima que la filosofía moderna se habría conocido en España hacia mediados del siglo XVII, no habiendo sido aún del todo demostradas sus posibilidades más tempranas, LÓPEZ, François: “Los novatores en la Europa de los sabios”, *Studia Histórica. Historia Moderna*, 14, 1996, p. 105. En relación a la transición desde la mentalidad barroca, Magallón la justifica como la permanencia del desengaño: “Del desengaño respecto a la realidad terrenal para dejar en pie solo la realidad ultraterrenal se pasa al desengaño respecto a las ideas heredadas, los prejuicios populares, las supersticiones, para dejar en pie la confianza en el hombre, en su inteligencia, en su razón, su capacidad de observación y su sensibilidad como vías reales y únicas de conocimiento. Nueva percepción del papel del individuo que no descarta, sin embargo, la creencia religiosa” PÉREZ MAGALLÓN: *Construyendo la modernidad...op. cit.*, p. 33.

<sup>161</sup> La explicación acerca de la dinámica de estas influencias entre los pensadores hispanos no ha estado exenta de debates, que fueron iniciados por Ramón Ceñal y Olga Quiroz Martínez, y han retomado François López y Pérez Magallón. Véase CEÑAL, Ramón: “El cartesianismo en España. Notas para su historia (1650-1750)”, *Separata de la Revista de Filosofía y letras de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, Imprenta de la Cruz, 1945, pp. 3-95; ID.: “Emmanuel Maignan: Su vida, su obra, su influencia”, *Revista de Estudios Políticos*, XLVI, 1952, pp. 111-149; QUIROZ MARTÍNEZ, Olga: *La introducción de la filosofía moderna en España. El eclecticismo español de los siglos 17 y 18*, México, 1949; PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991; y LÓPEZ, François: *Juan*



una postura escéptica reflejada en el cuestionamiento de la epistemología escolástica sobre la que se sostenía la enseñanza universitaria en la España de la época: un criterio de verdad basado en la fe y en la autoridad que sujetaba el enunciado de nuevas verdades al razonamiento deductivo silogístico de origen aristotélico. Tanto científicos como humanistas asumirán este escepticismo crítico, si bien su modo de hacerlo difiere levemente en lo que se refiere a sus respectivas vinculaciones con el pasado. Mientras desde el punto de vista científico las observaciones y los experimentos no requieren ya de la conformidad de la tradición, los humanistas continúan buscando sus verdades fundamentales en tiempos pretéritos y en ese sentido apuntan las razones que añaden a la crítica a la dialéctica escolástica por su ausencia de exégesis filológica de la Escritura, su falta de erudición histórica e incluso de reflexión moral y elegancia oratoria.<sup>162</sup>

Las ideas que contribuirían al progreso a través de nuevos principios epistemológicos y metodológicos, no sólo llegaban con retraso respecto al resto de Europa, sino que apenas encontraban receptividad entre una reducida élite que, frente a la ignorancia de la mayoría, o a la abierta hostilidad de los sectores universitarios, asumía como un deber patriótico la puesta al día las ciencias y las letras hispanas.

Entre los precursores se encontraban españoles que residieron en el extranjero o que residiendo en España entablaron contacto con los estudiosos foráneos, tanto humanistas, como, especialmente, científicos. Se conocen entre sí, constituyen redes de relaciones y, ante la necesidad prioritaria de comunicarse conocimientos, intereses y curiosidades, se

---

*Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.

<sup>162</sup> Algunos historiadores de este periodo han intentado identificar a estos Ilustrados más apegados al pasado —bien sea que prefieran el Siglo de Oro, la Antigüedad grecorromana, o a la época patrística—, como eclécticos, filosóficamente diferenciables de los más abiertamente escépticos, “su actitud reverente ante la letra escrita y ante los autores antiguos se compagina mal con la curiosidad por observar directamente la naturaleza y con la admiración ante recientes adelantos científicos”; SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: *La ilustración en España*, Madrid, Akal, 1997, pp. 24-27; ID.: *La mentalidad ilustrada...op. cit.*, pp. 134-146. No obstante, si se tiene en cuenta el catolicismo común a todos, la diferencia resulta sin duda muy sutil.

reúnen de manera llana y abierta a discutir las nuevas teorías.<sup>163</sup> Las tertulias se multiplican con diverso grado de formalidad en su organización y funcionamiento, en ciudades como Sevilla, Valencia, Barcelona, Madrid o Zaragoza.<sup>164</sup>

Una de las primeras y de las que mejor ilustra el fenómeno es la tertulia de médicos ‘revalidados’ que comienza a reunirse en Sevilla en 1697, generando por su interés en las nuevas doctrinas, las sospechas y oposición de los médicos de formación teórica salidos de la universidad: aquellos eran acusados por éstos de despreciar los saberes tradicionales de Aristóteles, Hipócrates y Galeno y de introducir doctrinas “practicadas sólo por herejes”. En Valencia se conforman a lo largo de las dos últimas décadas del XVII más de media docena de grupos, en las que participan individuos con variedad de intereses: historiadores, juristas, bibliógrafos, filósofos y científicos, entre quienes se encuentra, por ejemplo, Manuel Martí,<sup>165</sup> recién llegado a Valencia tras una larga estancia en Roma donde había pertenecido a varias academias. En Barcelona, la ‘Academia de los desconfiados’, conformada por aristócratas y eclesiásticos e inaugurada en junio de 1700, procuró sintonizar con sus tiempos, a pesar de su perfil conservador, uniendo al más

---

<sup>163</sup> Respecto a la transición de sistema de valores propia de estos años, algunos estudios han contrastado la amistad y el debate que se ejercía en estos grupos con la conducta más estrictamente jerárquica, propia del Barroco: “los espíritus fuertes abandonan los salones aristocráticos para crear pequeños círculos en los que la naturalidad del trato no se vea cohibida por la jerarquía o por las costumbres establecidas y en los que las palabras reflejen realmente lo que ellos piensan”, SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: “Una ética secular: la amistad entre ‘ilustrados’”, en *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del congreso de Wolfenbüttel*, Manfred Tietz, editor, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992, p. 174. De manera similar, “...la sociabilidad fue la fórmula que se articuló en el siglo XVIII para conjugar la consecución de la felicidad pública con una actuación moral individual”, VELASCO MORENO, Eva: *La Real Academia de la Historia en el siglo XVIII. Una Institución de sociabilidad*, Madrid, CEPC, 2000, p. 40. En cuanto a la conformación social de este movimiento cultural, Magallón apunta que, pese a su aparente heterogeneidad, encarna los intereses de una clase que procura conseguir la hegemonía social, ciertos sectores de la aristocracia y la oligarquía financiera en estrecha alianza con la monarquía absoluta; PÉREZ MAGALLÓN: *Construyendo la modernidad...op. cit.*, p. 67.

<sup>164</sup> Los historiadores de este periodo no cesan de lamentarse de lo poco que se conoce de estos grupos y de las actividades de sus integrantes, *Íbid.* p. 90.

<sup>165</sup> Le mencionamos por ser uno de los personajes que mantuvo relación epigráfica con Interián. Véase biografía.

usual intercambio de conocimientos de teología, poética y retórica, el de las matemáticas, geografía, astrología, música, griego, latín y traducción de lenguas modernas. En Madrid, al menos dos tertulias cuya amplitud de intereses incluían a la filosofía moderna, y a las que asistieron los más destacados historiadores del momento, habrían precedido a la más conocida organizada por el Marqués de Villena en 1713. Éste último personaje, especialmente reconocido e influyente tanto por su extraordinaria erudición como por su cercanía al rey, era ya individuo de la Academia de las Ciencias de París,<sup>166</sup> y reunió a sus primeros tertulianos con la idea de crear una ‘Academia general de Ciencias y Artes’, si bien al perfilarse el proyecto y concretarse el objetivo del diccionario acabaría siendo algo menos ambicioso.<sup>167</sup> Aún bajo el reinado de Felipe V, en 1735, se crearía al menos otra importante tertulia literaria madrileña, en torno al abogado Julián de Hermosilla, que se autodenominaría ‘Academia Universal’.

Para estos grupos heterogéneos de hombres cultos, las tertulias serían el nuevo cauce para difundir conocimientos, al margen de las instituciones universitarias.<sup>168</sup> La posibilidad de convertirlas en Academias reales, como habían sido erigidas en otras capitales de Europa, garantizaba la protección oficial y su correspondiente continuidad como proyecto.<sup>169</sup> De

---

<sup>166</sup> Fue miembro correspondiente *de Régis* en 1699, asociado extranjero supernumerario en 1715 y el primer español “asociado extranjero” en 1716, en el lugar de Leibniz. Véase: ‘Escalona, alias Ascalona (Giovanni Emanuele Pacheco d)’ en <http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/memE.pdf>; también era conocido en la Royal Society de Londres; HILL, Ruth: *Sceptres and Sciences in the Spains. Four Humanists and the New Philosophy (ca. 1680-1740)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 96.

<sup>167</sup> GIL NOVALES, Alberto: “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español” en *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, núm. 7/8, 1980, pp. 4-5.

<sup>168</sup> “...aun siendo los participantes miembros de la cultura oficial y pública crean estos centros privados para desarrollar una cultura paralela que, en ciertos puntos, está en clara oposición con los contenidos y formas de la ciencia oficial, todavía controlada por una iglesia inquisitorial y una universidad escolástica que prohíbe la lectura de autores modernos e impone la enseñanza de textos tradicionales”, SÁNCHEZ-BLANCO: “Una ética secular...” *op. cit.*, p. 173.

<sup>169</sup> Según expresó el médico Juan de Cabriada en la carta que ha sido considerada “auténtico manifiesto de la renovación científica española”: “¿Por qué, pues no se adelantará y promoverá este género de Estudio? ¿Por qué, para poderlo conseguir, no se fundará en una Corte del Rey de España una Academia Real, como la ay en la del Rey de Francia, en la del de Inglaterra y en la de el señor Emperador? ¿Por qué para un fin

hecho, la tertulia de los médicos de Sevilla se convertiría tres años después en la primera institución científica oficial de España, la ‘Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla’ aprobando sus constituciones Carlos II en 1700. La iniciativa del Marqués de Villena fue presentada al rey para su aprobación como ‘Real Academia de la Lengua’ apenas dos meses después de las primeras reuniones, obteniendo enseguida el amparo real, más tarde la Real Cédula y cuando fue necesario el dinero para la impresión del diccionario. Y aún bajo el reinado de Felipe V, en 1738, también sería autorizada la ‘Real Academia de la Historia’, continuándose con la constitución de entidades similares durante los siguientes reinados de Fernando VI y Carlos III, entre ellas las dedicadas especialmente al fomento de las bellas artes.

Pero, volviendo a la actividad intelectual en sí, resulta pertinente para la presente investigación observar más detenidamente el camino que siguió el pensamiento racionalista en el ámbito de la escritura de la historia, estrechamente vinculado con el de la revisión de la historia religiosa.

En el caso de las disciplinas históricas, los nuevos principios epistemológicos se concretaron, básicamente, en la valoración crítica de las fuentes como método para una correcta reconstrucción del pasado. En este sentido y como consecuencia de las querellas religiosas, ya en el siglo XVII se plantearon en Europa varios proyectos de revisión documental de las actas de los santos. El primero y más ambicioso fue iniciado por jesuitas, principalmente por Jean Bolland (1596-1655) en Amberes, las *Acta Sanctorum*, una revisión de toda la documentación hagiográfica con la intención de distinguir los datos históricos de los legendarios. El primer tomo apareció en 1643 y los siguientes continuarían siendo desarrollados en equipo por los denominados bolandistas, entre quienes uno de los más conocidos por las polémicas que suscitaría el rigor de su trabajo sería Daniel von Papenbroeck (1628-1714). Así por ejemplo, el cuestionamiento de la

---

tan Santo, útil y provechoso como adelantar el Conocimiento de las Cosas Naturales (solo se adelanta por los Experimentos Físico-Chymicos) no avian de hincar el ombro los Señores y la Nobleza...”, CABRIADA, Juan de: *Carta filosófica-médica chymica. En que se demuestra que de los tiempos y experiencias se han aprendido los mejores remedios contra las enfermedades...*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, 1687, pp. 216-217.

fundación de la orden carmelita por el profeta Elías, llegó a motivar que el *Acta Sactorum* formara parte del Índice de libros prohibidos en España hasta 1715.

También los benedictinos franceses de la congregación de San Mauro (Jean Mabillon, Thyerry Ruinart y Bernard de Montfaucon entre ellos) desarrollaron investigaciones similares respecto a los santos de su Orden, además de cuidadosas ediciones de obras de santos y padres de la iglesia, y de textos expresamente dedicadas al desarrollo de una metodología para el estudio de los documentos, como *De re diplomatica*, de Mabillon, o *Palaeographia graeca*, de Montfaucon. Su trabajo tampoco estuvo exento de polémica.<sup>170</sup>

Ambas investigaciones y sus métodos serán especialmente bien acogidos por la élite de humanistas españoles a quienes la expansión de falsos cronicones sustentados por una malentendida piedad y la mitificación excesiva de la historia al servicio de un exacerbado patriotismo, causaba verdadera indignación. Los estudios de bolandistas y mauristas se adoptarán como modélicos entre quienes deciden abordar la desmitificación de la historia sacra pese a que su metodología se acabará aplicando con restricciones. Así, el Marqués de Mondejar con su *Discurso histórico* y sus *Disertaciones Eclesiásticas*; Nicolás Antonio con su *Censura de Historias Fabulosas*; el cardenal Sáenz de Aguirre con su colección de documentos conciliares; Juan de Ferreras con su *Synopsis Cronologica de España*, intentan también limpiar de falsos mitos la historia sacra, pese a que ello implique enfrentamientos con las corrientes mayoritarias y con la propia Inquisición.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> La revisión por parte de los bolandistas de los documentos de donación medievales llevó a Papebroch a afirmar la falsedad de los privilegios pontificios otorgados por los reyes merovingios a la abadía benedictina de Saint Denis. La réplica de los benedictinos estuvo a cargo de Mabillon, quien para ello redactó lo que serían las bases científicas de la paleografía: *De re diplomatica* (1681). El desarrollo de esta polémica puede consultarse en STIENNON, Jacques: *Paléographie du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1973. También los mauristas fueron objetos de críticas, en particular por parte del abad trapense Rancé, que en su *Santidad y deberes de la vida monástica* de 1683, cuestionó la excesiva importancia que aquellos otorgaban a los estudios. Cfr. KRIEGEL, Blandine: *La querelle Mabillon-Rancé*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

<sup>171</sup> IBÁÑEZ DE SEGOVIA, Gaspar: *Discurso histórico por el patronato de san Frutos contra la supuesta cátedra de san Hierotheo en Segovia: pretendida autoridad de Dextro*, Zaragoza, 1666; ID.: *Disertaciones eclesiásticas*, parte primera, Zaragoza, 1671 (la segunda parte sería publicada por Mayans en 1747); ANTONIO, Nicolás: *Censura de Historias Fabulosas*, Valencia, Antonio Bordazar de Artazu, 1742 (fue editada de manera póstuma por Mayans); SAENZ DE AGUIRRE, José: *Collectio maxima conciliorum*

Precisamente por lo que esos enfrentamientos podían llegar a significar personalmente, los historiadores hispanos continuarán manteniendo una actitud condescendiente frente a las tradiciones en las que más significativamente se sustenta el catolicismo español, como es el caso, sobre todo, de las relativas al apóstol Santiago en España.<sup>172</sup>

Es fundamental tener presente que el pensamiento crítico, el racionalismo y la erudición no significaron ninguna merma en la fe religiosa de los *novatores* españoles. Lo que sí ocurrió es que, al igual que en la ciencia, fueron identificados el error y la superstición como enemigos a combatir, procurándose por ello una renovación o purificación que hiciera a la fe compatible con las nuevas exigencias de la razón. Desde este punto de vista, se piensa que las devociones erróneas no favorecían al cristianismo y, bien al contrario, el respeto a la verdad histórica, resultaba a ojos de estos pre ilustrados, un valor religioso.

En relación con este catolicismo de los *novatores* cabe advertir la dificultad de explicar el significado de las ocasionales calificaciones de jansenistas de las que algunos de ellos fueron objeto —y más aún sus continuadores ya avanzado el siglo. Y es que parece que a principios de siglo corría el riesgo de ser considerado jansenista cualquiera que pretendiera estudiar científicamente las fuentes teológicas, o bien diera pruebas de espíritu crítico.<sup>173</sup> Algunas de las suspicacias más tempranas en este sentido se desatarían,

---

*omnium Hispaniae et novi orbis*, Salamanca, 1686 y FERRERAS, Juan de: *Synopsis histórico cronológica de España, formada de los autores seguros y de buena fe*, Madrid, 1700-1727. Consta de 16 volúmenes y a partir del tercero se titula *Historia de España*.

<sup>172</sup> El fenómeno ha sido ampliamente estudiado por Mestre Sanchís. Véase al respecto MESTRE SANCHIS, Antonio: *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*, Valencia, Universitat de Valencia, 1970 o del mismo autor la más sintética “Historia crítica y reformismo en la ilustración española”, en *La Ilustración española*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert-Diputacion Provincial, 1986, pp. 111-132.

<sup>173</sup> SAUGNIEUX, Joël: *Le jansénisme espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle, ses composants et ses sources*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975, p. 22. “... no resulta fácil en la actualidad conceptualizar y definir el denominado jansenismo español. Lo cual no es más que un reflejo de lo que pasaba en la propia época donde no parece haberse puesto de acuerdo sobre su contenido exacto e inequívoco ni tampoco sobre quienes merecían tal calificativo. Miquel Batllori, buen conocedor del tema, afirma que en España el pensamiento filojansenista no tuvo una presencia importante hasta la segunda mitad de la centuria”, FERNÁNDEZ: *Manual de Historia de España...op. cit.*, p. 676. Cfr. TOMSICH, Giovanna: *El jansenismo*

por ejemplo, como ya mencionamos, ante la introducción en España del *Catecismo histórico* del Cardenal Claude Fleury, editado por el Marqués de Villena. Se trataba de una obra didáctica, redactada para la formación de los príncipes de Conti, que tras su primera publicación en 1683 y el reconocimiento de su conformidad a la fe católica, apostólica y romana, recibiría una acogida extraordinaria y elogios unánimes de parte de los lectores ilustrados por sus bondades pedagógicas. Avanzando el siglo XVIII, tras numerosas ediciones y traducciones a diversos idiomas, algunas expresiones ciertamente acabarían suscitando la inquietud de Roma porque podían resultar complacientes para con los jansenistas y la congregación del Index exigiría algunas correcciones. El galicanismo de su autor era innegable, pero ello no tenía consecuencias en el ámbito de la fe, sino en la concepción de las relaciones entre Iglesia y Estado.<sup>174</sup>

La preocupación por ese conflicto de poderes existía, pero no parece estar demasiado extendida entre los eruditos de esta etapa pre ilustrada, como sí lo estaría más avanzado el siglo. Fue precisamente en el mismo año en que se fundó la Real Academia, cuando Melchor de Macanaz, católico convencido, cercano al Marqués de Villena y partícipe de sus tertulias, redactó las propuestas regalistas con las que intenta situar el poder real de Felipe V por encima del de la Iglesia en lo referente a jurisdicción, rentas y nombramientos, propuestas que acabaron siendo mal recibidas, no sólo por la Iglesia, sino en cierta forma por el propio rey.<sup>175</sup>

Ni la Jerarquía eclesiástica ni el Estado cuestionaban entonces la situación de la Iglesia española, que ciertamente necesitaba de una reforma como bien insinuaba el informe de

---

*en España. Estudio de las ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Siglo XXI, 1972. Para un panorama general de la compatibilidad entre fe e Ilustración en España véase SMIDT, Andrea: "Piedad e ilustración en relación armónica", *Manuscrits*, 20, 2002, pp. 91-109 y SAUGNIEUX, Joël (editor): *Foi et Lumières dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Lyon, Universidad de Lyon, 1985.

<sup>174</sup> "El galicanismo es un conjunto de tendencias, de prácticas y sobre todo de doctrinas relativas a la constitución y al entendimiento del poder espiritual, extendidas especialmente en la antigua Francia y opuestas en diversa medida a ciertas prerrogativas del Papa respecto a la Iglesia y de la Iglesia respecto al Estado." Definición extraída del *Dictionnaire apologétique de la foi catholique* citada en GAQUÈRE, François: *La Vie et les Oeuvres de Claude Fleury (1640-1723)* París, J. de Gigord, 1925, p. 303.

<sup>175</sup> MARTÍN GAITE, Carmen: *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, Madrid, Siruela, 2011 (1970).

Macanaz. La religiosidad popular rayaba la superstición y el fanatismo, se multiplicaban las prácticas superfluas o paganizantes, las celebraciones festivo-religiosas de las cofradías derrochaban en actos sociales sin auténtica relación con la fe, mientras la liturgia se excedía en barroquismo y sacralización.<sup>176</sup> Pese a que la intervención de la Inquisición en el XVIII no era tan radical como en épocas pasadas, su poder coercitivo representaba un límite infranqueable para los alcances del pensamiento crítico. En los últimos años del reinado de Carlos II se había producido un cierto freno a las incursiones de dicho organismo en el orden temporal, cuando una junta magna pidió que se fijase con precisión el ámbito inquisitorial en las causa de fe y que esta institución no entrase en otras jurisdicciones del Estado. No obstante, durante el mandato de Felipe V resurgieron con violencia sus actuaciones, y el procesamiento a Macanaz fue muestra de ello. No será sino hasta los últimos años del reinado del primer Borbón cuando se comenzaría a abrir una etapa de mayor tolerancia.<sup>177</sup> Hay que matizar si acaso, que el control que ejercía la Inquisición en el ámbito cultural solía limitarse a los libros que podían ser prohibidos, dejando un margen al libre intercambio de ideas no impresas en escenarios privados como las tertulias.<sup>178</sup>

Todas las premisas expuestas hasta aquí, contribuyen a entender las características con las que se ha intentado definir al catolicismo ilustrado, más allá de su mera continuidad con el reformismo tridentino: interés por la liturgia, menosprecio por las formas populares de devoción, sentido histórico, espíritu crítico, gusto por la historia de la Iglesia, oposición al

---

<sup>176</sup> “De hecho, el gobierno autorizó más fiestas y nuevas comunidades y la Inquisición continuó imperturbable su camino”; LYNCH, John: *El siglo XVIII. Historia de España XII*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 99.

<sup>177</sup> Acerca de la incidencia inquisitorial sobre la cultura en el siglo XVIII, no puede perderse de vista que varios novatores, especialmente médicos, fueron procesados. Al respecto véase DOMERGUE, Lucienne: “Inquisición y ciencia en el siglo XVIII”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 484-485, 1986, pp. 103-130; MESTRE SANCHIS, Antonio: “La Inquisición y la España borbónica, el declive del Santo Oficio. Inquisición y corrientes ilustradas”, en Joaquín Pérez Villanueva y Bartolomé Escandell (coordinadores), *Historia de la Inquisición en España y en América*, t. I, Madrid, 1984, pp. 1247-1265.

<sup>178</sup> “Conviene, pues descartar la idea, no por implícita menos arraigada, de que rechazar la doctrina de las escuelas y preferir las opiniones de Gasendo, Descartes, Maignan y otros modernos era exponerse a las persecuciones del Santo Oficio. No se conoce ningún proceso motivado por un crimen de lesa Escolástica”. LÓPEZ: “Los novatores en la Europa...” *op. cit.*, p. 110.



escolasticismo, rigorismo moral, favorecimiento de la lectura de la Biblia en lengua vernácula, crítica al estilo barroco de predicación y, en cierta forma, una vuelta a las costumbres de la iglesia primitiva.<sup>179</sup>

Este cristianismo ilustrado, en convivencia con diversas facetas del racionalismo crítico, conforman el ambiente intelectual de Interián durante su activa y prolongada participación en la Real Academia de la Lengua en los años inmediatamente anteriores a la escritura de *El Pintor Cristiano* (al menos entre 1713 y 1725); un ambiente que contrasta con tradicional y escolástico de Salamanca en el que transcurrieron sus años anteriores. Por la influencia que ello pudo ejercer en su proyecto, vale la pena apuntar aún alguna información adicional acerca de los contertulianos con los que más se relacionó.

El núcleo fundador de la Real Academia era de naturaleza mixta, transicional, sin especial formación lexicográfica o filológica para la labor que habrían de ejercer; sin embargo, a pesar de su amplitud de intereses, sus miembros coincidían en su inclinación hacia la historia y las lenguas. Dentro de su común ortodoxia católica había cierta variedad en sus perfiles religiosos, así como diverso grado de ambición intelectual, a juzgar por la significación y alcance de sus respectivas obras, algunas de ellas notables por el meticoloso (y novedoso) rigor en sus metodologías. En todo caso, bien dispuestos a la polémica y en este sentido necesariamente tolerantes.

El mayor de los dos jesuitas presentes en el grupo, Bartolomé Alcázar, contaba con sesenta y cinco años cuando el grupo empezó a reunirse, y su formación y desempeño provenían, como en el caso de Interián, de la retórica y la gramática universitaria ejerciendo también como historiador de su Orden. Por su parte, José Cassani, el jesuita más joven, y acaso por ello más prolífico y constante en la Academia que el padre Alcázar, había trabajado en el ámbito de las ciencias matemáticas y astronómicas desde 1705, fue calificador del Santo Oficio, y a partir de 1715 inició una serie de publicaciones históricas y hagiográficas vinculadas a la Compañía de Jesús. En 1707, con motivo de la impugnación introducida por los carmelitas contra las *Acta Sanctorum*, intervino en defensa de los bolandistas y de la legitimidad de la crítica histórica consiguiendo la circulación de los volúmenes prohibidos en la península ibérica, mientras que más tarde,

---

<sup>179</sup> SAUGNIEUX: *Le jansénisme espagnol ...op. cit.*, p. 22.

en 1734, participaría en la condenación de uno de los volúmenes del episcopalista Bernardo van Espen.<sup>180</sup>

La misma edad que Cassani al inicio de la Academia, es decir, cuarenta años, tenía Andrés González de Barcia. Legó al servicio de Felipe V en diversos cargos de importancia política ascendente, combinaba además y con similar eficiencia, la faceta literaria como poeta y escritor de comedias, con otra de historiador-editor. Su prolífica labor en la edición crítica de crónicas de Indias destacó especialmente por el rigor de sus prefacios, notas marginales e índices.<sup>181</sup> Su influencia en el terreno historiográfico repercutiría en la obra de Mayans, a quien, como amigo, animará a desarrollar la investigación histórica contra los falsos cronicones y defenderá ante los ataques que dichos trabajos acusarían.

Gabriel Álvarez de Toledo, poeta, historiador, teólogo, y conocedor de múltiples lenguas (latín, hebreo, caldeo, árabe, griego, francés, alemán e italiano), era además secretario del Consejo de Castilla y primer Bibliotecario de Felipe V. Su *Historia de la Iglesia y del Mundo* que fue publicada en el mismo año en que comenzó a reunirse la Academia —con una de sus aprobaciones a cargo de Interián—, ofrecía una interpretación del Génesis desde el punto de vista atomista que motivó un extenso debate iniciado en 1714 por las negativas críticas del fraile tradicionalista Francisco Palanco.<sup>182</sup> Al pronunciarse contra los atomistas y contra el sistema cartesiano como introductores de novedades doctrinales, fue este último quien les bautizó como *novatores*. Palanco fue contestado con una defensa del atomismo desde los postulados de Maignan, por parte del profesor teólogo

---

<sup>180</sup> REY FAJARDO, Jose del: *Biblioteca de escritores neogranadinos*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006, pp. 187-198; ID.: “Jose Cassani. Historiador colonial y cofundador de la real academia”, *Centro Gumilla* 29, 287, Caracas, 1966. COTARELLO VALLEDOR, Armando: “El tratado de los cometas del P. Casanni (1703)”, en *Anales de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*, 1, 1934, pp. 485-520.

<sup>181</sup> Las primeras de ellas, publicadas entre 1722 y 1723, retomaron la obra del Inca Garcilaso de la Vega. Véase MACCHI, Fernanda: *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 19-84 y especialmente, CARLYON, Jonathan Earl: *Andrés González de Barcia and the Creation of the colonial Spanish American Library*, Toronto, University of Toronto, 2005.

<sup>182</sup> HILL: *Sceptres and Sciences...op. cit.*, pp. 95-146.

Francisco de la Paz, a quien respondió manteniendo su ideología y amenazando con la censura inquisitorial a quienes siguieran atacando la autoridad religiosa. A continuación fue el médico Diego Mateo Zapata quien aprovechando su intervención en la censura a la obra *Diálogos filosóficos en defensa del atomismo*, retomó la polémica para cargar contra la filosofía aristotélica en favor del atomismo y elogiar la virtud católica de Maignan y Gassendi.<sup>183</sup>

El de mayor edad entre los nuevos académicos y uno de los que acumulaba mayores méritos era el párroco Juan de Ferreras, introducido en la corte por el cardenal Portocarrero, de quien era confesor, Bibliotecario Mayor del Rey (tras la muerte de Álvarez de Toledo), su obra más importante fue la ya mencionada *Historia de España* que publicó entre 1700 y 1727 en dieciséis volúmenes. Su intención con dicha obra era la de depurar falsedades y corregir errores, rechazando las fuentes que consideraba falsas, para lo que inserta un entonces novedoso aparato crítico detallado en el que consigna sus fuentes y aporta argumentos que prueban la falsedad de algunos cricones. Recibió numerosas críticas del sector más tradicional por su deseo de acabar con las tradiciones de la historia hispana, especialmente las religiosas como la presencia de Santiago en España, la venida de la Virgen al Pilar de Zaragoza, la fundación milagrosa del Monasterio de San Millán o que la victoria de Clavijo se debiera a la intercesión de Santiago.<sup>184</sup> De hecho, la crítica fue tan encarnizada que el Consejo Real mandó en 1723 que se suprimieran tres páginas de la primera edición del tomo VI y la Inquisición prohibió la posesión de los tomos III y VI. Pero también causó malestar en el bando más crítico por historiar siendo teólogo, por desconocer la paleografía y por recurrir a la verosimilitud cuando no poseía los documentos suficientes.<sup>185</sup> “Este problema no tenía

---

<sup>183</sup> El médico Diego Mateo Zapata había sido hasta 1693 una figura destacada en la defensa a ultranza del pensamiento tradicional. Su conversión es buen ejemplo de la dinámica intelectual de la época.

<sup>184</sup> GARCÍA HERNÁN, Enrique: “Construcción de las historias de España en los siglos XVII y XVIII”, en, Ricardo García Cárcel (coordinador), *La construcción de las Historias de España*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 164-167.

<sup>185</sup> Su Historia se convirtió en uno de los textos más debatidos y cuestionados de la época, como demuestran las publicaciones generadas, FUERTES NUÑEZ, Cristóbal: *Breve desengaño crítico de la Historia de España del doctor Juan de Ferreras*, Zaragoza, 1720; SALAZAR Y CASTRO, Luis: *La Crisis ferrérica*, Zaragoza, 1720; ID.: *Anti-defensa de D. Luis de Salazar y continuación de la Crisis Ferrérica*, Zaragoza,

otra solución que el conocimiento de las fuentes originales: es decir, la erudición. Y los historiadores de garra pronto se hicieron eco de la necesidad de hacer públicos los documentos originales”.<sup>186</sup>

La erudición, en el sentido de conocimiento preciso de las fuentes del pasado, es uno de los valores más propios de la época y guiará el desarrollo de todos los estudios humanistas. Con este ánimo se elaborarían entonces, en el ámbito de la literatura, biografías y antologías de autores como Antonio Agustín, Miguel de Cervantes, Nicolás Antonio, Luis de León o Luis Vives; mientras que, en el ámbito de la Teología, se impone un positivismo histórico igualmente destinado al rescate de la producción pretérita centrado en la historia de las herejías, de los concilios y de los textos de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia.<sup>187</sup>

Este mismo aliento es el que impulsa la recuperación del latín clásico y sólo más adelante el rescate y enaltecimiento de la lengua vernácula. Los primeros grandes humanistas de finales de finales del XVII como Nicolás Antonio, pero sobre todo el ya mencionado Manuel Martí, serán de los primeros en encabezar la defensa del latín clásico como

---

1720; ID.: *Desagravios de la vergüenza contra las imposturas de la venganza*, Salamanca, 1729; BERGANZA, Francisco de: *Ferreras convencido con crítico desengaño en el tribunal de los doctos*, Madrid, Francisco del Hierro, 1729; MECOLAETA, Diego: *Ferreras reconvenido. Sobre el estado monástico de S. Millán. Discurso apologético*, Madrid, Tomás Rodríguez Frías, s.f. [1724]; ID.: *Ferreras contra Ferreras y cuña del mismo palo, sobre la Parte XVI de su Historia de España*, Madrid, Imprenta Real, 1728. Dos visiones del debate en MAISO GONZÁLEZ, Jesús: “La difícil penetración de la erudición crítica en la España del siglo XVIII”, en Francisco Gimeno Blay (editor), *Erudición y discurso histórico: las instituciones europeas, S. VIII-XIX*, Valencia, Universitat de Valencia, 1993, pp. 179-191; y en BARAS ESCOLA, Fernando: “Política e Historia en la España del siglo XVIII: las concepciones histórico-gráficas de Jovellanos”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCI, 1994, pp. 295-385.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 187.

<sup>187</sup> La relevancia que la erudición como valor adquiere en el siglo XVIII se percibe fácilmente en los escritos de la época y así ha sido claramente señalada en obras como, DUBUIS, Michel: “Érudition et piété. La réception en Espagne du *Traité des études monastiques de Mabillon*”, en Joël Saugnieux (editor), *Foi et Lumières dans l’Espagne du XVIIIe siècle*, Lyon, Universidad de Lyon, 1985, pp. 113-165 y ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: “La erudición y la curiosidad como signos del momento” en *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1992, pp. 463-490.

fórmula para recuperar la grandeza y esplendor cultural perdidos, de los primeros en manifestar su desprecio por el latín degenerado que usaba y transmitía el clero como medio para la controversia escolástica. Gregorio Mayans, pupilo de Martí, cultivará igualmente el latín clásico de raigambre humanista como conocimiento de vital importancia, considerándola lengua universal de la ciencia, la que permitía leer los libros universales y comunicarse con los sabios europeos.

La enseñanza del latín entraría en discusión a lo largo del siglo, y aunque sufrirá modificaciones que facilitarán su enseñanza, será su versión escolástica la que se continuará usando en las aulas y no la humanista, tiñéndose cada vez más de las connotaciones negativas de reaccionarismo conservador en la medida en que fue utilizada de manera defensiva por los sectores más tradicionalistas, mientras que, en cambio, la ciencia que circula fuera de la universidad lo hacía en lengua vernácula.<sup>188</sup>

El dilema acerca del uso del latín o de la lengua vernácula nos lleva —como todos los demás aspectos que configuran el ámbito cultural de este periodo—, al problema de la educación. La conciencia del atraso cultural de España frente a Europa, la necesidad del ejercicio libre del pensamiento crítico para desarrollar las ciencias o para liberar a la historia de mitos, la recuperación de las mejores obras literarias del pasado, la eliminación de las supersticiones religiosas, en fin cualquiera de las iniciativas culturales de la Ilustración temprana llevaban implícita la necesidad de ‘luchar contra el error’, es decir, de educar. Ciertamente, las tertulias de los novatores parecen complacerse con la elitista satisfacción entre los partícipes, de esa necesidad a pequeña escala, pero una vez convertidas en Academias, sus funciones se redirigen inequívocamente “al bien público”.

Al mismo objetivo del bien público se dirige la mayor parte de las publicaciones de la época, que precisamente se decantan por el romance para resultar accesibles a más lectores. Recuérdense por ejemplo las palabras del médico Zapata en la polémica con Palanco: “No tiene en mi concepto cosa de más importancia esta obra de Avendaño que

---

<sup>188</sup> GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan: “La sustitución del latín por el romance en la Universidad española del siglo XVIII”, en VV. AA., *Universidades españolas y americanas*, Valencia, CSIC, 1987, pp. 237-252; ID.: “Mayans y la lengua de la ciencia”, en *Mayans y la ilustración. Simposio internacional en el bicentenario de la muerte de Gregorio Mayans*, Valencia, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Oliva, 1981, pp. 325-330.

el estar en nuestro idioma vulgar, para que todos, doctos e indoctos, se desengañen de las injurias, falsedades e imposturas que ha publicado este maestro (Palanco) contra los atomistas.”<sup>189</sup> Por esta misma razón de accesibilidad, los novatores se preocupan por una argumentación clara e inteligible.<sup>190</sup>

En suma, una cultura así sujeta a la instrucción y a los libros será sin duda un fenómeno minoritario, pero su efecto sobre las conciencias allanaría el camino a ulteriores avances de las Luces.<sup>191</sup>

Estas mismas razones explican que en el pensamiento crítico propio de los *novatores*, aparezcan con frecuencia expresiones de rechazo por el estilo barroco, en principio en el dominio literario, pero a medida que avance la centuria también en sus manifestaciones plásticas. Son los valores de la sencillez y claridad, aquellos que se promueven en todos los ámbitos y se encuentran pruebas de ello con frecuencia, desde el temprano texto de *El hombre práctico* donde se invoca a los escritores clásicos en contraste con la oscuridad y los vulgarismos de los modernos; las exhortaciones del deán de Alicante a la renovación de las letras a través de la afición a los clásicos griegos y latinos; a las propias compilaciones críticas de Nicolás Antonio en las que elogia a los poetas que habían sabido mantener la propiedad, claridad y sencillez de la mejor tradición clásica nunca del todo desaparecida.

Respecto a las artes plásticas de la época, no interesa aquí repetir lo que tanto se ha dicho sobre el declive de la pintura española o la supuesta preferencia de Felipe V por pintores franceses e italianos.<sup>192</sup> Para el planteamiento de este escenario física y espiritualmente

---

<sup>189</sup> Palanco los ataca diciendo que preferir el romance al latín sólo puede responder al deseo de buscar la protección de quienes ni siquiera han estudiado la gramática. La respuesta de Zapata evidencia que “el objetivo de los novatores al escribir en español es divulgar la filosofía, sacarla de los claustros académicos y hacer partícipes a los sectores cultivados que no han recibido una formación latina”. PÉREZ MAGALLÓN: *Construyendo la modernidad...op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>190</sup> *Íbid.* p. 148.

<sup>191</sup> Señala Álvarez de Miranda la llamativa frecuencia de una adjetivación que subraya la dimensión colectiva, social, del error; ÁLVAREZ DE MIRANDA: *Palabras e ideas...op. cit.*, p. 575.

<sup>192</sup> Un resumen sobre las artes pictóricas y escultóricas de la época puede consultarse en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992, o GARCÍA MELERO, José Enrique: *Historia del arte moderno vol. IV. El arte del siglo XVIII*, Madrid, Uned, 2008.

próximo a la creación de *El Pintor Cristiano*, resulta más pertinente recordar que, a diferencia de lo que sucedía en Francia e incluso en Italia, la religiosidad española continúa demandando una fuerte producción de arte sacro.<sup>193</sup> El estilo barroco era consustancial a su expresión y tendrían que pasar muchos años y fuertes influencias foráneas para que comiencen a percibirse leves tendencias a una mayor austeridad expresiva.<sup>194</sup>

---

Sobre la influencia de Felipe V y su corte en el devenir artístico es fundamental el estudio de BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pese a la existencia de estudios más recientes como MORÁN TURINA, José Miguel (coordinador): *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002. En general hay consenso en que la ausencia de grandes figuras hispanas en esos años motivó la contratación de pintores extranjeros, pero, como bien aclara Bottineau, resulta forzado atribuirlo a una voluntad de afrancesamiento de la corte de Felipe V cuando el intercambio artístico había sido práctica constante y permanente en las cortes europeas.

<sup>193</sup> Respecto a la pintura religiosa en el entorno de la corte, las obras de mayor relevancia de esta época fueron sin duda las que realizara Lucas Jordán en los últimos años del reinado de Carlos II. En tiempos de Felipe V las necesidades artísticas más inmediatas se centraron, en principio, en el retrato cortesano, si bien la colección del rey se fue enriqueciendo con numerosas obras pictóricas religiosas, especialmente en la década de 1720, cuando se acometió la decoración del recién construido palacio de la Granja; sobre las preferencias artísticas de Felipe V; GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis; RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica: “Del saber de la Academia al gusto del amateur: las colecciones de pintura y escultura clásica de Felipe V” y SANCHO, José Luis: “De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores”; ambos en, Miguel Morán Turina (coordinador), *El arte en la corte de Felipe V (catálogo de exposición)*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002, pp. 173-194 y pp. 329-352. En cualquier caso no encontramos que la producción y coleccionismo artístico en el entorno de la corte resulte determinante para la comprensión del proyecto de Juan Interián de Ayala.

<sup>194</sup> El clasicismo como tendencia estilística se impondrá en el gusto hispano fundamentalmente a través de dos vías: la acción de las reales academias de bellas artes, y la presencia de Anton Raphael Mengs (entre 1761 y 1769 y de 1774 a 1777) como primer pintor de Carlos III, y no sólo por influencia de su pintura sino también por la publicación de su ideario estético. Cfr. ROETTGEN, Steffi: *Mengs: la scoperta del Neoclassico*, Venecia, Marsilio, 2001 y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: “El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs”, en José María Luzón Nogué y Antonio Bonet Correa (coordinadores): *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Madrid, Fundación Mapfre y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, pp. 94-107.

El mejor representante de la pintura del tiempo de los novatores es sin duda Antonio Palomino. Lo es por coincidencia cronológica, por afán erudito e incluso por el tipo de proyecto que encarna su tratado. Nada indica que hubiera formado parte de las tertulias —pese a su erudición, era un pintor y no un letrado—, pero fue incluido en la lista de autoridades del *Diccionario*, mantuvo amistad con algunos de los miembros de la Academia, dos de sus fundadores fueron censores de su tratado,<sup>195</sup> y finalmente, estuvo a cargo del dibujo de la portada del primer diccionario publicado por la Academia en 1726.<sup>196</sup> Dos detalles anecdóticos en torno a su diseño develan que el ideal de claridad que pretenden los intelectuales no coincidía exactamente con el universo expresivo del pintor.

El primer hecho sorprendente es que la idea no estuviese a cargo del propio pintor, Antonio Palomino, quien ya al final de su larga trayectoria acababa de demostrar en *El Museo Pictórico* su dominio de todos los grados de perfección del oficio, incluyendo claramente el de “inventor”. La idea de la portada según consta en actas, fue provista por Juan de Ferreras, con la supervisión directa de todos los académicos y aparece descrita del siguiente modo (Fig. 1):

El cuerpo principal ha de ser Mercurio en el aire ofreciendo un libro al Rey nuestro, cuyo retrato ha de estar en una tarjeta al lado derecho hacia la parte superior. Más abajo, la Empresa de la Academia, también al lado derecho, y a una parte del Crisol unos libros desencuadernados, y a la otra unos libros nuevos, que simbolicen la antigüedad y la novedad. Y al lado izquierdo de esto las tres facultades: Gramática, Poesía y Retórica.

Tras varias revisiones aún no acabó de convencerles un detalle, pese a lo cual la urgencia de la publicación no permitió más demoras. A nuestro juicio resulta reveladora la

---

<sup>195</sup> Nos referimos al jesuita Bartolomé Alcazar, que participó en la censura del primer tomo (firmada en 1708) y a Juan Interián de Ayala, censor tanto del primer como del segundo tomo (censuras firmadas respectivamente en 1714 y 1721). Ambos reconocen su amistad con el pintor y abundan en elogios en torno a su erudición.

<sup>196</sup> Mencionado en COTARELO MORI, Emilio: “La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1914, I, p. 120 y comentado más extensamente por BLECUA, José Manuel: *Principios del Diccionario de Autoridades. Discurso leído el día 25 de junio de 2006 en su recepción pública*, Madrid, Real Academia Española, 2006, pp. 19-33.



pequeña disconformidad, porque evidencia las diferencias entre los académicos y el pintor respecto a la concepción del discurso visual. Según quedó registrado en las actas: “se había hallado el reparo de que la figura de Mercurio este como presentando el libro al Rey, estando la persona de S. M., como en retrato” (en lugar de representar al Rey en persona, Palomino simboliza su presencia a través de un retrato).

Es decir, que los académicos no acababan de ver con buenos ojos que la claridad del contenido literario tuviera que ser deformada por un lenguaje metafórico en la representación visual: una herramienta barroca por excelencia.

Esta exigencia de claridad en el mensaje, será uno de las principales objetivos que impondrá el pensamiento ilustrado en relación a las artes. La estrategia será, claro está, fundamentalmente la educativa. Así como las tertulias se multiplicaron para encauzar las necesidades particulares de conocimiento, y en muchos casos acabaron convirtiéndose en Academias, también en el ámbito de las artes las iniciativas particulares procuraron resolver la necesidad de sistematizar y mejorar la enseñanza de los artistas, hasta que de forma más tardía, en la segunda mitad del siglo, se consolidarían en numerosas instituciones oficiales, casi todas bajo la protección de Carlos III.

Así, en Sevilla, por iniciativa de los pintores Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Mozo, Juan de Valdés Leal y algunos otros, se crea en 1660 una Academia que tras una desaparición temporal resurgirá en 1771 como Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla y en 1843, y adquiere el rango de Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría.<sup>197</sup> En Valencia se conformó una academia de dibujo y pintura

---

<sup>197</sup> Para la historia particular de cada una de las academias véase, TOSCANO GIL, Margarita; CORZO SÁNCHEZ, Ramón; LÓPEZ CALDERÓN, Antonio: *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: su historia su organización y su estado*, Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2006; GARÍN, F M: *La academia valenciana de Bellas Artes: el movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, 1945 y DE LA CALLE, Romà (editor): *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*, Valencia, Universitat de València, 2009; ANSÓN NAVARRO, Arturo: *Academicismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Real Academia de Zaragoza, 1993 y CASTILLO GENZOR, Adolfo: *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Su pasado y su presente*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, Talleres gráficos, 1964. BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española,

hacia 1670 y otra de pintura, escultura y arquitectura, la Academia de Santa Bárbara, en 1753, hasta que finalmente en 1768 se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En Zaragoza una academia de pintores y escultores tomó forma en casa del marqués de Ayerbe, en 1710, pero fue casi a final de siglo cuando Carlos IV reconoció, a petición del Conde de Aranda, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. En Madrid, en 1726 el pintor Francisco Antonio Meléndez propuso a Felipe V la fundación de una Academia Real de pintura que no llegaría a ser realidad hasta 1752. En Valladolid se funda en 1779 la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, admitida en 1783 bajo la real protección de Carlos III y por último, en Murcia, en 1779, también se crea una Real Academia de Bellas Artes bajo la dirección de Francisco Salzillo.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y todas las demás reales academias, procuraban el predominio de la formación teórica para diferenciarse del aprendizaje ofrecido por los gremios. La obra de arte que se promovía desde estos centros debía destacar no sólo por su perfección técnica sino también por el contenido pedagógico del tema y su función moral. Por ello se acudió a la historia como fuente de inspiración y cita de autoridad de la cual extraer motivos morales, temas, actos y actitudes ejemplares, siendo en consecuencia, los temas históricos y, entre ellos, las escenas bíblicas y las vidas de santos, los temas favorecidos para la representación artística.

### CAPÍTULO 3. PUBLICACIÓN E HISTORIOGRAFÍA DE *EL PINTOR CRISTIANO*

Todo indica que el tratado fue concebido por la iniciativa propia de un teólogo convencido de una necesidad de su época y como en otros casos, los datos en torno a su difusión e influencia, no siempre fáciles de comprobar, son los que pueden revelar el acierto de su decisión o por el contrario el fracaso de la misma. Al revisar la difusión de *El Pintor Cristiano*, se percibe un discreto éxito inicial que se sostiene y se amplía como un largo y cada vez más potente eco durante un lapso de casi dos siglos a causa de su

---

1989 y ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Pintura, Mentalidad e Ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Universidad Complutense, Madrid, 1988 y PIETRO CANTERO, Amalia: *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Simancas, Institución Cultural Simancas, 1983

utilidad práctica y su concordancia con el proyecto ilustrado. A partir del siglo XIX, la utilidad práctica del tratado se redujo, y la historiografía tampoco mostró un especial interés por su estudio, apagándose así drásticamente su eco en la incompreensión y el desinterés.

### • *Origen y difusión inicial*

En 1729, cuando aún no había sido publicado, apareció un breve comentario al tratado inserto en el prólogo a otra obra de Interián, su *Opúscula Poética*. Era ésta una recopilación de composiciones poéticas editada por Fr. Francisco Ribera, compañero de la Orden de la Merced, quien procuraba hacerle justicia al ya anciano autor mencionando sus muchos trabajos y afirmando que el verdaderamente singular entre todos ellos sería *El Pintor Cristiano*, “obra sobre la cual el autor pasó no meses, sino más bien años...dedicando todo el día y toda la noche...aplicando todas las energías del intelecto y del saber”.<sup>198</sup> Su escritura por lo tanto ya habría finalizado, pero probablemente sus dimensiones dificultaban su patrocinio, pues Francisco Ribera antepone a sus palabras la siguiente frase de Juvenal: “*Haud facile emergunt quorum virtutibus obstat Res angusta domi*” (No emergen fácilmente de la oscuridad aquellos cuyas virtudes son obstruidas por la indigencia de su hogar).<sup>199</sup>

Pese al pesimismo latente en esta frase, la obra fue publicada al año siguiente a expensas de la propia Orden de la Merced, tan pronto como llegó al conocimiento de Francisco José Campuzano de la Vega, Maestro General de la Orden, quien decidió presentarla públicamente cuanto antes. Se imprimió en el mismo Convento de la Orden en Madrid en 1730 con aprobación del agustino Pedro Manso, doctor en Teología, y de Juan de Ferrera, compañero de Interián en la Real Academia, doctor en Teología y Bibliotecario del Rey.

Es significativo que, formando Interián ya parte de la Corte como Predicador Real y Teólogo de la Real Junta de la Concepción, la más ambiciosa de sus obras fuera publicada y patrocinada por la Orden de la Merced sin duda con menos recursos y

---

<sup>198</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan: *Humaniores, atque amoeniores ad Musas excursus, sive Opuscula Poetica quae quondam lusit aut pauxit R. A. P. M. Fr. Joannes Interian de Ayala*, (Francisco de Ribera, edición y prólogo) Ex. Typ. Conventus prefati Ordinis, Madrid, 1729, s/p.

<sup>199</sup>INTERIÁN DE AYALA: *Humaniores...*, op. cit.

capacidad de difusión que la Corte. Más aún cuando la obra no resultaba ajena a los propósitos de la nueva monarquía borbónica en lo que se refería a potenciar y centralizar las iniciativas culturales y artísticas. Si se tiene en cuenta el patrocinio por parte de los reyes del tratado de Palomino, así como el crucial papel que había tenido Felipe V en la creación de la Real Academia o la posterior intervención de la monarquía borbónica en la aparición de las Academias de Bellas Artes, sería de esperar el patrocinio real para un tratado que estaba dedicado a regular el buen hacer de las imágenes sagradas.

Sin embargo no fue así. Aunque se desconoce cualquier testimonio a este respecto, intuimos que Interián, con esa muy digna modestia de la que sobran testimonios entre sus páginas, se confirma así mercedario antes que cortesano.<sup>200</sup> A ello tal vez se añadiera la ausencia en aquel preciso momento histórico de una figura fuerte en la Corte dedicada a los proyectos culturales o educativos que, como el Marques de Villena en su momento, hubiera servido de enlace con la casa real. En cualquier caso, la magna obra producto de la erudición y voluntad personal de Interián, se revirtió en principio en su propia Orden, que si bien había acumulado un cierto historial de contribuciones teológico-iconográficas en el pasado, había perdido algo de brillo en aquel momento en que los jesuitas eran quienes acaparaban las iniciativas culturales.

La muerte de Interián ocurrió el mismo año de la edición del tratado, y éste sería la única obra explícitamente mencionada por el padre Fr. Manuel Vidal en la Oración fúnebre de sus exequias:

Testigos de sus obras y testigo especial y de mayor excepción aquel grande de todos modos, volumen del *Pictor Christianus Eruditus*, en donde, para corregir abusos y desterrar ignorancias, derramó abundantes las corrientes de su erudición en Padres y Concilios, una y otra Historia, y todo lleno de Letras: testigos todas de que su dueño se había entregado de aliento y corazón a ellas...<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> La comparación con la casi simultánea obra de Palomino arroja otras interesantes diferencias, Palomino no sólo dedicó el primer volumen a la reina Isabel de Farnesio y el segundo volumen al rey, Luis I, sino que además incluyó varios epigramas laudatorios en las páginas preliminares. El tratado de Interián es en este sentido absolutamente austero.

<sup>201</sup> VIDAL: *Oración Fúnebre...*, op. cit., p. 5.

Las dimensiones y propósitos del tratado enseguida lo evidenciaron ante sus contemporáneos como la más importante de sus obras. Después de la muerte de Interián, el círculo de *novatores* que le conoció y estimó en vida, contribuyó a la difusión de la obra dentro y fuera de España. Especialmente Mayans, dedicado a informar de la cultura humanística española a los intelectuales franceses y alemanes, mencionaría la obra de Interián en sus cartas y recibiría peticiones de *El Pintor Cristiano* por parte de los bibliófilos con los que estableció amistad e intercambio de cartas y libros.<sup>202</sup> Mucho más tarde, en 1776, como académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Mayans elaboró un extenso texto sobre pintura en el que mencionaba y recomendaba el uso del tratado de Interián,

...cuya obra debiera traducirse en español para instrucción de los pintores que no saben latín y están faltos de la erudición y crítica conveniente para conocer y evitar muchísimos errores que frecuentemente cometen muchos pintores en las sagradas imágenes.<sup>203</sup>

Es curiosa la desinformación del erudito dado que en el año en el que escribió esas palabras la traducción al español del tratado ya había sido editada. El descuido pasaría, sin embargo, desapercibido, pues como es bien sabido este texto de Mayans, que había sido escrito como discurso para una entrega de premios, no fue publicado sino hasta mucho después, en 1854.

Fuera por los intercambios de libros entre ilustrados o acaso a través de la vía eclesiástica, el tratado llegó muy pronto a Italia, a las manos del cardenal Próspero Lorenzo Lambertini (1675-1758), futuro papa Benedicto XIV, quien fue la voz de mayor

---

<sup>202</sup> Véase MAYANS SISCAR, Gregorio: *Epistolario. Mayans y el Barón de Schönberg*, (Santiago Aleixos y Antonio Mestre, transcripción y estudios preliminares), Valencia, Departamento de Historia Moderna, 2002. El holandés Geert Meerman le pide el tratado de Interián en 1769, véase al respecto PESET LLORCA, Vicente: *Gregori Mayans i la Cultura de la Il·lustració*, Barcelona, Curial, 1975, p. 199. Igualmente la difusión europea de las cartas latinas de Mayans a través del *Epistolarum libri sex* (1734), que después de su primera edición en Madrid fue reeditado en Leipzig, contribuiría al conocimiento de muchos autores hispanos, entre los que estaba Interián y el catálogo de su obra. También le mencionó en el artículo “Nova literaria ex Hispania”, *Acta eruditorum*, 1731, donde aún no aparece el *Pictor Christianus*, pero sí sus principales obras anteriores. A los hermanos Deville, editores franceses también les transmite esta información.

<sup>203</sup> MAYANS SISCAR: *El arte de pintar...*, *op. cit.*, p. 104.

prestigio en reconocer y difundir más prontamente la obra de Interián.<sup>204</sup> En sus primeros años como Arzobispo de Bolonia (1731-1740) ya se refirió a ella, aunque muy brevemente, en su célebre *Pastoral*, dirigida a instruir al clero de su diócesis.<sup>205</sup> Más tarde, pero aún en ejercicio del mismo cargo, realizó un breve comentario elogioso al tratado de Interián en su magna obra dedicada a la canonización de los santos (1734-1738)<sup>206</sup> y, nuevamente, en *De festis*, libro dedicado a las celebraciones del año cristiano

---

<sup>204</sup> Para valorar más justamente la empatía y los elogios del papa Prospero Lambertini hacia la obra de Interián, es necesario tener en cuenta algunos rasgos de su personalidad. Desde muy joven demostró mayor interés por la historia y el derecho que por la especulación metafísica o escolástica y su brillante carrera como jurista eclesiástico lo llevó a ocupar una serie de altos cargos. Durante una veintena de años pasaron por él todos los dossiers de beatificación y canonización, y adquirió una competencia sin igual en todo lo referente a la santidad cristiana y a los diversos problemas teóricos y prácticos que procuraban el reconocimiento oficial de la iglesia. No obstante, ni sus múltiples ocupaciones como pastor, ni más tarde el pontificado supremo menoscabaron su tenacidad como erudito. Una de sus obras mayores, *De servorum Dei Beatificatione et de Beatorum Canonizatione* (Canonización de los santos), dedicada a regular el proceso de beatificación y canonización, se publicó mientras ocupaba la sede de Bolonia, así como muchas otras entre las que resaltan los tres tomos de su *Bullario*, cartas de interés general que por la calidad de sus respectivos temas y documentación constituyen admirables monografías eruditas. Su gusto por el estudio no implicó negligencia en sus responsabilidades, al contrario, los primeros años de su pontificado testimonian un especial ardor por rejuvenecer las instituciones eclesiásticas a través de un número importante de textos legislativos y de ordenanzas de reforma. Los historiadores unánimemente han reconocido su pontificado como el más grande del siglo, grandeza que puede definirse por la calidad de la comunicación que supo instaurar entre la Iglesia y el espíritu de su tiempo, contribuyendo a la construcción de un puente entre la cultura del XVIII y la tradición. La simbiosis entre su pontificado y las luces puede sintetizarse como una lucha contra las fuerzas de la corrupción, que eran, a sus ojos, el fanatismo, la ignorancia y la superstición. Sus obras testimonian un especial cuidado en poner orden y clasificar la multitud de opiniones divergentes, como garantía contra el olvido y preparación para el futuro. Véase “Le pape Benoit XIV” en BOESPFLUG, François: *Dieu dans l’art*, París, Cerf, 1984, pp. 93-102.

<sup>205</sup> Se ha consultado la tercera impresión del tomo primero: *Pastoral de N. SSmo. Padre Benedicto XIV siendo Cardenal Arzobispo de la Santa Iglesia de Bolonia, e instrucciones eclesiásticas para su diócesis*, trad. Fr. Juan Facundo Raulín, Madrid, Joachin Ibarra, 1764, p. 348. La mención al tratado la hace al explicar el significado de la imagen de San Antonio.

<sup>206</sup> “Véase a Juan Interián de Ayala, quien a los pintores de manera excelente instruye, del modo en el que tienen que ser pintadas las imágenes sagradas.” En BENEDICTI PAPAE XIV: *Doctrina de servorum dei beatificationes et beatorum canonizatione*, Bruxellis, Typis Societatis Belgicae, 1840, p. 308 (traducción propia).

vinculadas a Jesucristo y a la Virgen María en el que ocasionalmente se aproximó también a las representaciones pictóricas de tales misterios.<sup>207</sup>

Ya como pontífice tomó alguna decisión en el ámbito de las imágenes apoyándose, entre otros, en los argumentos de *El Pintor Cristiano*. Fue el caso de la bula *Sollecitudini nostrae* de 1745, referida a la imagen de la Santísima Trinidad:

En consecuencia, si alguien quisiera pintar al Espíritu santo fuera de esta circunstancia, no podría representarlo de otra manera que bajo la forma de una paloma como muy justamente lo ha recordado el muy erudito Ayala en un tratado que lleva por título *Pictor Cristianus...*<sup>208</sup>

Este manifiesto acuerdo del Papa con algunas de las indicaciones iconográficas de Interián, significaba dos cuestiones importantes. Primero, la aceptación y respaldo por parte de la máxima autoridad eclesiástica de todo el sistema representativo recogido en el tratado; y segundo, dada la reconocida ilustración y erudición de Benedicto XIV, implicaba un importante reconocimiento intelectual a la erudición de su autor, así como a los propósitos formativos e ilustrados inherentes a su proyecto. Se trata, sin duda, del mayor reconocimiento al que podía aspirar el autor dentro de su propio ámbito de la erudición sagrada y de la exégesis teológica.

Aunque de manera indirecta, el intenso protagonismo cultural de Benedicto XIV probablemente facilitó la difusión práctica del tratado y su efectiva influencia en la pintura, pues bajo su pontificado se fundaron la Academia para jóvenes artistas, y la Academia Capitolina del Nudo,<sup>209</sup> y se comisionaron numerosas pinturas sacras, por lo

---

<sup>207</sup> Se ha consultado la cuarta edición, BENEDICTI XIV: *De festis Domini Nostri Jesu Christi et Beatae Mariae Virginis*, Patavii, J. Manfrè, 1766, pp. 10, 11 y 348.

<sup>208</sup> El documento escrito por Benedicto XIV en 1754, titulado *Sollecitudini nostrae*, ha sido publicado íntegro en latín junto a su traducción al francés en BOESPFLUG: *Dieu dans...*, *op. cit.*, pp. 21-59. Esta versión francesa es la que hemos consultado. El tratado de Interián es mencionado tres veces a lo largo de la argumentación sobre la correcta representación pictórica del misterio.

<sup>209</sup> Con la que tal vez no hubiera estado muy de acuerdo Interián, dada su resistencia al uso del desnudo en pintura. Benedicto XIV también fundaría cátedras de pintura y escultura en diversas escuelas y, sobre todo, ejercería una estrecha supervisión de sus fundaciones.

que no parece una hipótesis descabellada pensar que algunas decisiones iconográficas se hubieran resuelto con ayuda del tratadista recomendado por el Papa.<sup>210</sup>

Desde el ámbito de la pintura, aunque no se tiene constancia de ningún reconocimiento explícito del tratado, y sólo cabe rastrear su huella inspeccionando directamente la iconografía pictórica, es posible pensar que ciertas condiciones generales propiciarían su consulta. Una conciencia general respecto a la necesidad de formación de los pintores fue en aumento durante el reinado de Fernando VI y bajo el posterior mandato de Carlos III, necesidad que justificó la fundación de las reales academias de Bellas Artes, primero la de San Fernando en 1752, y poco después las de Valencia, Zaragoza, Valladolid y Sevilla. En ese contexto académico en el que se llevaba a cabo la formación fundamental, el género bíblico era uno de los más valorados y trabajados, y por lo tanto un tratado que orientara a los aprendices sobre la correcta formulación de tales escenas encontraría sin duda gran utilidad. De hecho los inventarios de las bibliotecas de estas instituciones demuestran la presencia de *El Pintor Cristiano* en todas ellas.<sup>211</sup>

Partícipe esencial de ese aliento ilustrado en lo que se refiere a la política cultural borbónica, Antonio Ponz (1725-1792) testimonia que la obra era conocida y útil para sus propósitos educativos mencionándola tanto en su *Viaje de España* como en su *Viaje fuera de España*.<sup>212</sup> En el prólogo del primer libro, se refirió a uno de sus principios generales a los que él mismo se acogía al lamentar la existencia de algunas figuraciones impropias:

Estas cosas, según el P. Interián de Ayala en su libro *Pictor Christianus eruditus*, no nacen de la impiedad, sino de la ignorancia; y siendo así, no hay razón para que pudiendo ésta desterrarse no se destierre.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Queda pendiente acometer una minuciosa comprobación de la influencia de las indicaciones de Interián en los pintores directamente auspiciados por Benedicto XIV como Stefano Pozzi, Pompeo Batoni, Placido Constanzi, Jan Frans von Boemen y Agostino Masucci, así como los escultores Michelangelo Slodtz, Pietro Bracci y Filippo della Valle.

<sup>211</sup> ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una institución*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001, p. 168

<sup>212</sup> PONZ, Antonio: *Viaje de España*, vol. 5, Madrid, Joachin Ibarra, 1776 y PONZ, Antonio: *Viaje fuera de España*, vol. 2, Madrid, Joachin Ibarra, 1785, p. 225. En ésta última, la mención al tratado de Interián aparece asociada al comentario sobre el sepulcro de Juan Molanus que el autor contempló en Lovaina.

<sup>213</sup> PONZ, Antonio: *Viaje de España*, *op. cit.*, p. xii.



Nótese que Ponz no hace mención al tratado desde el punto de vista historiográfico, es decir, como uno más de aquellos logros artísticos del pasado hispano a los que refieren sus escritos, sino compartiendo el enfoque erudito y crítico de su autor, por lo tanto como herramienta vigente para sus fines didácticos.

La difusión internacional del tratado llegó también a Francia.<sup>214</sup> De hecho la aparición de varias obras de la misma temática en lengua francesa como fueron la del abad Joseph Mery de La Canorgue (1765), la de Guillaume François Roger Molé (1771), la de Guyot de Fère (1844), o la del abad J. B. E. Pascal (1856), así como una nueva edición de Molanus comentada por Jean Noel Paquot (1771), podrían acaso constituir la reacción francesa ante la difusión de la obra de Interián.<sup>215</sup>

Mientras en Francia se suscitaba ese interés por la representación de las imágenes sagradas, Luis Durán y Bastero, canónigo de la Catedral de Barcelona con especial afición por la correcta actividad traductora,<sup>216</sup> tuvo la iniciativa de editar en castellano el tratado latino de Interián, decisión que explica de la siguiente manera:

---

<sup>214</sup> Se ha supuesto la edición de *El Pintor Cristiano* en su versión original latina en París en 1765, dado que así es señalado en VINET, Ernest: *Bibliographie methodique et raisonnée des Beaux-Arts*, Paris, Firmin-Didot frères, 1874, p. 21. Sin embargo, los autores franceses que le mencionan citan la edición de Madrid de 1730, lo que parece negar la supuesta existencia de la edición parisina de la que no hemos encontrado por ahora ninguna prueba.

<sup>215</sup> Ya han sido citados en la introducción (véanse notas 29 a la 32 en pág. 7). Jean Paquot, editor y comentador del tratado de Molanus se refiere con estas duras palabras a la obra de Interián: "Sed librum nactus, pro thesauro, quod aiunt, carbones inveni" (en donde pensaba considerar un tesoro, no encontré más que carbones). MOLANUS: *De historia SS. imaginum...*, *op. cit.*, pp. 8-9. El abad Pascal repite el duro juicio en 1856, PASCAL: *Institutions de l'art chrétien...*, *op. cit.*, p. 16. Todos los tratados franceses tardíos mencionados prefieren identificarse con Molanus que con Interián, y aún en el siglo XX el historiador francés Olivier Christin afirma que la obra de Interián "est avant tout une reprise du traité bien plus complet et dense de Molanus". CHRISTIN: "De Imaginibus...", *op. cit.*, p. 235.

<sup>216</sup> TORRES AMAT, Félix: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, J. Verdager, 1836, p. 221. Los mismos escasos datos se repiten en CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio: *Biografía eclesiástica completa, redactada por una reunión de eclesiásticos y literatos*, vol. 4, Madrid-Barcelona, Eusebio Aguado-D. J. M. de Grau y Compañía, 1851, pp. 1008-1009. La obra de Luis Durán aparece mencionada en AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. 3 (D-

...ponderando quanta lástima era que no estuviera en Romance un libro que se dirige a instruir a los Pintores y escultores de los cuales pocos saben la Lengua Latina y quanto bien se conseguiría reformando en las imágenes sagradas muchos abusos que sabiamente reprehende el autor en esta obra; añadiéndose a esto que estando tan florecientes en nuestra España las nobles artes de la Pintura y Escultura por la Real protección que han logrado de nuestro Augusto Monarca Carlos III (que Dios guarde) en ningún tiempo como el presente podía ser más conveniente el darse a luz en lengua vulgar un libro que trata con particularidad los defectos y absurdos que cometen frecuentemente pintores y escultores en las imágenes sagradas...<sup>217</sup>

Durán se había percatado de la sintonía del tratado con las políticas reformistas ilustradas de su tiempo y, por lo tanto, de su potencial utilidad en el fomento de las Artes y para la actividad formativa de las Academias. Así, en 1782, la obra apareció en Madrid, editada en dos tomos por la prestigiosa imprenta de Joaquin Ibarra. Con la presentación de su traducción al Conde de Floridablanca, entonces Secretario de Estado de Carlos III, Durán y Bastero procuraba lo que Interián no había hecho medio siglo antes, acaso por no ser aún lo suficientemente propicias las circunstancias: conseguir el apoyo de la obra por parte del reformismo ilustrado oficial y favorecer su acogida por parte de las academias y otras instituciones oficiales.

Poco después, en 1785, el gaditano Marqués de Ureña, Don Gaspar de Molina y Zaldívar (1741-1806), se refirió a la versión castellana del tratado en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. En dicha obra, que el autor dedicó a la Real Academia de San Fernando “por ser el decorado del Santuario la ocupación más digna de

---

F), Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1983 pp. 122-123. Comprende, además de la traducción de *El Pintor Cristiano*, un texto latino dedicado al culto de la Virgen de la Concepción: *Coelestis origo aucti, propagatique Marianae sine labe conceptionis cultus inter publica jesuiticae scholae vota proprio carmine adumbrata*, Joan Nadal, 1760; una epístola que el autor dirige al Marqués de la Mina, Capitán General de Cataluña, en agradecimiento de su patrocinio de una estatua obsequiada a la ciudad de Barcelona: *Epistola qua excelentissimo Domino D. Jacobo Michaele de Guzman, Don Ludovicus de Duran et de Bastero*, Joan Nadal, 1764 y una traducción de la vida de Juan de Ávila escrita por un jesuita italiano: ODDI, Longaro de: *Juan de Avila, sacerdote secular llamado el Apóstol de Andalucía*, (traducción de Luis Durán y Bastero), Barcelona, Heredero de Pablo Riera, 1865. A éstas obras añade Torres Amat dos traducciones: *Tres preceptos para vivir perfectamente*, (traducción del latín al italiano por Juan Bautista Melloni y de éste al castellano por Luis Durán y Bastero), Madrid, Blas Roman, 1787 y GRIFFET, Henri: *Ejercicios para antes y despues de la Comunion*, (traducción de Luis Durán y Bastero), Madrid, 1805.

<sup>217</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p.vi.

las tres nobles artes y por tanto el primero y más propio empeño del ilustre instituto de ese Real Cuerpo”, se dirigía principalmente a los arquitectos en el espíritu educativo propio de los ilustrados, con el deseo de “desterrar muchos abortos de la ignorancia” en las obras destinadas al Santuario eclesiástico. En el apartado dedicado al ornato del templo, Gaspar de Molina cita las recomendaciones para las imágenes pictóricas propuestas por el papa Benedicto XIV, mencionando que una de las fuentes referidas por el pontífice fue el tratado de Interián y haciendo el siguiente comentario de la obra:

El P. Fr. Juan Interián de Ayala, Mercedario, citado y elogiado en el mismo lugar, nos dejó en su obra intitulada *Pictor Christianus*, todo cuanto respecta a la propiedad, que la crítica más delicada puede pedir al pincel. Esta obra se ha traducido modernamente al español en beneficio de muchos pintores que no podrían hacérsela familiar en el original, en que sin duda para hacerla más universal la quiso escribir el Autor.<sup>218</sup>

Cincuenta y cinco años después de su publicación, la obra todavía contribuía directamente a satisfacer una de las necesidades primordiales de la Ilustración católica del siglo XVIII, la de erradicar la ignorancia, forma genérica de expresar el delicado proceso de sustitución de una religiosidad popular basada en la superstición, por una religiosidad más sincera e interior ligada a la práctica de las virtudes y al conocimiento de Dios.

En 1786, el escultor Celedonio de Arce y Cacho incluye *El Pintor Cristiano* en la pequeña biblioteca que recomienda “para el puntual desempeño del Arte de la Escultura” en su tratado *Conversaciones sobre la escultura*.<sup>219</sup> Y en 1789, el pintor Francisco Preciado de la Vega también lo incluye entre los tratados de la biblioteca de la que debe instruirse el talento de pintores durante su viaje alegórico por la *Arcadia Pictórica en Sueño*:

Junto a estos estaba el erudito libro en folio del P. Interián de Ayala, que con pura latinidad y doctrina escribió para instruir al Pintor cristiano, dando reglas sobre el modo de pintar las Sagradas Imágenes y Misterios de nuestra Religión<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> DE MOLINA Y ZALDIVAR, Gaspar: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquin Ibarra, 1782, p. 260.

<sup>219</sup> DE ARCE Y CACHO: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>220</sup> PRECIADO DE LA VEGA: *Arcadia Pictórica...*, *op. cit.*, p. 146.

Por último, Francisco Gregorio de Salas, eclesiástico y poeta con interés por la pintura, dedica hacia 1797 unos versos “Al Reverendísimo P. Fr. Juan Interián de Ayala, Religioso Mercedario Calzado, Autor de un Tratado intitulado: Pictor Christianus, citado con aprecio por el Señor Benedicto XIV y de otras obras estimadas”:

De tus obras, Ayala, solo baste / para inferir tu merito profundo, / saber que mil elogios  
alcanzaste / de la Cabeza Mistica del Mundo / Fue Benedicto un Sabio, y un Maestro, / y un  
hombre sin pasion, y asi colijo, / que quando habló de ti con honor nuestro, / para admirar tu  
merito fecundo, / basta que el mundo sepa que él lo dijo.<sup>221</sup>

La utilidad de *El Pintor Cristiano* continuó vigente para los pintores en el siglo XIX. En 1854 se publicó en la ciudad italiana de Ferrara una versión traducida, sintetizada y adaptada a su propio entorno artístico. El pintor e historiador Luigi Napoleone Cittadella, bajo el auspicio del conde Cittadella Vigodarzere, se basó en la edición original en lengua latina y manteniendo idéntica la estructura original de libros y capítulos abrevió el texto suprimiendo las abundantes citas a autoridades y añadiendo numerosos ejemplos de pintura italiana y ferraresa.<sup>222</sup> Así consiguió un resultado más próximo a la realidad geográfica y temporal en la que estaba situado y por ello más apto para la formación de pintores. La obra fue recibida con un reconocimiento público por parte de la *Gazzeta di Ferrara* y una buena cantidad de ejemplares fueron adquiridos por el Ayuntamiento para otorgar como premio a los alumnos de los institutos de Bellas Artes.<sup>223</sup>

Las omisiones y añadidos con los que se intenta hacer a la obra más accesible a sus nuevos potenciales lectores, implicaron una gran libertad de parte del editor para con el original, que sin embargo combinó con un gran respeto a la estructura y contenidos, y aún más explícitamente en el prólogo, en el que afirmaba encontrar una mayor utilidad para la práctica pictórica en la obra del español que en los famosos tratados italianos de

---

<sup>221</sup> De Salas (1729-1808) fue capellán mayor de la real casa de Recogidas de Madrid y académico honorario de la Real Academia de San Fernando. Entre sus obras se encuentra una "copia poética del quadro de la Anunciación" que pintó Mengs para Carlos III. DE SALAS, Francisco Gregorio: *Poesías*, tomo I, Madrid, Ramon Ruiz, 1747, pp. 251-252.

<sup>222</sup> Véase nota 28 en la pág. 6.

<sup>223</sup> Véase MASCIA, Alessandra: “Las Istruzioni al pittor cristiano de Luigi Napoleone Cittadella. Un ejemplo de la fortuna decimonónica de Juan Interián de Ayala en Italia”, *Goya*, núm. 329, 2009, pp. 300-313.

Borromeo, Paleotto o Gregorio Rosignoli.<sup>224</sup> Esta edición italiana del *Pictor Christianus* ha sido objeto de estudio en el siglo XXI por Alessandra Maccia, quien interpretó su aparición dentro de un espíritu reaccionario —entendido sin connotaciones negativas— que, aunque no correspondía a la posición dominante en las artes italianas de la segunda mitad del siglo XIX, sí coincidió con algunas iniciativas artístico-religiosas de la época, como la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción por parte de Pio IX, el consecuente encargo al pintor Francesco Podesti de un nuevo ciclo de frescos en el Vaticano que la ilustrara y el deliberado juego de anacronismos de dicho pintor inspirado por el Rafael más clásico. Es decir, todo un conjunto de soluciones historicistas que se inspiraron en el pasado para configurar el perfil del catolicismo decimonónico pero modificándolo con un toque imaginativo propio del romanticismo.

En 1883, casi treinta años después de la adaptación italiana, se reeditó la traducción castellana en Barcelona, dentro de la colección divulgativa “Verdadera Ciencia Española”.<sup>225</sup> En su prólogo se explicaba la decisión con las siguientes razones:

la obra actualmente reimpresa es de tal índole que no cabe dudar que será bien acogida; su oportunidad no ha pasado todavía; y algún extranjero de nuestra época se ha valido de ella. En Roma es conocida y citada con elogio, en nuestra patria escasean los ejemplares y pocos la consultan, siendo innegable su utilidad para los artistas y cuantos deben ocuparse de imágenes.<sup>226</sup>

Asoma en la explicación una mezcla de nostalgia y pragmatismo, que más adelante se sazona con reproches de motivación nacionalista:

Suponemos que atendido el giro anárquico que por doquier va siguiendo el arte, no faltará quien tache de superflua esta reimpresión; pero tal vez quien la desdeñe la encomiaría si llegara de allende el Pirineo, y sobre todo, si andara manchada con el lodo y envuelta entre las nieblas (con frecuencia insanas) del Támesis o el Rin. A Dios gracias, es castizamente española, y sin carecer de las cualidades que se admiran justamente en autores del Norte, contiene y esparce doctrina saludable, y evitando al artista muchas investigaciones, ilustra santamente su inteligencia, vigoriza la fe del que cree...<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> INTERIAN DE AYALA: *Istruzioni al Pittor Cristiano...*, op. cit., pp. 2- 4.

<sup>225</sup> Véase nota 28 en pág. 6.

<sup>226</sup> INTERIÁN (1730) 1883, vol. 1, pp. 5-6.

<sup>227</sup> *Íbid.*, pp. 7-8.

Como parece haber ocurrido en Italia, se revela en los editores españoles la voluntad de reaccionar ante la secularización del arte con una apuesta por el arte sacro, con la motivación añadida, en el caso hispano, del simbólico rescate y revalorización del patrimonio cultural nacional.

Finalizando el siglo XIX, Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, hizo una breve mención a *El Pintor Cristiano* dentro de una obra dedicada a otro género literario, la *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*: “apenas hay quien hoy en España recuerde tan importante título”.<sup>228</sup> No descubría Augusto de Cueto las razones por las que consideraba importante el tratado ni las razones por las que nadie lo recordaba, pero el comentario ilustra bien lo que ocurre en ese momento: se ha detenido su difusión porque ya la práctica pictórica no lo requiere, y los historiadores no lo han singularizado todavía como texto con alguna relevancia cultural.

Aunque mermada, durante el ochocientos aún sobrevivía la actividad que daba razón práctica a la existencia del tratado *El Pintor Cristiano*: la pintura de escenas religiosas. Sin embargo, la relación entre los pintores y el tratado se vuelve más compleja por nuevos matices culturales: los pintores de historias sagradas son ahora portadores conscientes de una voluntad historicista y erudita y su eventual recurrencia a un tratado del siglo anterior afianza esa voluntad. A ello habría que añadir, en el caso del contexto hispano, la puesta en alza de los valores nacionales como motivo adicional de su revalorización en esa época.

### • *Historiografía*

Desde el punto de vista histórico, los estudios críticos sobre *El Pintor Cristiano*, comienzan con Marcelino Menéndez y Pelayo, y continúan a lo largo del siglo XX reconociendo muy sumariamente cierta importancia histórica de la obra pero sin profundizar nunca en su análisis pormenorizado.

En el tercer volumen de su *Historia de las Ideas estéticas en España*, Menéndez y Pelayo considera a Interián entre los tratadistas más destacables del siglo XVIII. Aunque en

---

<sup>228</sup> DE CUETO: *Historia crítica de la poesía...*, *op. cit.*, p. 225, nota 2. También menciona la existencia de una edición en Inglaterra, lo cual parece ser un error o al menos hasta el momento no hemos podido confirmar la existencia de la misma.

primer lugar advierte que sólo “de soslayo pertenece a la ciencia estética”, continúa en su análisis porque “no deja de tener alguna relación con ella” señalando que, aunque el tema de la representación de imágenes sagradas ya había sido tratado por Francisco Pacheco y por Gabriel Paleotti, “estos recuerdos en nada menoscaban la superioridad del libro del P. Interián sobre todos los de la misma materia”. Y por si su criterio no fuera suficiente para demostrar la importancia del tratado, lo respalda con los singulares elogios que le dedicara una personalidad tan incuestionable en la materia como Benedicto XIV. Menéndez y Pelayo reconoce como fundamentos predominantes en la concepción de la recomendaciones de Interián, el criterio ético y el arqueológico o histórico y, en última instancia, reconoce también que subyace en cierto grado el criterio estético, que demuestra citando como ejemplo un comentario en torno a la belleza del rostro de Cristo.<sup>229</sup> Estas últimas observaciones, tan precisas y fundamentales para la comprensión de la naturaleza del tratado, no llegan sin embargo a ser desarrolladas en extensión por Menendez y Pelayo.

Julius von Schlosser, en el que ha sido uno de los más completos y difundidos manuales de literatura artística, *La Literatura artística. Manual de fuentes de la historia del arte*, menciona brevemente a *El Pintor Cristiano* en el capítulo dedicado a la teoría artística italiana del siglo XVII, presentándolo como un eco final de toda “la literatura de los moralistas de tendencia teológica iniciada especialmente bajo el influjo del Concilio Tridentino”. Schlosser se refiere previamente a los tratados de Borromeo, Otonelli, Gilio, Borghini y Salvatore Rosa y “toda esta literatura, que se inicia en el XVI con el diálogo de Gilio, prosigue hasta la Ilustración del siglo XVIII, y con especial fuerza en España”, tras lo cual, y luego de mencionar como ejemplo español el rígido punto de vista eclesiástico de Francisco Pacheco, continúa: “...y todavía en 1730 salía en Madrid la obra maestra española de este género, el *Pictor Christianus* de Ayala, que a un católico italiano como Cittadella le pareció tan eficaz como para traducirlo a su lengua en 1854...”<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup>MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas Estéticas en España*, III, Madrid, 1962 (1901), pp. 524- 527.

<sup>230</sup>SCHLOSSER: *La literatura artística...*, op.cit., pp. 524 y 529.

Ciertamente Schlosser le reconoce algún mérito a Interián al emplear la calificación de “obra maestra del género”, en realidad una idea tomada directamente del comentario que en 1876 hiciera el alemán Ferdinand Piper, uno de los primeros grandes historiadores del arte cristiano, en su mayúscula *Einleitung in die monumentale Theologie*. En esta obra, de mayor especialización temática que la de Schlosser, en un capítulo específicamente dedicado a escritos teológicos sobre pintura de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, se describe muy brevemente *El Pintor Cristiano*, alegando en su valía el reconocimiento que le hiciera Benedicto XIV.<sup>231</sup>

Por otra parte, también parece haber influido en Schlosser el criterio del francés Charles Dejob con su obra *De L'influence du Concile de Trent sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*. Dejob, tras detenerse con cierto detalle en las consecuencias del Concilio sobre la pintura en Italia, dedicó a España sólo unas escasas líneas sobre Pacheco y una corta mención a la existencia del tratado de Interián de Ayala, de una brevedad tal que evidencia que ni tan sólo llegó a tener el libro ante sí.<sup>232</sup>

Probablemente sea esta precipitada categorización como tardía y seguidora de los postulados del Concilio de Trento que ha limitado a *El Pintor Cristiano* a “último de los tratados”, lo que perpetuaría el desinterés general por su estudio. Este proceder *grosso modo*, frecuente en Schlosser por la inabarcable multitud de textos de los que se ocupa en su recopilación, parece haberse perpetuado frente al tratado de Interián en muchos de los historiadores del arte sucesivos que lo mencionaron durante el siglo XX de manera

---

<sup>231</sup> Se transcribe a continuación una traducción propia del texto de Piper sobre Interián de Ayala: “Pero la obra maestra en España es la publicada por Ayala, en latín, *Pictor Christianus eruditus* (1730) y en español (1782) la cual no sólo destaca los temas de las pinturas en el orden del año litúrgico sino que también los explica a través de la historia sagrada. En la obra del cardenal Lambertini, después papa Benedicto XIV se afirma su excelencia, explica, refiriéndose a la obra, que él no la hubiera hecho mejor. Véase PIPER, Ferdinand: *Monumentale Theologie*, Rud. Besse, 1867, pp. 706-707.

<sup>232</sup> “La inquisición española persiguió la indecencia no solamente en los cuadros sino incluso en la imágenes de abanicos, tabaqueras y espejos y nombra inspectores de pintura; uno de ellos, Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, publica en 1649, con la ayuda del teólogo Francisco de Riojas, un tratado sobre la pintura, donde enseña a los artistas a conformar sus obras a la autoridad de la escritura y de la Iglesia; y un eclesiástico, Interián de Ayala, crea su *Pictor christianus eruditus* (Madrid, 1730). DEJOB, Charles: *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Bologna, Arnaldo Forni, 1975 (1884), pp. 258-259, (traducción propia).



similar, apenas como un producto tardío de la literatura tridentina, sin ninguna particularidad propia de su tiempo. El tono entusiasta que había mostrado Menéndez y Pelayo sólo se conservaría entre historiadores de la cultura y la literatura, como Yves Bottineau, Antonio Mestre o Rusell Sebold.<sup>233</sup>

Francisco Javier Sánchez Cantón lo consideró de suficiente importancia como para extraer con cierta amplitud unos cuantos fragmentos del tratado en su quinto volumen de fuentes. En la introducción previa a dichos extractos, el historiador llamaba la atención sobre la escasez de tratados de iconografía sacra en un país donde dicho tema había sido la inspiración máxima para los artistas plásticos, escasez que el autor justifica porque dichos conocimientos acaso no hacían falta por estar vivos en el pueblo, vinculando por ello la aparición tardía del tratado de Interián con una necesidad acaecida ante la decadencia de esos conocimientos propios de la devoción religiosa. Suponía el historiador que el tratado tendría inicialmente poca trascendencia directa para las artes por la limitación impuesta por su escritura en latín, reconociendo no poder medir la influencia que consiguió su traducción y suponiendo su aceptación por la existencia de ediciones en Francia e Italia. Consciente del olvido en que se tenía al personaje, Sanchez Cantón incluyó la biografía y bibliografía de Interián con las que Durán y Bastero introdujera en su traducción española.<sup>234</sup>

Unos años más tarde, el mismo historiador inició una serie dedicada a “Los grandes temas del arte cristiano en España” y en los preliminares de su primer tomo, *Nacimiento e infancia de Cristo*, reconocía al tratado de Interián como primera sistematización española del estudio iconográfico si bien añadía comentarios que poco contribuían a su comprensión histórica: “un libro docto e indigesto, en el que el arte apenas encuentra resquicio para introducirse en los centenares de páginas de que consta”. Algunas de las indicaciones de *El Pintor Cristiano* fueron referidas a lo largo de ese primer tomo, así como también en el siguiente volumen de la serie, titulado *Cristo en el Evangelio*, a cargo

---

<sup>233</sup> Yves Bottineau lo considera un autor de talento; Rusell Sebold se detiene en su estilo literario y Antonio Mestre lo considera un humanista. BOTTINEAU: *El arte cortesano...*, *op. cit.*, p. 430. SEBOLD: “Interián de Ayala en el neoclacisismo...”, *op. cit.*, MESTRE SANCHÍS: “Juan Interián de Ayala, un humanista ...”, *op. cit.*, pp. 281-285.

<sup>234</sup> SANCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias...**op. cit.*, pp. 1-44.

del mismo historiador. La serie pretendía la recopilación y comentario de los ejemplos pictóricos más expresivos de los principales pasajes de la vida de Jesús y en los dos volúmenes que le correspondieron, Sánchez Cantón comentó las diversas versiones iconográficas que para un mismo episodio evangélico se evidenciaban en las obras pictóricas seleccionadas. Si bien no se recurrió a la revisión de Interián para cada uno de los episodios abordados, su mención es relativamente frecuente (en 4 de los 19 episodios del primer volumen y en 8 de los 33 episodios del segundo volumen). De forma indirecta al no haber sido ese su objetivo, esta obra de Sánchez Cantón complementa el tratado de Interián al ilustrar con ejemplos pictóricos concretos algunas de sus afirmaciones.<sup>235</sup>

Algunas décadas después, el historiador Juan Antonio Gaya Nuño afirmó como Sánchez Cantón que los únicos lectores de *El Pintor Cristiano* latino debían haber sido los eclesiásticos, pero al contrario de aquel, que había considerado al tratado suficientemente valioso como para destacarlo entre las fuentes de la historia del arte, Gaya manifestó un abierto menosprecio por la obra, considerando sus asesorías “pesadísimas” y bastante menos efectivas que los preceptos de Pacheco. Su desinterés por la labor del teólogo aparece justificada por el desconocimiento del arte que según él demuestra el tratado al no hacer mención concreta a prácticamente ningún artista.<sup>236</sup> Un reproche similar, el de la ausencia de temas específicamente artísticos, le haría Francisco Calvo Serraller en su correspondiente entrada en el *Grove Dictionary of Art*.<sup>237</sup>

Alfonso Rodríguez de Ceballos, en su texto *El siglo XVIII. Entre tradición y academia* también consideró al *Pintor Cristiano* “la última glosa al célebre decreto sobre las

---

<sup>235</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José: *Nacimiento e infancia de Cristo* en *Colección los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1948. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José: *Cristo en el Evangelio* en *Colección los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1950. El proyecto de la colección incluía 14 volúmenes más en los que se pensaba abordar la expresión artística que había encontrado en España toda la iconografía cristiana, incluyendo a la virgen y a los santos, pero sólo se llegó a publicar, además de los dos mencionados, un tercero a cargo de José Camón Aznar dedicado a la Pasión de Cristo.

<sup>236</sup> “Este Padre Interián de Ayala, que no sabía de artistas, ni apenas ofrece ningún nombre de ellos, tiene más relación con la teología que con el arte, y su libro no merece mucho comentario” GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico-europea de ediciones, 1975, pp.112-113.

<sup>237</sup> TURNER Jane (ed.): *The Dictionary of Art*, New York-London, Grove-Macmillan, 1996, pp. 881.

imágenes del Concilio de Trento que había desatado una vasta literatura a finales del quinientos, particularmente en Italia y Flandes”. En este caso, el historiador se extendió un poco más y reconoció que frente al texto de Pacheco, el de Interián resultaba mucho más sistemático y completo en lo que se refiere a la iconografía cristiana, explicó la estructura de la obra y añadió que la intransigencia del autor lo equiparaba al más intransigente de los contrarreformistas y que su meticulosidad respecto a los pormenores históricos no dejaría lugar a la libertad imaginativa de los artistas por lo que consideraba poco probable que los artistas se hubieran apegado a sus instrucciones.<sup>238</sup>

A inicios del siglo XXI, en su obra *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Úbeda de los Cobos comentó el trabajo de Interián como producto de la tradición proveniente del siglo XVII mencionando lo que él consideraba algunos de sus precedentes italianos y españoles: las obras de Gilio, Ammannati, Paleotti, Cornejo y Pacheco. Úbeda identificó a *El Pintor Cristiano* con un tipo de literatura que aunque no era nueva en España, había sido poco trabajada durante el barroco, mencionando también algunos de los autores que durante el XVIII participaron de la misma visión del arte como elemento de reflexión religiosa: Palomino, fray Martín Sarmiento o Celedonio Nicolás Arce y Cacho. En conclusión, considera al *Pintor Cristiano*: “una obra de síntesis de trabajos anteriores, dentro de un concepto plenamente barroco en el que la labor de antologista prima frente a la originalidad”.<sup>239</sup>

Una revisión más extensa que todas las anteriores se ha llevado a cabo a inicios de la penúltima década del siglo XX por Virginia Sanz Sanz, y Francisco José León Tello, como parte del análisis de un vasto panorama de tratadistas de arte del siglo XVIII que ambos investigadores otararon desde la disciplina filosófica de la estética. En su texto sobre *Tratados Neoclásicos españoles de pintura y escultura*, abordaron la obra de

---

<sup>238</sup> “Fue la última glosa al célebre decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento que había desatado una vasta literatura a finales del quinientos, particularmente en Italia y Flandes”, en RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex 1992, pp. 166-168.

<sup>239</sup> “En la estela de Palomino –o más bien, en la tradición del siglo XVII- se encuentran otros autores de interés, como Juan Interián de Ayala...” y más adelante, “Como la mencionada de Pacheco, el *Pictor Christianus Eruditus* de Interián de Ayala” es una obra de síntesis de trabajos anteriores, dentro de un concepto plenamente barroco en el que la labor de antologista prima frente a la originalidad”, en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Aldeasa, 2001, pp.26-30.

Interián y también los tratados de Gregorio Mayans, Antonio Rafael Mengs, Diego Rejón de Silva y Celedonio de Arce y Cacho. Análisis de cinco autores que era en realidad la continuación de un primer estudio dedicado a Palomino, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*.<sup>240</sup>

Una aproximación a un conjunto tan amplio y diverso de tratadistas fue justificado por su intención de descifrar los contenidos y evolución del pensamiento estético hispano a lo largo de todo el siglo. En la introducción de *Tratados Neoclásicos*, los autores explican que su objetivo fue poner “de manifiesto la importancia de la contribución hispánica a la teoría de la pintura en esta centuria” y para lograrlo realizaron “un estudio de conjunto de las teorías estéticas y técnicas de los tratadistas y de sus relaciones con el pensamiento estético europeo precedente y contemporáneo”.

En la sección dedicada al análisis de la obra de Interián, Sanz y Tello se limitaron a realizar un resumen de los contenidos del *Pintor Cristiano*, mientras que sus conclusiones son presentadas aparte. En primer lugar se refieren a la erudición de Interián y a la multiplicidad de sus fuentes, presentándolas clasificadas, según criterio cronológico, en clásicas, escriturarias, cristianos primitivos, medievales, de los siglos XV y XVI, y del XVII, sin precisar entre ellas ninguna como principal inspiradora. La síntesis del tratado fue elaborada de acuerdo a las subdivisiones del tratado, excepto el libro segundo que por la multiplicidad de sus contenidos resultó más claro subdividir en tres partes: representaciones divinas, angélicas y del alma.

---

<sup>240</sup> El estudio de *El Pintor Cristiano*, apareció fraccionado entre dos obras conjuntas de ambos autores: LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: El tratado de Palomino*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica, 1979 y, de los mismos autores, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad autónoma de Madrid, 1980. En el primero se incluyen unas observaciones generales mientras que es el segundo el que contiene un extenso capítulo completamente dedicado a sintetizar el tratado así como un comentario de tipo conclusivo en su introducción. Las conclusiones del estudio específico de Interián también fueron expuestas en SANZ SANZ, María M. Virginia: “Los estudios iconológicos de Fray Juan Interián de Ayala”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, tomo IV-8, 1991, pp. 102-112.

En las conclusiones del análisis, Sanz y Tello reconocen que el tratado de Interián no resulta especialmente fértil ante la lectura estética, situándolo “al margen de los problemas específicos de la estética de su tiempo”, guiado por un criterio litúrgico y pastoral antes que estético y sin que sus doctrinas guarden relación con las teorías artísticas. A pesar de ello, consideraron a la obra muy importante como “enciclopedia de semiología religiosa” ya que en ella se critican las versiones iconográficas existentes y se proponen las adecuadas.

Sanz y Tello consideraron que *El Pintor Cristiano* seguía las directrices escolásticas propias de su tiempo adscribiéndolo a la corriente especulativa barroca, si bien reconocieron en su autor un conocimiento más profundo de sus referencias que el mero acopio al que se acostumbraba en el barroco. Según este estudio, el tratado hace patente el interés significativo del arte cristiano y su fundamento escriturario e histórico, destacando por encima de todo su valor informativo para resolver el problema de la interpretación iconológica del arte de la época.

El estudio de *El Pintor Cristiano* de Interián por parte de Sanz y Tello, evidencia que en el conjunto del pensamiento estético del siglo XVIII el problema de la representación artística del dogma religioso aún tiene importancia. Sin embargo, las herramientas conceptuales propias de la disciplina estética resultan poco apropiadas para abordarlo, por lo que el tratado permanece prácticamente intacto tras el intento de estudio, adoleciendo, tanto el análisis como las conclusiones, de una total desvinculación comparativa con otros trabajos de similar naturaleza teológica que impide valorar su aporte al género.

Más recientemente, Juan Monterroso Montero, se ha aproximado al tratado en tres ocasiones para realizar lecturas diversas. En el primero de sus artículos, *La imagen sagrada censurada*, Monterroso aborda a Interián como censor de pintura y se propone precisar los criterios que permitían al teólogo pronunciarse sobre la invalidez de una determinada obra de arte. Para lograrlo, el historiador empieza por ensamblar el perfil de transición intelectual que caracterizara a Interián así como la actitud crítica y censora que rigiera en su tratado, actitud que obedecería a su personal comprensión de la responsabilidad comunicativa de la imagen sagrada. A continuación intenta definir dos conceptos fundamentales que a su criterio guiarían todas las indicaciones del tratado: verdad y decoro. Explica Monterroso que Interián entiende por verdad la correspondencia entre la pintura y la Sagrada Escritura, mientras que por decoro entiende la conveniencia,

honestidad o incluso a la lógica narrativa de determinada representación. Finalmente, se señala la tolerancia del tratado respecto a elementos representativos que aunque ajenos a los textos sagrados se sostienen por la tradición y devoción piadosa, explicándola como una actitud ya presente desde el Concilio de Trento. Estas preguntas son ampliadas y justificadas con abundantes fragmentos de los dos primeros libros de *El Pintor Cristiano*.

En un artículo posterior, el mismo autor acudió de nuevo al texto de Interián para observar su tratamiento de la figura femenina. En este caso se partió de las premisas anteriores, los dos motivos generales por los que Interián censuraba una imagen, para intentar precisar en cual de ellos se inscribirían las referencias a la mujer. Con el uso de ejemplos extraídos del tratado se demuestra que en la mayoría de casos los problemas representativos de la mujer se encontraban ligados al concepto de decoro, pero aparece otra casuística en la que las recomendaciones van dirigidas no tanto a censurar como a promover la imagen de la mujer como modelo de conducta. Del conjunto de casos, Monterroso concluye que el tratado es reflejo de una sociedad marcada por las consideraciones bíblicas de la mujer como hija, madre y esposa.

Por último, en el año 2006 se publica en el catálogo del Museo iconográfico de Allariz un tercer artículo del profesor Monterroso en el que de manera general sintetiza las indicaciones de Interián sobre la representación de los santos, interpretándolas como consecuencia de las directrices tridentinas. Vistos en conjunto estos estudios, aparentemente parciales y específicos, en realidad conforman una visión amplia del tratado como vestigio de la cultura de su tiempo.<sup>241</sup>

En el 2005 Vicent Zuriaga Senent, en su tesis doctoral sobre la imagen devocional en la Orden de la Merced, dedicó un capítulo a *El Pintor Cristiano*. Tras un breve comentario historiográfico y una exploración en el sentido general del tratado, Zuriaga cita casi

---

<sup>241</sup> MONTERROSO MONTERO, Juan M.: "La imagen del arte censurada? El Pictor Christianus de Fray Interián de Ayala" en *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Actas del Congreso*. México, Universidad Autónoma de México, 1998, pp. 241-272; ID.: "Entre el decoro y la conducta ejemplar. La figura femenina en el *Pictor Christianus* de fray Juan de Interián de Ayala", *Cuadernos de la Universidad de Granada*, núm. 32, 2001, pp. 245-258 y "Avisos comunes y generales sobre las imágenes de los santos. La interpretación contrarreformista de fray Juan Interián de Ayala", en *Fundación Aser Seara. Museo iconográfico de Allariz* (Mar Nogueira, dirección), Allariz, Xunta de Galicia, 2006, pp. 255-262.

íntegros los textos de Interián referidos a la iconografía de los santos mercedarios: Raymundo Peñafort, Pedro Nolasco, Pedro Armengol, María Cervelló, San Ramón Nonato, Pedro Pascual y la Virgen de la Merced. Se trató en este caso, una vez más, de un reconocimiento general de la importancia del tratado y de una aproximación muy parcial, exclusivamente limitada a extraer a los personajes mercedarios del conjunto del tratado iconográfico.<sup>242</sup>

Además de Zuriaga, otros investigadores recientes se han percatado del interés del tratado como tema de estudio. Con la intención de realizar una tesis doctoral el mercedario Manuel Penedo Rey inició estudios sobre el tratado de Interián que aunque no llegaron a término se reflejaron en fichas que fueron reseñadas por el también mercedario Eliseo Touron en un artículo publicado en 1985: “La iconografía mercedaria en Interián de Ayala”.<sup>243</sup> Por otra parte, Denise León, en el transcurso de su tesis sobre las Relaciones de Reales Exequias durante el siglo XVIII, descubrió la potencialidad del tratado de Interián y manifestó también su interés por proseguir estudios en esa línea.<sup>244</sup>

Como conclusión de este repaso historiográfico, puede afirmarse que si bien la mención breve al tratado ha sido abundante en la literatura especializada, su consideración ha sido desigual. Algunos historiadores han dado casi por sentada su importancia, mientras que otros han cuestionado su valor. Pero, en ambos casos, sin considerar a *El Pintor Cristiano* objeto de interés para el análisis en profundidad. Han sido los estudios parciales que se han aproximado al tratado ya a finales del siglo XX e inicios de XXI (los llevados a cabo por Tello y Sanz y por Monterroso) los que han comenzado a perfilarlo como una fuente de importancia desde un punto de vista más ampliamente cultural que no exclusivamente pictórico.

---

<sup>242</sup> ZURIAGA SENENT, Vicent: *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004, pp. 417-454.

<sup>243</sup> TOURÓN DEL PIE, Eliseo: “La iconografía mercedaria en Interián de Ayala, O. De M. (1657-1730)”, *Estudios* 151, 1985, pp. 357-380.

<sup>244</sup> LEÓN PÉREZ: *Las Exequias...*, *op. cit.* Todos ellos han sido prudentemente contactados y consultados antes de proceder con el presente estudio.

Desde la historia del arte se le ha percibido como una repetición de las formulas teológicas del siglo XVI que, lejos de demostrar ninguna característica artística novedosa, sólo confirma la larga vigencia de la Contrarreforma en el arte sacro hispano. La mayor parte de las aproximaciones de la historiografía artística mencionadas, tienen en común al concilio de Trento como principal referente cultural, con lo que inevitablemente sitúan a *El Pintor Cristiano* en una retaguardia cultural de siglo y medio de retraso. Adolecen además de una inevitable superficialidad por haber tenido que ser concebidas dentro de amplias obras generales que exigen esquematizar en breves líneas la extensa obra de un autor por lo demás poco conocido; y a causa de ello, una atención centrada exclusiva y aisladamente en su temática, sin contextualizar su entorno inmediato, el sentido de su proyecto, su estilo u otros elementos que permitan comprender su peculiar vinculación con su tiempo o la diferencia respecto a otros tratados anteriores o coetáneos comparables.



## SEGUNDA PARTE

### *EL PINTOR CRISTIANO Y ERUDITO*

#### CAPÍTULO 4. LOS TRATADOS PREDECESORES

A continuación se sintetizan las principales características de los tratados que hemos considerado necesario tener en cuenta por su vinculación y precedencia a *El Pintor Cristiano* en el ámbito de la iconografía sagrada.

Con la comparación explícita entre estos textos de los siglos XVI, XVII y XVIII se pretenden detectar las variantes iconográficas y los matices que incorpora la redefinición de los objetivos de la imagen sagrada, especialmente en el final del periodo, cuando, pese a la incuestionada vigencia de la Contrarreforma, las artes se plantean prioridades extrareligiosas. Además de la comparación de estos contenidos primordiales, la revisión de las estructuras que los organizan y de las formas que adopta el discurso también pueden contribuir a calibrar la existencia de algún grado de renovación en estas directrices a lo largo de tres siglos.

Se trata de la obra de dos teólogos, Molanus y Paleotti, y de tres pintores hispanos, Carducho, Pacheco y Palomino. Como se ha explicado ya en el apartado de metodología, las razones para esta elección incluyen la propia mención que de ellos hace Interián en su tratado (en el caso de Molanus, Paleotti y Pacheco), su precedencia en el ámbito hispano (en lo que se refiere a Carducho) y su cercanía cronológica y circunstancial (Palomino).

- De historia SS. *Imaginum de Johannes Molanus*

Johannes Molanus es el nombre latinizado de Jean Vermeulen (Lille, 1533 - Lovaina, 1585), teólogo católico de origen flamenco, formado en Lovaina, donde tuvo como profesores a Cornelius Jansenius y Jean Hessels, dos de los tres teólogos de dicha ciudad que en nombre del Rey de España acompañaron a los obispos belgas en junio de 1563 a las tres últimas sesiones del Concilio de Trento.

Molanus permaneció toda su vida estrechamente vinculado a la Universidad de Lovaina como profesor de la Facultad de Teología y a partir de 1578 como rector. Muy activo políticamente, le tocó en suerte ser testigo de las guerras de religión y especialmente de

las violentas acciones iconoclastas de los reformistas mientras que simultáneamente desarrollaba una producción intelectual de envergadura en hagiografía y liturgia, historia y teología, no sólo como escritor sino también como editor. Su obra capital sobre las imágenes santas, fue redactada en latín y editada por primera vez en 1570 con el título *De picturis et imaginibus sacris* y por segunda, de manera póstuma, en 1594, considerablemente aumentada por multitud de anotaciones de su autor y retitulada *De historia SS. Imaginum*.<sup>245</sup>

La obra según su segunda edición, mucho más extensa que la primera, fue estructurada en cuatro libros. El primero, de cinco capítulos, es el discurso pronunciado por el autor en 1568 en la Escuela de Artes de la Universidad de Lovaina, en el que se traza una historia de la querrela de las imágenes en el Imperio de Oriente y se demuestra que la Iglesia siempre ha sido defensora de las imágenes.

En el segundo libro, que con sus 71 capítulos conforma aproximadamente la mitad de la obra, se desarrollan las diversas ideas sobre el uso ilegítimo de las imágenes que habían quedado planteadas a partir del decreto del Concilio de Trento: el paralelismo entre las prohibiciones de libros y las de imágenes, la legitimidad de la adoración de éstas, la manera en que se deben tener y conservar, los errores peligrosos y los que no lo son, la noción misma de imagen sagrada y el papel de las diversas imágenes paganas. La estructura del libro, sin embargo, no configura ni jerarquiza claramente los principales problemas o temas, pues éstos se van desgranando en breves capítulos no siempre sucesivos, alternados con capítulos dedicados a ejemplos, sin diferenciar entre unos y otros.

---

<sup>245</sup> Sobre estas dos primeras ediciones véase nota 12 en la pág. 4. En el siglo XVII el tratado fue reeditado al menos siete veces. En el XVIII se publicó una edición comentada muy respetuosa del original: *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum, libri IV, auctore Joanne Molano Ejusdem oratio de Agnis Dei et alia quaedam. J. N. Paquot recensuit, illustravit, supplevit*, Lovaina, Typis Academicis, 1771. En el siglo XIX se reeditó nuevamente en MIGNE, Jacques-Paul: *Theologiae cursus completus*, t. XXVII, Paris, 1866. Y en el siglo XX se publicó la edición que ha sido consultada para esta investigación, traducción al francés de la edición de 1594. MOLANUS: *Traité des Saintes Images* (traducción y estudio crítico de François Boespflug, Olivier Christin y Benoit Tassel), París, Les Éditions du Cerf, 1996. A partir de esta cita, cuando se haga mención a esta obra se colocará la referencia bibliográfica como sigue: MOLANUS (1594) 1996 y el correspondiente número de página.

El sentido general de este segundo libro es el de denunciar los diversos abusos provenientes de la ignorancia y recomendar las normas de prudencia necesarias, especialmente que los pintores se abstengan de representaciones que puedan dar lugar a una falsa interpretación de la doctrina. Pero al mismo tiempo, se alerta contra el exceso de celo, recomendando la tolerancia y la difusión de los significados más ortodoxos de las imágenes, evitando destrucciones intempestivas que sólo ocasionan problemas.

El tercer libro sigue el orden del calendario para indicar el modo de representación iconográfica de algunos santos. Los casos no conforma un repertorio sistemático sino que funcionan como ejemplos de las afirmaciones del libro segundo.

El cuarto y último, es en gran medida una continuación del tercero, si bien no se sigue en éste ya el calendario mes a mes, sino que se abordan las representaciones y santos relacionadas con las fiestas eclesiásticas movibles a lo largo del año litúrgico.

No queda del todo claro, en las palabras del autor, un único tipo de público al que esté dirigido su libro. El texto dedicatorio que encabeza la primera edición induce a pensar que los primeros destinatarios son aquellos que el Concilio de Trento hace responsables de controlar las imágenes, es decir, los obispos y sacerdotes; pero en otros puntos del texto se dirige a pintores,<sup>246</sup> a visitadores pastorales, a simples fieles, a reformados, o a católicos rigoristas. La elección del latín revela que se dirige antes que nada a las autoridades eclesiásticas a quienes el decreto tridentino ha encargado de examinar las imágenes introducidas en las iglesias. En todo caso, su objetivo es precisar la naturaleza del abuso o error en el uso de las imágenes, proporcionar una guía para aquellos que deben juzgar las elecciones iconográficas en materia del arte religioso y así contribuir a con el encauzamiento de la iglesia católica postridentina.

El principal antecedente del trabajo de Molanus sobre las imágenes sagradas fue *De imaginibus libri adversus iconoclastas* de Konrad Braun<sup>247</sup> cuyo último capítulo “De abusibus imaginum” ya introdujo, aunque muy brevemente, lo que Molanus consideró el principal aporte de su propio tratado: un estudio sobre los usos abusivos de la imagen.

---

<sup>246</sup> El capítulo 71 del segundo libro: "Advertissement à ceux que peignent" se dirige específicamente a los pintores, para recordarles la obligación del reposo dominical. MOLANUS (1594) 1996, p. 334.

<sup>247</sup> Véase nota 7 en pág. 3.

Los abusos considerados por Braun ligados a la superstición, falsas leyendas e imágenes deshonestas, serían explorados de manera mucho más extensa por Molanus.<sup>248</sup>

Sin embargo, la lectura devela que en muchos casos, más que los abusos, Molanus procuraba señalar al lector el significado simbólico de las imágenes —también lo hacían el tratado de Braun y el de Sanders—,<sup>249</sup> como defensa y legitimación de éstas ante los ataques de los reformistas. La demostración de la antigüedad de determinados modelos iconográficos (incluso conteniendo pequeños errores), así como la función didáctica y litúrgica que cumplen, parece con frecuencia escrita más como invitación a la tolerancia que como normativa para pintores. Dicha demostración de antigüedad de los modelos iconográficos no es más que la aplicación de la recomendación conciliar: ante las dudas, acudir a las costumbres de la Iglesia.

Dos características son fundamentales en el tratado de Molanus desde un punto de vista metodológico: en primer lugar, las premisas se suelen construir a la manera escolástica, en base al argumento de autoridad; en segundo lugar, las imágenes son abordadas desde su identidad iconográfica general, sin hacer referencia, en la mayor parte de los casos, a obras concretas ni artistas específicos.

El tratado fue muy conocido por los prelados de la Reforma católica, formando parte por ejemplo, de las bibliotecas de Paleotti y de Baronius.<sup>250</sup> La severidad del enfrentamiento confesional en los Países Bajos y la necesidad de reparar las iglesias le confirieron importancia, algunas de las decisiones de los sínodos provinciales evocaron sus palabras y en uno de ellos incluso se recomendó al clero tomarlo como guía cada vez que se encargaran imágenes para una iglesia. Incluso durante los siglos siguientes la obra mantuvo interés, el gran despertar del arte religioso del siglo XVII estuvo acompañado de

---

<sup>248</sup> SCAVIZZI, Guisepe: *The Controversy on Images From Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992, p. 117.

<sup>249</sup> Véase nota 11 en pág. 3.

<sup>250</sup> En carta de Paleotti dirigida a Carlo Borromeo en abril de 1579, se lee lo siguiente: "...Ho ritrovato il *Molano de picturis*: onde non accaderà che ella più si scomodi di mandarmi il suo" ("he encontrado el *Molano di picturis*: por lo que no hara falta que se moleste en mandarme el suyo"). Paleotti se encontraba entonces definiendo su propio proyecto sobre el mismo asunto. PRODI, Paolo: *Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)* 2 vol., Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1967, p. 531.

varias reediciones, en el XVIII se publicó una versión resumida y renovada, la *Theologie des peintres*, y una reedición completa comentada por Jean Noel Paquot; en el XIX volvió a ser reeditado como parte del *Encyclopedie theologique*; y en el XX traducido al francés en una edición crítica.<sup>251</sup>

• **Discorso intorno alle Immagini sacre e profane de Gabrieli Paleotti**

Gabriele Paleotti (Bologna, 1522 - Roma 1597) se doctoró en Derecho Civil y en Derecho Canónico en la Universidad de Bologna mientras se mantuvo en contacto con otros campos como la naciente Crítica Histórica y las Ciencias Naturales que le vincularon a la expansión de la indagación racional y la observación experimental. Simultáneamente al desarrollo de sus estudios, fue asumiendo responsabilidades públicas propias de la tradición jurídica de su ciudad natal. Fue profesor de jurisprudencia y poco después canónigo del Capítulo de la Catedral y abogado de Cámara del Senado. Su formación, acentuadamente humanística, también favoreció un particular gusto por la belleza, del que dio muestras principalmente en el campo literario, en el musical y en el figurativo.

En 1555 recibió el nombramiento como juez del Tribunal de la Rota Romana donde su labor y sus dotes espirituales lo situaron en una posición de prestigio que aún se incrementaría durante su intensa participación en el tercer y último período del Concilio de Trento, desarrollado entre enero de 1562 y diciembre de 1563. Su función de auditor en el Concilio fue al principio sólo jurídica, propia de su profesión, pero sus labores de asesoramiento legal como consejero de los delegados, y sobre todo su notoria sensibilidad ante las tensiones de la reforma hicieron su participación indispensable. Paleotti estuvo involucrado en la creación de prácticamente todos los decretos, y tuvo un papel importante en la conciliación entre las tendencias opuestas de curiales y reformadores al saber conjugar unas auténticas ansias de reforma con un comprometido respeto por las jerarquías del iglesia.

Fue asesor de la comisión para la reforma del Índice del libros prohibidos interviniendo en la redacción de las reglas generales para el examen y clasificación de libros, una de cuyas características principales fue la no prohibición de autores heréticos que trataban temas no religiosos, sobre todo las obras de científicos protestantes, todas las cuales

---

<sup>251</sup> Véanse nota 29 en pág. 7 y nota 245 en pág. 14.

figuraban condenadas en el Índice precedente. Finalizado el Concilio, Paleotti formó parte de la Congregación creada para la interpretación y cumplimiento de sus decretos. En 1565 fue elevado al cardenalato y un año después promovido al obispado de Bolonia. Paleotti fundó el plan de renovación espiritual y organizativa de su diócesis sobre la interpretación de los decretos tridentinos y en este sentido *Il Discorso intorno alle imagini sacre i profane*, publicada en Bolonia en 1582 en lengua vulgar y reeditada en latín en Ingolstadt en 1594, fue una obra clave de su acción episcopal.<sup>252</sup>

En 1578 sometió un primer esbozo de la obra a numerosas consultas y revisiones. Entre otros personajes cabe destacar a Carlo Borromeo, que acababa de publicar sus *Instructionum fabricae ecclesiasticae*; a algunos artistas como Próspero Fontana y Doménico Tibaldi; a juristas, religiosos, filósofos y sobre todo, al historiador Carlo Sigonio y al naturalista Ulisse Aldovrandi. Después siguió trabajando el mencionado esbozo hasta finales de 1581, cuando decidió una impresión de carácter provisional sólo con el objetivo de facilitar la revisión del texto a un mayor número de consejeros.

El propósito del texto, según sus propias palabras, era el de poner remedio a los abusos de las imágenes de acuerdo a las indicaciones del Concilio de Trento; pero mientras que el decreto conciliar se dirigía tanto a los hereéticos iconómacos como a la corrección de los abusos entre católicos, Paleotti advierte que no encuentra en Bolonia señales significativas de herejía por lo que se dirige a lectores católicos, y especialmente a los comitentes artísticos. Se salva así de la preocupación de ser acusado de imponer una concepción particular de la reforma del arte sacro más allá de los confines de su diócesis.

*Il Discorso...* según afirmara Paolo Prodi, no es un conjunto de reglas o prohibiciones sino un coloquio entre los representantes de un arte apreciada por sí misma, que se pretende reformar desde su espiritualidad interior. Una espiritualidad simple y clara, accesible a la multitud, no expresada en fórmulas o conceptos abstractos sino inspirada en

---

<sup>252</sup> A las ediciones de la obra citadas en nota 14 en pág 4, debe añadirse que fue editada por primera vez en inglés en el 2012; PALEOTTI, Gabriele; MC. CUAIG, William; PRODI Paolo: *Discourse on sacred and Profane Images*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2012. La edición consultada para esta investigación ha sido PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane (1582)* (dirección de Stefano della Torre y transcripción de Gian Franco Freguglia), Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002. A partir de esta cita, cuando se haga mención a esta obra se colocará la referencia bibliográfica como sigue: PALEOTTI (1582) 2002 y el correspondiente número de página.

la escritura, en la historia sacra, gravitante en torno al hombre; esta es la espiritualidad del humanismo cristiano expresada artísticamente mediante un realismo naturalístico-histórico del cual participaba el mundo cultural boloñés.

La concepción de la imagen que propone el tratado de Paleotti está fundamentado en el concepto de imitación, y directamente vinculada a la idea del hombre como criatura a la imagen de Dios; el valor de la imagen se deriva de la verdad y legibilidad de lo representado y por supuesto de su rol pedagógico y catequético.

Si bien se elaboró un plan de contenidos de cinco libros, sólo llegó a escribir dos de ellos. En el libro primero desarrolló el concepto de imagen en general, su origen y las artes que se sirven de ella. A continuación se dedicó a las diferencias entre imágenes profanas y sacras, documentando el antiguo origen de estas últimas y demostrando su función fundamental como medio para la doctrina cristiana.

En el libro segundo desarrolló los tipos de abusos o errores posibles en el uso de las imágenes tanto sacras como profanas. Partiendo de la premisa de que existe un paralelismo entre libros e imágenes, Paleotti propone someter a éstas al mismo tipo de reglas que fueron establecidas en el Concilio para los libros, reglas en cuya elaboración el mismo Paleotti había participado.

Así, reconoce distintos tipos de errores que él clasifica de acuerdo a dos categorías básicas: los que tienen que ver con la fe y la disciplina eclesiástica, y los que no tienen que ver con la fe sino con el tratamiento de la verdad, incluyendo en este segundo caso no sólo imágenes sacras sino también profanas.

Para definir el tipo de error en materia de fe al referirse a una pintura sacra, Paleotti acude a unas categorías que expresan el grado de desviación de la afirmación teológica representada en la escena, con respecto al núcleo verdadero contenido en las Sagradas Escrituras o en la tradición de la iglesia. Dichas categorías son: temerarias, escandalosas, erróneas, sospechosas, eréticas, supersticiosas y apócrifas.

En cuanto a los errores que no tienen que ver con la fe sino con los diversos grados de alejamiento de la verdad, la clasificación propuesta es la de imperfectas, inútiles, ridículas, de tema insólito, de significado oscuro, imprecisas, crueles o de temas monstruosos.

Las imágenes imprecisas o inciertas, lo son por la variedad de maneras en que pueden ser representadas sin que por ello entren en contradicción con su contenido. Aunque no exista un único criterio establecido para ellas, el arbitrio en estos casos es fruto de una probabilidad realista que ha sido practicada en el tiempo sin reprobación de autoridad ninguna. Como norma se han de seguir los ejemplos racionalmente concebidos y aprobados por personas doctas en asuntos eclesiásticos. Se ha de tener en cuenta el lugar y tiempo descrito en el Texto Sagrado y representar con criterio realista.

En el tercer libro, Paleotti pensaba examinar las imágenes lascivas o deshonestas y sus efectos sobre el ánimo, en el cuarto afrontaría la casuística de las diversas imágenes sagradas siguiendo el orden de la letanía y en el quinto ofrecería educación general ante los espacios eclesiásticos y laicos.

Paleotti no se dedicó en los años inmediatamente sucesivos a la publicación de los dos primeros libros del discurso a completar los tres restantes, sino a la traducción latina que le permitiría difundirla fuera de Italia. Su edición en 1594 sin variaciones sustanciales en contenido, incluyó el índice completo de los cinco libros y la advertencia de que por el momento se imprimían sólo dos.

El texto tuvo una fortuna inmediata, y fue elogiado por sus contemporáneos. No obstante, para la segunda edición latina, en 1596, Paleotti incluyó una reflexión pesimista acerca de la ausencia de reformas en el arte sacro tras treinta años de concluido el Concilio. En la misma época hizo circular un manuscrito entre cardenales y prelados, *De tollendis imaginum abusibus novissima consideratio*,<sup>253</sup> en el que explicaba como principal causa de la no finalización del tratado, su persuasión de que sus fatigas caerían en la indiferencia general pues los abusos ya estaban muy afianzados sin que el mundo católico pareciera tener conciencia de ello. El documento obtuvo un consenso significativo pero también algunas disensiones por parte de quienes encontraron la diagnosis demasiado radical y comprometedora, y temían que condenar los errores podía significar una condena a la tradición eclesiástica. Cuando aún este memorial era discutido Paleotti enfermó gravemente, muriendo en la primavera de 1597.

---

<sup>253</sup> PRODI, Paolo: "Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica", *Archivio Italiano per la Storia della Pietà* IV, Bologna, 1965, pp. 194-208.



El interés por *Il Discorso...* fue reflejado por tratadistas contemporáneos como Possevino, Federico Borromeo y posteriores, manteniéndose como el mejor planteamiento de la renovación espiritual propuesta por la Contrarreforma en el ámbito de las imágenes sacras. Paola Barocchi y Paolo Prodi han publicado los principales estudios sobre este tratado.<sup>254</sup>

### • Diálogos de la Pintura *de Vicente Carducho*

De origen florentino, Vincenzo Carducci (Florencia h.1576-1638) se desarrolló artísticamente en el ambiente manierista italiano de la corte madrileña a la que se trasladó muy joven en compañía de su hermano Bartolomé, quien había recibido el encargo de trabajar en la decoración pictórica de El Escorial. Carducho fue nombrado pintor del rey Felipe III cuando contaba unos 33 años y se mantuvo pleno de encargos hasta la fecha de su muerte en 1638.<sup>255</sup>

Hombre culto, muy religioso y dado a la especulación abstracta, combinó con éxito la práctica artística y la reflexión teórica según testimonia su biografía: participó en el proyecto de fundación de una Academia de pintores en Madrid, entabló y ganó un pleito junto a otros pintores para lograr la exención de la alcabala —paso importante hacia la dignificación cultural de la pintura—, intervino en la edición española del tratado de Vignola y su testamentaria confirma que poseyó una biblioteca de considerable dimensión. En ese marco artístico intelectual, la redacción de su tratado ha sido

---

<sup>254</sup> Paola Barocchi estuvo a cargo de las extensas notas de la primera edición crítica de 1961, y Paolo Prodi publicó por primera vez un estudio del tratado en 1962, PRODI, Paolo: *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Roma, Edizioni de storia e letteratura, 1962. Éste sería reeditado en 1965 (véase nota anterior) y más tarde reelaborado dentro del segundo volumen de su biografía sobre Paleotti (véase nota 250 en pág. 17). Desde aquellos años se ha producido un extenso debate en torno a la significación del tratado no sólo dentro de la historia del arte, sino en la historia religiosa, cultural y política, y en su papel en la transición Renacimiento-Reforma-Contrarreforma que ha sido brevemente reseñado por el mismo Prodi en la introducción de la reciente traducción al inglés, PALEOTTI, Gabriele: *Discourse on sacred and profane images* (Paolo Prodi, introducción; William McCuaig, traducción), Getty Research Institute, Los Ángeles, 2012.

<sup>255</sup> Su trayectoria pictórica ha sido estudiada por ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio: *Historia de la Pintura Española: Pintura Madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1969.

interpretada como una iniciativa de naturaleza pedagógica con la cual se procuraba a la vez el ennoblecimiento del oficio.

Sus *Diálogos de la Pintura* (1633) conforman un tratado sobre pintura de naturaleza académica y pedagógica, esto es, de carácter doctrinal y normativo, en el que a través de ocho diálogos entre discípulo y alumno se recogen las reglas para ejercer el oficio según la tradición renacentista italiana, principalmente según Vasari, Zuccaro y Lomazzo.<sup>256</sup> Se le ha reconocido como el primero de los tratados barrocos en el que, además de recoger la tradición italiana, se expresan las características propias del contexto artístico hispano.

En sus criterios artísticos, Carducho refleja el momento de transición que le tocó vivir. Por una parte se le ha considerado un tanto retardatario por haberse mantenido apegado a criterios que ya estaban en crisis y, simultáneamente, se le ha reconocido un cierto intento por absorber y normativizar la nueva orientación estilística naturalista que se perfilaba en su entorno pictórico.<sup>257</sup>

En cuanto a sus planteamientos teóricos sobre los principios generales del arte, destaca sobre todo su especial valoración de la dimensión moral, según él la más importante de sus noblezas (las otras son la política y la natural); dimensión que se concreta en la función de la pintura de persuadir eficazmente al espectador. En este aspecto los *Diálogos de la Pintura* comparten y divulgan la visión contrarreformista del arte que Carducho prácticamente retransmite a partir de Paleotti —según comprueba el estudio crítico realizado por Calvo Serraller—, aunque también retome algunas de las ideas moralistas de otros postridentinos como Gilio o de tratadistas renacentistas como Alberti.

El título del séptimo de los ocho diálogos: “De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se deve”, hace suponer que éste sea el sector del tratado reservado a las imágenes sagradas y, sin embargo, la aproximación a la

---

<sup>256</sup> Véase la nota 31. La edición que ha sido consultada para esta investigación ha sido principalmente la edición crítica prologada por Francisco Calvo Serraller: CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979. A partir de esta cita, cuando se haga mención a esta obra se colocará la referencia bibliográfica como sigue: CARDUCHO (1633) 1979 y el correspondiente número de página.

<sup>257</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: "Vida, obra, personalidad y fortuna histórica de Vicente Carducho" en CARDUCHO (1633) 1979, pp. xxvi-xxxi.

pintura sacra es tangencial y muy paulatina, expresando en realidad una preocupación general por el decoro, más que indicaciones o comentarios sobre la iconografía. A lo largo de dicho capítulo se aborda, en primer lugar, la relación entre la pintura y el edificio o estancia a la que está destinada; a continuación, las implicaciones simbólicas del retrato profano; y, finalmente, se plantea la pregunta de si se deben pintar las historias tal como sucedieron o no, —lo que sí constituye ya un problema central de las imágenes sagradas—, optando por recomendar las alteraciones de las circunstancias accidentales si con ello se consigue intensificar la devoción.

Llegado a este punto, Carducho reafirma el sentido de utilidad y valor social de la pintura desde su función de instrumento de comunicación de la religión, advirtiendo de los peligros de su mal uso. Acude a anécdotas y citas para demostrar que lo importante es la actitud a la que mueven las imágenes, dejando la técnica y la calidad subordinadas a la intencionalidad, aunque finalmente plantea la posibilidad de que una factura correcta ayude a la mayor eficacia de la pintura. El diálogo acaba con una relación de imágenes sagradas que se consideran elaboradas de manera milagrosa, es decir, por voluntad divina.

El estudio de Calvo Serraller, el más completo que hasta el momento se ha realizado del tratado de Carducho, reconoce la importancia e interés de éste en lo que se refiere a la comprensión del vínculo arte-religión en la tratadística hispana, una importancia que se ha visto difuminada por el tradicional protagonismo del tratado de Pacheco en este sentido, —quien sin duda fue inspirado por este antecedente— y lo sitúa ideológicamente del bando de la ortodoxia más puramente contrarreformista.<sup>258</sup>

#### • El Arte de la Pintura *de Francisco Pacheco*

El *Arte de la Pintura* es un tratado dedicado principalmente a los procedimientos pictóricos que incluye un extenso repertorio de observaciones sobre iconografía sagrada,

---

<sup>258</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: "Resumen de contenido y análisis de las fuentes de los Diálogos de Carducho" en CARDUCHO (1633) 1979, pp. cxii-cxxi.

escrito en 1638 (aunque publicado en 1649) por el pintor y erudito sevillano Francisco Pacheco (1564, Sánlucar de Barrameda - 1644 Sevilla).<sup>259</sup>

El contexto de creación y aparición de esta obra fue la Academia artística y literaria que con carácter relativamente informal se había conformado en torno a Pacheco en esa ciudad de rica vida económica, artística y cultural que era la Sevilla de la primera mitad del XVII. La labor docente del pintor, junto a sus intereses literarios, sus preocupaciones doctrinales y su general vitalidad intelectual, habrían sido las principales aunque no las únicas fuerzas motrices de la Academia en la que se formó Velázquez y que también frecuentaron los principales artistas, escritores, clérigos y humanistas sevillanos y en cuya existencia se justifica y se recrea el tratado.<sup>260</sup>

Sus contenidos se encuentran muy bien organizados en tres partes equitativas. El primer libro, de carácter introductorio “Libro primero de la pintura: su antigüedad y grandezas”, está conformado por doce capítulos dedicados a definiciones, finalidades y consideraciones históricas de la pintura. A la definición y disquisición sobre el origen de dicho arte, sigue su prioridad sobre la escultura y los honores que históricamente han recibido los pintores famosos por sus obras, así como la mención a religiosos o santos que la han practicado; se defiende después la nobleza de la pintura de acuerdo a sus propios fines que no son otros que los que corresponden a las imágenes sagradas; y, finalmente, se definen tres estados o niveles en los que pueden situarse los pintores según su saber y destreza.

El “Libro segundo de la pintura: su teórica y partes de que se compone” se dedica a la teórica de la pintura, desarrollando a lo largo de los doce capítulos diversos conceptos con los que se analiza y sistematiza la práctica pictórica: las divisiones o partes de la

---

<sup>259</sup> Véase la nota 32. La edición que ha sido consultada para esta investigación ha sido PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (edición introducción y notas de Bonaventura Bassegoda Hugas), Madrid, Cátedra, 2009. A partir de esta cita, cuando se haga mención a esta obra se colocará la referencia bibliográfica como sigue: PACHECO (1649) 2009 y el correspondiente número de página.

<sup>260</sup> La historia ha acabado otorgándole más relevancia a sus méritos intelectuales que a los pictóricos, entre los que se cuenta su obra el *Libro de los Retratos*, varios poemas y el haber sido recopilador y editor de la obra de otros autores, así como reconocido polemista y en general activo erudito. Véase BASSEGODA HUGAS, Bonaventura: "Introducción", en PACHECO (1649) 2009, pp. 11-61.

pintura (inventio, dibujo y color), el decoro que se debe guardar en la invención (con extensos ejemplos tomados de las propias obras de su autor), las partes del dibujo (buena manera, proporción, anatomía y perspectiva) y su primacía sobre la pintura, el colorido y sus partes (hermosura, suavidad y relieve), y la manera más adecuada de pintar que, según el autor, es la del modelado cromático y claroscuro tradicional, de acabado minucioso, en oposición a la entonces más novedosa pintura “de borrones”, es decir, de vigorosos toques de pincel a la manera veneciana; por último se expone el problema de la normatividad del arte pictórico.

De este segundo libro debe resaltarse, por su relación con los fines del presente trabajo, las descripciones iconográficas detalladas que realiza Pacheco de dos de su obras como ejemplos de decoro, un *Cristo azotado*,<sup>261</sup> y el *Juicio Final* de la iglesia de Santa Isabel pintado en Sevilla en 1614.<sup>262</sup>

El “Libro tercero de la pintura: de su práctica y de todos los modos de exercitarla”, dedicado a la práctica y modos de exercitarla, contiene diez capítulos en los que se tratan cuestiones técnicas: las tareas preliminares, es decir, dibujo y cartones, vinculadas a la invención del motivo; la pintura al temple; la iluminación, estofado y fresco; el óleo, encáustica, encarnación de esculturas y barnices; aborda también el tema, entonces novedoso, de los géneros de la pintura, jerarquizándolos, y finaliza con reflexiones teóricas en torno a los efectos de la pintura y la dificultad de apreciarla, su carácter liberal y su nobleza derivada principalmente de su utilidad en relación a las imágenes sagradas.

A partir del decimoprimer capítulo continua una suerte de apéndice titulado “Adiciones a algunas imágenes”: un conjunto un tanto irregular de advertencias de tipo iconográfico para la pintura de imágenes sagradas, recogidos y añadidos de manera tardía. Se abordan en ellos numerosas escenas del ciclo de la Vida de la Virgen y de la Infancia de Cristo, algunas de la Vida Pública de Cristo y de la Pasión, la iconografía de dieciséis santos y el tema de Cristo Crucificado con cuatro clavos. Se trata de un material recogido por Pacheco a partir de circunstancias diversas, sobre todo, aunque no únicamente, por su propia experiencia pictórica frente a dichas escenas y que no llega a constituir por sí

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, (1649) 2009, pp. 300-304.

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 310-317.

mismo un tratado iconográfico ni un repertorio, por su desequilibrio en la selección temática y por su desigual grado de elaboración.<sup>263</sup>

La iniciativa que habría movido a Pacheco a la inclusión de estas descripciones iconográficas a manera de manual normativo, parece haber sido más de tipo personal, originada en su propia preocupación por la ignorancia, que no de origen institucional, pues la vinculación de su autor con la Inquisición o con los jesuitas sevillanos era relativamente débil e informal.<sup>264</sup>

Este apéndice iconográfico ha otorgado al tratado de Pacheco una repercusión en la historiografía del arte español que rebasa el terreno exclusivamente técnico-pictórico influyendo en el trabajo que en ese mismo sentido desarrollarían más tarde Palomino y el propio Interián.

### • Museo Pictórico y Escala Óptica *de Antonio Palomino*

---

<sup>263</sup> Los temas cuya iconografía es abordada por Pacheco son los siguientes: la Santísima Trinidad, los ángeles, los demonios, San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada, pintura de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la Natividad de Nuestra Señora, Santa Ana, Santa Ana dando lección a Nuestra Señora, la Presentación de Nuestra Señora en el templo, el Desposorio de Nuestra Señora, la Anunciación de Nuestra Señora, la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, San Josef cuando quiso dexar a la Virgen Nuestra Señora, el Nacimiento de Cristo Nuestro Señor, Circuncisión del Niño Jesús, Adoración de los tres Reyes Magos a Cristo Nuestro Señor, la Purificación de Nuestra Señora y Presentación del Niño Jesús en el templo, la huída que hizo la Virgen con su hijo y esposo a Egipto, la disputa del Niño Jesús en el templo entre los doctores, el Bautismo de Cristo a los treinta años de su edad, Ayuno del Salvador y tentaciones del demonio. la Coronación de Espinas de Nuestro Redentor Jesucristo, Ecce Homo, Cristo con la Cruz a cuestas, la gloriosa resurrección de Cristo nuestro Señor, la primera aparición de Cristo resucitado a su Santísima Madre y la Asunción de Nuestra Señora.

<sup>264</sup> Las abundantes fuentes contemporáneas mencionadas por Bassegoda permiten considerar sus indicaciones como un producto representativo de su época más que una visión personal. Sus autores habitualmente citados son Landulfo de Sajonia el Cartujano, Cristóbal de Fonseca, Francisco Arias, Jerónimo Gracián, Luca Pinelli, Pedro de Vega, Pedro de Ryvadeneyra, Alonso de Villegas, Luis de Granada y Cristobal de Castro, entre otros. Se trata de autores modernos, populares en su tiempo, de quienes toma a su vez las citas de los Santos Padres y autoridades eclesiásticas. Cuando el tema era poco frecuente o problemático el autor recurría a sus amigos clérigos sevillanos, los jesuitas Feliciano de Figueroa, Alonso Flores, Antonio de Quintadueñas, Diego Meléndez, Juan de Pineda y el dominico Fray Alonso Ossorio.

Antonio Palomino (Bujalance, 1655- Madrid, 1726) recibió una formación religiosa en Artes y Teología que fue interrumpida a causa de su fuerte vocación pictórica. Se formó en Córdoba con Valdés Leal y Juan de Alfaro y en 1678 se trasladó a Madrid donde como Pintor Real desarrolló una carrera destacada sobre todo en el trabajo del fresco. Algunas de sus primeras obras importantes fueron la decoración del salón de sesiones y del antiguo oratorio del Ayuntamiento, del Hospital Real de la Corte y de dos calesines para Carlos II, aunque fue en Valencia donde realizó algunas de sus mejores obras: la decoración de la Iglesia de los Santos Juanes y la bóveda de la Basílica de Nuestra Señora de los desamparados. En 1705 ejecutó el fresco del coro de la Iglesia de San Esteban en Salamanca y en 1711 la pintura de la capilla del Sagrario de la Cartuja de Granada. En todas estas escenas de frescos cuya iconografía él mismo describe en su tratado, se reconoce un similar estilo compositivo de características barrocas y simbología compleja.

*El Museo pictórico y escala óptica*, —tratado “histórico-teorético” en palabras de Schlosser— fue redactado en sus años de madurez artística, y publicado cuando ya estaba consolidado su prestigio como pintor, en 1715 el primer volumen y 1724 el segundo.<sup>265</sup> El título responde a la relación simbólica de sus nueve libros con las musas y con los pasos del conocimiento que como una escala debe ascender el principiante mediante los fundamentos de la óptica. Su primer volumen agrupa tres primeros libros de naturaleza más especulativa, mientras que en el segundo se reúnen seis libros que abarcan materias más prácticas.

El primer libro, dedicado a Clío, musa de la Historia y titulado “El aficionado”, se ocupa del origen de la pintura y de sus géneros e intenta aficionar la voluntad del lector al ponerlo en conocimiento erudito con el arte de la pintura. El segundo libro responde a la advocación de Euterpe que Palomino vincula al deleite de lo que se desea saber, se denomina “El curioso”, y básicamente trata de demostrar con argumentos históricos que

---

<sup>265</sup> Véase nota 35. La edición que ha sido consultada para esta investigación ha sido PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y escala optica. I Theorica de la pintura, II Práctica de la pintura* (prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez), Madrid, Aguilar, 1988. A partir de esta cita, cuando se haga mención al primer tomo de esta obra se colocará la referencia bibliográfica como sigue: PALOMINO (1715) 1988 y cuando se haga mención al segundo tomo PALOMINO (1724) 1988, seguido del correspondiente número de página.

la pintura es arte liberal. El tercero, dedicado a Talía, musa de la comedia y titulado “El diligente” es un tratado de matemáticas y perspectiva.

Los libros del volumen orientado a la práctica se titulan y organizan su materia de acuerdo al grado de desenvolvimiento del pintor. Se inician con el cuarto dedicado a Melpómene y titulado “El principiante”, primer grado de los pintores, trata primeramente de las condiciones que ha de tener el pintor para a continuación adentrarse en lecciones de simetría, anatomía y escorzo del cuerpo humano. El quinto libro, titulado “El copiante”, segundo grado de los pintores, trata de la imprimación, preparación de colores, aceites, secantes, etc. El sexto, “El aprovechado”, bajo la invocación de Erato, versa del retrato, la composición de historias, los órdenes arquitectónicos y la pintura al temple. El séptimo responde a la musa Polimnia, se titula “El inventor” y trata de los diversos problemas de la invención y de la pintura al fresco. El octavo, “El práctico”, bajo la advocación de Urania, trata de la fisonomía del semblante humano y de la práctica de la perspectiva aplicada a diversos elementos arquitectónicos. Por último, el noveno libro dedicado a Calíope, se titula “El perfecto”, y siendo el último grado de los pintores presenta una serie de observaciones para la consecución de efectos estéticos y a continuación se dedica a la elección de los asuntos, esto es, a la iconografía o, en palabras del propio Palomino, a la difícil empresa de “formar las ideas para las pinturas”. En esta segunda parte del último libro el autor utiliza sus propias creaciones pictóricas describiendo su contenido y la manera general de componerlo, labor para la que cuenta con el antecedente de Pacheco. Al final aún añade un par de capítulos técnicos sobre el barniz, el aguafuerte y algunos colores artificiales.

Su estilo expositivo y sus referencias señalan su formación escolástica, una gran erudición y profundos conocimientos teológicos y litúrgicos, a los que se une el dominio de la técnica pictórica. El estilo de la escritura y la propia estructura del tratado rebosan complejidad barroca, la misma que muestran sus composiciones pictóricas en las que los numerosísimos elementos simbólicos se organizan según complejas estructuras que configuran a su vez nuevos contenidos semióticos.

## CAPÍTULO 5. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA

Una de las principales características de *El Pintor Cristiano* es la clara estructura organizativa del tratado para los esquemas mentales actuales. En efecto, tras un primer



libro introductorio dedicado a plantear los problemas generales, se dedica el segundo a la pintura de Dios y los ángeles, el tercero a la vida de Cristo, el cuarto a la Virgen y a continuación, el quinto, sexto, séptimo y octavo, a los santos cuyas festividades se celebran el primer, segundo, tercer y cuarto trimestre del año respectivamente. Por último, se dedica un apéndice a diversas advertencias sobre las imágenes que pertenecen al Viejo Testamento.

Se trata de una estructura que obedece simultáneamente a dos sistemas organizativos, ambos de origen litúrgico. En primer lugar, un orden jerárquico teológico, según el cual Dios, Cristo y la Virgen preceden en importancia a los santos.<sup>266</sup> Y en segundo lugar, un orden cronológico según el cual se suceden los respectivos eventos de la vida de Cristo y de la Virgen, así como los diversos santos según la fecha de su celebración a lo largo del año litúrgico. Un sistema organizativo que destaca por su claridad en comparación con tratados anteriores y en el que el propio autor se reconoce: “Nada hay que me de más gusto y lleve tras sí la atención, quando escribo, que el buen orden y método en tratar las materias.”<sup>267</sup>

El modelo retoma parcialmente la organización de uno de los primeros tratados que abordara el problema de las imágenes tras el Concilio de Trento, *De historia SS. Imaginum*, de Molanus. En el tercero de los cuatro libros de los que se compone su tratado, Molanus se refiere a la representación iconográfica de varios santos según el orden del calendario litúrgico, indicándolo mediante la anteposición del nombre del mes a cada grupo de capítulos correspondiente. Sin embargo, no fue exhaustivo ni sistemático, ni con respecto a la cantidad de santos abordada en cada mes (en el mes de febrero por

---

<sup>266</sup> Recordar y restablecer este orden, aparentemente elemental pero que había ido alterándose a causa del fervor por nuevas advocaciones, fue una de las medidas que ejerció Benedicto XIV, más adentrado el siglo XVIII. Por ejemplo, en *De Retinenda Crucifixi*, se dirigió a los obispos para precisar que las imágenes de los santos no debían apropiarse del espacio central de las iglesias que correspondía a Cristo crucificado. El texto fue publicado como un apéndice en BENEDICTI XIV: *Commentarius de sacrosancto sacrificio*, tomo 2, Lovaina, Tip. Academica, 1762, pp. 331 y ss..

<sup>267</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 177 (prólogo del tercer libro). Aunque la disposición de los santos según el año calendario (de enero a diciembre) es propia del martirologio romano, facilita la confusión la tendencia eclesial al uso simultáneo del año litúrgico (que gira en torno a la Pascua y comprende fiestas movibles), confusión en la que incurre el tratado de Molanus pero no el de Interián.

ejemplo, solo consta un santo), ni a la ubicación de éstos en la estructura del tratado (en el libro cuarto se continua abordando casos iconográficos fuera del anterior esquema mensual), ni a la posible diferenciación jerárquica entre las personas sagradas, los santos, la Virgen, Dios y Cristo (se alternan desordenadamente sus diversos comentarios iconográficos a lo largo de los libros II y IV). Su selección de casos de santos para el tercer libro se limitó a las figuras de las que había conocido abusos, y algunos de ellos se ampliaron en capítulos posteriores del libro cuarto, conformándose finalmente un conjunto abundante en ejemplos pero caótico en su plan.<sup>268</sup>

Una idea similar de organización fue esbozada por el Cardenal Paleotti en su proyecto para un tratado sobre las imágenes sagradas que no fue finalizado. Su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* debía subdividirse en cinco libros de los cuales sólo se publicaron dos. Para un cuarto libro Paleotti se había planteado afrontar en detalle la casuística iconográfica siguiendo el orden de la letanía:

Nel libro quarto si è minuziosamente trattato, capitolo per capitolo, di ciascuna delle immagini più frequentemente presenti nella nostra città e nella diocesi e, presumibilmente, in tutti gli altri luoghi della cristianità...Perciò si è cominciato con l'analizzare il modo con cui vengono raffigurati Dio Padre, il Figlio di Dio, lo Spirito Santo e tutti i misteri ad essi relativi, la gloriosa Vergine, gli angeli, i patriarchi, gli apostoli e tutti gli altri, seguendo l'ordine comune delle Litanie della Chiesa,<sup>269</sup>

La letanía obedece a un orden jerárquico en lugar de cronológico: santos ángeles, patriarcas, profetas, apóstoles, evangelistas y discípulos, mártires, obispos, doctores y padres de la iglesia, santos presbíteros y religiosos y, finalmente, santos laicos. Como herramienta sistematizadora ofrecía la posibilidad de cubrir un rango casi totalizador de casos iconográficos.

---

<sup>268</sup> Véase "Table des Matieres" en MOLANUS (1594) 1996, pp. 661-669.

<sup>269</sup> "En el libro cuarto se contiene minuciosamente tratado, capítulo por capítulo, cada una de las imágenes más frecuentemente presentes en nuestra ciudad y nuestra diócesis y presumiblemente en todo lugar de la cristiandad...Por eso se comienza por analizar el modo en el que han sido representados Dios Padre, el Hijo de Dios, el espíritu Santo y todos los misterios a ellos relativos, la gloriosa Virgen, los ángeles, los patriarcas, los apóstoles y todos los demás, siguiendo el orden común de las Letanías de la Iglesia...". PALEOTTI (1582) 2002, p. 10.

A fines comparativos resulta de interés presentar aquí el esquema tal como fue publicado por Paleotti en el índice del proyecto completo y confrontarlo con el índice de *El Pintor Cristiano*, pues si bien el esfuerzo de recopilación sistemática para ese cuarto libro finalmente no fue realizado, el esquema representó en su momento la totalidad iconográfica sagrada sobre cuya representación debía legislarse.<sup>270</sup>

INDICE DE INTERIÁN <sup>271</sup>	INDICE DE PALEOTTI <sup>272</sup>
<b>I.(Introductorio, sin título)<sup>273</sup></b>	<b>I. Pinturas de los santos según el orden de la letanía</b>
Qué se entiende por Imágenes Sagradas y por errores que se cometen al pintarlas	
A los malos artífices se les debe prohibir pintar imágenes sagradas	
No se deben pintar historias que puedan ser peligrosas o inducir al mal	
Se ha de evitar la indecencia y desnudez	
Circunstancias en las que se puede permitir la desnudez	
Deben evitarse las invenciones ridículas y extravagantes	
Las imágenes que dan ocasión a error deben quitarse y abolirse	
Una vez pintadas, las imágenes con errores no perniciosos pueden tolerarse	
Los errores en lo accidental (anacronismos) merecen el mismo juicio	
Es lícito pintar cosas que exciten la piedad aunque no sean tomadas de la Sagrada Escritura ni de la Historia	
<b>II. De las pinturas de Dios y de los Angeles<sup>274</sup></b>	<b>II. Imagen de Dios Padre</b>
Que Dios puede representarse	

<sup>270</sup> El papa Clemente VIII consideró la posibilidad de legislar respecto a las imágenes con un Index elaborado según Paleotti. Revisar JEDIN, Hubert: "Das Tridentinum und die bildenen Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, «Ricerche sulle teorie delle arti figurative nella Riforma Cattolica» (1962)", en *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 74, 1963, p. 321-339.

<sup>271</sup> Se han sintetizado los títulos originales por fines prácticos.

<sup>272</sup> Este índice ha sido extraído de la primera edición latina de 1594. PALAEOITI: *De imaginibus sacri ...*, *op. cit.*, s/p.

<sup>273</sup> Interián desarrolla diez capítulos introductorios en los que presenta y define su tema, y aunque tienen un objetivo general similar al de los dos primeros libros de Paleotti (los únicos publicados), no siguen de ninguna manera a éstos como modelo.

<sup>274</sup> Nótese que Interián reúne en este único libro a todos los seres no corpóreos incluyendo las tres personas de la Santísima Trinidad a las que en cambio Paleotti distribuye en capítulos diversos.

Que la forma humana en que es licito pintarle es la de un majestuoso viejo	
Advertencia acerca de estas imágenes	
Imágenes de los Santos Angeles	
Pinturas de Serafines y Querubines	
Pinturas de los Arcángeles Miguel Gabriel y Rafael	
Pinturas de los otro cuatro Arcángeles	
Pinturas del Ángel custodio	
Pinturas de las Almas	
Pinturas de los Demonios	
<b>III. De las pinturas e imágenes de Jesucristo y de los misterios de su santísima Vida y Pasión</b>	<b>III. Imagen de Dios Hijo, Cristo Salvador Nuestro y de algunos de sus sagrados misterios</b>
De la Natividad de Cristo Señor nuestro	Natividad del Salvador
De la Circuncisión del Señor	Circuncisión, e imposición del nombre de Jesús
De la pintura de la adoración de los Magos	Adoración de los Magos
De la Presentación de Cristo en el templo y de la purificación de Nuestra Señora	Presentación en el templo y Purificación
De las pinturas de la huida de Cristo a Egipto	La huida a Egipto
De las pinturas de la Infancia del Salvador	La disputa en el templo cuando fue encontrado por sus padres
De las pinturas de Cristo hallado en el templo sentado en medio de los doctores	La infancia y resto de vida hasta los 33 años
De las pinturas de Cristo en edad varonil	La forma del rostro del Salvador
De las vestiduras y adornos de Cristo	Las bodas de Canaán
Del Bautismo de Cristo y tentaciones en el desierto	Diversos milagros del Salvador
Otras observaciones acerca de otros hechos de Jesucristo	La entrada en Jerusalén y fiesta de palmas
De las pinturas de la mujer pecadora ungiendo los pies de Cristo	La Cena del Señor
Algunas cosas dignas de advertirse acerca de las pinturas de otros hechos de Jesucristo	Las lágrimas de Magdalena
De lo que hay más digno de notarse de la Pasión de Jesucristo	La loción de los pies de los apóstoles
De las pinturas antes de pronunciar contra él sentencia de muerte	La flagelación y corona de espinas
De las pinturas de Cristo llevando la cruz a cuestas y conducido al suplicio	La aflicción en la cruz
De las pinturas de la crucifixión del Señor y de las imágenes de Cristo crucificado	Los ladrones y el calvario
Sobre otros errores frecuentes en la Crucifixión de Cristo	El sepulcro y la custodia
De las imágenes del Descendimiento del Cuerpo de Cristo de la Cruz	La unción exhibida a las tres marías
De las imágenes de la Resurrección de Jesucristo y su Ascensión a los Cielos	El lino que envuelve el cuerpo de Cristo
	La resurrección y aparición
	La Ascensión

	La Pentecostés
	<b>IV. El modo de pintar el Espíritu Santo</b>
	<b>V. la pintura de la Santísima Trinidad</b>
<b>IV. Imágenes de la sagrada Virgen</b>	<b>VI. La pintura de la gloriosa Virgen Madre de Dios</b>
Pinturas de la Sagrada Virgen en general	La Concepción y Natividad
Imágenes de la Concepción de la Bienaventurada Virgen y su Natividad	La Anunciación
Pinturas de la presentación de la Virgen y su desposorio	La Visitación
Pinturas de la Anunciación de Nuestra Señora	La forma, hábito y estatura de la santa Virgen
Pinturas de la Visita a su Parienta Santa Isabel	Espasmos de la cruz
Apéndices sobre pinturas de la natividad del señor, su Circuncisión y otras que se hacen de la Virgen	Muerte, Asunción y Coronación
Pinturas de la muerte, Asunción y Coronación de la Virgen	Varias imágenes que de ella realizara San Lucas
	Admirable y Santísima Casa de Loreto
	<b>VII Pinturas de los Ángeles con sus hábitos e insignias<sup>275</sup></b>
	Arcángel Miguel
	Arcángel Gabriel
	Arcángel Rafael
	<b>VIII De las imágenes de Patriarcas y Profetas</b>
	Adán y Eva
	Abraham, Moisés y David
	San Juan Bautista
<b>V. De las pinturas de los Santos cuyas festividades se celebran en los tres primeros meses del año</b>	<b>IX. Pinturas de los apóstoles con sus hábitos y atributos</b>

---

<sup>275</sup> Estos fueron incluidos por Interián en el capítulo de Dios y otros seres inmateriales.

Avisos comunes y generales	San Pedro
San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad	San Pablo
San Sebastián, Santa Inés, San Vicente y San Anastasio	San Andrés
San Ildefonso Arzobispo de Toledo y San Raimundo de Peñafort General de la orden de predicadores	Santiago
Conversión de San Pablo y San Juan Crisóstomo	San Juan
San Julián obispo de Cuenca y San Pedro Nolasco	Santo Tomás
Santos Mártires San Ignacio, San Blas y Santa Águeda	Santiago Menor
San Romualdo, Santa Apolonia, Santa Eulalia, San Simeón Obispo y Mártir y San Matías Apóstol	San Felipe
Doctores de la Iglesia santo Tomás de Aquino, San Gregorio, San Leandro Arzobispo de Sevilla y San Patricio tratando primeramente de otros santos que se celebran en los primeros días de marzo	San Bartolomé
San José dignísimo esposo de la Virgen	San Mateo
<b>VI. De las pinturas de los Santos cuyas festividades se celebran en el segundo trimestre del año</b>	San Simón
San Francisco de Paula, San Isidoro Arzobispo de Sevilla, Santa Casilda virgen española y romano pontífice León Magno	San Tadeo
Mártir San Hermenegildo Rey de España, San Jorge Mártir y las del Buen Ladrón	San Matías
San Marcos Evangelista, San Pedro Armengol Mártir y Santa Catalina de Siena	<b>X. Figuras de los evangelistas con sus hábitos e insignias</b>
Santos apóstoles San Felipe y Santiago, la invención de la Santa Cruz y Santa Mónica madre del Grande Agustino	San Mateo
Martirio de San Juan Evangelista, San Estanislao Mártir y Santos Domitila, Nereo y Achileo	San Marcos
Santos españoles Domingo de la Calzada, San Pedro Regalado y San Isidro Labrador	San Lucas
San Pedro Celestino, San Bernardino de Sena, Santa María del Socós, Santas María Magdalena de Pazzis y San Urbano papa y Mártir	San Juan
San Felipe Neri, San Fernando rey de España y Santa Petronila Virgen	<b>XI. Modo de pintar a los Santos Inocentes</b>
San Norberto Fundador, San Bernabé Apóstol y San Juan de Sahagun, Doctor y catedrático de Salamanca	<b>XII. Pinturas de los Mártires, sus insignias y varios géneros de martirios</b>
San Onofre el Ermitaño, San Antonio de Padua, San Basilio el Grande y San Paulino de Nola	San Estefano
Sobre las pinturas de la Anunciación que hizo el Ángel de la Concepción de San Juan	San Lorenzo

Bautista	
Imágenes del mismo precursor cuando muchacho, mozo o joven	San Vicente
Santos Mártires San Juan y San Pablo y las de Pelayo muchacho español	San Fabián y San Sebastián
Santos Apóstoles y Príncipes de la Iglesia San Pedro y San Pablo	San Juan y San Pablo
<b>VII. De las pinturas de los Santos cuyas festividades se celebran en el tercer trimestre del año</b>	San Cosme y San Damián
San Laureano Mártir y arzobispo de Sevilla, Santa Isabel reina de Portugal, San Juan Gualberto, San Buenaventura Cardenal, San Enrique emperador de Roma y San Alexo	Santos Gervasio y Protasio
Santa María Magdalena, Santiago Apóstol y San Cristóbal Mártir	Santos Vitalis y Agrícola
Santa Ana madre de la Virgen, San Pantaleón Mártir, Santa Marta Virgen y San Ignacio Confesor	San Proculi unius protector de la ciudad
San Pedro in vinculis, Santo Domingo, Santos Mártires San Justo y San Pastor, San Cayetano y San Lorenzo Mártir	<b>XIII. Confesores, con su hábito e insignias</b>
Santa Clara Virgen, Santos Hipólito y Casiano, San Jacinto, San Roque y San Bernardo Abad de Claraval	Confesores Pontificios
De las pinturas de San Felipe Benicio, San Bartolomé Apóstol, San Luis Rey de Francia y Gran Padre San Agustín	San Silvestro
Degollación del sagrado Precursor y su cabeza separada de sus hombros, Santa Rosa del Perú y San Ramón Nonato Cardenal	San Gregorio
San Gil Abad, San Esteban rey de Hungría, San Lorenzo Justiniano, Santos Mártires Adriano y Gorgonio y San Nicolás de Tolentino	San Petronio Episcopo y protector de Bologna
Imágenes y pinturas de los Santos Mártires San Prtho y San Jacinto, de la Exaltación de la Santa Cruz, del Mártir San Cipriano de Cartago, de la impresión de las llagas de San Francisco y de Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia	San Ambrosio
San Mateo Apóstol y Evangelista, nuestra Señora de las mercedes Redención de Cautivos, San Cipriano y Santa Justina, Mártires San Cosme y San Damián y San Gerónimo doctor de la Iglesia	San Agustino
<b>VIII. De las pinturas de los Santos cuyas festividades se celebran en el último trimestre del año</b>	San Jerónimo
Seráfico Padre San Francisco, San Bruno, Patriarca de los Padres Cartujos, y San Dionisio Mártir	Martino
San Francisco de Borja, San Luis Bertrán, Seráfica Santa Teresa de Jesús y San Pedro Alcántara	San Nicolás

San Hilarión Abad, Santa Úrsula y sus compañeras, San Pedro Pascual Mártir, San Vicente, Santa Sabina, Santa Cristeta Mártires, apóstoles San Simón y San Judas y San Narciso Obispo y Mártir	<b>XIV. Imágenes de Confesores no Pontífices</b>
Todos los Santos según suelen pintarlos en una misma tabla o lienzo, San Carlos Borromeo, San Martín Obispo de Tours y San Diego de Alcalá	San Benedicto
Santos Asciclo y Victoria, Santa Isabel Viuda, Santa Cecilia Mártir, San Clemente papa, Santa Catalina Virgen y Mártir y San Andrés Apóstol	San Antonio
San Francisco Javier, Santa Bárbara virgen y Mártir, San Nicolás Obispo, y San Ambrosio Obispo	San Bernardo
Papa San Dámaso, Santa Lucía Virgen y Mártir	Santo Domingo, protector de Bologna
Santo Tomás Apóstol	San Francisco, protector de Bologna
San Esteban protoMártir, San Juan Apóstol, Santo Tomás Obispo de Canterbury	<b>XV. Imágenes de las Vírgenes consagradas y otras santas mujeres</b>
<b>IX. Advertencia sobre imágenes que pertenecen al Testamento Viejo<sup>276</sup></b>	Santa María Magdalena
Errores cometidos en las pinturas del Libro de Génesis	Santa Ágata
Errores en las cosas que pertenecen al Pentateuco	Santa Lucía
Errores en las demás pinturas del testamento Viejo	Santa Agnetis
	Santa Cecilia
	Santa Catalina
	Santa Anastasia
	<b>XVI. Imagen del Paraíso</b>
	<b>XVII. Limbo, Purgatorio e Infierno</b>
	<b>XVIII. Imagen del Diablo</b>
	<b>XIX. Descripción de la forma del Juicio Final</b>

---

<sup>276</sup> En la distribución de los capítulos de este último libro se sigue el orden determinado por el relato bíblico.



La comparación evidencia, en primer lugar, el amplio alcance del conjunto desarrollado en *El Pintor Cristiano*, muy cercano en lo que se refiere a la totalidad de imágenes abarcadas al esquema ideal teóricamente propuesto por Paleotti. En segundo lugar, se observa que la estructura de sus contenidos no fue una copia idéntica del esquema de Paleotti, sino que aun en caso de que lo hubiera usado como guía, Interián se hizo replanteamientos fundamentales de orden y jerarquía.

El primer sujeto iconográfico al que se dedica el tratado, Dios, viene seguido por el tratamiento recomendado para ángeles, almas y demonio, mientras que en la estructura de Paleotti éstos se presentan en un orden muy diferente. Este orden de prioridad teológico con el que Interián organiza las imágenes, resulta grato para el análisis artístico en tanto que se presta a una interpretación en el sentido de representatividad pictórica: las recomendaciones avanzan desde los entes más abstractos hacia los más concretos, o lo que es lo mismo, desde las figuraciones más imaginarias a las más realistas.<sup>277</sup>

Interián no hace explícita la razón de esta agrupación, pero es bien consciente de ella según demuestra su breve disertación sobre la materialidad-representabilidad de cada una de las distintas representaciones. Primero, al hablar de Dios, “¿quién podría formar la Imagen de un Dios invisible, incorporeo, interminable, y que no se puede figurar?”;<sup>278</sup> luego, al hablar de los ángeles, “en quanto a los Angeles, Arcangeles y Potestades, en cuya clase pongo también a nuestras almas, este es el parecer de la Iglesia Católica, que son intelectuales, pero que no carecen enteramente de cuerpo,... sino que tienen un cuerpo tenue, y aéreo o ígneo”;<sup>279</sup> también al hablar de las almas, “es un error sobradamente contrario a la razon, el que el alma racional, siendo por otra parte eterna e inmortal, conste de algún cuerpo”;<sup>280</sup> y finalmente, antes de hablar sobre los demonios, “no faltaron

---

<sup>277</sup> Aunque la lectura en clave pictórica es nuestra, y en estricto sentido histórico el orden incorpóreo-corpóreo es de origen teológico, la clasificación tiene que ver con el problema de representatividad de las imágenes en la controversia iconoclasta. Ya el tratado de Konrad Braun, antecesor de Molanus, expone primero las imágenes incorpóreas y a continuación las corpóreas. Véase el índice al inicio de *De imaginibus* en BRUNI: *Opera tria...*, *op. cit.*, s/p.

<sup>278</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 93-94.

<sup>279</sup> *Ibid.*, pp. 114.

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp. 157.

quienes sabiendo que los demonios están condenados a eternas llamas les han atribuido cuerpos aéreos”.<sup>281</sup>

Es decir, que el tratado no sólo se inicia con las imágenes de Dios (Padre, Hijo y Espíritu Santo), como principio generador fundamental según la teología cristiana, sino que agrupa inmediatamente a continuación a todas las imágenes de seres incorpóreos cuya representación depende en mayor medida de la imaginación del pintor. Asimismo lo señala también el autor al iniciar el tercer libro, que se dedicará a la vida de Jesucristo:

Entramos ya a tratar unas materias que son más propias de mi objeto e instituto; pues otras muchas, las que hemos tratado en el primer libro, por la mayor parte solo penden de un cierto modo de imaginar o de concebir, mas las que vamos a tratar ahora, contienen una historia cierta y determinada.<sup>282</sup>

Otra diferencia es que mientras que Paleotti separaba Dios Padre, Dios Hijo, Espíritu Santo y Trinidad, como conceptos teológicamente diferenciados, Interián incluyó a las tres personas bajo el único concepto de imágenes de Dios. La decisión una vez más resulta empática con la práctica pictórica, pues la representación de la Trinidad implica la solución pictórica simultánea de esas tres imágenes que la componen, Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. Esta consideración tripartita de la imagen de Dios explica la separación de las descripciones sobre la imagen de Dios Hijo de las del ciclo de vida y Pasión de Jesucristo, que en *el Pintor Cristiano*, igual que en Paleotti, merecen a continuación un extenso libro exclusivo.

La categoría de Patriarcas y Profetas esbozada de manera incompleta por Paleotti tras las principales personas divinas, queda incluida en el apéndice final en el que Interián incluye las imágenes del Viejo Testamento. La decisión de dejarlas para el final obedece una vez más a razones pragmáticas: son mucho menos frecuentes en la práctica pictórica:

...reflexionando más sobre ello y viendo que las imágenes e historias del testamento viejo eran muy raras y al contrario muy frecuentes las de Cristo nuestro señor, las de la Santísima Virgen y de otros muchos santos, determiné tratar primero de estas...<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> *Íbid.*, pp. 167-168.

<sup>282</sup> *Íbid.*, pp. 177-178.

<sup>283</sup> *Íbid.*

Las categorías jerárquicas con que Paleotti agrupó y ordenó a los diversos santos (apóstoles, evangelistas, mártires, confesores pontífices y no pontífices, vírgenes y santas mujeres) no son incorporadas por Interián, que prefiere el orden —mucho más popular— que dictan las celebraciones a lo largo del año calendario romano.

Para tratar con cierto orden lo que ocurre mas digno de advertencia acerca de las Imágenes de los Santos, he preferido el método, que ya de mucho tiempo, había observado un Escritor de estas materias bastante diligente: á saber, ir siguiendo sus Festividades, segun las celebra la Iglesia Latina; antes que seguir el orden de las Letanías, cuyo método habia determinado adoptar el Cardenal Gabriel Paleoto<sup>284</sup>

La decisión por lo tanto parece dirigida a facilitar la consulta a un usuario carente de especial formación teológica.

La estructura de la parte dedicada a las imágenes sagradas dentro de los tratados hispanos de Carducho, Pacheco y Palomino, ya ha sido brevemente descrita, y no ofrece ninguna relación con la estructura del tratado de Interián que resulte de interés destacar más que precisamente por sus diferencias. La forma de diálogo de Carducho, la relación de escenas de Pacheco o la descripción de las composiciones de Palomino, no implican en su concepción la menor intención de ofrecer una sistematización completa y ordenada del repertorio iconográfico sagrado. En general, y pese a la gran cantidad de literatura sobre el tema, no hemos localizado entre los tratados españoles, italianos, ni franceses, ningún otro ejemplo en el que coincida una ambición totalizadora de similar envergadura presentada con una estructura organizativa tan clara como la de Interián. *De Pittura Sacra* de Borromeo, o los tratados franceses del XVIII como el del abad De la Canorgue y el de Roger Molé se organizan según esquemas inspirados respectivamente en Paleotti y en Molanus, pero sin proponerse un plan tan vasto o una organización más racional. Sólo un tratado del siglo XIX, partícipe de una visión historiográfica mucho más avanzada como es *Institution de l'Art Chrétien pour l'intelligence et l'execution des*

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 64.

*sujets religieux*, del abad J.B.E. Pascal, resulta comparable en la magnitud de su programa y el rigor de su ordenación con *El Pintor Cristiano* de Interián.<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> Véase nota 32 en la pág. 7. Consúltense las tablas de contenidos de ambos volúmenes así como el primer capítulo del segundo volumen, PASCAL: *Institutions de l'art chrétien ...*, *op.cit.*, vol.1, pp. 277-286 y vol. 2, pp. 1-3 y 289-300.

## CAPÍTULO 6. LA IMAGEN SAGRADA Y SUS ERRORES

### Síntesis

El libro primero consta de diez capítulos que introducen los propósitos del tratado. Cada uno de ellos contribuye a definir el objeto de estudio: las imágenes sagradas y el tipo de errores al que se hará referencia. A continuación se presenta una síntesis de sus contenidos.

### *Definición de imágenes sagradas y de sus errores.*<sup>286</sup>

El primer capítulo del tratado se inicia con la definición de su objeto de estudio:<sup>287</sup>

Debiendo de tratarse en el discurso de toda esta obra de los muchísimos errores, que se cometen en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas, es necesario presuponer dos cosas: Qué entendemos por Imágenes Sagradas, y por errores, que frecuentemente se cometen en pintarlas, y esculpiras; ... Así lo pide el buen orden, y acertado método de cualquier tratado, o cuestión

En primer lugar, se definen las Imágenes Sagradas, por extensión: "...las que de cualquier modo nos representan a Dios, a los Ángeles, a Jesucristo, a su Santísima Madre, a los Profetas, a los Apóstoles, a los Mártires, a todos los Santos y Santas".

Esta enumeración de personajes se amplía, por razones prácticas, hacia otras muchas cosas "tocante a los hechos" o "que sirven de adorno y se añaden" a las anteriores y además,

---

<sup>286</sup> "Qué se entiende por Imágenes Sagradas, y por errores que se cometen en pintarlas", en INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 1-8. Salvo que se especifique lo contrario, todas las citas literales de *El Pintor Cristiano* en este resumen provienen de dichas páginas. De igual forma se procederá en todos los resúmenes de capítulos de aquí en adelante. En cuanto al aparato crítico de esta sección, en general se limita a presentar las referencias mencionadas por el propio autor del tratado. Todos los autores y obras citados por Interián se presentan finalmente en orden cronológico en el apartado de bibliografía de esta investigación. En las citas a pie de página de estas secciones de resumen se indican las fechas de edición únicamente cuando se trata de textos contemporáneos al autor. Tal indicación tiene la finalidad de facilitar uno de los principales objetivos nuestro trabajo como es la valoración de las novedades que Interián introduce respecto a los tratadistas que le precedieron.

<sup>287</sup> El autor justifica el orden en el que aborda sus temas con una sentencia extraída de *Los oficios* de Cicerón acerca de la necesidad de empezar por la definición.

...aquellas Imágenes de personas, que de ningún modo son sagradas, ... como las del mal Ladrón ... o la descripción del mismo Infierno ... por conducir mucho para una verdadera, y exacta inteligencia de las Historias, y demás cosas Sagradas.

Y a continuación se definen los errores. El autor aclara que no se referirá a los que tienen que ver con el conocimiento de los preceptos y reglas del arte de los pintores, ni “defecto en el dibuxo, o en el colorido”, sino a “...los que provienen de la ignorancia de los sucesos, de la poca o ninguna instrucción en la Historia, en las costumbres, en los ritos, y los que dimanen de otras causas semejantes...”

Por último, ejemplifica lo dicho con tres escenas que, pese a haber sido realizadas por excelentes pintores, incurren en los “defectos y faltas referidas”: la pintura de la Circuncisión del Señor —“no solamente por un pintor sino por varios y excelentes”—, la del Sacrificio de Abraham —“por un Pintor de no poca fama”— y la curación de un tullido por San Pedro,<sup>288</sup> —pintada por Rafael de Urbino (Fig. 2). Tras describir sus respectivos problemas, afirma que aunque sean primorosas, “son falsas, y que están llenas de errores por lo que mira a la Historia” y que aun los más sobresalientes pintores deberían haber “consultado con los hombres más sabios, y versados en las Letras e Historias sagradas.”<sup>289</sup>

### *Importancia de las imágenes.*<sup>290</sup>

En su segundo capítulo, Interián advierte que sus indicaciones se dirigirán por igual a la pintura y la escultura, pues ambas “andan muy unidas, y eslabonadas entre sí, siendo el objeto de estas dos Artes el imitar, y poner a la vista los hechos que han acontecido”.

---

<sup>288</sup> De los varios pasajes bíblicos mencionados, es citada textualmente sólo la narración del milagro de San Pedro, Hch 3. Respecto a las pinturas, las dos primeras son referidas de manera genérica, mientras que la de Rafael parece aludir a la imagen del cartón para tapiz que fuera reproducida en grabado por Raimondi en el S. XVI, y luego por otros grabadores. Sin embargo esta imagen no comete el error de representar a un tullido al que le faltara una pierna como denuncia Interián, sino con las piernas débiles como narra el milagro.

<sup>289</sup> Respecto a la necesidad de sujetarse al juicio de hombres más sabios, remite a una afirmación de Quintiliano en las *Instituciones Oratorias*.

<sup>290</sup> "Que a los principiantes rudos e ignorantes y a algunos otros malísimos Artífices, con razón se les debe de prohibir el pintar y esculpir Imágenes Sagradas", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 8-16.

Compara la pintura con la oratoria y la poesía porque, como éstas, nos representa las cosas, apoyando esta opinión en numerosos autores que han tratado y resaltado dicha relación.<sup>291</sup>

La comparación general entre coloridos y palabras, da paso a una comparación más específica que compete a los contenidos sagrados y su transmisión entre los iletrados a través de las imágenes, apoyándose en varias afirmaciones que insisten en la pintura como libro de los rudos e ignorantes.<sup>292</sup>

A partir de esta función y capacidad de las imágenes sagradas, Interián infiere la importancia y respetabilidad de la tarea de pintarlas, “Siendo esto así, ¿quién dexará de conocer cuánto importaría para conservar a las Pinturas, e Imágenes Sagradas el honor que les es debido, apartar, y prohibir el pintar dichas imágenes a ciertos principiantes rudos e ignorantes...?”

Y recomienda a estos “pésimos Artífices” pintar cualquier otra cosa antes que volver despreciables y ridículas las imágenes de los Santos, de la Virgen y de Cristo, “que habiéndose introducido para fomento de la piedad”, sirven en cambio de risa y desprecio como sucede en la ciudad “de Santiago”, “llena de tiendas de malísimos Pintores”.<sup>293</sup> La imposibilidad de reconocer el tema representado en estas malas imágenes, le lleva a equiparar a sus autores con los primeros pintores de la Antigüedad, que según relatan muchos escritores, habrían tenido que identificar con nombres las cosas pintadas, debido

---

<sup>291</sup> Sobre esta comparación acude a muchos autores: cita frase de Simónides referida por Plutarco en *De gloria Atheniensium*; recomienda la lectura *Sobre las formas de Estilo* de Hermógenes de Tarso; el proemio de las *Imágenes* de Filóstrato; el discurso XII de Dion Crisóstomo; y muy especialmente *Sobre la Pintura de los Antiguos* de Junius (1637). También los *Comentarios al salmo 50* de San Juan Crisóstomo y la homilía “a los quarenta Mártires” de San Basilio Magno.

<sup>292</sup> Se refiere a las actas de Concilio Segundo de Nicea, a la *Epístola* de San Tarasio que precede a las actas de dicho concilio; a las epístolas de San Gregorio Magno; comenta que Cicerón y Porfirio se valieron de las mismas ideas para autorizar el culto de sus ídolos, según consta en *Las Leyes*, del primero, y se menciona, sobre el segundo, en la *Preparación Evangélica* de Eusebio de Cesarea.

<sup>293</sup> Lo ilustra con la frase “...podrías amigos contener la risa?”, extraída del *Arte Poética* de Horacio.

a que su tosquedad las hacía irreconocibles.<sup>294</sup> También un relato de Ateneo alude a la risa que provocaba la tosca estatua de la diosa Latona.<sup>295</sup>

Refuerza esta idea recurriendo también a los ejemplos históricos de celo y vigilancia de la calidad de las imágenes entre reyes y príncipes respecto a sus retratistas.<sup>296</sup> Similares en cuanto al sentido de exigencia frente a las imágenes, se reconocen a continuación los logros del Concilio de Trento:

se ha remediado en gran parte tanto mal, y desorden, por el zelo, y prudencia de sabios Prelados, y de vigilantes Párrocos, quitándose á lo menos de los Templos, y lugares sagrados no pocas Imágenes de monstruosa deformidad, y sepultando algunas otras debaxo de la tierra para su perpetuo olvido.<sup>297</sup>

*Las imágenes deshonestas.*<sup>298</sup>

En el tercer capítulo el autor introduce la defensa que hicieron Platón y Aristóteles de la regulación a la que eran sometidos los pintores en el Antiguo Egipto a fin de producir

---

<sup>294</sup> Señala que así lo refieren Eliano, en sus *Historias*; Aristóteles, en sus *Problemas*; Cicerón, en *De los oradores ilustres*; Filóstrato, en la *Vida de Apolonio de Tiana*; Quintiliano, en las *Instituciones Oratorias*; Demetrio, en *Sobre el Estilo*; Athenagoras, en *Súplica en favor de los Cristianos* y Arnobio, *En pugna con los gentiles*. Se refiere de forma genérica a pinturas en las que el caballo de San Martín parece un jumento, o el cordero de Jesucristo parece un perro.

<sup>295</sup> Se refiere a la obra de Ateneo, *El Banquete de los eruditos* y añade que también advierten de la disformidad de aquellas antiguas figuras de dioses, San Clemente de Alejandría en *El Pedagogo*; la recién mencionada obra de Arnobio, y *Farsalia* de Marco Anneo Lucano.

<sup>296</sup> Acerca de la relación de Alejandro Magno con Apeles y Lisipo, recuerda los comentarios de la *Historia Natural* de Plinio; de la *Apología Florida* de Apuleyo; los versos de Horacio en sus *Epístolas*; el punto de vista de Cicerón en su *Correspondencia con su hermano Quinto*, y las advertencias de Plutarco, en la *Vida de Alejandro* y en *Sobre la Fortuna o las Virtudes de Alejandro*. Por último, sobre la relación entre Felipe IV y Velázquez, reconoce haberse enterado por la lectura de la *Teórica de la Pintura* de Palomino (1715) y aprovecha para dar a conocer la aparición del siguiente volumen, la *Práctica de la Pintura* (1724).

<sup>297</sup> En éste y algún otro punto de su texto, Interián afirma que no quedan imágenes deformes en su época. De ello podemos inferir que su tratado se proponga objetivos diferentes a los tratadistas de siglos anteriores.

<sup>298</sup> "Que con pretexto, y baxo el nombre de Imágenes Sagradas, no se deben pintar aquellas Historias que puedan ser peligrosas a la vista, o inducir al mal a los incautos", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 16-23.



imágenes decentes y evitar la imitación de cosas deshonestas.<sup>299</sup> Y contrasta esa postura con la libertad con que algunos pintores han abusado de las artes representando cosas deshonestas, “que excitan a los incautos y en especial a los jóvenes ... a la maldad, torpeza y perniciosos deleytes”. Explica, sin decir sus nombres, el ejemplo de dos artífices españoles “en el siglo próximo pasado” que, uno con la pluma, y el otro con el pincel, se dedicaron a recrear historias de la Sagrada Escritura que incitaban y avivaban “el fuego de la concupiscencia” como “las hijas de Loth enteramente desnudas”, “aquella mujer de Egipto provocando al casto Joseph al adulterio” “Bethsabé que se prostituía”, “y otras de este género”.<sup>300</sup>

Sentencia que quien usa el arte de la pintura para representar cosas deshonestas y lujuriosas hace uso de un arte bastardo;<sup>301</sup> y menciona numerosos poetas y pensadores que han reprendido ese mal uso. Explica el efecto que estas imágenes causan, que no es otro que el de servir como “exemplos para cometer la maldad y pecado” como sucede con el joven de la comedia de Terencio inspirado a cometer estupro por una pintura de Danae<sup>302</sup> y comenta que el mismo efecto ha sido advertido en la poesía “singularmente en la cómica”, por Donato, Cicerón, y San Agustín.<sup>303</sup>

Concluye que por eso “el decreto de los Padres, que se congregan en el Oriente en el Palacio del Emperador, que llamaron Trulo”, el Concilio de Trento, y más recientemente

---

<sup>299</sup> Se refiere a las *Leyes* de Platón, y a la *Política* de Aristóteles.

<sup>300</sup> A partir de este caso doble, comenta que pintar y escribir se expresan con un único vocablo, tanto en griego como en latín, como puede comprobarse en el verso 102 de la primera *Silva* de Estacio y en el verso 33 del sexto capítulo de la *Eneida* de Virgilio.

<sup>301</sup> Interián asimila su condena a la que hiciera Platón en el *Gorgias* ante el Arte que no mejora a los ciudadanos y cita opiniones similares que se encuentran en la *Vida de Moisés* de San Gregorio de Nisa, en el *Discurso contra los griegos* de Taciano, en la sexta de las *Elegías* de Sexto Propercio, en la *Historia Natural* de Plinio, en la segunda de las *Epístolas* de Sidonio Apolinar, y en el sermón 155 de San Pedro Crisólogo.

<sup>302</sup> Se refiere al tercer acto de *El Eunuco* de Terencio.

<sup>303</sup> Se refiere a las *Disputaciones tusculanas* de Cicerón y a los comentarios de San Agustín sobre este tema en las *Confesiones*, *La Ciudad de Dios* y en una de sus cartas.

el papa Urbano VIII, han precavido el abuso prohibiendo que en las iglesias se expongan imágenes profanas ni indecentes.<sup>304</sup>

*La indecencia de las imágenes.*<sup>305</sup>

En el cuarto capítulo Interián sustenta su recomendación de no pintar hechos deshonestos y evitar toda desnudez en el hecho de que “los ojos de los hombres son muy resvaladizos, e inclinados al mal” (sic). Alega que los cristianos griegos pintan las imágenes sagradas solo “de medio cuerpo” para evitar pensamientos impuros y que los moscovitas “abominan” de las imágenes de Santos desnudas aunque solo sea de alguna parte de su cuerpo, y expone:<sup>306</sup> “no soy tan rígido, ni pido a los Pintores que observen un método tan exacto y escrupuloso en pintar las Imágenes Sagradas. Quisiera si, seriamente, que se pusiera límites y freno a cierto escandaloso modo de pintar.”<sup>307</sup>

Proporciona algunos ejemplos generales, “muchachos ya grandecillos pintados enteramente desnudos”, “Imágenes de la Sacratísima Virgen ... caído su cabello rubio, desnudos su cuello y hombros, y aun sus purísimos y virginales pechos”,<sup>308</sup> “al mismo Christo ... enteramente desnudo” y otros más precisos, como el de “dos mártires quando

---

<sup>304</sup> Se refiere al llamado "Concilio in Trullo", efectuado en Constantinopla en el año 692 con el fin de completar a los anteriores quinto y sexto concilios generales y a la resolución de Urbano VIII publicada en la carta *Sacrosancta* de 1642.

<sup>305</sup> "Que no solo se han de evitar las pinturas de cosas torpes, y deshonestas; sí que se ha de excusar también, en quanto se pueda, toda indecencia, y desnudez en las Imágenes Sagradas", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 23-28.

<sup>306</sup> Sobre dichas costumbres de los griegos, cita la obra de Jacques Goar, *Euchologion sive Rituale Graecorum complectens ritus et ordines divinae liturgiae* (1667), así como el *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durando, y sobre los moscovitas, la *Moscovia* de Antonio Possevino.

<sup>307</sup> Al mencionar que algunas pinturas sagradas provocan lascivia en vez de devoción, añade palabras de Ambrosio Catarino (Lancellotto Politi) extraídas de *Disputatio de cultu et adoratione imaginum*.

<sup>308</sup> Contrasta estas imágenes, impropias de la Virgen, con sus virtudes según son descritas por San Ambrosio en *De Virginibus*.

les llevaban al suplicio ... desnudos, como suele decirse, de pies a cabeza”,<sup>309</sup> o el de “una famosa ciudad de Italia” donde “un célebre Pintor (no nombraré en mi obra al que no quiera alabarle) pintó al Martir San Sebastián ... de tan bello parecer, que habiéndose averiguado que este retrato servía de tropiezo a muchas mugeres, mandaron los superiores quitarle de la Iglesia”<sup>310</sup>

Y, por último, un caso en una “célebre Ciudad de nuestra España”, donde “...en un magnífico templo a una Santa Virgen y Martir, tutelar de aquella Iglesia, clavada en la cruz en la postura que describe Lipsio, cruzados los palos a manera de la letra X...enteramente desnuda”<sup>311</sup> (Fig. 3).

En conclusión, Interián proclama que “oxalá esté siempre en su fuerza y vigor el Decreto del Santo Concilio de Trento” refiriéndose específicamente a la eliminación de la “deshonestidad” y “provocativa hermosura” de las imágenes sagradas.

#### *La desnudez*<sup>312</sup>

Interián acepta en este quinto capítulo que algunos temas exigen la desnudez en su representación: “nuestros primeros Padres”, “los Mártires” y los penitentes del desierto.<sup>313</sup>

---

<sup>309</sup> No nos ha sido posible identificar la pintura sobre los dos mártires desnudos. Contraponen estos ejemplos deshonestos con la reflexión sobre la honestidad que deben representar las imágenes sagradas según Francisco de Orantes en su *Locorum Catholicorum*.

<sup>310</sup> Se refiere al testimonio de Pietro Battista Borgo, sobre el San Sebastián que realizara el monje pintor Fray Bartolommeo (Sevignato di Prato, 1472-Florenia, 1517) para la Iglesia del Convento de San Marcos de Florenia. La obra no se conserva actualmente.

<sup>311</sup> Sobre el tipo de crucifixión mencionada, remite a la obra de Justo Lipsio *De Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*; y parece referirse a una imagen de Santa Eulalia. Añade el comentario indignado de Olaus Magnus, “un historiador del Norte”, acerca de los peligros de estas tentaciones a la lascivia.

<sup>312</sup> “Qué desnudez, y en qué circunstancias se puede permitir en las Imágenes Sagradas, sin escándalo de los timoratos”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 28-43.

<sup>313</sup> Afirma que no reprendieron esto los teólogos catedráticos de Salamanca, Ángel Manriquez y Jose de la Cerda en un tratado impreso en Florenia en 1652. Aunque no añade más, los nombres son suficientes para identificarlo con el tratado impreso en Madrid en 1632: *Copia de los pareceres y censuras de los*

Respecto a los primeros —Adán y Eva—, “confieso desde luego, que es tolerable el que les pinten enteramente desnudos” en caso de que se les retrate “en el estado de inocencia”,<sup>314</sup>

...con tal que los Pintores honestos y timoratos tengan particular cuidado de que no se vea la menor indecencia en tales imágenes. Lo que se conseguirá perfectamente, si el pintor con darles cierto gesto o postura de cuerpo , o por medio de alguna cosa, como es un tronco o ramo de árbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor, y decencia pide que no se expongan a la vista.

Si se pintan después de haber caído en el pecado, “de ningún modo será lícito pintarles del todo desnudos”, sino “con aquello mismo con que ellos inmediatamente se cubrieron” o bien con las túnicas de pieles con las que les vistió Dios al expulsarles del Paraíso.

En cuanto a los segundos, los Mártires, “siempre se deberán pintar con algún lienzo o paño, tapando principalmente aquellas partes, que el mismo pudor, y la naturaleza procuran encubrir.” No porque no fuera costumbre desnudarles, sino porque pintarles así sería “muy ageno de la gravedad y modestia christiana”.

A este respecto Interián comenta sobre la desnudez que acostumbraban los “antiguos Gentiles griegos y romanos” en baños, juegos gladiatorios, gimnásticos y otros, añade que acostumbraban a infligirla a sus reos y mártires;<sup>315</sup> y relata que algunas veces

---

*reverendísimos padres, maestros, y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcala, y de otras personas doctas. Sobre el Abuso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas.*

<sup>314</sup> Gn 2,25.3,7.11. Sobre la conducta de Adán y Eva, en la que a la inocencia no puede atribuírsele deshonestidad, refiere a San Agustín, *Contra Iulianum*.

<sup>315</sup> Sobre la aceptación de la desnudez entre romanos, cita frase de *La Eneida* de Virgilio contraponiéndola con cita de las *Disputas tusculanas* de Cicerón, en la que éste, recordando una frase de Ennio, demuestra que los más cuerdos no aprobaban dicha desnudez. Cita otro testimonio de la desnudez de los reos, de Antonio Gallonio, *De Sanctorum martyrum Cruciatibus* (1594) y sobre la misma práctica bajo el imperio de los arrianos, cita la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea, a San Atanasio en *Apología de su fuga* y en su *Carta a los solitarios*; a San Hilario en su *Epístola a Constantino* e incluye palabras de Pedro de Alejandría narrando el castigo a unas vírgenes, extraídas de la *Historia Eclesiástica* de Teodoreto.

aconteció el milagro que aún “colgando a las Santas Mujeres por los pies, quedaron inmóviles sus vestiduras sin bajar a sus rostros”.<sup>316</sup>

Insiste en que por gravedad y modestia cristiana, todo ello no debe ser contemplado del mismo modo que pasó y describe brevemente algunos de los más terribles padecimientos sufridos por algunos mártires: despedazamientos y tormentos del cuerpo con bolas o planchas de lomo, con tenazas, con hachas encendidas, “con ciertas máquinas que levantaban en alto a las mugeres totalmente desnudas y descubiertas y atándolas por un pie las colgaban con la cabeza hacia abajo”,<sup>317</sup> azotes “de medio cuerpo abaxo”,<sup>318</sup> un palo muy agudo que se les pasaba “por medio de las entrañas”<sup>319</sup> o la introducción de una “aguda caña” por el “miembro viril”<sup>320</sup>. Concluye que no es conveniente pintar todos los tormentos que los santos padecieron, pues algunos por su crueldad e indecencia, merecen cautela y circunspección por parte del pintor.<sup>321</sup>

Por último, respecto a los anacoretas, Interián no encuentra tan mal su parcial desnudez como el que se les pinte blancos y lampiños cuando se supone que han estado expuestos al sol y al aire.<sup>322</sup> Afirma que no es “conforme a la naturaleza de las cosas el pintar con la carne blanca y el cutis sin pelos ásperos, a los hombres que vivieron mucho tiempo

---

<sup>316</sup> Lo relata San Hilario en la epístola recién mencionada.

<sup>317</sup> Refiere el relato a la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea.

<sup>318</sup> Interián remite aquí a varios testimonios: a las notas que aporta Baronio sobre el martirio de San Vito en el *Martirologio romano*; el *Peristefanon* de Prudencio; la ya mencionada obra de Gallonio; la *Stuore* (1648) de Giovanni Stefano Menochio, y *De Martyrum cruciatibus* (1696) de Casparis Sagittarius. Demuestra que este tormento también fue inflingido a ancianos con un relato extraído de la obra *De Persecutione Vandalica* de San Victor Uticensis, así como a mujeres, según las Actas de Santa Afra mártir en el *Martirologio romano*. También cita las *Actas de los mártires* (1689) de Thierry Ruinart, e incluye la mención a un martirio similar narrado por François Combefis en *Christi Martyrum* (1660).

<sup>319</sup> Martirio padecido por San Isquirión, según cita del *Martirologio Romano*, también descrito por la ya mencionada obra *De Cruce*, de Lipsio y por Séneca en *De Consolatione ad Marciam*.

<sup>320</sup> Martirio de Benjamín, Diácono de Persia, referido por Teodoreto de Ciro en su *Historia Ecclesiastica*; algo similar narra Casiodoro en su *Historia Tripartita*.

<sup>321</sup> Cierra la reflexión sobre estas representaciones con frase de San Bernardo.

<sup>322</sup> Como ejemplo, Interián describe la apariencia de un naufrago que fue encontrado y llevado ante Carlos V, según narra Garcilaso de la Vega en *Historia del Perú*.

desnudos”. Recomienda no obstante, pintarles con túnicas, sacos o vestiduras semejantes y mucho más en el caso de las mujeres anacoretas.<sup>323</sup>

Indica también la manera de pintar algunos hechos acontecidos a estos santos en el desierto: San Benito, “tentado por el demonio a la luxuria” se arrojó en un espinar para “apagar la concupiscencia” con el dolor;<sup>324</sup> la escena fue representada con habilidad y destreza por el monje benedictino y pintor, “hermano del célebre pintor Francisco Ricci”, de modo que “nada se dexa ver que ofenda a la modestia cristiana”.<sup>325</sup> San Bernardo se sumergió en un estanque de aguas heladas para librarse de la “concupiscencia carnal” que le había provocado la observación de una mujer y por razones similares San Francisco se metió desnudo dentro de la nieve.<sup>326</sup> Por último, Santo Domingo castigaba sus carnes con azotes y suele representársele arrodillado delante de un crucifijo, desnudo de medio cuerpo, con el rosario en la mano izquierda y en la derecha una cadena de hierro con la que despedaza sus espaldas.<sup>327</sup> Para Interián esta imagen, pese a su desnudez, no infunde más que un santo horror.

*Resabios de ligereza*<sup>328</sup>

---

<sup>323</sup> Informa que San Antonio habría usado la misma túnica de hojas de palma que se hizo para sí San Pablo, según cita de la obra de San Jerónimo, *La Vida de San Pablo, el primer ermitaño*.

<sup>324</sup> Remite el episodio de la vida de San Benito de Nursia a *El libro de los Diálogos* de San Gregorio Magno.

<sup>325</sup> Interián se refiere a Juan Francisco Ricci (Madrid, 1600- Montecasino, 1681), quien en efecto pintó varias series sobre la vida de San Benito, una para el monasterio de San Juan de Burgos y otra para el Monasterio de San Martín de Madrid, si bien la escena de la tentación de San Benito parece estar entre las muchas no conservadas en la actualidad. También incluye un epigrama de su propia creación acerca de esta escena.

<sup>326</sup> Interián precisa que el relato sobre Bernardo proviene de Guillaume de Saint-Thierry, *Vida de San Bernardo*, y el de San Francisco, del texto sobre este santo escrito por San Buenaventura.

<sup>327</sup> Sobre Santo Domingo, cita a Laurencio Surio, *De probatis Sanctorum historiis*, Finalmente Interián incluye un epigrama de su autoría dedicado a dicho santo.

<sup>328</sup> "Que en las Pinturas Sagradas deben evitarse las invenciones ridículas y extravagantes, y quanto tenga resabios de ligereza, o de maldad", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 43-62.

En el sexto capítulo Interián advierte que no pretende referirse a los herejes que intentaron impugnar con pinturas los dogmas y misterios de la religión católica, menciona algunos ejemplos de ello y afirma que su tratado se dirige a los pintores católicos y píos.<sup>329</sup> Comenta una pintura de la que habla Nicéforo en la que Cristo fue caracterizado como Júpiter, “la que sin duda no imitará en el día de hoy ningún hombre pío” y cuyo autor recibió el justo castigo de Dios: “se le secó la mano al punto que concluyó dicha imagen”.<sup>330</sup> Cita a Molanus para expresar abiertamente su coincidencia de objetivos: procurar que no se propongan imágenes que “lejos de excitar a devoción, provoquen luxuria, soberbia, curiosidad y otros vicios”.<sup>331</sup> Así, critica que los pintores suelen representar la última cena de Cristo con sus discípulos semejante a un banquete profano,<sup>332</sup> y la actitud “desatinada y blasfema” entre Juan y Marta en algunas representaciones de la escena de Cristo en casa de Marta y María.

Encuentra “detestable” la costumbre de “nuestros poetas cómicos” de representar en el teatro las vidas de santos. En estas comedias se muestran los hechos de los santos mezclados “con otros detestables como desafíos, homicidios y amores profanos”, y suele darse al santo por compañero un “fraile lego”, “gracioso y truhan”. Lo mismo se ve a veces en la pintura, en el que a un varón santísimo se le acompaña de un compañero

---

<sup>329</sup> Cita el relato acerca de una imagen de Dios con orejas de jumento de la *Apología contra los gentiles* de Tertuliano y los comentarios que le hace Luis de la Cerda (1630); también menciona imágenes similares promovidas por los herejes modernos y la fábula de una mujer inglesa que habría sido Pontífice con el nombre de Juan. Comenta que esta última invención fue refutada tanto por católicos como por los herejes más sabios, y menciona a Baronio en sus *Annales Ecclesiastici*; Roberto Belarmino en sus *Disputationum De Controversiis Christianae Fidei* (1603); y Leon Allatius en *Confutatio fabulae de Ioanna Papissa* (1645).

<sup>330</sup> El relato proviene de la *Historia Eclesiástica* de Nicéphorus Callistus aunque también lo relata Theodorus Lector.

<sup>331</sup> La referencia al tratado de Molanus, de quien reconoce seguir sus huellas, va acompañada de una máxima de Plinio acerca de la nobleza de confesar los autores consultados.

<sup>332</sup> Interián menciona que las sagradas escrituras describen “un cenáculo grande y bien aderezado”, Mc 24,15; según los *Comentarios a los cuatro evangelistas* de Juan de Maldonado podría haber sido la casa de algún discípulo noble y rico; menciona a Quintinus Haeduus (Jean Quintin) en su *Synodis Gangrensis* como uno de los que reprehende la apariencia de banquete profano.

risueño y rollizo, convirtiendo la escena en deshonor y descrédito de las cosas sagradas.<sup>333</sup>

Considera pues a pintores y poetas excesivamente atrevidos y continua ilustrándolo con dos maneras contrapuestas y erróneas de representar a la Virgen ante el ángel Gabriel: tan atemorizada ante el aspecto del ángel que vuelve el rostro a otro lado, o pintando un ángel con barba larga y cana que no pueda atemorizarla.<sup>334</sup> Una imagen de Miguel Ángel, que muestra a Cristo arrojándose precipitadamente desde el cielo, actitud poco acorde a su dignidad, le permite atribuir estos excesos a la ostentación de habilidad.<sup>335</sup> Tampoco es adecuado pintar al Niño Jesús jugando pues “desde su concepción tuvo perfectísimo uso de razón” y “en toda su vida no tuvo ni siquiera un ligero movimiento de risa.” Sí resulta apropiado pintarle acompañado de los elementos de la Pasión de manera simbólica.<sup>336</sup> Encuentra condenables las imágenes que muestran a los ángeles sin el correspondiente decoro y dignidad como en el caso de dos que lloran por haberseles roto un plato, en la escena en que Jesús es servido por los ángeles tras el ayuno de cuarenta días.<sup>337</sup>

También alerta contra la perversión de algunos que pintan el rostro objeto de sus torpes amores bajo la apariencia de algún personaje sagrado, como, según testimonian varios relatos, sucediera en la Antigüedad y aún más tarde entre pintores cristianos;<sup>338</sup> si bien reconoce que “en estos días apenas puedo persuadirme, que alguno se atreva a ejecutarlo” y “aunque se vea esto raras veces, basta el que alguna vez pueda acontecer”.

---

<sup>333</sup> Sobre la coincidencia entre pintores y poetas, acude a una sentencia del *Arte poética* de Horacio.

<sup>334</sup> Lc 1, 29; la escena del ángel barbado es descrita por Giovanni Andrea Gilio en su *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*.

<sup>335</sup> Nuevamente refiere a la misma obra de Gilio.

<sup>336</sup> Coincide en esta observación, y así lo indica, con la opinión de Gabriele Paleotti en *De imaginibus sacris et profanis*. También justifica esta idea en la afirmación que hacen las Escrituras sobre Tobías, quien “no tuvo cosa pueril en sus acciones”, Tb 1,4.

<sup>337</sup> Se trata del episodio bíblico narrado en Mt 4, 11. Interián atribuye la observación sobre esta pintura — un fresco florentino del S. XVI—, a un anónimo tratado italiano de pintura.

<sup>338</sup> Ofrecen el testimonio de esta práctica, Plinio, en su *Historia Natural*; Molanus, en su *De historia SS. Imaginum*; San Clemente de Alejandría en su *Exhortación a los gentiles* y Arnobio, *En pugna con los gentiles*.



Finalmente Interián matiza sus opiniones explicando que, en ausencia de intención depravada, puede ser válido valerse de modelos vivos para representar santos:

...yo mismo siendo todavía mozo, vi a un insigne Artífice esculpir en cera la cara de San Pedro, valiéndose para esto del original de un venerando viejo lleno de arrugas ... tan bien y perfectamente, que no cabía mas en el Arte

### *Las imágenes con errores peligrosos*<sup>339</sup>

Interián confirma en el séptimo capítulo el paralelismo entre imágenes y libros no solo en cuanto a su finalidad de enseñanza de los rudos, sino también en cuanto a la necesidad de su supervisión.<sup>340</sup>

Así como, pues, justamente se prohíben no solo los libros, que contienen errores manifiestos, si también aquellos que pueden dar ocasión principalmente a los rudos, de algún error pernicioso; lo mismo digo, debe observarse por lo que respecta a las Santas Imágenes

A continuación evoca las palabras del Concilio de Trento acerca de la necesidad de ocultar las imágenes que contienen falsos dogmas, y ofrece algunos ejemplos de ellas que pueden dar ocasión a error peligroso:

La pintura de la Santísima Trinidad “que en una sola cara se dexan ver tres narices, tres barbas y tres frentes con solos cinco ojos” así como aquella mencionada por Molanus que muestra a toda la Trinidad como si “encarnase en el vientre de la Santísima Virgen”;<sup>341</sup> error que fue defendido por quienes no admitían distinción entre las personas divinas.<sup>342</sup>

La imagen de la Anunciación de la Virgen y de la Encarnación del Señor que muestra entre los rayos de luz “que baxan desde el cielo a la tierra y hasta la misma Virgen...un

---

<sup>339</sup> "Que las Imágenes Sagradas que dan ocasión a los rudos de algún error peligroso, deben quitarse, y abolirse enteramente, si no se pueden enmendar con facilidad", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 54-62.

<sup>340</sup> Se refiere al decreto de la sesión 25 del Concilio de Trento sobre “la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes”.

<sup>341</sup> Cita un fragmento del Sermón “De Nativitate Domini” en el que Juan Gerson comenta dicha Trinidad representada dentro de la Virgen, de la que Molanus viera un ejemplar en la Cartuja de Diest según señala en su *Historia SS. Imaginum*.

<sup>342</sup> Acerca de los patripasianos, que son quienes defendieron este error, remite a la obra de Tertuliano, *Contra Praxeas*; al *Contra Parmenio* de San Optato; a la Epístola de San Cipriano al Emperador Joviano; *Las herejías*, de San Agustín y las *Fábulas heréticas* de Teodoreto.

cuerpecillo bien organizado aunque pequeño”. Esta imagen abriga el herético error de Valentino, condenado por hereje por decir que el cuerpo de Cristo no se formó de la Virgen.<sup>343</sup> La pintura que muestra a la Virgen sufriendo dolores de parto, pues concibió “sin deleyte carnal” y parió “sin dolor alguno”.<sup>344</sup> Las imágenes de “nuestro Salvador con la cartilla en la mano, aprendiendo de la Santísima Virgen los primeros rudimentos de leer y de escribir”, pues Cristo “nada pudo aprender de los hombres”.<sup>345</sup> La imagen da ocasión a “la heregia de Nestorio, que ponía en Christo dos personas”. La imagen de “la madre de los hijos de Zebedeo presentando a Christo sus hijos” siendo “muy niños” para que los admita como apóstoles. Interián comenta que se suele argumentar que los otros apóstoles se indignarían de su juventud pero que lo cierto es que éstos no eran niños sino ya jóvenes y que lo que se pedía para ellos eran bienes temporales.<sup>346</sup> La imagen en que se ve a Carlos Martel “recibiendo de San Gil la absolución de sus pecados por imposición de manos” o a través del anuncio de un Ángel, la cual induce a pensar que San Gil le había perdonado sus pecados pese a no haberse confesado y por lo tanto, que cualquier grave pecador que invocara a este santo podía ser perdonado.<sup>347</sup> La del juicio final en que se ve a la Virgen, a Juan Bautista y a otros santos intercediendo por los réprobos a quienes Cristo condenó; pues induce a pensar que los hombres impíos y aún los Infieles condenados ya en el juicio final, se han de libertar de las penas del infierno por los ruegos

---

<sup>343</sup> Explica que esta idea provenía de una malinterpretación de las palabras de San Pablo en 1Co 15,47 y que a dicha imagen se opuso San Antonino en sus *Crónicas*.

<sup>344</sup> Refiere que Molanus no la llega a considerar error peligroso, cita un largo fragmento del *Sermón de la Natividad de Cristo* de San Cipriano que explica que la Virgen así como concibió sin deleite, parió sin dolor, y otro del *Contra Helvidio* de San Jerónimo que comenta el tema (citas que Interián repetirá en posterior capítulo dedicado a este tema). Afirma que esta imagen la reprueban todos los autores católicos y cita entre ellos a Ambrosio Catarino (Lancelloto Politi) en *De cultu et adoratione imaginum*; a Henricus Luytens en su *De sactorum Gloria* y nuevamente a Molanus, que es en este caso la fuente de la que Interián toma a todos estos autores.

<sup>345</sup> Cita el evangelio que menciona que a Cristo sólo le enseñó el Padre, Jn 8,29, y un fragmento de los *Tratados sobre el evangelio de San Juan*, obra de San Agustín que lo explica.

<sup>346</sup> Sobre este tema Interián remite a la interpretación que ofrece San Juan Crisóstomo en sus *Homilías sobre el evangelio de San Mateo*.

<sup>347</sup> Acredita el origen de este comentario a Molanus en su *Historia SS. Imaginum*.

e intercesiones de los Santos.<sup>348</sup> Sobre todas estas imágenes contentivas de error peligroso Interián recomienda finalmente que no sean pintadas y que de encontrarse deben abolirse, si bien consultándolo antes con hombres doctos, o al Prelado o Superior, si fuera necesario.

#### *Errores que pueden tolerarse*<sup>349</sup>

En este octavo capítulo Interián se refiere a las imágenes que contienen errores no perniciosos, aquellas que no inducen a los hombres “a sentimientos que puedan ser nocivos”, introduciendo la idea de la tolerancia respecto a éstas, según fue considerado en el Concilio de Trento.

Explica que estos errores, que pueden deberse a “la incauta piedad de los hombres” o a “la impericia e ignorancia de los Pintores”, son aquellos que no se oponen a la fe ni a los sagrados dogmas, pero ofenden a los “hombres cuerdos, y doctos”. Son, de hecho, el objetivo de su tratado, “el principal objeto del asunto que me he propuesto” y pone como ejemplo de ellos el pintar a Isaac “no joven sino muchacho” cuando iba a sacrificarle su padre; o el pintar la Circuncisión de Cristo “siendo el executor de ella el Sumo Sacerdote”; o a los ladrones en la cruz, “no clavados ... sino atados con cuerdas”; o representar la cruz de Cristo de cuatro extremidades junto a la de los ladrones en forma de T; o representar a la Virgen entre las piadosas mujeres que iban a ungir el cuerpo de Cristo; o la de éste resucitado sobre el sepulcro abierto.<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> Alega que esta creencia a la que da pie la imagen, es condenada por San Agustín en *La Ciudad de Dios*, por San Jerónimo en una de sus cartas; y es comentada por Graciano en su *Concordancia de los Cánones Discordantes*. Que este error también lo abrazan los griegos modernos, consta en *Graecorum hodie quorundam opinionibus* de Leon Allatius. Añade que también yerran quienes afirman que el emperador Trajano se salvó por los ruegos de Gregorio Magno, según el *Tractatus de virtutibus theologicis fide* de Manuel Navarro (1717).

<sup>349</sup> "Que la razón y la prudencia exigen, que no se pinten en adelante Imágenes Sagradas, que contengan manifiesto error, aunque este no sea contrario a la Fe, o a las buenas costumbres, ni pernicioso para los hombres; pero que una vez hechas, o pintadas, pueden de algún modo tolerarse", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 63-68.

<sup>350</sup> Para demostrar la existencia de otras acciones de Cristo similares a su salida del sepulcro cerrado, cita a Jn 20,19 y su comentario por parte de Juan de Maldonado; y explica que la piedra del sepulcro fue movida después de la resurrección según los evangelistas, Mt 28,2; Mc 16,3-4; Lc 24,2 y Jn 20,2.

### *Errores de lo accidental*<sup>351</sup>

El noveno capítulo se inicia equiparando al orador con el pintor: “Ha de leer también a los Poetas, debe tener conocimiento de la Historia, y ha de leer y revolver todos los escritores de las buenas artes”.<sup>352</sup> Así, comenta que muchos pintores ignoran enteramente “la serie de los hechos, las historias de las Naciones, los ritos de las Religiones, las costumbres de las gentes, y otras cosas semejantes”, por lo que desatinan en sus propósitos, pintando cosas muy ridículas, de lo que da ejemplos a continuación.

Así, se representa a los antiguos hebreos con el género de armas que sólo muchos siglos después usarían los romanos y aún algunas que se inventarían después, como los Estribos para los caballos.<sup>353</sup> Menciona a cierto pintor “poco instruido” que pintó a los soldados griegos en Troya, “unos jugando a los dados”, otros “a los naypes”...y otros “fumando con largas pipas” “aquella yerba de Indias que llamamos Tabaco”.<sup>354</sup> Y también cierta pintura del Rey Fernando III. Rey de Castilla, y de León peleando para apoderarse de Sevilla junto a “soldados armados con escopetas, y con mecheros para arrojar granadas, pegando fuego a la pólvora, sin embargo que la invención de ésta es casi siglo y medio posterior”.<sup>355</sup> Menciona también el caso de un pintor “como yo mismo vi” que pintó a los

---

<sup>351</sup> "Que debe hacerse el mismo juicio de aquellos errores, que no tocan a las Imágenes Sagradas en lo substancial, sino en lo accidental; como son anacronismos acerca de los vestidos, de las armas, y de otras cosas semejantes, que se pintan sin tener bastante conocimiento, e instrucción de lo que se hace", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 68-82.

<sup>352</sup> Se vale de las palabras de Cicerón en *El orador*.

<sup>353</sup> Comenta que así lo han advertido hombres eruditísimos como Guido Panciroli, en *Nova reperta* (1602); Roberto Valturio, en *De Re Militari*; Piero Vettori, en *Variarum lectionum* y Henricus Salmuth, en sus comentarios a la obra de Panciroli.

<sup>354</sup> No hemos podido ubicar aún esta pintura sobre la guerra de Troya.

<sup>355</sup> No hemos identificado esta pintura sobre el asalto de Sevilla. Sobre dicho acontecimiento histórico, el autor remite a la *Historia de España* de Juan de Mariana y a la *Synopsis histórica chronologica de España* de Juan de Ferreras; respecto a la fecha de invención de la pólvora, remite a *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio; *De Gallorum imperio* de Stephano Forcatulo (Etienne Forcadel); y a la obra ya citada de Guido Panciroli junto a los comentarios que de ella hace Henricus Salmuth.

Doctores de la Ley “con anteojos”, siendo que el uso de éstos es moderno.<sup>356</sup> Se pinta frecuentemente las vestiduras de Cristo y de los apóstoles, de color encarnado, azul u otro semejante: lo cual es falso y ridículo, pues sólo usaron el blanco y el pardo.<sup>357</sup> Comenta finalmente la costumbre de representar a los convidados del Viejo y Nuevo Testamento sentados a la mesa en sillas o bancos pese a que los antiguos no se sentaban de ese modo “sino echados o recostados sobre camas y lechos tendidos”.<sup>358</sup> Concluye recordando que aunque estos errores no hacen necesario quitar las pinturas de los lugares donde se hallen, sería lo mejor que los pintores con más conocimiento los eviten, “singularmente si quieren con justo título ser tenidos por Pintores doctos y eruditos”.

### *La finalidad piadosa*<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> Ubica la información respecto de la moderna invención de los anteojos, en la carta que Francesco Redi escribió a Paolo Falconieri (1678) aunque, Panciroli y su comentador lo pongan en duda movidos por la autoridad de Plauto. Como es frecuente, Interián no ofrece suficientes datos para identificar una pintura específica pero en este caso, adjuntamos varios ejemplos, tanto de origen flamenco como hispanas, en las que aparecen doctores de la Ley con anteojos.

<sup>357</sup> Cita varios lugares de las Escrituras donde se menciona que los vestidos de los hebreos eran blancos, Ec 9,8; Lc 7,46; Mt 6,17 y la epístola 115 de Séneca; también demuestra que así eran los de los judíos con palabras del apóstol Santiago, St 2,2. Añade que entre romanos, al decaer la República, se hizo más común el color pardo según consta en la “Vida de Octavio Augusto” de Suetonio, y en *Electorum* de Lipsio; y demuestra que Cristo vistió de color pardo y sólo tras su transfiguración sus vestidos lucieron blancos, con citas de los evangelios, Lc 23,2; Mt 17,2; Mc 9,2; Lc 9,29.

<sup>358</sup> Para más información sobre esta costumbre, recomienda la lectura de Girolamo Mercurial, *De arte Gymnastica*; de Pedro Chacón, *De triclinio* y de Julio Cesar Bulengero, *De conviviiis*. Como ejemplo de la descripción de esta costumbre en el Viejo Testamento, menciona el convite del rey Asuero, sobre cuyo verdadero nombre cita las opiniones divergentes de Joseph Scaliger, en *De Emendatione temporum* (1629) y Antonio de la Madre de Dios en su *Praeludia Isagogica* (1669), respecto a la opinión común de Flavio Josefo, Nicéforo, Suidas, Zonaras y Eusebio de Cesarea. Comenta los fragmentos de la escritura que describen los lechos del convite, Est 1,6-8 y los pasajes del Nuevo Testamento que sugieren esta posición de los invitados en los banquetes, Lc 7,38; Jn 13,23. 21,20; Lc 15; añade el comentario que sobre ello hace Juan de Maldonado.

<sup>359</sup> "Que en las Imágenes Sagradas es lícito pintar algunas cosas, que excitan la piedad, aunque no sean tomadas claramente del Evangelio, ni de la Sagrada Escritura; y asimismo otras, que no tanto contienen algún pasage de Historia, quanto aluden a una piadosa significación", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 82-92.

Interián se refiere en este décimo capítulo a la verosimilitud que deben respetar las imágenes haciendo énfasis en la necesidad de que todo lo representado resulte conforme y no contradictorio con la Historia Eclesiástica, pese a que allí no se encuentre directamente descrito. En este sentido equipara la labor del pintor a la del Orador o historiador que dicen cosas “fiados solamente en conjeturas y razones de congruencia”. Y se dedica a continuación a ofrecer ejemplos de ello.

No hacen mal los pintores que representan una manzana como la fruta prohibida pese a la incerteza que hay, entre los teólogos, sobre este tema.<sup>360</sup> Tampoco actúan mal al pintar la escena del prendimiento de Cristo, le representan “echado por tierra” como que le estén “dando de puntillones y amenazándole con palos” aunque todo ello no sea narrado en el Evangelio sino que se toma “de las revelaciones que piamente se creen, y de las meditaciones de aquellos santos, que ... se dieron a la contemplación”.<sup>361</sup>

Pero advierte que en tal tipo de casos apoyados “en revelaciones y meditaciones”, debe tenerse cuidado con la verosimilitud histórica. Así por ejemplo, en la representación de la flagelación no está mal mostrar el cuerpo de Cristo desgarrado, así como los instrumentos usados para ello, pese a que son detalles que no ofrecen las Escrituras; pero los instrumentos deben ser del tipo que usaban los romanos para azotar a los esclavos, cuyas características se encuentran en escritos antiguos, “...fueron, correas de cuero ... porque con estas azotaban los Romanos a los esclavos”, “o varas” y el tipo de heridas, también ha de ser acorde a estos instrumentos.<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Comenta que algunos quieren que sea higo, según Gn 3,7; otros manzana, según Ct 8,5 y recomienda consultar lo que sobre ello comenta Gabriel Álvarez de Toledo en la *Historia de la Iglesia y del Mundo* (1713).

<sup>361</sup> Incluye la breve mención de este episodio en el evangelio, Jn 19,1.

<sup>362</sup> Respecto a los instrumentos de flagelación usados por los romanos, se refiere a Justo Lipsio, *De Cruce*, así como a Plauto en *Poenulus*; Terencio en *Adelphoe*; Cicerón en sus *Filípicas*, también San Bernardo se refiere al trato de los esclavos romanos al hablar de Cristo (en obra no especificada) y Juan de Maldonado en sus Comentarios del evangelio de Mateo. Sobre la crueldad de la flagelación, lo atestigua Lc 23,22 y San Bernardo de Claraval, en su *Sermón sobre la Pasión de Cristo*.

Es “verisimil” que en la Coronación del Señor los soldados le clavaran la corona en la cabeza “con palos y bastones”, “aunque no se pruebe” “con textos del Evangelio” “por no lastimarse sus manos los soldados con las puntas de las esquinas”.

No concuerdan los pintores al pintar a Cristo llevando la cruz sólo, con ayuda de Cireneo, o a éste último llevándola toda; y es que no faltan testimonios a cada opción. Interián solo lo advierte en este capítulo porque lo hablará más largamente en otro lugar del tratado.

También carece de fundamento en el Evangelio la escena de Cristo maltratado, coronado, sentado sobre una piedra mirando al cielo, y sin embargo, “con esto solo intentan significarnos los Pintores, el sumiso, y ardiente ofrecimiento, que hizo Jesu-Christo a su Eterno Padre de su Pasión”.<sup>363</sup> De forma similar, en la imagen de Cristo llagado, coronado de espinas y de rodillas, ofreciendo al Padre el mundo en forma de globo, se ha de buscar “la representación de un pensamiento pío más que la verdad de la historia.”<sup>364</sup>

Alerta contra los anacronismos, como el de una pintura que comenta haber visto de joven, en la que la presencia de Profetas y Patriarcas ante el cuerpo muerto de Cristo, sugieren la contemporaneidad de aquellos con la Pasión (Fig. 4).<sup>365</sup> De la misma forma debe evitarse la representación de Jesús niño en el pesebre rodeado de San Agustín, San Bernardo y San Francisco en actitud de adorarlo, pues pese a su significado pío, podrían conjeturar los ignorantes que dichos santos estuvieron presentes en el nacimiento del santo.<sup>366</sup> Recurre a las anecdóticas preguntas de un visitante de El Escorial para demostrar los alcances de la común ignorancia:

¿Este San Lorenzo Mártir, Monge Gerónimo, en qué tiempo (adviértanse las palabras) le martirizaron los Moros? ... Ni S. Lorenzo Mártir fue jamás Monge Gerónimo, ni pudo serlo, ni

---

<sup>363</sup> El comentario sobre la falta de fundamento de esta imagen, es extraído de Molanus quien al respecto hace mención de un sermón de Henrique Herpio (Henri de Erp), autor que Interián admite no conocer.

<sup>364</sup> Añade que esos pensamientos píos no carecen de fundamento, pues Cristo ofreció sus ruegos al Padre según testimonia San Pablo en, Hb 5,7.

<sup>365</sup> Interián describe una pintura de Cristo yacente junto a los profetas y patriarcas con la inscripción “Perieramus, nisi periissemus” que se encontraba en Huete. Explica que la frase de la inscripción proviene de un apotegma de Themístocles, según refieren Tucídides en la *Historia de la Guerra del Peloponeso*; Plutarco, en *Vidas paralelas*, y Erasmus en *Apophtegmatum*.

<sup>366</sup> En este caso la imagen es evocada de manera genérica, sin referirse a una obra específica.

tampoco pudo ser martirizado por los Moros ... Pues qué? Dixo el otro: ¿No se venera en el Monasterio de la Orden de S. Gerónimo? No le vemos colocado en el Altar mayor?

Por la misma razón debe evitarse también incluir a los donantes de las pinturas como parte de la escena religiosa, pues los ignorantes podrían pensar que, en efecto, Cristo o la Virgen se aparecieron a los sujetos representados.

### • *Conclusión*

Los diez capítulos que conforman este primer libro introductorio hasta aquí sintetizado, presentan una concepción de imagen sagrada y de los errores que en ella pueden cometerse, fundamentada en los postulados generales establecidos por el Concilio de Trento, según los cuales las imágenes sagradas tienen la función principal de evangelizar, es decir, de contribuir a la difusión de los dogmas de fe. No obstante, sus particularidades permiten caracterizarla como una concepción pragmática, narrativa, historicista y moralizante de las imágenes sagradas. Pragmática, porque las considera en su contexto social como material visual para la difusión de conocimientos puntuales entre quienes las contemplan, fundamentalmente observadores ignorantes. Ello se evidencia sobre todo en la elusión de toda disquisición en torno a la definición de imagen o de su cualidad sagrada, es decir, de cualquier elucubración que considere a la imagen en sí misma, para pasar directamente a la descripción de sus errores, que no es otra cosa que la resolución de los problemas que entorpecen su buen funcionamiento como herramientas educativas. En este sentido, Interián comparte la concepción utilitaria de la imagen que ha sido característica de la Iglesia católica, que transformara la equivalencia clásica entre imagen y poesía en la idea medieval de la utilidad de la imagen como libro de los ignorantes, y que sería retomada con nuevos bríos en el Concilio de Trento.

La concepción de las imágenes de Interián es eminentemente narrativa, como demuestra al definir las por extensión. Equivalen a los propios personajes de la historia sacra junto a los añadidos necesarios para que se comprenda la historia. Ello justifica su igual consideración por la pintura que por la escultura, pues el interés se encuentra en el relato representado, teniendo la capacidad simbólica y expresiva de la imagen una importancia muy menor.

Es una concepción historicista, porque son los contenidos de tipo histórico, aquellos que revelan cómo sucedieron realmente los hechos en el pasado, los más favorecidos por la



atención del autor. No obstante, la verdad histórica es mediada y tamizada siempre por la finalidad moralizante. Ello justifica la condena con especial rigor de la representación de la desnudez en las imágenes sacras que con facilidad conducen a la lascivia, así como a la necesidad de soluciones “honestas” para las imágenes que forzosamente han de representarla. Por ello se incluye la hermosura provocativa y los tormentos indecentes entre los elementos que pueden resultar indecorosos o blasfemos, y se llama la atención sobre detalles que puedan traducirse en deshonor y descrédito de las cosas sagradas.

Pese a su continuidad en cuanto a la validez de las indicaciones de Trento relativas a la eliminación de falsos dogmas, el tratado ofrece novedades en lo que se refiere a la tolerancia de los errores leves. *El Pintor Cristiano* se dirige precisamente a evitar la multiplicación de estos últimos entre los pintores católicos y en especial a combatir los errores en lo accidental, fundamentalmente los anacronismos, y a alentar la verosimilitud.

### **Análisis comparativo**

#### *a) Molanus*

Molanus no agrupó sus nociones y reflexiones generales sobre la imagen sagrada y los diversos tipos de errores que en ella se cometen en un único lugar de su tratado, sino que las fue exponiendo a lo largo del segundo libro, —ya bastante avanzada la obra— alternadamente con ejemplos concretos.

Su definición de imagen sagrada recoge dos acepciones básica: lo son aquellas que han sido consagradas y bendecidas y también las que poseen gracia y santidad por sí mismas, por lo que significan y representan.<sup>367</sup> Acata así lo que en la teoría y práctica eclesiástica se había impuesto a lo largo de un extenso devenir histórico, superponiendo la definición del concilio de Nicea, a la más antigua idea según la cual la sacralidad del icono tenía lugar a través de un ceremonial: “Les images ne sont pas en effet réputées sacrées

---

<sup>367</sup> Se ocupa de la definición en dos capítulos, "Qu'une extension très large doit être donnée à la notion d'image sacrée" y "Qu'il faut définir une norme des images qui peuvent être ramenées à la catégorie des images sacrées", en MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, caps. 48 y 49, pp. 263-265.

seulement après avoir été sanctifiées par la bénédiction mystique du prêtre ou après avoir été ointes du saint chrême”.<sup>368</sup>

La doble acepción podía implicar pues, por una parte la santificación de la imagen, pero además, afirma, “Beaucoup d’images sont considérées parmi nous comme sacrées sans avoir reçu une consécration, parce que, d’elles-mêmes et par leur propre nom, elles sont emplies de grâce et de sainteté”.<sup>369</sup>

¿Qué es exactamente lo que les otorga esa gracia y santidad que poseen en sí mismas? Añade, “Sa figure nous agrée, elle qui prend toute sa signification quand nous l’avons adorée.”<sup>370</sup> Es por lo tanto, la propia devoción que generan lo que las define.

Vuelve, no obstante, al antiguo procedimiento de la consagración: “les images ou les récits, une fois peints, doivent être oints de saint chrême.”<sup>371</sup> Y demuestra la continuada validez de dicha práctica de la consagración de las imágenes, recordando las bendiciones específicas para las imágenes de la Crucifixión, de la Virgen María y de los Santos, que se encuentran en los libros Pontifical y Sacerdotal. Pero introduce la idea de que puede prescindirse de tal consagración: “sans bénédiction ni onction, les images sont saintes et sacrées, puisqu’elles signifient et représentent ce qui est sacré”.<sup>372</sup>

En cambio, nada menciona Interián acerca del ritual de consagración de las imágenes y ni siquiera de la devoción que generan. Su definición de la imagen sagrada se restringe al

---

<sup>368</sup> "Las imágenes no son reputadas como sagradas solamente después de haber sido santificadas por la bendición mística del sacerdote o por haber sido ungidas de santos óleos", *Íbid.*, p. 263.

<sup>369</sup> "Muchas imágenes son consideradas entre nosotros como sagradas sin haber recibido una consagración, porque por ellas mismas y por su propio nombre, están llenas de gracia y santidad", *Íbid.* La frase es del diácono Epifanio en la sexta sesión del concilio de Nicea.

<sup>370</sup> "Su figura nos agrada, y adquiere toda su significación cuando la adoramos", *Íbid.*

<sup>371</sup> "Las imágenes y los relatos, una vez pintados deben ser ungidos de santos óleos", *Íbid.* La afirmación es del papa Adriano I.

<sup>372</sup> "sin bendición ni unción, las imágenes son santas y sagradas, porque ellas significan y representan lo sagrado", se trata en este caso de la autoridad del concilio de Trento representada por uno de sus partícipes, quien fuera su profesor en Lovaina, Nicolás Sanders, *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*, (1569). Véase nota 11 en pág. 3. *Íbid.*, p. 264.

ámbito de la representación: "...las que de cualquier modo nos representan a Dios, a los Ángeles...", etc., ámbito en el que se inscribe el sentido de su obra.

Molanus hizo mención además, a imágenes de una categoría intermedia, entre sagradas y profanas, que igualmente consideró necesario examinar: "telles les images du diable, de la mort, de l'enfer, etc." así como a signos —de los que también se ocupó brevemente en su tratado—, que expresan significaciones sagradas: "l'étendard placé près de la Croix du Christ pour signifier sa victoire, l'auréole placée sur la tête des saints, la palme placée dans leurs mains, la mitre et la crosse pastorale données aux évêques, etc."<sup>373</sup>

Interián evitará este tipo de complicaciones conceptuales en su definición y simplemente reconocerá la conveniencia de incluir bajo una misma categoría también a aquellas "que de ningún modo son sagradas" como "la descripción del mismo Infierno", "por conducir mucho para una verdadera, y exacta inteligencia de las Historias, y demás cosas Sagradas".<sup>374</sup> Ajusta así la definición de su sujeto de estudio a lo que resulta más conveniente para su método de trabajo, la descripción pormenorizada de la historia sagrada.

Respecto a los 'errores', Molanus dispersa sus consideraciones a lo largo de su obra. Desde el comienzo advierte la importancia de tratar de ellos, mencionando que ningún autor anterior había realizado una obra contra lo que el llama "usos abusivos" de la imagen y si bien no detalla allí en qué consisten, afirma que están causados por negligencia e ignorancia: "Il faut aussi corriger et éviter leur usage illégitime, c'est-a-dire abusif, contre la négligence de certains catholiques ou plutôt contre leur ignorance".<sup>375</sup>

En seguida abordó plenamente esta cuestión, invocando las líneas del decreto de Trento que aluden a la necesidad de exterminar los abusos en las imágenes, de no propagar falsos dogmas, ni dar ocasión a errores peligrosos. Y relacionó inmediatamente esta labor

---

<sup>373</sup> "las imágenes del diablo, la muerte, el infierno"; "el estandarte colocado en la cruz de Cristo para significar su victoria, la aureola colocada sobre la cabeza de los santos, la palma en sus manos, la mitra y el báculo de los obispos, etc.", *Íbid.*, pp. 265.

<sup>374</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol.1, p. 2.

<sup>375</sup> "Hay que corregir y evitar su uso ilegítimo, es decir, abusivo, contra la negligencia de ciertos católicos o incluso contra su ignorancia", en MOLANUS (1594) 1996, prefacio, p. 121.

con la prohibición de libros:<sup>376</sup> “En effet, quelle différence entre les images et les écrits?”,<sup>377</sup> retomando la idea de San Gregorio que había dirigido las consideraciones de Trento: las imágenes como 'libro de los iletrados' que son, han de seguir prohibiciones similares a las que afectan a los libros.

Qui ignore que les images licencieuses sont interdites par la loi naturelle de la même manière que les livres hérétiques ou licencieux? Aussi, c'est à très bon droit qu'on fait arracher et détruire par le bras séculier les images et les sculptures de ce genre proposées à la vente, puisqu'elles méritent de disparaître avec les livres obscènes<sup>378</sup>

Interián continuará en la misma línea de Molanus, retomando la idea general de que las imágenes han de estar sujetas a similares regulaciones que los libros, e igualmente sustentando el paralelismo de palabras e imágenes tanto en las palabras de San Gregorio como en las de Horacio, fundamento del decreto tridentino repetido por todos los tratadistas de imágenes religiosas. Se observan en Interián, no obstante, dos matizaciones. Mientras Molanus acudió al paralelismo explicitándolo en los propios títulos de sus capítulos,<sup>379</sup> Interián no insistirá en ello hasta tal punto, limitándose a emplearlo sólo como uno de los puntos de una extensa argumentación sobre la importancia de las imágenes —en el segundo capítulo—, y sobre la necesidad de regularlas —en el séptimo. Su texto se diferencia del de Molanus también por la ausencia de la reforma luterana como problema, que, contemplada desde el paralelismo entre imágenes y palabras, llevó al teólogo de Lovaina a encontrar tan reprehensible poseer la imagen de un hereje, como

---

<sup>376</sup> El capítulo se titula "Que ce qui est interdit pour les livres l'est aussi pour les images, qui sont les livres des illettrés", *Íbid.*, lib. 2, cap. 2, pp. 125-127.

<sup>377</sup> "En efecto, qué diferencia a las imágenes de los escritos?", *Íbid.*, p. 125.

<sup>378</sup> "Quién ignora que las imágenes licenciosas están prohibidas por la ley natural de la misma manera que los libros heréticos o licenciosos? Por eso es razón para que se hagan destruir por el brazo secular las imágenes y esculturas de este género propuestas a la venta que merecen desaparecer junto a los libros obscenos". *Íbid.*, p. 126. Un poco más adelante incluye una de las reglas elaboradas por la comisión del Index de libros prohibidos de Trento. De hecho, Molanus tuvo a su cargo la función de censor de libros. La misma argumentación será retomada por Paleotti.

<sup>379</sup> "Lo que está prohibido para los libros, lo está también para las imágenes, que son los libros de los iletrados" y "Que muchas pinturas recurren con razón a la metáfora y a la alegoría, aunque sean el libro de los iletrados". MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, caps. 2 y 21, pp. 125 y 181.

uno de sus libros: “la discipline ecclesiastique ne sera pas excessive si l'on doit interdire aussi de posséder des portraits des hérésiarques comme Luther, Melanchton et leur semblables”.<sup>380</sup>

Molanus trató también de la relación entre las imágenes y su fuente, el relato bíblico, de manera que resultó inspiradora para Interián.<sup>381</sup> Primero, alentaba el reconocimiento del mérito de las imágenes bien sostenidas en el relato: “Il faut soutenir que les images et les peintures qui s'appuient sur des récits bien établis doivent aussi être respectueusement reconnues par tous”.<sup>382</sup> Para luego alertar que no se debía por eso censurar a aquellas imágenes que mostraran cosas que no se encuentran en los textos:

“Mais, sous prétexte que l'Eglise ne se complaît aucunement dans l'incertain, ni davantage dans le faux, nul ne jugera qu'il faut censurer les peintres lorsqu'ils montrent dans leurs oeuvres ce qui ne se trouve pas dans les récits.”<sup>383</sup>

Insistió en que las imágenes habían de ser “probables”, más que ciertas, recurriendo también al calificativo de “verosímil”, que preferirá Interián. Más adelante retomó el problema de esas incertezas insistiendo en la tolerancia siempre que no se tratara de errores graves:<sup>384</sup>

---

<sup>380</sup> "la disciplina eclesiástica no será excesiva si se prohíbe poseer retratos des herejes como Lutero, Melanchton y similares", *Íbid*, p. 127.

<sup>381</sup> "Qu'il faut donner son adhésion aux images qui s'appuient sur un récit bien établi" y "Qu'il n'y a pas lieu de censurer une peinture qui montre convenablement ce qui fait défaut dans la redaction du récit", *Íbid.*, lib. 2, caps. 18 y 19, pp. 172-174 y 175-178.

<sup>382</sup> "Hay que sostener que las imágenes y pinturas que se basan en relatos bien establecidos deben ser respetuosamente reconocidas por todos", *Íbid.*, p. 172.

<sup>383</sup> "Pero, bajo el pretexto de que la iglesia no se complace en la incertidumbre ni en lo falso, nadie juzgará que hay que censurar a los pintores que muestran en sus obras cosas que no se encuentran en los relatos", *Íbid.*, p. 175.

<sup>384</sup> "Qu'il faut tolérer dans les images et les peintures bien des éléments qui sont probables aux yeux de certains hommes compétents ou aux yeux du peuple", "Sur le même sujet" y "Suite", *Íbid.*, lib. 2, caps. 30, 31 y 32, pp. 210-212, 213-214 y 215-216.

Si quelques erreurs sans grand danger et de moindre importance ont été tolérées à bon droit dans les images, cela laisse assez voir qu'il est difficile d'obliger à porter la contradiction contre les représentations qu'accepte l'accord unanime de la pensée commune...<sup>385</sup>

La defensa de las imágenes que ejerce Molanus responde a una acusación de Erasmo sobre las fábulas y elucubraciones que se pintan en las iglesias, citada en su texto. Pese a que Interián repite casi todo el capítulo, elude del todo esta referencia.

Interián retomará gran parte de las palabras de Molanus sobre la tolerancia, repitiendo algunos de sus ejemplos —mencionándole explícitamente como fuente en uno de ellos: la representación de la manzana como fruto que comió Adán; Cristo cargando la cruz con mayor o menor ayuda de Cireneo y la escena de Cristo sentado sobre una piedra antes de la crucifixión. Pero mientras Molanus utilizaba éstos y otros ejemplos para argumentar a favor de la tolerancia, Interián gira su argumentación hacia la defensa de la verosimilitud histórica. Como ejemplo de dicha diferencia respecto a los errores leves, nótese la tolerancia que Molanus recomienda frente a los relatos de origen apócrifo:

De même, il y a des récits relatifs aux saints, qui doivent plutôt être comptés avec ceux qui sont probables ou du moins sans impossibilité, qu'avec ceux qui possèdent une autorité de poids difficilement réfutable. Cependant, comme certains sont lus partout dans l'Eglise avec vénération, il est plus qu'assez évident qu'ils doivent en outre être maintenus avec la même vénération dans les images et les peintures.<sup>386</sup>

Y nótese en cambio el énfasis de Interián acerca de la facilidad con que estos relatos agudizan la ignorancia:

aprendan los prudentes con quan ligeros fundamentos, y a veces con ningunos, se engañan los que nada saben: y con quanta circunspección se les han de proponer las imagenes de las cosas,

---

<sup>385</sup> "Si algunos errores sin gran peligro y de menor importancia han sido con razón tolerados en las imágenes, ello evidencia que es difícil obligar a contradecir las representaciones que han recibido el acuerdo unánime del pensamiento común", *Íbid.*, p. 210.

<sup>386</sup> "Del mismo modo, hay historias de los santos, que más pueden contarse entre lo probable o al menos no imposible, que no entre aquellas que proceden de una autoridad irrefutable. Sin embargo, como algunas son leídas en la Iglesia con veneración, es evidente que deben ser igualmente veneradas en imágenes y pinturas", *Íbid.*, p. 215.

las cuales, aunque se hayan pintado enteramente con otro fin, con todo les pueden desviar, y suministrar ocasion, aunque remota, de caer en errores groseros.<sup>387</sup>

Molanus admitió la posibilidad de que las imágenes incorporaran detalles ornamentales aunque resultara absurdo adjudicarles significado. Así por ejemplo, comentaba la costumbre de vestir de cardenal a San Jerónimo pese a que no llevó nunca tal hábito, que no fue creado hasta el siglo XIII:

Il n'y a pas lieu de rechercher une signification a chacun des éléments qui peuvent être rassemblés dans une peinture, car il s'ensuivrait de nombreuses absurdités. La raison en est que les éléments des paraboles sont de même nature que ceux des peintures, qui sont des équivalences peintes<sup>388</sup>

Interián se mostrará mucho menos conciliador frente a elementos poco consistentes con la verdad histórica. Por continuar con el ejemplo de San Jerónimo, el mercedario demostrará su incómodidad ante la costumbre de vestirle anacrónicamente de cardenal, pese a reconocer la legitimidad que otorga la tradición:

Sea enhorabuena S, Gerónimo, o lo haya sido, Presbítero Cardenal ¿acaso por esto vistió alguna vez Púrpura? Como si ignoraran, aun los menos instruidos, que el Papa Inocencio IV, por el siglo décimotercio, esto es, el año de 1254, concedió el uso de la Púrpura...<sup>389</sup>

Finalmente, resuelve su contradicción interior plegando su conciencia historicista a la docilidad de su condición eclesiástica: “yo no escribo todo esto por espíritu de partido, ni por ganas de disputar; y así pinten a Máximo S. Gerónimo, como quieran los doctos...”<sup>390</sup>

Similar actitud indulgente frente a estos detalles que consideraba ornamentales lleva a Molanus a aceptar los significados metafóricos de la pintura,

“...le peuple n'est pas si dépourvu de culture qu'il ne saisisse aucune métaphore ni aucune tranposition dans les peintures; bien au contraire, il en saisit beaucoup dont il n'apprendrait cependant la signification d'aucune personne compétente”.<sup>391</sup>

---

<sup>387</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol.1, p. 91.

<sup>388</sup> “No hay que buscar un significado en cada elemento que se representa en una pintura, pues ello daría lugar a muchos absurdos. La razón es la similitud entre los elementos de las parábolas y los de las pinturas que son sus equivalentes pictóricos”, MOLANUS (1594) 1996, p. 179.

<sup>389</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol.2, p. 408.

<sup>390</sup> *Íbid.*

Se trata de lo que Boefsplug, —comentador de la más reciente edición de Molanus—, ha considerado su “optimismo pastoral”, esto es, una defensa de la capacidad de los simples de interpretar correctamente las pinturas. Interián por el contrario, se mostrará pesimista en este sentido y por lo tanto poco partidario de las metáforas, término que, por otra parte, apenas utiliza. Así por ejemplo, al comentar la presencia de santos extemporáneos frente a la escena del nacimiento de Cristo (evidente caso de metáfora, aunque no utilice el término), advierte a los pintores que no se dejen llevar por semejante modo de pintar, pues

no faltarán algunos, y que acaso no serán pocos (tan grande es el número de los necios!) que de tal Pintura ... conjeturen que dichos Santos estuvieron real y verdaderamente presentes en el nacimiento del Señor.<sup>392</sup>

En lo que se refiere a las pinturas portadoras de error grave, Molanus se mostró precavido ante su destrucción:

Il me semble à moi —mais je soumets ma position à l'amendement des autres—, qu'aussi longtemps que l'autorité du concile provincial n'en décide pas autrement sur des cas particuliers, il n'est pas utile de faire disparaître ou de modifier ce genre de peintures, si cela doit troubler la faiblesse de certains. À cause des faibles, tolérons et permettons certaines choses, comme notre mère l'Eglise en tolère un certain nombre.<sup>393</sup>

Para justificar lo que podría parecer debilidad, argumenta que el propio Concilio no recomendó eliminarlas sino evitar su exhibición:

la preuve en est que le concile de Trente, là où il parle de l'exposition de telles images, n'a fait aucune mention de leur existence: *Il ne faut exposer gens sans instruction l'ocassion d'une erreur*

---

<sup>391</sup> "El pueblo no está tan desprovisto de cultura que no comprenda ninguna metáfora o transposición en las pinturas, al contrario, las comprende o aprenderá su significación de alguna persona competente", MOLANUS (1594) 1996, p.181.

<sup>392</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol.1, p. 90.

<sup>393</sup> "Me parece —pero someto mi posición a la enmienda de otros— que siempre y cuando la autoridad del Consejo Provincial no decida lo contrario en determinados casos, no es necesario quitar o modificar este tipo de pinturas, por lo que ello pueda molestar a la debilidad de algunos. Debido a la debilidad de algunos, toleramos y permitimos algunas cosas", MOLANUS (1594) 1996, p. 204.



*dangeureuse*. Alors qu'il aurait été facile d'ajouter: et celles qui sont exposées doivent être abolies.<sup>394</sup>

Interián por su parte, no muestra tanto cuidado sobre lo que debe hacerse con las imágenes portadores de errores pues considera que apenas queda ninguna imagen con error pernicioso,<sup>395</sup> por lo que no teme afirmar que si se encontraran, “deben procurar abolirlas”.<sup>396</sup>

Molanus tocó el tema de la impudicia en dos capítulos.<sup>397</sup> Primero se refirió a las palabras pertinentes del Concilio de Trento y a continuación comentó diversas inconveniencias, no tanto causadas por la desnudez, como por el descuido en el decoro general: imágenes de santos cuyos rostros retratan personas vivas, o la representación de Cristo como Júpiter. Su preocupación al respecto es el vicio que tales imágenes pueden estimular y la reacción que esto ocasiona en los reformistas:

C'est pourquoi, ceux qui dirigent le peuple doivent travailler avec la plus grande diligence à ce qu'on n'introduise pas dans les images une figure, una attitude, un ornement qui formeraient les hommes non pas à la piété, mais au contraire à la lubricité, l'orgueil, la curiosité, et aux autres vices; ainsi, ils ne donneront pas lieu à calomnie et blasphème de la part des hérétiques, qui sont à l'affut de la moindre pour s'y livrer.<sup>398</sup>

Al alertar sobre las pinturas que pueden provocar placer carnal, Molanus citó varios autores que se pronunciaron sobre el asunto, así como las palabras del concilio de Trento

---

<sup>394</sup> "la prueba es que el concilio de Trento, allí donde habla de la exposición de tales imágenes, no hace mención alguna de su existencia: *No hay que exponer a gentes sin instrucción ante la ocasión de error peligroso*. Mientras que habría sido fácil añadir: *y aquellas que están expuestas deben ser abolidas*", *Íbid.*, p. 192.

<sup>395</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol.1, p. 64.

<sup>396</sup> *Íbid.*, p. 62.

<sup>397</sup> "Qu'il faut éviter toute impudicité dans les images sacrées", MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 37, pp. 228-230.

<sup>398</sup> "Es por esto que quienes dirigen al pueblo, deben trabajar con diligencia en que no se introduzca en las imágenes, una figura, una actitud, un ornamento que no formaría a los hombres en la piedad, sino al contrario, en la lubricidad, el orgullo, la curiosidad y otros vicios, y así no darán lugar a las calumnias y blasfemias por parte de los heréticos, que están al acecho de la menor ocasión para ello", MOLANUS (1594) 1996, p. 230.

al respecto, y algunos comentarios de Erasmo pero menciona como desnudez innecesaria sólo el ejemplo de Jesucristo niño.<sup>399</sup> Interián retomará estas ideas y ejemplos de manera muy similar pero añadirá un énfasis muy especial hacia la desnudez como fuente de perturbación, describiendo como ejemplos algunos suplicios que los pintores no deben representar, como el de Santa Eulalia:

clavada en la Cruz en la postura ... que vemos comunmente al Apostol S. Andres; esto es, cruzados los palos a manera de la letra X ¿Pero con que vestidura? No os escandalicéis ojos, ni oídos: enteramente desnuda<sup>400</sup>

o el que aplicaban los perseguidores de cristianos que

con ciertas máquinas levantaban en alto a las mugeres totalmente desnudas, y descubiertas, y que atándolas por el un pie, y poniéndolas su cabeza hacia abaxo, presentaron a la vista de los circunstantes el espectáculo mas feo.<sup>401</sup>

En síntesis, se comprueba que Interián restringe su concepción de imagen sagrada respecto a la que presenta Molanus. Prescinde de la posible intervención de un ritual que le concede sacralidad a la imagen y reduce la divagación teológica para centrar el sentido de lo sagrado en la mera representatividad, a la que precisamente, sus propias indicaciones habrán de contribuir.

Para definir el tipo de errores que pueden contener las imágenes sagradas, Interián, igual que hizo Molanus, sigue el principio de equivalencia entre imágenes y libros y la norma del necesario apego de ambos a la verdad propia del relato sagrado. Para algunos detalles visuales que no puedan comprobarse en éste, ambos apelan a la verosimilitud como guía. No obstante, Molanus se mostró más tolerante frente a los errores que no implican

---

<sup>399</sup> "Qu'il faut éviter dans les peintures tout ce qui provoque au plaisir charnel", MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 42, pp. 243-248. Sobre la impudicia de algunas pinturas que se encuentran en las iglesias, cita palabras de Ambrosio Catarino (Lancellotto Politi), *De cultu et adoratione imaginum*, que serán literalmente retomadas por Interián; como también lo serán las palabras citadas de Olaus, "un historiador del norte", de la que no especifica su obra (dicho autor es referido como Olaus Petri por los editores franceses de Molanus, pero en realidad se refiere a Olaus Magnus, tal como lo cita Interián). Por último también su mención a Guillermo Durando, *Racional de los Divinos Oficios*, será retomado también manera idéntica por Interián.

<sup>400</sup> INTERIÁN(1730) 1782, vol. 1, pp. 27.

<sup>401</sup> *Ibid.*, pp. 33.

gravedad, aceptando la interpretación metafórica de algunas imágenes. Mientras que Interián no comparte esa confianza en la capacidad del pueblo cristiano de interpretar correctamente las imágenes, y prefiere la exactitud histórica ante el eminente peligro de la malinterpretación. Pese a la coincidencia general entre ambos tratadistas derivada del seguimiento de los mismos lineamientos de Trento, la comparación detallada de sus respectivas observaciones evidencia las diferencias en sus respectivas sensibilidades. La de Molanus resulta más indulgente, vinculada al objetivo general de evitar enfrentamientos entre católicos y reformados. La de Interián más estricta, especialmente sensible a la propagación de la ignorancia y la indecencia.

### *b) Paleotti*

Si se tiene en cuenta que Interián reconoce en su tratado haberse propuesto completar la inconclusa obra de Paleotti, se entiende que dedique relativamente poca extensión a las definiciones conceptuales preliminares. Fue esto precisamente lo que Paleotti desarrolló con mayor profundidad, dedicando buena parte del primero de sus libros a la mera definición de imagen —sagrada y profana— y buena parte del segundo a la definición y clasificación de los diversos tipos de errores que pueden cometerse en ellas.

No es el interés de esta investigación ahondar en las extensas definiciones de Paleotti, pero sí evidenciar hasta qué punto las retoma Interián y de qué manera lo hace, así como intentar extraer de ello alguna conclusión comparativa entre sus respectivas epistemologías.

Paleotti, a diferencia de Interián, se muestra extremadamente riguroso en la metodología de sus definiciones. Se aproxima a los conceptos de lo general a lo particular (aborda primero muy extensamente la definición general de 'imagen' y después precisa la de 'imagen sagrada'), procurando explorar todos los flancos, esto es, justificando primero cada palabra empleada en la definición, y evaluando después los diversos factores que conforman la existencia real de aquello que ha definido.<sup>402</sup>

---

<sup>402</sup> "Cosa si intende con la parola 'Imagine'", PALEOTTI (1582) 2002, lib. 1, cap. 2, pp. 15-17.

Así, imagen es “ogni figura materiale, prodotta dall'arte del disegno, dedotta da un'altra forma e ad essa somigliante”.<sup>403</sup> En esta definición Paleotti entiende por “ogni figura”, todas las formas de la realidad natural o construida por el hombre; la caracteriza como “materiale”, para diferenciarla de las que solo existen en el intelecto; la reconoce “prodotta dall'arte”, para excluir las que se producen de forma natural como el reflejo de los espejos; y la adjudica al “disegno”, porque es lo que da principio a todas las artes; dice que ha sido “dedotta da un'altra forma” porque una imagen supone siempre una realidad que le precede y dice que es a ésta “somigliante” porque que ésta, la de asemejarse, es la finalidad de las imágenes hasta el punto de recibir por eso el mismo nombre del objeto que les sirve de modelo.

Cuando analiza los aspectos que conforman la imagen, considera que el artista “deve essere esperto rispetto a ciò che vuole fare” y que “le immagini da lui prodotte siano colme di spirito cristiano, qualita questa che deve essere inseparabile dalla sua personalità”.<sup>404</sup> Puede ser utilizada cualquier materia para obtener una forma que “puo avvere tutti gli aspetti delle cose visibili...e anche quelle invisibili purché si possano immaginare con la mente”.<sup>405</sup> Y el principal objetivo es el de “imitare un'altra cosa”, si bien también concurren otras finalidades que se incluyen en los tres conceptos aristotélicos de “l'onesto, l'utile e il dilettevole”.<sup>406</sup>

Esta capacidad de las imágenes para representar la semejanza de las cosas, permite al hombre manifestar sus ideas, darlas a entender a los demás en un lenguaje universal, y satisfacer su deseo de saber.<sup>407</sup>

---

<sup>403</sup> "toda figura material, producida por el arte del dibujo, deducida de otra forma y a ésta semejante". *Íbid.*, p. 15.

<sup>404</sup> “debe ser experto respecto a aquello que quiere hacer” y que “las imágenes por él producidas estén colmadas de espíritu cristiano, cualidad ésta que debe ser inseparable de su personalidad”, “Aspetti da considerare in qualsiasi genere di immagini”, *Íbid.*, cap. 3, p. 18.

<sup>405</sup> “puede tener todos los aspectos de las cosas visibles y también de las invisibles porque pueden imaginarse con la mente”, *Íbid.*, p. 19.

<sup>406</sup> “imitar otra cosa”, “lo honesto, lo útil y lo agradable”, *Íbid.*

<sup>407</sup> “Origine delle immagini in generale”, *Íbid.*, cap. 4, pp. 20-22.

Tras esta definición general, Paleotti aborda la relación de la imagen con el libro, comparando su origen, sus objetivos y sus medios.<sup>408</sup> Es en los aspectos más filológicos de esta exploración donde aparecen más semejanzas entre ambos tratadistas. Así, sobre el origen común de imágenes y palabras, Paleotti se remonta a Grecia:

... i Greci chiamano lo scrittore γραφεύς, lo stesso nome che usano per indicare il pittore, così come usano il nome γραφή per la scrittura come per la pittura e utilizzano il vocabolo γραφίς o, secondo altri, γραφε ον per la penna o per qualsiasi altro strumento con cui si scrive, così come per il pennello con cui si dipinge<sup>409</sup>

Con una erudición similar o incluso mayor, Interián se extenderá aún más en la comparación etimológica de estos orígenes:

En tanto es verdad que los antiguos apenas hicieron distinción del Arte de pintar al de escribir; y así, para expresar á cualquiera de ellas, se valian de unas mismas palabras. Porque lo que los Griegos dicen το γζαφειν, igualmente significa pintar, o escribir; y los Latinos á semejanza de aquellos, confunden y otro. De aquí es que dixo Estacio: *Apelleæ cuperent te scribere ceræ*. Y Virgilio, el mirar, y registrar con los ojos la pintura, lo llamó leer *Quin protinus omnia / Perlegerent oculis*. Sobre cuya palabra, *perlegerent*, notó Servio: *El mirar la Pintura, llamólo el Poeta con bastante propiedad, leer; porque la voz Griega kayai significa escribir, y pintar*.<sup>410</sup>

La comparación dota a Paleotti de diversos argumentos con que demostrar la gran importancia de las imágenes (anteriores a los libros y más comprendidas que éstos) y por ello el alto y glorioso objetivo de los pintores cristianos como salvadores de almas.

Con una estrategia *grosso modo* similar, Interián también demuestra la importancia de la pintura y alcanza una conclusión muy parecida, aunque planteada con una suerte de

---

<sup>408</sup> "Anteriorità delle immagini rispetto ai libri e loro rapporti", *Íbid.*, cap. 5, pp. 22-27.

<sup>409</sup> "los griegos llaman al escritor *grafeus*, el mismo término que usan para indicar al pintor, así como usan el término *grafê* para la escritura y la pintura y utilizan el vocablo *grafis* o según otros, *grafe on* para la pluma o cualquier otro instrumento con el que se escribe, así como con el pincel con el que se pinta". *Íbid.*, p. 22.

<sup>410</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 17-18. Interián repetirá las citas a Basilio y a Gregorio Magno y añadirá otras no mencionadas por Paleotti cuando recuerda que la comparación entre imágenes y libros fue introducida por los padres del séptimo concilio en el 781 y antes aún por Tarasio, Patriarca de Constantinopla, Cicerón y Porfirio.

dialéctica negativa: no se debe permitir a los ignorantes pintar imágenes sagradas “por el honor debido a la Religión y a la piedad”<sup>411</sup>

En este desarrollo conceptual de la imagen, Paleotti acude a una categoría más propia del ámbito artístico que del teológico, como es el de la ‘nobleza de la pintura’. Un concepto de cual Interián prescinde totalmente, hasta el punto de no incluir tampoco en su tratado los tan socorridos ejemplos de santos artistas que han ‘ennoblecido’ el arte con su práctica.<sup>412</sup>

Como ya había hecho Molanus, y después hará Interián, Paleotti declara ocuparse de manera indistinta de imágenes procedentes de la pintura y de la escultura que: “siano care sorelle figlie di un unico padre, il disegno, e ci comportiamo come quegli arbitri che, invece di assegnare la vittoria a uno dei contendenti, cercano di concedere qualcosa ad ognuno dei due”.<sup>413</sup>

Tras el desarrollo sobre la imagen en general, Paleotti se ocupa de la imagen sacra, para cuya definición propone ocho posibles vías.<sup>414</sup> Así, una imagen sacra, puede serlo porque “viene detta tale innanzitutto perchè è stata ordinata da Dio”;<sup>415</sup> o porque “se è entrata in contatto con il corpo, con il volto o con altre parti di nostro Signore o di qualcuno dei suoi santi, in quanto, anche solo per quel contatto, in essa si imprime la figura del corpo o della parte che è stata toccata”;<sup>416</sup> también puede serlo si “stata composta da una persona santa”;<sup>417</sup> o “perché essa è stata fatta in modo miracoloso”;<sup>418</sup> también se sacraliza una

---

<sup>411</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 11.

<sup>412</sup> "Nobilità o ignominia dell'arte di dar forma alle immagini", PALEOTTI (1582) 2002, lib. 2, cap. 6, pp. 27-32. Carducho retomará de Paleotti este concepto.

<sup>413</sup> “son hermanas queridas, hijas de un único padre, el dibujo, y nos comportamos como aquellos árbitros que, en vez de asignar la victoria a uno de los contendientes, intentan conceder algo a cada uno”, en "La pittura, la scultura e le altre arti che producono immagini", *Íbid.*, cap. 9, pp. 39-40.

<sup>414</sup> "Le immagini sacre", *Íbid.*, cap. 16, pp. 58-61.

<sup>415</sup> “porque viene así dictada antes que nada porque ha sido ordenada por Dios”, *Íbid.*, p. 58.

<sup>416</sup> “si ha entrado en contacto con el cuerpo, el rostro u otra parte de nuestro Señor o alguno de sus santos, en cuanto, aunque solo por el contacto, en ella se imprime la figura del cuerpo o de la parte que ha sido tocada”, *Íbid.*

<sup>417</sup> “ha sido compuesta por una persona santa”, *Íbid.*, p. 59.

imagen “quando Dio abbia operato manifestamente segni e miracoli in tale immagine”;<sup>419</sup> antiguamente, se consideraba sagrada “secondo l'antica usanza dei padri, erano unti col sacro crisma”,<sup>420</sup> o actualmente de manera similarmente ritual, cuando “vengono benedette secondo le modalità e le orazioni che ancora oggi mantiene la Santa Chiesa, come si può leggere nel Pontificale ... anche nel Sacerdotale ordinario”<sup>421</sup> y finalmente la definición más amplia:

si dice più estesamente sacro ogni dipinto che raffiguri alcunché di religioso e che sia stato composto a questo scopo, così che, sia per il tema sacro espresso, sia per la fede di chi l'ha raffigurata, sia per il fine cui è stata destinata, l'immagine acquisisce immediatamente una sorta di santificazione, come accade per le chiese, gli oratori e le cappelle costruite per il culto di Dio, le quali, anche se non sono state ancora solennemente consacrate da un vescovo, si dicono comunemente sacre a causa del significato e dello scopo per cui sono state ordinate e costruite.<sup>422</sup>

Paleotti lleva a cabo un extenso análisis del sentido y finalidad de la imagen sagrada en el cristianismo, una verdadera teoría de la imagen cristiana, de la que vale la pena sintetizar su núcleo central.<sup>423</sup>

---

<sup>418</sup> “porque ha sido hecha de modo milagroso”, *Íbid.*

<sup>419</sup> “quando Dios haya operado manifestamente señas y milagros en tales imágenes”, *Íbid.*

<sup>420</sup> “según la antigua costumbre de los padres, era ungida con los santos óleos”, *Íbid.*

<sup>421</sup> “vienen bendecidas según la modalidad y las oraciones que aún hoy mantiene la Santa Iglesia, como se puede leer en el Pontifical ... también en el Sacerdotal ordinario”, *Íbid.*, pp. 59-60.

<sup>422</sup> “se dice más extensamente sagrada toda pintura que represente algo religioso y que ha sido compuesta con este objetivo, tal que, sea por el tema sacro expresado, sea por la fe de quien la ha representado, sea por el fin al que está destinada, la imagen adquiere inmediatamente una suerte de santificación, como ocurre con las iglesias, oratorios y capillas construidas para el culto de Dios, las cuales, aunque no hayan sido solennemente consagradas por un obispo, se llaman comunmente sacras a causa del significado y del objetivo para el cual fueron ordenadas y construidas”, *Íbid.*, p. 60.

<sup>423</sup> Nos referimos a los capítulos 17 al 26: "Antichità e origine delle immagini sacre", "Cause dell'introduzione delle immagini sacre presso il popolo cristiano", "Fine particolare e specifico delle immagini cristiane", "I soggetti delle immagini cristiane: dio, noi e il prossimo", "Doveri e fini del pittore cristiano (parallelo con l'oratore)", "Il piacere procurato dalle immagini cristiane", "Le immagini cristiane ad istruzione del popolo", "Altre ragioni che spiegano il giovamento derivante dalle immagini cristiane ad istruzione del popolo", "Le immagini cristiane servono a suscitare sentimenti nelle persone", "Effeti diversi prodotti dalle immagini pie e devote", *Íbid.*, pp. 61-82.

Si bien la finalidad universal y común de todas las imágenes es la de hacer verosímil otra realidad, en el caso de la imagen sacra, dicha finalidad se reviste de un valor superior: el de conducir a los hombres “al vero culto di Dio” “e i suoi santi, al fine di manifestare più efficacemente la sua infinita potenza, la sua misericordia, giustizia e sapienza, e per poter diffondere in tutta la terra la gloria del suo regno.”<sup>424</sup> Las imágenes sacras ayudan a los fieles a manifestar el afecto interior y así, facilitan el culto.

De camino a ese objetivo final, las imágenes sagradas cumplen cometidos intermedios que Paleotti organiza según la tríada aristotélica de lo “dilettevole, l'utile e l'onesto”. La disección de estos tres tipos de función, arroja, al tratarse de lo útil, el objetivo parcial de la imagen al que Interián dedicará la mayor parte de su tratado: “la possibilità di poter tramandare cose antiche che altrimenti sarebbero andate e andrebbero perdute”.<sup>425</sup>

Pese a mencionarla, Paleotti no le concede mayor importancia a esa posibilidad instructiva-erudita de la imagen pues cuando más adelante se centra en analizar con rigor la utilidad de las imágenes para la instrucción del pueblo, sólo se refiere a la enseñanza de la doctrina cristiana.<sup>426</sup> Así concluye sobre el papel instructivo de la imagen sagrada: “dalle immagini, noi possiamo acquisire, facilmente e in breve tempo, tutti i concetti teorici che sono necessari alla salvezza, ma anche la pratica di tutte le virtù e la vera disciplina per la nostra vita”.<sup>427</sup> Añade que los herejes que aborrecen el uso de las imágenes privan a los fieles menos instruidos de alcanzar la gracia.

¿Comparte El Pintor Cristiano esta definición de imagen? Interián alude a Paleotti en muchos lugares de su tratado, pero no en este primer libro dedicado a las definiciones

---

<sup>424</sup> “al verdadero culto de Dios” “y sus santos, a fin de manifestar más eficazmente su infinita potencia, su misericordia, justicia y sapiencia y para poder difundir en toda la tierra la gloria de su reino”, PALEOTTI (1582) 2002, lib. 2, cap. 20, p. 68.

<sup>425</sup> “la posibilidad de poder transmitir cosa antiguas que de otra forma se habrían perdido” *Íbid.*, p. 69.

<sup>426</sup> Nos referimos a los capítulos “Le immagini cristiane ad istruzione del popolo” y “Altre ragioni che spiegano il giovamento derivante dalle immagini cristiane ad istruzione del popolo”, *Íbid.*, pp. 74-76 y 76-78.

<sup>427</sup> “de las imágenes podemos adquirir fácilmente y en breve tiempo, todos los conceptos teóricos que son necesarios para la salvación, pero también la práctica de todas las virtudes y la verdadera disciplina para nuestra vida”. *Íbid.*, p. 75.



generales. No obstante, tanto por la afinidad que él mismo proclama con el proyecto del Cardenal boloñés, como por los propios objetivos de su tratado, no es difícil reconocer la empatía general de su proyecto con esta concepción 'paleottiana' de la imagen. Nos referimos a que el objetivo historicista y de verosimilitud que persiguen las indicaciones de *El Pintor Cristiano*, no sólo encaja con esta concepción naturalista y mimética de la imagen, sino que la lleva hasta las últimas consecuencias de mimesis realista que puede permitir el propio contexto creyente, como es la reproducción del hecho sagrado como realidad histórica ubicada en un tiempo y lugar verdaderos, y por lo tanto, el uso de la imagen sagrada como medio para comunicar un conocimiento válido y certero de la realidad, como proyecto paralelo o complementario al de la propia salvación del alma.<sup>428</sup>

En cuanto a los errores, Paleotti los presenta sistematizados según los criterios que el Concilio de Trento estableció para la evaluación de los libros. De este modo, se distinguen los errores que involucran a los dogmas de fe y la disciplina eclesiástica, de los que se refieren al tratamiento de la verdad y que pueden encontrarse por igual en imágenes sagradas y en profanas.

Los errores en materia de fe requieren ser evaluados según el grado de desviación de la imagen respecto a la afirmación teológica que pretende representar, teniendo en cuenta para ello lo que, al respecto contengan las Sagradas Escrituras, o confirme la tradición de la iglesia. Las siete categorías con que las clasifica Paleotti según dicho grado de desviación son las de temerarias, escandalosas, erróneas, sospechosas, eréticas, supersticiosas y apócrifas.<sup>429</sup>

En cuanto a los errores que no tienen que ver con la fe sino con los diversos grados de alejamiento de la verdad, la clasificación contempla una docena de variantes: falsas, no

---

<sup>428</sup> Este sentido último de la concepción de la imagen de Paleotti como mimesis realista al que aquí nos referimos, es parte de la interpretación de Paolo Prodi.

<sup>429</sup> "Dipinti sacri che errano in materia di fede: i dipinti cosiddetti temerari", "I dipinti scandalosi", "I dipinti errati", "I dipinti sospetti", "I dipinti eretici", "I dipinti superstiziosi", "I dipinti apocrifi", PALEOTTI (1582) 2002, lib. 2, caps. 3 a 10, pp. 108-121.

verosímiles, indecorosas, desproporcionadas, imperfectas, inútiles, ridículas, de tema insólito, de significado oscuro, imprecisas, crueles o de temas monstruosos.<sup>430</sup>

Interián no retoma ni menciona esta compleja sistematización, no obstante, sus palabras diferencian claramente los errores “peligrosos” —los de las imágenes que representan falsos dogmas—, de los “no perniciosos” —los que no se oponen a la fe sino que provienen de la ignorancia de sucesos, historia, costumbres, ritos, etc. Los primeros son intolerables, gracias al Concilio de Trento quedan pocos, y en caso de que hubiera alguno, se debe eliminar. Los segundos —a los que dedica su tratado—, abundan y se deben resolver con erudición y según el principio de la verosimilitud en caso de duda.

Por otra parte, no es difícil comprobar que Interián conforma una tercera categoría de errores a partir de las imágenes deshonestas, como denomina a aquellas que provocan lujuria y lascivia, o indignidad, a las que parece atribuir una gravedad intermedia, y contra los que también se dirige su tratado. Tal tipo de errores estaría incluido en el segundo grupo de Paleotti, bajo la subclasificación de indecorosas, aunque curiosamente el boloñés no llega a mencionar directamente la desnudez, sobre la que Interián tanto insiste. Paleotti define el decoro en un sentido amplio que relaciona con la dignidad de la persona representada y cuya falta provoca en quien la contempla “un giudizio di biasimo, ma anche il sorriso per la stupidità del pittore”.<sup>431</sup> Sus ejemplos en torno a la figuración de la Virgen solo llegan a comentar algunos rasgos inapropiados del rostro “con il volto scolorito, liscio, grasso e quasi lascivo” o de las vestiduras y ornamentos “con vesti e ornamenti pomposi ed inutili”.<sup>432</sup>

---

<sup>430</sup> "Abusi comuni ai dipinti sacri e ai dipinti profani: i dipinti falsi e mendaci", "I dipinti non verosimili", "I dipinti inetti e indecorosi", "I dipinti privi di proporzione", "I dipinti imperfetti", "I dipinti inutili e vani", "I dipinti ridicoli", "I dipinti con soggetti insolite e nuovi", "I dipinti dal significato oscuro e poco comprensibile", "I dipinti imprecisi e incerti", "I dipinti crudi e spaventosi", "I dipinti con soggetti mostruosi e prodigiosi", *Íbid.*, caps. 25 a 36, pp. 167-213.

<sup>431</sup> “un juicio de condena, pero también la risa por la estupidez del pintor”, *Íbid.*, p. 179.

<sup>432</sup> “con el rostro descolorido, suave y casi lascivo” o “con vestidos y ornamentos pomposos e inútiles”, *Íbid.*, p. 178.

A los ejemplos de imágenes deshonestas tales como la Virgen mostrando sus pechos o sus pies desnudos,<sup>433</sup> el mercedario añade ejemplos de imágenes de martirios que suman a la desnudez los más horribles padecimientos inflingidos a la carne.<sup>434</sup> Estas “imágenes crueles” son comentadas por Paleotti como otra subcategoría, que en caso de provenir de tragedias considera innecesario mostrar, mientras que las admite si reflejan martirios pues indican “la eroiche insegne della pazienza e della magnanimità dei santi martiri”.<sup>435</sup>

En todo caso, es claro que Interián prescinde del minucioso conjunto clasificatorio de errores que planteara Paleotti, que en su excesiva variedad resulta profundamente descriptivo pero de compleja aplicación y por tanto poco útil a fines prácticos. En este sentido el tratadista del XVIII resulta mucho más pragmático que su colega del XVI, cuyo lenguaje y pensamiento obedecían a las maneras estrictamente escolásticas.

### c) *Carducho*

Como es de esperar, no sólo las definiciones, sino la elección misma de los términos fundamentales a definir, difiere fuertemente entre los tratados escritos por pintores y los escritos por teólogos. En efecto, en el caso de Carducho apenas si encontramos el término ‘imagen’, tan empleado por los teólogos hasta ahora revisados, prefiriendo utilizar el de ‘pintura’, al menos siempre que se refiere a una imagen pintada.

Las definiciones fundamentales del tratado de Carducho se encuentran en el tercero de sus diálogos, donde tras citar las definiciones de pintura de tratadistas anteriores, ofrece la suya propia: “la pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores”.<sup>436</sup>

---

<sup>433</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 25-27.

<sup>434</sup> *Íbid.*, pp. 33-38.

<sup>435</sup> “la heroica muestra de la paciencia y magnanimidad de los santos mártires”, en “I dipinti crudi e spaventosi”, PALEOTTI (1582) 2002, pp. 207-209.

<sup>436</sup> La equivalencia del término ‘pintura’ como definición tan fundamental para Carducho como lo sería el término ‘imagen’ para Interián, viene subrayada por la coincidente selección de la misma cita de *Los oficios* de Cicerón, un tópico de la retórica tratadística. CARDUCHO (1633) 1979, p. 151. Las definiciones que ofrece antes de la suya propia, son la de Alberto Durero, Federico Zuccaro, Leon Baptista Alberti y Paolo

Deja claro el propósito práctico de su tratado al distinguir entre pintura “visible o actuada”, y pintura “intelectiva o especulativa” y evidenciar su interés en la primera, advirtiendo que la segunda es “más filosófica que lo que a nuestro propósito conviene”. Divide dicha pintura actuada o práctica en tres especies: “práctica operativa” (mero ejercicio), “práctica operativa regular” (cuando se sirve de preceptos o normas), y “práctica operativa regular y científica” (cuando indaga las razones y fundamentos teóricos que la avalan). A ésta última especie, hecha y obrada con razón, reglas y preceptos, Carducho la denomina “pintura docta”, y se entiende que es a la que aspira conducir con su tratado.<sup>437</sup>

Aunque en estas primeras definiciones de carácter más general y técnico prescinde del componente sagrado, ya antes, en el segundo de sus diálogos dedicado al origen de la pintura y su nobleza, lo había destacado como finalidad principal de la pintura:

por medio de la Pintura ha pretendido la santa Madre Iglesia, se convierta la criatura a su Criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de Santas Imágenes, y los Concilios han mandado, se use deste Arte con este fin<sup>438</sup>

Pero será en el séptimo de sus diálogos, directamente dedicado a la pintura de historias sagradas, donde vincule indisolublemente la pintura a la difusión de la fe:

ninguna Arte es de tanta importancia como esta, para la noticia de todas las cosas, y mayormente para la reverencia y alabanza de Dios, y de sus Santos, para los divinos y heroicos milagros, hechos para bien y edificación, para todas las historias divinas y humanas<sup>439</sup>

---

Lomazzo. A continuación de la suya, desglosa cada uno de sus términos como hiciera Paleotti, según el proceder aristotélico propio del escolasticismo.

<sup>437</sup> Sobre el origen de estas definiciones Carducho remite a Zuccaro y a Giovanni Battista Paggi. *Íbid.*, pp. 154-157. Según comenta Calvo Serraller en la edición crítica del tratado de Carducho, en el primer libro de la *Idea* de Zuccaro, éste diferencia entre dibujo especulativo y práctico, mientras que Paggi en su *Lettere al fratello Girolamo*, vincula el aspecto teórico de la pintura a la geometría, aritmética y a partir de ellas la perspectiva y la simetría.

<sup>438</sup> *Íbid.* p.137. Esta finalidad sacra explica una de las ‘noblezas de la pintura’, la nobleza moral, concepto expuesto por Paleotti y del que no se ocupará Interián.

<sup>439</sup> *Íbid.*, p. 356.

Dicha vinculación entre pintura y devoción, es justificada con los argumentos tradicionalmente esgrimidos por la Iglesia, es decir, la utilidad de las imágenes sagradas como ‘libro de los iletrados’:

nuestra Santa Madre la Iglesia nos manda el uso de las santísimas imágenes, que basta; que por este medio, como por lenguaje comun y claro, y por libro abierto se declara y da a entender más propiamente, en especial a mugeres y gente idiota que no saben o no pueden leer<sup>440</sup>

La concepción de imagen sagrada de Carducho acaso aparece en su forma más simple y concreta cuando el Maestro explica al discípulo lo que se debe pintar en “Templo, claustro u oratorio”:

claro esta que todo quanto se ha de pintar en su uso y adorno, serán historias de la vida, y muerte de nuestro Señor Iesu Christo, de su santísima madre, y Santos que están gozando, y asistiendo a Dios en aquella beatífica morada celestial<sup>441</sup>

Se trata de un mero señalamiento práctico, de una definición por extensión, muy similar a la que Interián ofrecerá como definición de su objeto de estudio: “las que de cualquier modo nos representan a Dios, a los Ángeles, a Jesucristo, a su Santísima Madre, a los Profetas, a los Apóstoles, a los Mártires, a todos los Santos y Santas...”<sup>442</sup>

En cuanto a los errores o abusos propios de la representación sagrada, Carducho menciona,

aquellos que no la usan con la decencia, gravedad y decoro que merece, incurriendo en culpa vil, que tal es el pintar cosas deshonestas y lascivas como accion dañosa y aborrecible a la modestia de la misma naturaleza y razon, enojoso a los ojos de Dios<sup>443</sup>

A pesar de su oficio y del sentido práctico de su tratado pictórico, reconoce mayor gravedad en tal deshonestidad que en otros errores relativos a la habilidad técnica:

Quien ... será tan atrevido, que exerza este Arte sin modestia y decoro? aunque falte ... a lo exquisito y superior del Arte. Que es mejor errar en ella, que no en la virtud; porque el yerro del

---

<sup>440</sup> *Íbid.* Hace las respectivas menciones a las palabras de San Gregorio Magno y San Juan Damasceno sobre esta relación.

<sup>441</sup> Inicio del séptimo diálogo. *Íbid.*, p. 327.

<sup>442</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 2.

<sup>443</sup> *Íbid.*, p. 359.

artífice no quita que sea artífice, mas el errar en la virtud, quita que no sea virtuoso, y sin duda luzirá mas el artífice quanto mas fuere virtuoso<sup>444</sup>

Y añade, “por ningun caso se abata a pintar cosas viles y deshonestas, porque quando en tal incurra, justamente merecerá ser expulso, y echado de la veneranda, y noble congregación de los doctos y celebres Pintores”<sup>445</sup>

Un señalamiento similar escribiría Interián:

el que convierte el Arte de la Pintura para representar cosas deshonestas, y se vale de ella para pintar aquellas cosas que San Gregorio Niceno llama *infames espectáculos*, y Taciano *incentivo de los vicios*; este no usa del Arte de la Pintura, sino de otra bastarda...<sup>446</sup>

Sin embargo a diferencia de Interián, Carducho recomienda alterar las circunstancias o accidentes de los hechos principales con la finalidad de “ayudar a mover la devoción”, “mediante el uso y costumbre de la parte y el tiempo en que se pinta”, es decir, sin que “se mude lo sustancial del misterio”, pero describiéndolo “a cada uno en lenguaje de su tierra y de su tiempo” porque “aquellas circunstancias y modos antiguos” “ni son ahora practicados, ni causarían devoción”.<sup>447</sup> Nótese que tal proceder es exactamente contrario

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 362. Carducho apoya esta condena en las referencias al destierro al que Platón destina a los “Poetas lascivos” en el tercer libro de la *República*; también en versos de Lupercio Leonardo de Argensola y en las opiniones de los padres consultados por Francisco de Braganza en la publicación titulada *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros, y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcala, y de otras personas doctas. Sobre el Abuso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas*. Nótese que entre los teólogos citados por Carducho se encuentran dos que serán citados por Interián (véase nota 313 en pág. 119) en apoyo a la necesaria desnudez para la representación de ciertos temas: Ángel Manriquez y José de la Cerda. En efecto, los pareceres de los citados Manriquez y de la Cerda en la publicación de Madrid admiten las figuras desnudas en ciertos casos. Así según Manriquez: “...aunque sean desnudas, y de cuerpos muy perfectos, no las llamo lascivas, ni la Iglesia las ha tenido nunca por tales como se ve en las de Adan y Eva y otras”. Según de la Cerda: “Pinturas desnudas ha usado la Iglesia en los Mártires, y historias antiguas, donde, o la hermosura nos mueve a alabança del Criador, o los tormentos a la imitación del sufrimiento: de suerte, que secundum se dar al pincel miembros desnudos en donde se esmere la valentía del arte no lo tengo por pecado”.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>447</sup> CARDUCHO (1633) 1979, dial. 7, pp. 340-343.

a lo que propone *El Pintor Cristiano* que es combatir los errores en lo accidental, y los anacronismos.<sup>448</sup> Igualmente Carducho considera válido el uso del “Anticronismo”, es decir la alteración de la realidad cronológica en lo representado con alguna finalidad significativa, como es por ejemplo, la representación conjunta de santos que “concurrieron en diferentes edades y jamás se vieron juntos”.<sup>449</sup> Interián como hemos visto, desaconseja tal práctica que puede mover a error al ignorante.<sup>450</sup>

En síntesis, Carducho evidencia una concepción de las imágenes sagradas muy similar a la que ofrecerá Interián, práctica y directamente planteada como figuración mimética de las escenas de la historia sagrada aunque no exenta de diversos elementos metafóricos, muchos más de los que el tratadista del XVIII admitirá. No ofrece una sistematización de los diversos tipos de errores en los que puede incurrir el pintor al representarlas pero llama la atención especialmente en los vinculados a lo que llama deshonestidad. Aunque se refiere siempre a la pintura, puede suponerse que sus observaciones son igualmente dirigidas a la escultura ya que reconoce a ambas hermanadas por el mismo principio del “disegno”.<sup>451</sup>

#### *d) Pacheco*

Como Carducho, también Pacheco se refiere en sus definiciones fundamentales a la pintura más que a la imagen, aunque su particular estrategia de defensa y exaltación de esta arte le guía desde una primera aproximación técnica a la pintura como arte liberal capaz de imitar a la naturaleza y superior en ello a la escultura, hacia una concepción teológica según la cual la pintura consigue materializar en la imagen no sólo las cosas naturales sino la propia esencia divina.

Según Pacheco, “Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores”, definición que desarrolla de acuerdo a las categorías aristotélicas de género y especie para, a

---

<sup>448</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 68-81.

<sup>449</sup> CARDUCHO (1633) 1979, dial. 7, pp. 344-345.

<sup>450</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 88-91.

<sup>451</sup> *Íbid.*, p. 278.

continuación, demostrar por qué se trata de un arte.<sup>452</sup> Según las autoridades citadas, arte es un hábito que obra con cierta y verdadera razón y la pintura lo es por tener “por exemplar objetivo, y por reglas de sus obras, a la misma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas...”<sup>453</sup>

Profundiza en que se trata de un arte, no mecánica, sino liberal, y en alto grado, según demuestra por el alcance de sus elementos, líneas y colores, según reglas que permitan imitar los cuerpos naturales.

En su condición de pintor, Pacheco piensa que la pintura es superior a la escultura, y lo justifica con abundantes argumentos que incluyen la ventaja de aquella en lo que se refiere a las representaciones sagradas: “la forma y materia de la pintura, como principio universal, abraza y comprende todas las cosas posibles, a semejanza del entendimiento.”<sup>454</sup> Explica que “para hacer alguna imagen” los pintores “han de comenzar por el dibujo o la idea”, y que dicho dibujo mediante el que se imita la naturaleza puede ser de “todas las cosas naturales”, o incluso extenderse “hasta significar la esencia divina”.<sup>455</sup>

Define imagen como el resultado de la mimesis artística: “una materia determinada en quien se pasó la figura de la cosa original por la obra del arte”<sup>456</sup> y haciendo un paralelismo entre las creaciones de la naturaleza y las del arte, afirma que “el arte de

---

<sup>452</sup> "Qué cosa sea pintura y cómo es arte liberal y su definición y esplicación", PACHECO (1649) 2009, cap. 1, p. 75. Como Carducho, también Pacheco antepone a su propia definición las de algunas autoridades que le precedieron: Francisco de Medina, maestro sevillano de una generación anterior a la suya propia, y Paolo Lomazzo.

<sup>453</sup> Sobre el origen de la definición remite a Seneca, si bien Bassegoda en su edición crítica atribuye el concepto a Gutiérrez de los Ríos y a Lomazzo. *Íbid.*, p. 76.

<sup>454</sup> El desarrollo de la comparación o parangón entre pintura es extensa, pero de los tres capítulos que ocupa es en el último en el que aproxima la pintura a la creación divina. Cfr. "De la contienda entre la pintura y la escultura, y las razones con que cada una pretende ser preferida"; "En que se prosiguen las respuestas en favor de la pintura" y "De otras razones sueltas en que la pintura se eventaja a la escultura", *Íbid.*, caps. 3, 4 y 5, p. 134.

<sup>455</sup> *Íbid.*, p. 134.

<sup>456</sup> *Íbid.*, Bassegoda remite esta definición, al menos parcialmente, a Paleotti.



pintar ordenó que se pintasen imágenes de las cosas para que en ellas estuviese su figura y semejanza, y se perpetuase su memoria y se estendiese su conocimiento y noticia”. Menciona, como ejemplo de dicha perpetuación de la memoria, a las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, y concluye que así como Dios se retrató a si mismo en sus criaturas y en Cristo, el arte de la pintura imita a Dios a través de la creación de imágenes.<sup>457</sup>

Tras esta suerte de divinización de la capacidad creadora de la pintura, Pacheco explica la nobleza que le otorgan a la imagen pictórica las reiteradas menciones que se encuentran en la literatura sagrada sobre su poder de honrar a Dios:

Vemos asimesmo, que en las sentencias que se traen en favor de las imágenes sagradas, así de Santos antiguos, como de concilios, ... se ve más declarada y favorecida la pintura, por ser más viva su representación por la virtud y fuerza de los colores.<sup>458</sup>

Y finalmente comenta los fines de la imagen sagrada, que sobrepasan a la mera imitación para servir al más alto objetivo del “verdadero culto de Dios nuestro Señor”.<sup>459</sup> Añade que no sólo miran a Dios sino a la edificación nuestra y del prójimo repitiendo palabras de Paleotti, “persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios.”

En síntesis, para Pacheco son imágenes sagradas las pinturas que, siguiendo los principios de la mimesis pero intentando aventajar a la naturaleza, se realizan de las historias sagradas relatadas por las Escrituras Divinas con la finalidad de favorecer el culto a Dios.

Respecto a la definición de errores, pueden considerarse por tales las faltas al decoro que Pacheco aborda con miras a toda representación pictórica. El decoro es entendido en *El Arte de la Pintura* en un sentido amplio: como respeto a la hermosura, orden y decente

---

<sup>457</sup> *Íbid.*, pp. 135-136.

<sup>458</sup> El tema se plantea al final del cap. 5 y se desarrolla más extensamente en el 10 "De las diferentes maneras de nobleza que acompañan a la pintura y de la utilidad universal que trae", *Íbid.* pp.140 y 244-248. Entre las autoridades a las que se refiere menciona aquí a Simón Metafrasto, San Basilio, San Gregorio Niceno, y San Epifanio.

<sup>459</sup> "Del fin de la pintura y de las imágenes y de su fruto y la autoridad que tienen en la Iglesia Católica", *Íbid.*, p. 249. Copia a Paleotti.

atavío,<sup>460</sup> y “como atención al tiempo, la razón, el lugar, el efecto y afecto de las cosas que se pintan, para que representen con claridad lo que se pretende.”<sup>461</sup>

Respecto a la mencionada atención al tiempo, nótese el siguiente señalamiento “se debe guardar el uso de la antigüedad del en los trajes y en las cosas”, que será retomado por Interián con renovado interés, así como los similarmente referidos a otras circunstancias:

cuanto a la sazón, si lo que se quiere pintar sucedió tal o tal tiempo del año, en la noche del día, es cosa conveniente acomodarse con la verdad; pues cuanto al lugar, ya se ve que no se ha de pintar en Turquía lo que pasó en Roma, o España<sup>462</sup>

En cuanto a los errores en el efecto y afecto:

si una figura saluda a otra no ha de parecer que la amenaza ni, menos, ha de hacer lo contrario; y desto habia mucho que decir; pues el afecto de cada figura, tambien ha de ser conforme a su representación.<sup>463</sup>

Pacheco reprende a los pintores por mostrar “más valentía que decoro” y se pregunta

qué cosa más ajena del respeto que se debe a la pureza de la Virgen Nuestra Señora que, pintándola asentada, ponerle la una rodilla cargada sobre la otra, y muchas veces los sagrados pies descubiertos y desnudos?<sup>464</sup>

Interián, de hecho, se referirá a la valentía en el mismo tono despectivo:

Todo hombre cuerdo conoce muy bien, quanto se alejan estas y otras cosas semejantes de la recta razon, por mas que la audacia de algunos Pintores (que ellos ostentan como valentía, y pericia en el Arte) se haya propasado hasta querer pintar cosas monstruosas, antes que decentes, y honestas<sup>465</sup>

Y lo hace, igual que Pacheco, al interrogarse acerca de las representaciones inadecuadas de la Virgen:

---

<sup>460</sup> "De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención", *Íbid.*, lib. 2, cap. 2, p. 294. En la primera parte del capítulo a cuya síntesis nos referimos, se atiene a la definición según Cicerón.

<sup>461</sup> *Íbid.*, p. 299-300. Esta síntesis corresponde a la segunda parte del capítulo tomada de Dolce.

<sup>462</sup> *Íbid.*, p. 300.

<sup>463</sup> *Íbid.*

<sup>464</sup> *Íbid.*

<sup>465</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 2.

¿quien habrá que no haya visto imágenes de la Bienaventurada Virgen hechas por excelentes Artífices, pintadas, o trabajadas con cierta hermosura afectada, y poco decente?<sup>466</sup>

Como concepto general, el decoro del que habla Pacheco abarca el mismo tipo de errores contra los que principalmente se dirige *El Pintor Cristiano*: esto es básicamente, la indecencia y los anacronismos e imprecisiones circunstanciales varias.

### e) *Palomino*

Las definiciones de Palomino resultan de mayor complejidad que las del resto de tratadistas examinados, a causa del entramado aristotélico que las conecta y con el que procura acentuar la densidad trascendental de la pintura como ciencia. En el intento de aislar una definición de imágenes sagradas y del tipo de errores que en ellas se cometen, ofrecemos una síntesis de sus aproximaciones a dicho tema, que, aunque fundamental en su concepción general de la pintura, se encadenan en su texto con otras consideraciones de diversa índole.

Palomino, pintor como Carducho y Pacheco, procura como éstos la definición de la pintura, pero en su caso se vale para ello del concepto de imagen, que concibe como totalmente similar a la realidad representada, aún en el caso de la imagen sagrada.

Como ya Carducho había señalado sin querer profundizar, Palomino también distingue entre una “definición metafísica” de la pintura, referida a su esencia en sentido aristotélico, y una definición “física”, es decir, referida a su existencia, que no es otra cosa que la composición de la pintura en cuanto a materia y forma.<sup>467</sup>

En su sentido metafísico —que a nuestros fines presenta mayor interés—, encontramos, tras varias definiciones de autoridades precedentes, la suya propia: “la Pintura es imagen

---

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> Una vez más -como en Carducho y Pacheco-, encontramos estas definiciones introductorias precedidas por las palabras de Cicerón, extraídas del primer libro de *Los oficios*, acerca de la necesidad de comenzar por la definición de lo que va a tratarse. Palomino además se refiere al “método científico” en cuanto a “ordenado modo de proceder en la investigación de la verdad”. Véase “Composición metafísica de la pintura y su etimología” en PALOMINO (1724) 1988, lib. 1, cap. 3, pp. 106-110.

de lo visible, delineada en superficie”.<sup>468</sup> Y en el consecuente desarrollo de los términos apela en seguida a la representación sagrada como complejo ejemplo de lo visible:

Dícese imagen de lo visible; porque no solo representa las cosas naturales, sino tambien las artificiales y aunque representa muchas cosas invisibles, como lo es Dios y los ángeles, por ser puros espíritus esto lo hace debajo de la razón de visibles: y le conviene la razón de imagen, por ser expresada a imitación del prototipo<sup>469</sup>

Nótese que utiliza el término imagen en el sentido de similitud, “concepto adecuado de las cosas visibles”, recalcando su condición de verdadera, “en la total semejanza de ellas, según sus varios accidentes y cualidades, no perdonando las más delicadas y exquisitas alteraciones del ánimo”, o, dicho de otro modo, “la Pintura no miente en afirmar lo que representa.”<sup>470</sup>

Palomino clasifica los argumentos pictóricos en históricos y metafóricos, y de estos últimos presenta varias “especies”. Si bien señala la pintura de historia sagrada como ejemplo de argumento histórico, en la subclasificación de la “metáfora instrumental”, encontramos que

mediante algun instrumento determina la representación personal de la figura: como en los sagrados apóstoles, y otros santos mártires o confesores, aquella insignia, atributo o instrumento de su martirio, o de alguna excelencia singular, por donde vienen a ser conocidos.<sup>471</sup>

Así, puede inferirse su comprensión de la pintura sagrada como una confluencia de la verdad del argumento histórico con la adecuada representación metafórica.<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup> Considera las definiciones de Jenofonte, Vitrubio, Durero, Zucaro, Alberti y Schefero y tras ofrecer la suya, añade la misma referencia aristotélica a la conveniencia de una definición según género y diferencia, que empleara PACHECO (1649) 2009, p. 108.

<sup>469</sup> *Íbid.*

<sup>470</sup> *Íbid.*, p. 110.

<sup>471</sup> *Íbid.*

<sup>472</sup> Los varios sistemas clasificatorios que utiliza Palomino, en este caso los tipos de argumento metafórico, —así como los tipos de errores de Paleotti—, son de naturaleza conceptualista, más bien ejercicios teóricos propios del pensamiento escolástico para reflexionar sobre la pintura, que no clasificaciones concebidas para facilitar el ejercicio de la práctica pictórica. “Composición integral de la pintura”, PALOMINO (1724) 1988, lib. 1, cap. 7, pp. 150-161.

Al abordar el extenso asunto de la nobleza de la pintura, Palomino recurre con frecuencia a la imagen sagrada como ejemplo y argumento. En ese sentido expone la nobleza que otorgan las menciones a la pintura en el derecho canónico, y más adelante, los abundantes casos de imágenes producidas por acción divina.<sup>473</sup> Demuestra además la cualidad de la pintura como ciencia superior, y más precisamente, Teología, precisamente porque mira a Dios como objeto primario de su especulación. Teología simbólica, porque la pintura sagrada, “por medio de figuras, símbolos y jeroglíficos, representa altos y profundos misterios teologicos” y “teología histórica”, porque describe,

directamente a Dios y a la humanidad santísima de Cristo Señor Nuestro con toda la serie histórica de su encarnación, Vida, Pasión y Muerte, y de su Madre Santísima la Historia Sagrada<sup>474</sup>

En el tratado de Palomino, las menciones en torno al paralelismo entre libros e imágenes sagradas, tienen el mero propósito de ilustrar las excelencias de la pintura y no de justificar la necesidad de supervisión. Así, la cualidad de “la elocuencia y eficacia en persuadir y predicar”, consiste en el efecto que procura la pintura en quien la contempla, de imitación y conmoción piadosa, mientras que la cualidad de “ser libro abierto, historia y escritura silenciosa”, implica la posibilidad de leer en las imágenes “lo que no aciertan a leer en los libros”. Ambas cualidades son presentadas entre las propiedades accidentales de la pintura junto a otras que implican y favorecen a todos los géneros pictóricos y no únicamente el de historia sacra.

En síntesis, puede afirmarse que la imagen sagrada para Palomino es una representación pictórica simultáneamente histórica y simbólica de los relatos sagrados, con la finalidad de conmover.<sup>475</sup> Sin embargo, su descripción de las imágenes demuestra un gusto por la interpretación metafórica que nada tiene que ver con el estricto realismo de Interián. Un

---

<sup>473</sup> "Pruébese la ingenuidad de la pintura en todos derechos y en la común opinión de los doctos" y "Pruébese la ingenuidad del arte de la pintura en el derecho divino y en todas las clases de nobleza de estos reinos", "Repetidos testimonios del Cielo en abono de la pintura y del culto de las sagradas imágenes", PALOMINO (1724) 1988, lib. 2, caps. 2, 3, y 11 pp. 229-259 y 375-407.

<sup>474</sup> *Íbid.*, lib. 2, cap. 7, pp. 307-309.

<sup>475</sup> Véanse sus recomendaciones para la decoración de templos, muy similar a las de Carducho, *Íbid.*, p. 385.

ejemplo bastante elocuente es su alusión al arca de Noé como metáfora del cuerpo de Cristo: “Simboliza también el arca del Noé el cuerpo de Cristo Señor nuestro; demostrando la herida de su costado, la ventanica que estaba en el costado del arca.”<sup>476</sup>

En cuanto a los errores que amenazan a las imágenes sagradas, se pueden extraer como tales los que Palomino menciona sobre la propiedad de las figuras, así como los relativos a la deshonestidad, si bien en ninguno de los dos casos los refiere en exclusiva a imágenes sagradas sino genéricamente, para toda pintura.<sup>477</sup>

En lo que denomina la propiedad de las figuras, incluye “la calidad de la persona”, “el traje que le corresponde” y “el afecto que le pertenece”, es decir, todo cuanto tiene que ver con la representación de la “calidad del sujeto”.<sup>478</sup> Se trata pues de elementos similares a los que Interián se refiere al reclamar la ignorancia de “los sucesos, de la poca o ninguna instrucción en la Historia, en las costumbres, en los ritos” y semejantes, es decir, a todos los elementos que contribuyen a la verosimilitud.<sup>479</sup>

Por otra parte, recomienda poner gran atención en la honestidad, recato y decoro de las figuras:

... no es menester, para prevenir el recato, el que la pintura haya de ser por su naturaleza lasciva, torpe, deshonesta, y provocativa: basta que la desnudez, especialmente de mujeres, pueda ofender, o escandalizar...<sup>480</sup>

En este sentido, tras citar el castigo que la inquisición dispone para los pintores que realicen imágenes lascivas, recomienda:

precaver ... la ruina espiritual del prójimo, aunque no sea sino por caridad, procurando honestar, cuanto sea posible, aquellas figuras, que aun remotamente puedan provocar en algun modo a deshonestidad

---

<sup>476</sup> PALOMINO (1724) 1988, pp. 448.

<sup>477</sup> Lo hace al comentar los defectos de la pintura en "Cómo ha de examinar el artífice su invención y purificarla de todos defectos", en PALOMINO (1724) 1988, lib. 7, cap. 3, pp. 255-266.

<sup>478</sup> *Íbid.*, pp. 258-259.

<sup>479</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, cap. 1, p. 3.

<sup>480</sup> PALOMINO (1724) 1988, pp. 259-260.

y añade que “tanto debieramos cautelarnos de los desnudos del hombre, como de los de la mujer”. Sobre algunas escenas que exigen la desnudez, matiza, “bien puede estar una figura desnuda y no estar deshonesto” (p. 263).“...se debe hacer distinción entre lo desnudo y lo deshonesto, y mucho más de lo lascivo”. Y recuerda que “se pueden pintar las historias sagradas con aquellos desnudos, que las tiene ya recibidas la Iglesia nuestra Madre, y la costumbre cristiana: procurando siempre usar de toda la industria posible, para honestar el desnudo.”<sup>481</sup>

Nótese que también Interián se detiene en comentar la posibilidad de representar la desnudez con honestidad en el caso de los temas pictóricos que así lo exigen como son los de Adán y Eva, o algunos mártires y penitentes. Como Palomino, también Interián recomienda básicamente “con algún lienzo o paño”, tapar principalmente “aquellas partes...”.

No obstante, acaso por la naturaleza estética de su oficio, Palomino parece más dispuesto a la libertad metafórica del desnudo. Nótese la descripción del “Amor divino” que se encuentra en la descripción de la pintura de la iglesia de san Juan del mercado: figura simbólica representada “en una figura moral e ideal de un mancebito hermoso, demostrando en su desnudez, el desasimiento que hemos de tener de las cosas terrenas.”<sup>482</sup>

Más directamente Palomino recomienda que para “las historias sagradas, vidas y martirios de los santos, procure el pintor estar muy exactamente capaz del hecho, para expresarlo con puntualidad, y para no incurrir en muchos, e inevitables errores” y recuerda que sobre ello “escribieron Juan Molano”, “el Cardenal Paleoto y sobre todo está hoy escribiendo el reverendísimo padre maestro Fray Juan Interián de Ayala”.<sup>483</sup>

### • *Resumen y conclusiones particulares*

---

<sup>481</sup> En este apartado cita a Posevino y la segunda regla del Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición. *Íbid.*, pp. 259-264.

<sup>482</sup> PALOMINO (1724) 1988, p. 443

<sup>483</sup> *Íbid.* p. 386.

En síntesis, tras revisar los seis tratadistas considerados, pueden resaltarse las siguientes apreciaciones:

Los teólogos Molanus, Paleotti e Interián, centran sus definiciones básicas en el concepto de imagen sagrada, mientras que los pintores Carducho, Pacheco y Palomino, se refieren en primer lugar a la pintura como fenómeno material, luego a la imagen en su sentido general y abstracto vinculado a la mimesis y, finalmente, a la imagen sagrada como un fenómeno que parte de la realización pictórica para adoctrinar, difundir la fe y servir al culto. Ello evidencia una mayor preocupación y conocimiento de los pintores por los temas teológicos de la que expresan los teólogos hacia los asuntos pictóricos.

El hecho de que los teólogos Molanus y Paleotti exploren las diversas vías por las cuales una imagen deviene sacra, y en cambio Interián prescinda de ello, sugiere un interés teológico por la imagen como fenómeno de culto en el siglo XVI que parece haber sido desplazado por un exclusivo interés en el fenómeno de la representación a principios del XVIII.

La comparación también evidencia que, aunque no deja de recordar los errores resaltados por sus predecesores del ámbito teológico sobre falsos dogmas que puedan contener las imágenes, su verdadero interés se dirige a unos errores a los que aquellos no concedieron apenas importancia: los referidos a las circunstancias históricas, geográficas y de similar índole accidental. Este tipo de errores sí eran mencionados por los tratadistas provenientes del ámbito pictórico, pero de modo general y para todo género de pintura.

Todos los analizados comparten una acepción general de la imagen como mimesis de la realidad, que funciona como instrumento de conocimiento de ésta, tanto desde un punto de vista natural como incluso desde el punto de vista teológico. Sin embargo, Interián evita destacar la función piadosa, devocional o teológica de la imagen, aquella que según Paleotti conduce al culto de Dios, y según Palomino hace de la pintura una forma de teología, para resaltar la dimensión formativa o educativa de las imágenes, tanto en lo se refiere a la decencia u honestidad que deben contener e inspirar sus escenas, como a su verosimilitud con la realidad litúrgica e histórica representada.



## CAPÍTULO 7. DIOS

En el segundo libro se tratan las entidades incorpóreas: Dios, los ángeles, las almas y el demonio. La síntesis y el análisis comparativo de cada uno de estos cuatro contenidos se abordarán por separado. A continuación se presenta la síntesis de los tres primeros capítulos todos dedicados a la imagen de Dios.<sup>484</sup>

### Síntesis

El primer capítulo se inicia con el problema fundamental de la representación: la incorporeidad de Dios. Interián cita a Platón y a San Juan Damasceno para recordar con ellos la incorporeidad de Dios y el error de creerlo corpóreo en el que cayeron Epicúreos, Estoicos, Cirenaicos y otros, así como los antropomorfitas.<sup>485</sup>

Sabiendo a Dios incorpóreo, no obstante se le puede figurar bajo alguna forma, principalmente humana, siguiendo el ejemplo de las Sagradas Escrituras que dan “a entender cosas divinas y espirituales” por medio “de las corpóreas”. Dichas metáforas “corporales” permiten a los “hombres rudos” entender las cosas espirituales.<sup>486</sup>

---

<sup>484</sup> "Que Dios, aunque no se puede conocer por los sentidos, con todo puede en algún modo representarse cómodamente por medio de la pintura, para ayudar y socorrer así a nuestra flaqueza"; "Que regularmente la forma humana, en que es lícito pintar a Dios, es la de un magestuoso y respetable viejo. Trátese también aquí de otro modo de pintar a Dios sin ninguna figura, si sólo con rayos, y dentro de ellos un nombre Tetragramaton, o de quatro letras"; "Que está recibido por costumbre el pintar a Dios en figura de un venerable anciano; se da la razon de esto. Y además, se ponen algunas advertencias acerca de estas imágenes, principalmente de las que se han sacado del antiguo Testamento"; INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 93-98; 98-102 y 102-114.

<sup>485</sup> Interián incorpora fragmentos acerca de la dificultad de imaginar un Dios incorpóreo de las *Leyes* de Platón y de la *Exposición de la fe* de San Juan Damasceno. Sobre el error de creerlo corpóreo, remite a los comentarios de Marsilio Ficino en *El Banquete* de Platón; los antropomorfitas se habrían basado en la sentencia de Gn 1,26 "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza" y en contra de ellos escribieron San Cirilo De Alejandría, *Contra los Antropomorfitas* y Teófilo De Alejandría en sus *Cartas*; sobre la desolación que suscitaron las críticas de estos santos padres a los antropomorfitas, cita palabras de Juan Casiano, extraídas de su *Collatio decima Abbatis Isaac*.

<sup>486</sup> El razonamiento expuesto proviene de la *Suma Teológica* de Santo Tomás.

Se plantea a continuación el problema del nombre que toma la imagen, advirtiendo que si ya se incurre en error al llamar a cualquier imagen por el mismo nombre de aquello a lo que representa, mayor es la impropiedad al llamar “Dios” a una imagen en la que se representa a un cuerpo que Dios no tiene.<sup>487</sup> A continuación se explica la solución a dicho problema.

De acuerdo con Platón, Interián afirma que el hombre es la principal cosa creada “pues reúne alma racional y cuerpo hermoso”, y como afirma Fr. Luis de Granada, es dicho cuerpo la obra en la que más esmero aplicó el Creador.<sup>488</sup> De esto se infiere que no hay cuerpo más noble que el de un “venerable anciano” para figurar a Dios, siempre justificándolo por la antes mencionada limitación de nuestra imaginación.<sup>489</sup> También se reconoce y aprueba la costumbre de pintar a Dios como “un círculo” o como un “triángulo equilátero formado de rayos de luz” cuyos ángulos iguales aluden a la Trinidad. Dentro del triángulo es correcto conformar con caracteres hebreos el “Tetragramatón” con el que se significa el nombre de Dios.<sup>490</sup>

Interián apunta como razones adicionales para pintar a Dios “en figura de un respetable viejo”, el hecho de que en la Iglesia sea costumbre pintarlo como le señalan en las

---

<sup>487</sup> Se trata de una reflexión de San Agustín en *Cuestiones diversas a Simpliciano*; al final del primer capítulo Interián cita unos versos abrazados por el séptimo concilio general, es decir, el de Nicea del 787, en el que se promulgó el culto a las imágenes: Dios es lo que la imagen representa, / mas no es ella Dios ni tal se piense. / Con los ojos corporales mira su figura / y con el alma adora lo que sientes (la traducción es de PALMIRENO, Juan Lorenzo: *Camino de la Iglesia que el Christiano ha de seguir*, Valencia, Pedro de Huete, 1575, pp. 54-55).

<sup>488</sup> La frase proviene del *Cratilo* de Platón; sobre el alma, Interián remite a las *Sátiras* de Horacio y al comentario que le hace Dionisio Lambino; sobre el cuerpo, remite a Luis de Granada en su *Introducción al símbolo de la fe*. Interián recuerda la frase de la creación del hombre “a nuestra imagen y semejanza” en Gn 1,26, para introducir la idea que al respecto expone Santo Tomás en la *Suma*: dicha semejanza se refiere al alma. Para recordar el esmero del Señor en la creación del cuerpo, Gn 2,7. Extrae palabras alusivas de Tertuliano en *De Resurrectione Carnis*, y *Contra Marción*, y recomienda también la lectura de su comentarista, Juan Luis de la Cerda.

<sup>489</sup> Interián ilustra la limitada imaginación humana con versos de las *Eglogas* de Virgilio.

<sup>490</sup> Cita las palabras de Santo Tomás en la *Suma* sobre el significado de este nombre; y a *Los Elementos* de Euclides para definir el tipo de triángulo.

Escrituras Daniel y Job y que las costumbres tienen cierta fuerza de ley.<sup>491</sup> Añade que la ancianidad otorga gravedad, madurez y tranquilidad de ánimo así como la autoridad y respeto propias del Juez, tal como afirman San Jerónimo, Theodoro y el mismísimo Moisés.<sup>492</sup> La argumentación principal de esta parte es la que brindan algunos pasajes bíblicos en los que Dios es descrito según lo afirmado anteriormente.

El primer ejemplo es la manifestación de Dios al Patriarca Job, quien en sueños ve una escalera por la que suben y bajan ángeles estando el Señor encima de ella.<sup>493</sup> Interián comenta que aunque un doctor grave y erudito como Luis Alcázar propone pintar a Dios afianzando la escalera desde abajo y no arriba, él recomienda no apartarse de la costumbre de situarlo en la parte superior porque así lo afirman las escrituras y la mayoría de sus intérpretes y porque es la ubicación que resulta más obvia y oportuna; Interián discrepa igualmente de la novedosa idea de una escalera de piedra en forma de pirámide y recomienda no apartarse de la antigüedad.<sup>494</sup>

El siguiente caso es el de la visión del Señor sentado en su trono que describe Isaías.<sup>495</sup> Mientras que, según algunos intérpretes, puede tratarse de una visión de Dios uno y trino, según otros se trataría de Dios Padre. En todo caso debe pintarse a un anciano venerable en un trono.<sup>496</sup>

---

<sup>491</sup> Se refiere a Dn 7,9 y añade las explicaciones que da su intérprete Benito Perera, en *Commentariorum in Danielem prophetam*; similar alusión a Dios anciano, en Jb 36,26.

<sup>492</sup> En los respectivos comentarios al libro de Daniel que escribieron tanto San Jerónimo, como Teodoro de Ciro y en Lv 19,32.

<sup>493</sup> Gn 28,12-13.

<sup>494</sup> Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, (1614). Entre sus argumentos para discordar de la propuesta de Alcázar, Interián acude a las descripciones de la escena que hacen Juan Crisóstomo en sus *Homilias sobre el Génesis*, San Jerónimo en su *Carta a Juliano*, y Cornelius a Lápide y Benito Perera también en sus respectivos comentarios al Génesis. La idea novedosa es de Benito Arias Montano en su *Humanae Salutis Monumenta*; ante la que Interián prefiere apoyarse en el criterio de antigüedad que San Vicente de Lerins expone en su *Commonitorium*.

<sup>495</sup> Is 6,1 y Jn 12,41.

<sup>496</sup> Para Francisco de Toledo y Juan de Maldonado se trata de una visión de Dios uno y trino, mientras que para Luis del Alcázar se trata de Dios Padre.

Similar a la anterior es la visión de la profecía de Ezequiel, si bien algunos intérpretes la asocian al Verbo encarnado en la forma de hombre joven.<sup>497</sup>

Sintetiza pues, finalmente, que es acertado pintar a Dios “en figura de un gravísimo y venerable anciano” y alrededor “una multitud de Ángeles” “que le están tributando homenaje y además un trono por todas partes lucido y resplandeciente” y “no porque el Padre preceda al hijo o al Espíritu Santo” “en tiempo o en naturaleza”, sino porque es el primero “por razón de origen”.<sup>498</sup>

A continuación se refiere a las escenas de Dios Hijo, que según palabras de San Pablo, se presenta en “la forma de esclavo”, esto es, “de hombre”.<sup>499</sup> Y por último si se ha de pintar el Espíritu Santo, como cuando se apareció en el Jordán o cuando bajó a los apóstoles en cenáculo de Jerusalén, se recomienda pintarlo como paloma.<sup>500</sup>

Respecto al conjunto de la santísima Trinidad, de acuerdo con las indicaciones anteriores se ha de representar al Padre “en forma de un respetable viejo”, al Hijo “en figura de hombre y con las cinco cicatrices” “en sus manos, pies y costado”, y al Espíritu Santo “en medio” de ambos en forma de “candidísima paloma”.<sup>501</sup> Es correcto que sólo el Padre porte el cetro y también que lo lleven ambos pues “tienen igual poder y magestad”, así como también es correcto que el Hijo abrace la cruz. En todos estos modos siempre el Hijo ha de estar “a la diestra de Dios Padre”.<sup>502</sup> También es correcta la imagen de Cristo muerto siendo sostenido por Dios Padre y sobre ambos la paloma del Espíritu Santo, y

---

<sup>497</sup> Ez 1,26; se refiere a Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando, en sus *Comentarios a la profecía de Ezequiel*.

<sup>498</sup> Sobre la presencia de los ángeles, Dn 7,10.

<sup>499</sup> Flp 3

<sup>500</sup> Lc 3,22

<sup>501</sup> Sobre la presencia de llagas o cicatrices, demuestra que así lo afirma San Ambrosio en *Tratado sobre el evangelio de San Lucas*.

<sup>502</sup> Cita frase al respecto del orden entre Dios Padre y Dios Hijo, de un sermón de Pedro Crisólogo.

menciona la existencia de una imagen de este tipo en la Sala *de profundis* del Convento de los Mercedarios de Madrid, obra de P. Obregon.<sup>503</sup>

Es error intolerable la imagen de una sola cara con “tres narices, tres barbas, tres frentes y cinco ojos” (Fig. 5).<sup>504</sup> Es errónea, aunque no tan absurda como la anterior, la Trinidad representada por “tres hombres con los semblantes muy parecidos”, pues aunque se guarde la igualdad de las tres Personas Divinas falta el “distintivo” de cada una (Fig. 6).

### • *Conclusión*

En síntesis, las propuestas iconográficas de Interián sobre la figura de Dios no incluyen descripciones pictóricas detalladas sino indicaciones conceptuales básicas, sostenidas en las sagradas Escrituras. Pueden esquematizarse de la siguiente forma:

- Dios es incorpóreo, pero es lícito figurarle de forma humana y preferiblemente como venerable anciano.
- Es igualmente correcto representarle como un círculo o un triángulo equilátero formado de rayos de luz y acompañado del tetragramatón de Jeovah en caracteres hebreos.
- La representación de Dios Hijo, ha de ser en forma de hombre, con las cinco cicatrices de sus llagas. La forma de Espíritu Santo, ha de ser la de paloma blanca.
- En la representación de la Trinidad ha de aparecer cada Persona como se ha descrito, con el cuidado de situar a Jesucristo a la derecha de Dios Padre.

Antes de presentar las propuestas iconográficas que considera correctas, Interián plantea el problema teológico implícito en las imágenes de Dios y resume los errores a que ha dado lugar. Finalmente las formas en que es lícito pintar a Dios son justificadas en base a tres tipos de argumentación, que en orden de prioridad son, en primer lugar, la de la costumbre en el marco de la Iglesia; en segundo lugar, la concordancia con lo afirmado por las Sagradas Escrituras; y por último, lo que pareciera ser una suerte de sentido

---

<sup>503</sup> Se refiere a que Molanus no aprueba esta imagen en su tratado. La pintura mencionada, *La Santísima Trinidad* de Pedro Obregón (1597-1659), no se conserva actualmente. Véase PALOMINO (1724) 1988 *El parnaso español pintoresco laureado*, pp. 192-193.

<sup>504</sup> Cita palabras de Roberto Belarmino, *Disputationum De Controversiis Christianae Fidei*, acerca de la intolerancia que debe mostrarse ante estas imágenes.

común, o lógica representativa que Interián describe con términos como “oportuno” y “acertado”.<sup>505</sup>

No cabe esperar por parte de un católico ortodoxo como Interián, y menos en un tema tan central como son las imágenes de Dios, ninguna propuesta novedosa pues es bien sabido que las novedades iconográficas habían sido expresamente vetadas en el concilio de Trento; la intención de un tratadista por lo tanto no podía ser mucho más que la de recopilar, poner orden y explicar correctamente las indicaciones para la representación de Dios en sus diversos aspectos según la institucionalidad católica, aún a pesar de que precisamente esta representación ha sido históricamente “la manzana de la discordia”.

En el presente estudio se ha comprobado que la exhaustividad y el orden que consigue en su síntesis, no tenía parangón en la literatura precedente. Además, el rigor de su compilación no fue impedimento para que expresara sus preferencias personales en algunos detalles menores, convirtiéndose así en agente de los sutiles cambios que particularizan a la iconografía cristiana de los siglos XVIII y XIX.

Para demostrarlo se comparan a continuación sus afirmaciones así como el orden y la manera en que fueron planteadas, con el trabajo realizado por tratadistas anteriores.

### **Análisis comparativo**

#### *a) Molanus*

Como ya ha sido revisado, el tratamiento sobre las pinturas de Dios en *El Pintor Cristiano* se inicia con el extenso desarrollo de lo que fue la idea fundamental de la tratadística artístico-religiosa postridentina: Dios es incorpóreo pero es lícito pintarle. Un comienzo que vincula a esta obra del XVIII con la defensa que dos siglos antes había emprendido la Iglesia católica frente a los ataques reformistas que calificaban de absurdo

---

<sup>505</sup> Acude a este último criterio en el caso del sueño de Jacob, cuando afirma: “¿qué cosa puede haber más oportuna y acertada que imaginarnos a Dios a la manera de un hombre robusto y de muchas fuerzas que afianzando con sus brazos y con el peso e inclinación de su cuerpo sobre la escalera, la está sosteniendo, de manera que puedan subir y bajar los demás con toda seguridad y sin riesgo? También en el caso de la Santísima Trinidad que Molanus no aprobó en su momento: “dicha imagen respira piedad y tiene rasgos de una erudición acertada y oportuna”.

el acto de pintar lo espiritual (por parte de Erasmo, Zwinglio, Calvino y Lutero). La idea había sido uno de los pilares del texto de la sesión XV del Concilio:

Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras<sup>506</sup>

Sin embargo, la defensa sostenida de la licitud de pintar lo incorpóreo, obtuvo un éxito más que rotundo según quedó demostrado por la desbordante imaginería religiosa del barroco. Aunque el texto del Concilio en su brevísima extensión no llegó a plantear ningún lineamiento concreto sobre cómo debía llevarse a cabo esa representación de Dios, el Catecismo del Concilio, aparecido poco después, así como una serie de tratados dedicados a las imágenes sagradas, procuraron contribuir al mencionado éxito de la Contrarreforma en el terreno artístico.

El tratado de Molanus, fue el primero en aparecer cuando en el norte de Europa aún se respiraba una fuerte hostilidad contra la imagen religiosa,<sup>507</sup> un entorno considerablemente más desconfiado frente a la imagen que el que rodeaba a Interián cuando en el Madrid del siglo XVIII concibió su obra. Ello justifica que el primero de los cuatro libros que conformaron el tratado de Molanus consistiera en una suerte de conjura de la iconoclasia mediante el recuerdo de su malogrado antecedente bizantino, un tema que, pese a alguna que otra breve mención suelta, tiene poco peso en el tratado de Interián.<sup>508</sup>

---

<sup>506</sup> *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* (traducido al castellano por Don Ignacio Lopez de Ayala), Madrid, Imprenta real, 1785, p. 452 (consultada la versión digitalizada por Google books).

<sup>507</sup> La obra de Johannes Molanus (1533-1585) fue editada por primera vez en 1570, y por segunda vez, considerablemente aumentada, de manera póstuma, en 1594.

<sup>508</sup> Los cinco capítulos de los que consta el primer libro son, un discurso contra los iconomacos pronunciado en Lovaina en 1568, y a continuación, el relato de la destrucción de imágenes en el imperio de Oriente y el triunfo de su refutación por parte de la iglesia romana: "Comment la destruction des images sacées a son origine manifeste en orient, et quel fut son développement"; "Avec quel soin l'iconomachie fut réfutée par les pontifes de l'église romaine, et à la fin éteinte en Orient"; "Combien nombreux furent les fils de l'eglise catholique et romaine qui transmirent à la postérité leur zèle pour la défense du dogme

Así, al abordar la imagen de Dios, Molanus se interesaba mucho más en el debate existente en el propio seno de catolicismo en torno a la aceptación de su representabilidad, que en detalles formales de la imagen que pudieran hacerla más o menos adecuada. Aunque Interián también comienza su tratado por el problema de la representabilidad de Dios, la ausencia de amenaza iconoclasta permite que su discurso se eleve a una serena esfera filosófica;<sup>509</sup> y a continuación, cuando aborda los problemas específicos de cada escena sagrada, su preocupación se centra en comprobar la fidelidad de la imagen evaluada con su origen en las Sagradas Escrituras, y con las costumbres mantenidas por la Iglesia.

En cambio, cuando Molanus mencionaba, por ejemplo, que Dios Padre se manifestó ante Daniel y San Juan bajo la apariencia de anciano, no lo decía con la intención de recordar el origen bíblico de su indicación iconográfica, sino para defender la posibilidad misma de la representación humana de Dios. Su intención era demostrar que la metáfora había sido creada y aceptada desde hacía mucho tiempo y estando ya legitimada por la tradición, poca diferencia debería haber entre comunicarla con palabras o con imágenes.<sup>510</sup>

Por eso se encuentra en Molanus —y no ya en Interián—, una llamada de atención sobre la cautela con que el Concilio de Trento condicionó la representación de Dios a la existencia de una necesidad pedagógica especial.<sup>511</sup> La precaución que demuestra el decreto con las imágenes de Dios incomoda a Molanus, que, habiendo sido testigo de las

---

catholique"; "Que de nombreuses raisons nous maintiennent à juste titre dans l'usage légitime des images sacrées jusqu'ici pratiqué par l'église catholique", MOLANUS (1594) 1996, lib. 1, pp. 93-120.

<sup>509</sup> Las citas de autores clásicos como Platón, Virgilio y Horacio, que Interián incluye en los capítulos a los que se ha hecho referencia, contribuyen a este relativo distanciamiento reflexivo de la polémica iconográfica más inmediata. Molanus en los capítulos referidos, se atiene sólo a las citas estrictamente vinculadas a la discusión teológica.

<sup>510</sup> MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 3, p. 129.

<sup>511</sup> Se refiere a la primera parte del fragmento del texto conciliar antes citado: "Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe..."



guerras de religión, se declaraba abiertamente defensor de las imágenes.<sup>512</sup> Por eso acude a abundantes ejemplos de la Antigüedad para construir su defensa de la imagen, una defensa innecesaria en la época del tratado de Interián cuando, tras más de siglo y medio de imágenes cristianas, ya no tiene sentido hacer referencia a rechazo alguno.<sup>513</sup> Benedicto XIV lo expresaría claramente pocos años después de publicado *El Pintor Cristiano*: “los tiempos no son ya aquellos en que el espectáculo de las imágenes de Dios podía provocar mal entendidos”.<sup>514</sup>

En cuanto a las formas concretas de la representación de Dios recomendadas o al menos comentadas por Molanus, se encontraba entre ellas la apariencia de anciano igualmente extraída de las Escrituras: “Dieu le Père, s'est en effet manifesté a Daniel et a Jean sous l'apparence humaine de l'Ancien des jours”<sup>515</sup> pero, en general, los detalles formales no le

---

<sup>512</sup> Esta ambigüedad es también denunciada al mencionar autores que desde el catolicismo defienden posturas encontradas al respecto de la representación de Dios: Tomas Netter (Essex, 1375-1430) defiende las representaciones de la Trinidad, mientras Durand de Saint Pourçain (Auvernia, 1275-1334), Martín Pérez de Ayala (Peresius), (Jaén, 1504-1566) y Frederich Grau (Nausea) (Baviera, 1496-1552) son contrarios. MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 3, p. 129.

<sup>513</sup> Recuérdese que para la iglesia el hábito tiene peso de autoridad y además el papa Alejandro VIII había proclamado en 1690 la prohibición de expresarse contra las imágenes de Dios Padre en las iglesias, BOESPFLUG: *Dieu dans...*, *op. cit.*, pp. 230-241.

<sup>514</sup> La cita ha sido extraída de BOESPFLUG: *Dieu dans...op. cit.*, p. 216.

<sup>515</sup> "Dios Padre en efecto se manifestó a Daniel y a Juan bajo la apariencia humana del Anciano de los días", MOLANUS (1594) 1996, "Qu'il faut défendre et expliquer les images de la très sainte Trinité Bénie par-dessus tout", lib. 2, cap. 3, pp. 128-132. El objetivo del capítulo es demostrar la legitimidad de las representaciones de la Trinidad sin entrar en detalle sobre cómo han de ser dichas representaciones. Molanus acude al decreto del Concilio de Trento así como a los ejemplos contrapuestos de un autor favorable a las representaciones de Dios: Tomas Netter, *Doctrinale antiquitatum fidei ecclesiae catholicae*; y tres autores en desacuerdo con representar a Dios: Durand de Saint-Pourçain, *Sentences*; Martín Pérez de Ayala (Peresius), *De traditionibus*; y Frederich Grau (Nausea), *Catechismus*. Menciona también a Nicéforo Calixto como autor católico que no aprueba las imágenes; a San Euquerio de Lyon, *Formularium spiritualis intelligentiae ad Uranium liber unum*, sobre la significación mística que adoptan las partes del cuerpo humano al asignárselas a Dios, y, también en torno a la relación de Dios y el cuerpo humano, a Conrad Braun, *De imaginibus*; otros comentarios a la imagen de la Trinidad, en Nicolas Sanders, *De honoraria imaginum adoratione* y Tomasso de Vio (Cayetano), *Comentario a la Suma Teológica de Santo Tomás*.

merecieron atención, no apareciendo más descripciones hasta el capítulo siguiente, dedicado a los casos de trinitades no aceptables, en el que menciona otra figuración antigua pero totalmente diferente de Dios: “Jamais non plus l'Eglise n'a approuvé la coutume des Égyptiens qui, pour signifier Dieu, représentent un oeil sur un sceptre”.<sup>516</sup>

Molanus se ocupa algo más de los formalismos de la imagen al introducirse en el tema de las diversas trinitades; la imagen triábrica —la representada por tres hombres iguales— no mereció su condena, antes bien, sus palabras indicaban aprobación:

Thomas Netter défend très savamment l'image —c'est-à-dire la reproduction- de la Trinité ... :  
Ceux qui reproduisent la Trinité sous l'apparence de trois hommes ne manquent pas de l'appui de l'autorité. Car il est de foi qu'Abraham a vu Dieu à la ressemblance de trois hommes<sup>517</sup>

Nótese que aunque Molanus no condenó este tipo de Trinidad, Interián disiente, alertando que “...no parece bien”, y explicando las razones por las que esta representación no es recomendable:

Pues, aunque de este modo, se guarde la igualdad y coeternidad de las tres Personas Divinas, falta sin embargo, el carácter y distintivo de cada una de las Divinas Personas; además que en estas cosas, que por su dignidad y excelencia son tan respetables, se ha de procurar evitar y huir de todo género de novedad.<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> "La Iglesia jamás ha aprobado la costumbre de los Egipcios que para significar a Dios representan un ojo sobre un cetro", MOLANUS (1594) 1996, "Qu'il faut rejeter certains images de la très Sainte Trinité", lib 2, cap. 4, p. 133-136. El capítulo refiere varias condenas a imágenes trinitarias por parte de autoridades como Jean Gerson en su *Sermón sobre la Natividad del Señor*; Jacques Masson (Latomus); Jean Hessels; y San Antonino en su *Suma Teológica*. Añade un relato de Robert de Mons, *Chronique de Sigebert de Gembloux* que vincula la imagen tricéfala con una aparición del demonio, y otras referencias heréticas que proporcionan Damien de Goes, acerca de los etíopes, y Cirilo de Alejandría, *Contra Juliano el Apóstata*, referida al signo egipcio.

<sup>517</sup> "Tomas Netter defiende sabiamente la imagen —es decir, la reproducción— de la Trinidad: aquellos que reproducen la Trinidad bajo la apariencia de tres hombres no les falta el apoyo de la autoridad. Es de fe que Abraham vió a Dios en la igualdad de tres hombres", MOLANUS (1594) 1996, lib 2, cap. 3, p. 131. Explica que Netter se apoya en un comentario de San Agustín sobre el pasaje del Génesis que narra la visita de los tres ángeles a Abraham, Gn 18,2. La aprobación de Molanus de esta trinidad triábrica es clara: utiliza el adverbio "savamment" al referirse a la afirmación de Netter, y no la incluye en el capítulo sobre imágenes de la Trinidad que deben ser rechazadas.

<sup>518</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 111.

Molanus otorgó capítulo aparte al rechazo de dos imágenes de la Trinidad, “qui sont désapprouvées par des hommes éminents, parcee qu'elles n'ont pas leur source dans la Sainte Ecriture et que nos saints Pères ne les ont pas connues”.<sup>519</sup> La primera es la Trinidad esculpida en el seno de la Virgen, formando un conjunto llamado *Vierge ouvrante*:<sup>520</sup> “...qui ont une Trinité en leur sein, comme si la Trinité tout entière avait pris chair humaine en la Vierge Marie”,<sup>521</sup> y la segunda, la imagen tricéfala o trífrente, esto es, del hombre con tres cabezas o con tres rostros:

... ces images représentent la Trinité comme si elle n'était qu'un seul homme, avec trois têtes ou du moins trois visages. De célèbres théologiens de Louvain, de très pieuse mémoire, ont réfuté dans leurs livres la conception de cette représentation<sup>522</sup>

Molanus, que hasta este momento no se había pronunciado de manera personal, demostró en este particular un extremo rechazo, “J’ajoute que cette représentation est une invention diabolique”.<sup>523</sup> Connotaciones demoníacas de las que no se hace eco Interián, quien se limitó a considerarlas “monstruo horrible”, acaso muestra de un pensamiento más racional.<sup>524</sup>

Nótese que este tema de las trinitades monstruosas es bastante comentado por Interián, ya desde el capítulo introductorio,

es un gran desatino y un monstruo intolerable, reprobado mucho tiempo ha de los hombres piadosos y sabios, la pintura que algunos pintores nos ponen a la vista de la Santísima Trinidad,

---

<sup>519</sup> "Que no son aprobadas por hombres eminentes porque su fuente no se encuentra en las Santas Escrituras y nuestros santos padres no las han conocido", MOLANUS (1594) 1996, lib 2, cap. 4, p. 133.

<sup>520</sup> "Virgen abridera", según traducción literal del francés, usual en todas las lenguas romances, mientras que en alemán y en inglés el nombre hace referencia a "Virgen relicario" o "Virgen cofre". Véase GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: "Virgen abridera", [www.círculoromanico.com](http://www.círculoromanico.com), (consultado 1/11/2012).

<sup>521</sup> "que lleva una Trinidad en su seno, como si la Trinidad entera hubiera encarnado en la Virgen María", MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 4, p. 133.

<sup>522</sup> "estas imágenes representan la Trinidad como si hubiera sido un solo hombre, con tres cabezas o al menos tres rostros. Célebres teólogos de Lovaina de memoria piadosa, han refutado en sus libros la concepción de esta representación", *Íbid.*, p. 134.

<sup>523</sup> "Agrego que esta representación es una invención diabólica", *Íbid.*

<sup>524</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 110.

uniendo de tal manera un conjunto de cosas, que en una sola se dexan ver tres narices, tres barbas, y tres frentes con solos cinco ojos...<sup>525</sup>

Allí mismo en la introducción, retoma las palabras del teólogo francés Juan Gerson, ya citado por Molanus, para describir la imagen de la Trinidad encarnada en la Virgen, y comentar el ejemplo que Molanus narraba haber visto en la Cartuja de Diest (evidenciando así, que él mismo no conocía directamente ningún caso de tal imagen), y añade una justificación de su rechazo informando sobre la herejía en la que incurre:

el decir que toda la Trinidad se encarnase en el vientre de la Santísima Virgen es un error perniciosísimo, que defendieron en especial los que no admitían distinción real en las Personas Divinas, como fueron Noeto, Sabelio, Praxeas y los que con estos afirmaban que el Padre Eterno había sido crucificado; llamados por este motivo Patripasianos.<sup>526</sup>

En el capítulo correspondiente a las imágenes de Dios, Interián retoma el problema de la trinidad tricéfala a través de de la condena que hace Roberto Bellarmino al atrevimiento de los pintores por crear imágenes ofensivas, poco útiles y que dan ocasión a las blasfemias de los herejes.<sup>527</sup>

Molanus dedicó un tercer capítulo al tema de la Trinidad en su cuarto libro, donde tras narrar el ultraje que el rey Cosroes de Persia infligió a esta imagen y las consecuencias que ello tuvo, refiere una consulta que le fue realizada por el pastor de una iglesia sobre una imagen de la Trinidad en la que aparecía el cuerpo de Cristo muerto sostenido por los brazos del Padre (Fig. 7).<sup>528</sup> Molanus no aprobó esta imagen porque según explicaba, no pertenecía a la costumbre de la Iglesia la manifestación de Cristo en la apariencia de cuerpo muerto. Interián disiente abiertamente de dicho argumento:

Y aunque esto abiertamente lo reprueba un Escritor de estas materias bastante sabio y piadoso; sin embargo soy de parecer que dicha imagen respira piedad y que tiene rasgos de una erudición acertada y oportuna. Porque en cuanto á lo primero, que dice Molano, de que esta imagen no está en uso y que realmente es nueva en la iglesia, se engaña,... yo mismo la he visto pintada por un pintor antiguo y excelente ... además es muy ligero fundamento el decir que Cristo Señor nuestro

---

<sup>525</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>526</sup> *Ibid*, pp. 55-56.

<sup>527</sup> Se refiere a la obra de Roberto Belarmino, *Disputationum De Controversiis Christianae Fidei*, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 110.

<sup>528</sup> MOLANUS (1594) 1996, "*De la peinture de la très sainte Trinité*", lib. 4, cap. 16, pp. 521-522.

a nadie se ha aparecido muerto; porque pregunto, ¿qué se ha de apreciar más, o de qué debe hacerse más caso; de que Cristo Señor nuestro a alguno se le haya aparecido muerto o de que en realidad haya muerto?<sup>529</sup>

En cuanto a la opción de pintar el tetragramatón de Jeovah, la propuesta de Interián también encuentra referencias en Molanus quien dedicó el primer capítulo de su tercer libro al nombre de Jesús, como bien indica su título: “Qu’on peint à bon droit le Nom de Jésus au milieu de rayons de soleil”.<sup>530</sup> La propuesta de Molanus una vez más, consistía en defender la legitimidad de dicha opción pictórica frente a las acusaciones de superstición, mientras que Interián se atiene a la descripción de una práctica que aprueba y considera legítima, específicamente en su versión hebrea —sobre la que él, por su área de conocimiento, se encuentra especialmente autorizado—. Nada dijo Molanus sobre el triángulo que para Interián representa la Trinidad, y en cambio éste no comenta el significado de los rayos de sol que Molanus interpretaba según el salmo 18: “como si fuera Jesús en persona, el nombre establece su morada y tabernáculo en el sol”.

En conclusión, el análisis comparativo entre los textos de Molanus e Interián referidos a las imágenes de Dios, demuestra que si bien sus planteamientos generales no son llamativamente discordantes, —no pueden serlo, defendiendo ambos la ortodoxia católica—, la diferente estructura e intención de ambos tratados apenas da lugar a escasas coincidencias que se limitan a unos pocos lineamientos básicos: que Dios puede representarse en forma de anciano, o con el nombre de Jesús y que es error intolerable representar a la Trinidad en el seno de la Virgen, con tres cabezas o tres rostros.

Es claro que Interián no sólo conoce y cita con elogio a Molanus, sino que éste es una de sus principales inspiraciones al concebir su obra. El análisis demuestra que, al menos en lo que se refiere a estos capítulos sobre Dios, no hay ninguna voluntad de imitación; sus

---

<sup>529</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 113. En efecto la imagen no era novedosa, se conocen algunas precedentes del S. XI, y desde entonces su producción no paró de aumentar hasta convertirse en el S. XV en una de las imágenes dominantes de la iconografía de la Trinidad en Occidente. Véase BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images*, Montrouge, Bayard, 2011 (2008) pp. 203-215.

<sup>530</sup> "Que es correcto pintar el nombre de Jesús en medio de rayos de sol", MOLANUS (1594) 1996, lib. 3, cap. 1, pp. 338-341.

respectivas preocupaciones primordiales, así como sus estrategias, son bastante diferentes e Interián no teme discrepar abiertamente de algunas de las opiniones de Molanus.<sup>531</sup>

Las divergencias más concretas se centran en los casos de la Trinidad triábrica y de la llamada “Trono de Gracia”,<sup>532</sup> aquella en la que Cristo muerto es sostenido por Dios Padre. Como se verá más adelante, al ser el de la Trinidad el aspecto de Dios que mayores complejidades entraña, tanto en el terreno teológico, como en el de la representación visual, será también el tema iconográfico en el que las observaciones de *El Pintor Cristiano* tendrán más consecuencias.

Respecto a la divergencia de preocupaciones y estrategias, se evidencia que Molanus concibió su texto para justificar la legitimidad de la imagen divina mediante la evocación de la antigüedad de algunos ejemplos y recurriendo a citas aprobatorias de autoridades cristianas,<sup>533</sup> limitando las descripciones formales a los casos específicos que no deben ser tolerados. Interián en cambio, intenta cubrir y concretar los detalles representativos de Dios y de la Trinidad más convenientes, explicando siempre su sentido, bajo la convicción de que sólo en la medida en que estos sean fieles a la Escritura y no contrarien a la costumbre ni a la razón, cumplen su función evangelizadora y merecen por lo tanto ser reproducidos.

Se detecta en Interián un propósito que excede el mero recurso a la cita de autoridades y consiste en explicar las razones que justifican su preferencia o su rechazo por determinada imagen. Por último, en lo que se refiere a dichas autoridades, además de las predecibles coincidencias al recurrir ambos autores a los padres y doctores de la Iglesia, se observa un predominio de las autoridades hispanas de los siglos XVI y XVII en las

---

<sup>531</sup> No se justifica la reputación de copista de Molanus que Interián parece haberse ganado en territorio galo. Nos referimos a las palabras de Jean Noel Paquot (1771) y Olivier Christian (1988) citadas arriba, en el apartado de historiografía (véase nota 83 en pág. 83).

<sup>532</sup>El nombre hace referencia a que “el Padre, sentado sobre un trono, presenta como signo de la Gracia redentora el cuerpo de su hijo en la cruz”; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 1, Barcelona, Del Serbal, 1996, p. 48.

<sup>533</sup> El argumento que finalmente aporta Molanus para concluir el capítulo dedicado a defender las imágenes de la Trinidad es la existencia de unos versos de San Paulino de Nola dedicados a una de ellas.

citas de Interián, mientras que Molanus acudía a teólogos o escritores eclesiásticos de origen franco flamenco, inglés y alemán de siglos anteriores.<sup>534</sup>

### *b) Paleotti*

Paleotti, el siguiente gran tratadista general de las imágenes cristianas,<sup>535</sup> planteó también el problema de la representación de Dios. Lo hizo al inicio del capítulo titulado “Il vero modo di venerare le immagini sacre secondo principi cristiani e il culto ad esse dovuto”, anunciándolo como el primero de los motivos que ha resultado perturbador para las mentes débiles:

Il primo è che sembra essere una pazzia vera e propria la pretesa di dipingere il grande Dio, o gli angeli, o anche i santi perché, essendo essi spiriti beati e privi di un corpo materiale, verrebbero ridotti ad immagine sensibile con totale disprezzo della ragione<sup>536</sup>

Paleotti apoyó esta opinión en la afirmación de Damasceno a la que también acudirá Interián. Ambos coinciden en que son dos los posibles planteamientos que subyacen cuando se intenta pintar a Dios, pero las diferencias aparecen en la manera de explicarlos. Paleotti enunció en primer lugar la intención de representar a la divinidad misma, y afirmó que ello era cosa imposible tanto por no existir una materia sensible apta para tal tarea, como por no ser la divinidad una realidad retratable (nótese lo abstruso de la argumentación que es tomada casi literalmente del catecismo romano)<sup>537</sup>. La otra posibilidad consistía en seguir las representaciones descritas por la Sagrada Escritura, que

---

<sup>534</sup> Nos referimos por ejemplo a Tomas Netter (1375-1430); Durand de Saint Pourçain (1275-1332), Frederich Nausea (1496-1552), San Euquerio de Lyon (s. V), Conrad Braun (1491-1563), Nicolas Sanders (1530-1581), o Jean Gerson (1363-1429), algunas de las autoridades que conforman el aparato erudito de Molanus a los que Interián no recurre.

<sup>535</sup> Su *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, fue editado por primera vez en italiano en 1582.

<sup>536</sup> "El verdadero modo de venerar las imágenes sacras según principios cristianos y el culto que les es debido": "Lo primero que parece una locura es la misma pretensión de pintar al Dios, a los ángeles o a los santos porque siendo espíritus beatíficos y privados de cuerpo material son reducidos a imágenes sensibles con total desprecio de la razón" PALEOTTI (1582) 2002, lib. 1, cap. 30, pp. 90-91.

<sup>537</sup> Nótese lo abstruso de la argumentación que por otra parte, es tomada casi literalmente del *Catecismo Romano*, publicado por primera vez en 1566 y donde ya se formulaban las ideas de que la divinidad como tal no es representable y que sin embargo la representación de Dios según la escritura era lícito.

es como se había hecho desde la antigüedad y la única forma en que nuestros débiles sentidos pueden acceder a la meditación de realidades invisibles.<sup>538</sup> Y prometía Paleotti, al final de este breve comentario, un mayor desarrollo sobre esta materia en el cuarto libro —aquel que finalmente no realizó.

Interián retoma la misma doble posibilidad de intenciones al representar a Dios, pero lo reinterpreta de un modo más claro: una cosa es pensar que Dios es corpóreo y representarlo como tal, mientras que otra es que sabiéndolo incorpóreo se le de forma humana sólo como medio para acceder a la flaca comprensión humana.

Pensar que Dios es corpóreo es un error evidente, mientras que afirmar que no existe materia sensible apta para representar la divinidad resulta más difícil de interpretar. Interián consigue pues expresar la misma idea de una manera más accesible, que no deja lugar a la confusión. El lugar inicial que ocupa esta idea en el tratado (primer capítulo del segundo libro) comunica además, mucho más que en el caso de Paleotti (capítulo XXX), su fundamentalidad respecto al resto del contenido; por otra parte su desarrollo en mayor extensión ya había sido considerado necesario por el mismo Paleotti sin que, como ya ha sido mencionado, hubiera podido acabar de desarrollarla.

En cuanto a la formas que corresponde otorgarle a Dios, de anciano o de paloma, la mención de Paleotti, en el mismo capítulo, es sumamente breve:

Così è davvero possibile dipingere lo Spirito Santo sotto forma di colomba, e Dio Padre con il volto di un vecchio.<sup>539</sup>

Y la justificación que la Iglesia otorga a dicha figuración es también formulada mucho más brevemente en el *Discorso*, que en *El Pintor Cristiano*:

---

<sup>538</sup> “De dos modos mayormente se ofende muchísimo a la Magestad de Dios: el uno es o bien adorando a los ídolos e imágenes como si fueran Dioses, o bien creyendo haber en ellos alguna divinidad o virtud, por la que deban ser adorados ... El otro modo es, pretendiendo representar, por algun artificio a la divinidad, como si fuera cosa que se pudiese mirar con los ojos del cuerpo, o retratar con colores o figuras”, en *Catecismo Romano compuesto por decreto del sagrado Concilio tridentino*, Pamplona, Benito Coscuella, 1780, p. 20.

<sup>539</sup> “Así es posible pintar el Espíritu Santo en forma de paloma y a Dios Padre con el rostro de un anciano”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 91.



Fin dall'antichità si è sempre pensato che questo fosse l'unico modo con cui le cose celesti potessero essere rappresentate e, per così dire, adeguate alla debolezza dei nostri sensi, così che, per mezzo del significato e della somiglianza di realtà visibili e conosciute, noi potessimo accedere alla meditazione di quelle invisibili.<sup>540</sup>

En conclusión, parece evidente que Paleotti no desarrolló las recomendaciones sobre cómo representar a Dios porque pensaba hacerlo en un libro cuarto que no llegó a escribir. Diríase que Interián se propuso con su tratado llenar ese vacío.

### c) *Carducho*

Si se acude al más antiguo de los tratados hispanos dirigido a los pintores, los *Diálogos de la Pintura*, escrito por el pintor Vicente Carducho y publicado en 1633, no se encuentra ningún apartado específico para las imágenes de Dios, pese a que el séptimo de los ocho diálogos parece dedicado a la pintura de las historias sagradas.<sup>541</sup> En dicho diálogo, “De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se deve”, aparecen mencionadas las maneras de representar a Dios como ejemplo de lo que se consideran las representaciones metafóricas en pintura.<sup>542</sup>

El metafórico es espesar sus conceptos con figuras, como es, pintar a Dios Padre en forma de un venerable viejo; Christo Señor nuestro en forma de Cordero; al Espíritu Santo en forma de Paloma...

Y se añade a continuación la razón que explica esta metáfora:

...y siendo así, que Dios no tiene aquella forma, ni es viejo, ni su hijo la de Cordero, ni el Espíritu Santo la de Paloma...porque son espíritus puros y sustancias intelectuales sin cuerpo: con todo, según la tradición de la Iglesia, los pinta así por la semejanza y conveniencia que tienen sus atributos a aquellas cosas que las figuramos.

---

<sup>540</sup> "Desde la antigüedad siempre se ha pensado que éste es el único modo en que las cosas celestes pueden ser representadas, y, por así decirlo, adecuarlas a la debilidad de nuestros sentidos, pues así, por medio del significado y de la semejanza con la realidad visible y conocida, podemos acceder a la meditación de aquellas invisibles." PALEOTTI (1582) 2002, p. 91

<sup>541</sup> El Diálogo séptimo se titula: "De las diferencias, y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se deve".

<sup>542</sup> Son tres los modos en que la pintura "nos dize las cosas": igualdad precisa, semejanza proporcional o con metáforas. CARDUCHO (1633) 1979, pp. 347-348.

Pintase a Dios Padre en forma de hombre anciano, porque no ai otro modo mas eficaz y propio para significar, a nuestro entender, su eternidad Pintase la inocencia de Cristo nuestro señor en el Cordero, por la mansedumbre y sinceridad (sic).

Unas líneas más adelante el diálogo gira hacia la mención de algunos errores y surge entonces el tema de la Trinidad:

Quitara también el modo que algunos imprudentemente han usado de pintar la Santísima Trinidad diformemente, y con monstruosidad, haziendo un rostro con quatro ojos, tres narizes y tres bocas, que ni a mi entender es nada significativo, ni magestuoso ni devoto, ni de respeto, antes de orror.<sup>543</sup>

En síntesis, se comprueba que pese a la importancia indiscutible que Carducho concedió a la historia sagrada, no se detuvo en instrucciones precisas sobre cómo representar a Dios, ni a la Trinidad, dándolo por sobrentendido y al parecer confiando en los ejemplos tradicionales y en el buen hacer de cada pintor, según deja ver la brevedad de sus comentarios. Es llamativa la ausencia especialmente en el caso de la Trinidad, en la que la posibilidad de caer en errores deformantes evidencia la necesidad de una orientación más precisa sobre su realización. En cuanto a los detalles iconográficos en sí, nótese que la opción de Jesús como cordero contemplada por Carducho no es señalada por Interián entre las opciones válidas, la ausencia de esa alternativa sin que por otra parte merezca ninguna condena específica, podría señalar una tendencia al abandono de dicha figuración.

#### *d) Pacheco*

El siguiente tratado hispano dedicado a la pintura, el *Arte de la Pintura* de Pacheco (1649), desarrollaba un largo apéndice iconográfico cuyo primer apartado estaba dedicado a la pintura de la Santísima Trinidad. Allí el pintor y tratadista proponía de manera específica y minuciosamente visual, la siguiente figuración de Dios:

la más recebida 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

---

<sup>543</sup> CARDUCHO (1633) 1979, p. 350.

los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro, y el manto de morado alegre<sup>544</sup>

Una descripción menos detallada pero totalmente acorde a ésta, es la que propondría Interián, según su propia síntesis,

en figura de un gravísimo y venerable anciano, como lo convence y manifiesta lo que llevamos dicho hasta aquí, y con más razón, si alrededor se pinta una multitud de ángeles, que reverentemente le están tributando homenaje, y además, un trono por todas partes lucido y resplandeciente<sup>545</sup>

Respecto a la forma de representar a Cristo, Pacheco también proporcionaba detalles visuales concretos:

Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto roxo, arimado a la cruz<sup>546</sup>

La propuesta de Interián se mantiene en términos muchos más generales:

no se le debe pintar, a mi juicio, de otro modo, sino en la forma de esclavo, que tan estrechamente unió consigo; esto es, en figura de hombre<sup>547</sup>

Respecto a la Trinidad en su conjunto, Pacheco describía primero las imágenes erróneas según su grado de reprobabilidad y después ofrecía varios modos que “parecen decentes” a la pintura de este misterio.<sup>548</sup> En los dos primeros, la figura del Hijo aparece muerto. En el caso más simple, Dios Padre sostiene a Cristo crucificado y sobre ellos la paloma:

También se pinta el 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 lo dio al mundo y el Espíritu Santo sobre la cabeza, o en el pecho, en forma de paloma.

En el ejemplo más elaborado, se añaden algunos elementos simbólicos que conforman un conjunto más completo:

---

<sup>544</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 565.

<sup>545</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 108-109.

<sup>546</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 565.

<sup>547</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 109.

<sup>548</sup>Pacheco informa de la Trinidad trifacial a partir del testimonio de Martín de Roa, *Antigüedad veneración i fruto de las Sagradas Imágenes i Reliquias* y sobre todo de Molanus.

se suele figurar la sacrosanta persona del Padre con tiara y traje de Pontífice sumo, sentado sobre nubes y, en una sábana blanca, tiene a su soberano Hijo muerto, como cuando lo baxaron de la Cruz, con sus cardenales y llagas, y la tercera persona en figura de paloma, y ángeles con los instrumentos de la pasión.<sup>549</sup>

Por último, Pacheco exponía la que consideraba “la pintura más clara y más usada de este sagrado misterio”, en la que Cristo no aparece muerto ni crucificado sino sentado a la derecha de Dios Padre:

El padre Eterno en figura de grave y hermoso anciano...a su mano derecha sentado Cristo,... arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres; y en lo alto en medio el Espíritu Santo en forma de paloma.<sup>550</sup>

A cuya descripción además añadía algunos otros elementos y efectos complementarios:

Acompáñese este misterio con resplandores, ángeles y serafines que asisten con admiración y respeto. 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 sinificar que procede de Ambas Personas. Puédese a la redonda, hacer un círculo perfecto de resplandor, que denota que Dios no tiene principio ni fin. El triángulo formado de tres líneas iguales que se pone por diadema en la cabeza de Dios Padre (a diferencia de las potencias de Cristo) es también símbolo de la Santísima Trinidad<sup>551</sup>

Como había hecho Pacheco, también Interián describiría primero las imágenes erróneas para luego proponer la correcta, conforme a la última propuesta por aquél en la que Padre e Hijo están sentados, el segundo a la derecha del primero:

se debe pintar al Padre en forma y figura de un respetable viejo; al Hijo, en figura de hombre, y con las cinco cicatrices de sus preciosímas llagas en sus manos, pies, y costado...Finalmente se nos debe representar el Espíritu Santo en medio del Padre y del Hijo, en la figura, como diximos antes, de una candidísima paloma<sup>552</sup>

---

<sup>549</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 563.

<sup>550</sup> *Íbid.*, p. 565.

<sup>551</sup> *Íbid.* Pacheco se refiere a un ejemplo de imagen del triángulo que se encuentra en el epitafio de Francisco de Medina; para concluir, informa que la imagen de la Trinidad descrita fue aprobada por Pedro Tireo y da el ejemplo de otra imagen incorrecta impugnada por Feliciano de Figueroa; Petrus Thyraeus: *De variis tam spiritum quam vivorum hominum prodigiosis apparitionibus et nocturnis infestationibus libri tres*, Colonia, 1594. La obra de Figueroa se encontraría manuscrita.

<sup>552</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp., p. 111.

Interián completa a lo largo de su texto algunas observaciones en torno a la imágenes del cetro y la cruz y, por último, también expresa su acuerdo con la Trinidad que incluye a la figura de Cristo crucificado, la misma que Pacheco proponía entre las “decentes”:

En ella se ve pintado el Padre Eterno en figura de un gravísimo y venerando anciano, que está sosteniendo con ambas manos el Cuerpo muerto de Jesu-Christo, y sobre las dos Personas, está el Espíritu Santo en figura de cándida paloma<sup>553</sup>

Así pues, tras la comparación, se evidencia que las indicaciones de Pacheco incluían en mayor medida detalles pictóricos concretos (formas y colores) sobre la representación de Dios, sin tocar las razones histórico teológicas que permiten admitir dichas representaciones a las que mayormente se dedica el texto de Interián; en ese sentido ambas aproximaciones se complementan con escasas reiteraciones y sin contradicciones.

En el terreno de lo específicamente iconográfico, nótese que ambos tratadistas admiten la representación de la Trinidad con Cristo crucificado, el llamado ‘Trono de Gracia’, que no había sido admitido por Molanus. Aparece una pequeña diferencia entre ambos ante la representación del triángulo simbólico de la Trinidad, que era ubicado por Pacheco en la cabeza de Dios Padre, mientras que Interián lo contempla sólo para contener el tetragramatón, dos maneras que no llegan a contradecirse y que fueron igualmente utilizadas por los artistas del siglo XVIII (Fig. 8).<sup>554</sup>

### *e) Palomino*

Por último, ya contemporáneamente a Interián, Palomino desarrolla el tema de la representación de Dios en su primer tomo de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* dedicado a la teórica de la pintura. La ubicación del tema en la estructura de su tratado no es en absoluto evidente, ni aparece siquiera mencionado en el índice, en capítulo

---

<sup>553</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>554</sup> Las diferencias entre los textos de Pacheco e Interián se evidencian también en sus respectivos aparatos de erudición. Además de la obligada referencia directa a las Sagradas Escrituras, el pintor andaluz recurre a algunas de las autoridades de su entorno, Martín de Roa, Francisco de Medina y Feliciano de Figueroa, al jesuita alemán Pedro Tiro (Petrus Thyraeus) y especialmente al tratado de Molanus al que también acudirá con frecuencia Interián. El teólogo mercedario, en cambio, plantea una ambiciosa compilación de padres y doctores de la Iglesia a partir de la cual crea una suerte de síntesis del pensamiento cristiano acerca del problema de la representatividad de Dios.

dedicado a demostrar que la pintura es ciencia, o, según indica el intrincado título, “que es propiedad esencial de la pintura el ser ciencia demostrativa en lo teórico y práctica en lo operativo”. Dado que la argumentación para tal demostración se basa en la cercanía de la pintura con la óptica y la teología, Palomino desarrolla allí una explicación de la capacidad teológica de dicho arte, que resulta por momentos cercana al punto de vista de Interián, advirtiendo por ejemplo, que se trata de la manifestación material de asuntos invisibles:

la pintura sagrada, mira como primario objeto de su especulación a Dios, en cuanto a imitable, a nuestro modo de concebir, investigando aquella representación más expresiva, y adecuada a su divinidad, en la corta esfera de una material, y limitada representación; expresando las tres divinas personas con aquellos símbolos más significativos de sus propiedades, así absolutas, como relativas; para que por medio de estas especies visibles y materiales, se venga en conocimiento de las cosas puramente espirituales e invisibles, como repetidas veces se ve en la Escritura Sagrada.<sup>555</sup>

A continuación se refiere a las representaciones en forma de triángulo y de círculo, que identifica con la “divina Esencia”:

La divina Esencia (circundando la cabeza del Padre, como principio de las divinas procesiones) significada en un triángulo equilátero, en que siendo una la figura, incluye los tres ángulos iguales, con alusión a la igualdad de las tres Personas divinas; inscribiéndose esta figura en un círculo que (por no tener principio, ni fin conocido en su forma, según los matemáticos) representa el Ser eterno y ab aeterno, sin principio ni fin.<sup>556</sup>

A partir de allí, aborda cada una de las tres personas. Primero la representación más adecuada de Dios Padre:

El Padre, con la representación de anciano, para denotar la paternidad. El cetro sobre el mundo, para demostrar su omnipotencia, y las obras externas de su poderosa mano.<sup>557</sup>

Nótese que la ancianidad parece justificarse por su presencia junto al hijo, por tanto se podría entender como limitada al contexto de la Trinidad. Respecto a las representaciones del Hijo y el Espíritu Santo, Palomino recomienda tanto la opción de cordero como la humana:

---

<sup>555</sup> PALOMINO (1715) 1988, p. 307.

<sup>556</sup> *Ibid.*, pp. 307-308.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 308.

El hijo en forma de cordero, o con señales de su humanidad santísima, circundada su cabeza con aquellas centellas de luz que demuestran su sabiduría. El Espíritu Santo en forma de paloma, o con vestidura de color de fuego, para denotar el del divino amor, que como impulso, y propiedad personal le constituye en su ser relativo.<sup>558</sup>

En otra parte muy distante del tratado, el libro noveno del tomo dedicado a la práctica de la pintura (publicado años después que el tomo anterior), en el capítulo en el que se considera aquello que debe tener en cuenta el pintor al alcanzar su más alto grado de desarrollo, Palomino aborda las “ideas o asuntos que suelen discurrirse en las obras de consecuencia que se ofrecen en la pintura”,<sup>559</sup> incluyendo allí a las pinturas de la Trinidad como punto “arcano y profundo que incluye gran dificultad”. Describe ambas versiones heréticas, la de tres cabezas y la de tres rostros; cita a Molanus y a San Antonino de Florencia como autoridades que las han refutado, y afirma que deben ser borradas y prohibidas por el Tribunal Santísimo de la Fe. A continuación, presenta, de manera muy extensa, una versión correcta de la Trinidad en la que combina aspectos visuales propios del pintor, con los teológicos. Por su extensión la presentamos en dos partes; en la primera indica la disposición de las figuras:

poniendo a el Eterno Padre en figura de anciano, para denotar la paternidad, y vestido con capa pluvial, o decoro, como sacerdote Sumo, que sacrificó a su hijo por nuestro remedio: el cetro en la mano izquierda, en demostración de su omnipotencia, como atributo suyo; y mirando a su Hijo Santísimo que está sentado a su diestra con las señales de su Humanidad, y Pasión sacrosanta, y el estandarte de nuestra Redención, y los dos sobre un trono de nubes circundado de inmensidad de gloria, y poniendo los pies sobre el globo terrestre, sostenido de variedad de ángeles.

La continuación resulta menos descriptiva y menos visual pues intenta justificar teológicamente algunos de los detalles pictóricos:

Y respecto de que el Padre engendra a el Hijo, que es su inteligencia, y verbo: los cuales mirándose, y amándose recíprocamente, espiran aquel divino impulso, o amor que es el espíritu Santo procedido de esta mutua espiración: para cuya inteligencia suben desde los extremos del rayo luminoso (que dijimos) que tocan la frente de una, y otra figura, otros dos, que concurren en punta, o ángulo en la parte superior, y son iguales a el antecedente: mediante lo cual queda formado un triángulo equilátero, sobre cuyo ángulo vertical está el Espíritu Santo en forma de

---

<sup>558</sup>*Ibid.*, p. 308.

<sup>559</sup>PALOMINO (1724) 1988, p. 378.

paloma, como procedido del recíproco amor del padre y del Hijo; tocando así todas tres Personas, los tres ángulos del triángulo, que son iguales: representando esta figura, siendo una, la unidad de la divina Esencia indivisa en las tres divinas Personas, entre sí iguales, y realmente distintas, como son los tres ángulos, y lados de dicho triángulo; en cuyo medio está escrito el sacrosanto nombre de Dios con caracteres hebreos, y circunscripto de un círculo luminoso, por ser figura ésta, que no tiene fin ni principio; para demostrar en Dios la Eternidad, a parte ante y a parte post, que es sin principio ni fin; y ésta es, a mi ver, la más puntual expresión de misterio tan recóndito<sup>560</sup>

La presencia del tetragramatón que consta en dicha inscripción es confirmada por Palomino en varias de las “ideas” o descripciones iconográficas de pinturas de su autoría que incluye al final del noveno libro. Así en la descripción de la idea de la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado de la ciudad de Valencia en la escena principal del presbiterio, en la que los santos titulares se representan en gloria, se figura al Creador:

figurado en el tetragramatón, que es un triángulo equilátero, inscrito en un círculo luminoso, en cuya misteriosa figura se demuestra la trinidad Santísima: pues siendo una esta figura (representación de la unidad de la esencia Divina) consta de tres ángulos, y lados iguales (representación de las tres divinas Personas) demostrando juntamente el círculo de la eternidad, por carecer de fin y de principio.<sup>561</sup>

En esta misma descripción se incluye y se comenta la representación del Espíritu Santo como paloma cerca del apocalíptico libro de los siete sellos con que se acompaña la figuración de los santos Juanes. Palomino añade una muy extensa y compleja explicación de su significado en esta escena, según la cual relaciona los siete sellos del libro sagrado con siete propiedades de la paloma:

tiene esta gloriosa ave siete singulares propiedades, que la constituyen más apropiada a esta idea, por ser correlativas a los siete sellos del misterioso libro, y expresivas de los siete dones del espíritu Santo. Pues siendo este libro representación de la escritura sagrada y misterios de nuestra redención, ...la Paloma soberana (hablando por boca de los santos padres, profetas, y expositores sagrados, que son voces del Espíritu Santo, ilustrándolos con sus siete dones) ha descifrado los siete sellos de este misterioso libro.

---

<sup>560</sup>*Íbid.*, p. 391-392.

<sup>561</sup> *Íbid.*, pp. 443.



Es la primera de estas siete propiedades de la paloma (según el Doctor Angélico) habitar cerca de las aguas; porque viendo en ellas, como en espejo al gavián, pueda precautelarse de sus garras; lo cual pertenece a el don de la sabiduría...La segunda, es elegir para su alimento los mejores granos, lo cual pertenece al Don de la Ciencia...La tercera es criar polluelos, o palominos ajenos; lo cual pertenece al don del Consejo...La cuarta es que no hiere con el pico, lo cual pertenece al Don del Entendimiento...La quinta es que la paloma carece de hiel; lo cual pertenece al Don de la Piedad o Mansedumbre...la sexta es que pone su nido en cavernas de edificios, o piedras; lo cual pertenece al Don de la Fortaleza...Y últimamente tiene la paloma por canto el gemido de sus culpas.

Hacen, pues armoniosa consonancia estos siete dones correspondiendo a las siete propiedades de la paloma, con la inteligencia de los siete sellos del misterioso libro.<sup>562</sup>

Añade aún más justificaciones a la inclusión de la paloma en esta escena, relacionándola con la Iglesia y el bautismo:

También representa la paloma la Iglesia católica: y así en los Cantares el Esposo Cristo Señor nuestro, a su Esposa la Iglesia la llama Paloma, y por estar ilustrada con los dones del Espíritu Santo, que en forma corporal de paloma se apareció visiblemente en el bautismo de Cristo Señor nuestro: para que se entendiese, que en los demás que recibían el santo bautismo, bajaba invisiblemente el Espíritu Santo: por donde es muy del intento en aquel sitio, siendo este sacramento tan frecuentado en una iglesia parroquial, y tan especial en ésta, que es por antonomasia del Bautista.<sup>563</sup>

En resumen, la descripción de Palomino desborda el ámbito meramente visual y pictórico al que se habían limitado los pintores-tratadistas anteriores, añadiendo complejas interpretaciones teológicas de sus composiciones.

### • *Resumen y conclusiones particulares*

Finalizada la revisión del tema de la representación de Dios en los principales tratadistas que se ocuparon de ello tras la Contrarreforma, se constatan dos principales conclusiones:

La primera es que el tema no había sido desarrollado en plenitud en los principales tratados anteriores al de Interián. Carducho no lo incluyó en su capítulo dedicado a la representación de temas sagrados, Pacheco se había centrado sólo en el aspecto de la Trinidad y Palomino había elaborado una compleja fusión de indicaciones iconográficas

---

<sup>562</sup> *Ibid.*, pp. 443-445.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 446.

y principios teológicos. Antes de ellos, Molanus se había centrado en justificar la legitimidad de dichas imágenes sin añadir nada acerca de cómo debían realizarse y Paleotti había pospuesto sus instrucciones sin finalmente publicarlas.

El asunto, sin embargo, no era menor. Durante los primeros diez siglos de la era cristiana, Dios no solía ser representado más que con los rasgos de Cristo o con algunos signos tales como una esfera luminosa, una mano que sale del cielo o la paloma del Espíritu Santo. A partir del siglo XIII aparecieron progresivamente las imágenes de Dios de forma humana y con rasgos propios diferentes a los de Cristo, siendo rechazados por una corriente de pensamiento fiel a Damasceno y al concilio de Nicea II, según la cual la única imagen posible y tolerable de Dios era la de Jesucristo. Lentamente, sin embargo, se abrió paso otra corriente de pensamiento más laxo que justificó las imágenes en el pasaje bíblico que transcribían, y cuyas consecuencias representativas alcanzarían su cumbre en el Renacimiento, época de suma figuración de lo divino en la que se gestarían las críticas de los reformadores.

En el interior de la Reforma los puntos de vista fueron diversos. Zwinglio condenó las imágenes de Dios como práctica pagana según la Biblia; Lutero afirmó lo mismo en sus inicios pero luego su pensamiento evolucionó y acabó justificando las representaciones antropomórficas de Dios por su origen en las Sagradas Escrituras; Calvino en cambio radicalizó la intransigencia: el título del décimo primer capítulo de su primer libro lo denuncia claramente: “Es una abominación atribuir a Dios forma alguna visible, y todos cuantos erigen imágenes o ídolos se apartan del verdadero Dios”. En síntesis, la majestad de Dios es desfigurada cuando, sin tener cuerpo, se le asemeja a materia corporal.

También en el catolicismo se había producido a partir de 1530 un debate interno sobre las imágenes como reacción a la liberalidad del Renacimiento, debate que quedaría zanjado en el Concilio de Trento. La solución fue la de conceder prioridad al aspecto didáctico y encargar a los obispos y sacerdotes la función de supervisar su corrección, eludiéndose mayores discusiones sobre la cuestión. Cautelosamente, en el decreto respectivo del Concilio se evade la mención específica de las imágenes de Dios y de la Trinidad: “...se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos...”.<sup>564</sup> Y en cambio sería el Catecismo Romano,

---

<sup>564</sup> Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes.

redactado poco tiempo después del Concilio, el medio por el que la iglesia católica pronunciaría más abiertamente su versión oficial sobre las representaciones de Dios:

...nadie piense que se comete pecado alguno contra la religión, y Ley de Dios, quando se retrata alguna de las Personas de la Santísima Trinidad en ciertas figuras que aparecieron tanto en el viejo como el nuevo Testamento. Porque ninguno es tan rudo que crea que por tales figuras se retrata la divinidad en sí misma; antes ha de enseñar el Pastor, que por estas imágenes se declaran algunas propiedades o acciones que se atribuyen a Dios: como quando por la vision de Daniel se pinta un Anciano sentado en un Trono ante quien está abiertos todos los libros...<sup>565</sup>

Aparentemente aclarada la legitimidad de las representaciones de Dios (aunque sin precisar sus formas más adecuadas), al menos en el seno de la ortodoxia católica, algunos episodios acaecidos en siglos posteriores demostraron que éstas aún podían ser tema de polémica,<sup>566</sup> y sobre todo el caso de la Trinidad, largamente debatido por su difícil concepción pues no sólo el concepto de la Trinidad es complejo en sí mismo, sino que su representación no puede sustentarse en apariciones narradas en las Santas Escrituras. Así, en 1628, tras las denuncias de tratadistas como Molanus y Borromeo, la figuración de la Trinidad tricéfala fue explícitamente condenada por el papa Urbano VIII,<sup>567</sup> y en consecuencia destruida la mayor parte de ellas.<sup>568</sup> Así pues, por todo lo dicho, la atención prestada por Interián a las representaciones de Dios parece sobradamente justificada.

---

<sup>565</sup> *Catecismo romano compuesto por decreto del sagrado Concilio Tridentino para los párrocos de toda la iglesia*, tomo II, Pamplona, Benito Cosculluela, 1780 (1556), pp. 21-22.

<sup>566</sup> Todavía en 1690 el Santo Oficio publicó un decreto condenando treinta y una proposiciones rigoristas entre las cuales una enunciaba que era impío ubicar en templo cristiano la imagen de Dios Padre sentado. BOESPFLUG: *Dieu dans...*, *op. cit.* p. 239.

<sup>567</sup> Esta condena papal es mencionada por muchas fuentes, por ejemplo, MACRI, Dominici: *Hierolexicón sive Sacrum Dictionarum in quo ecclesiastice voces...elucidantur*, Venecia, 1765, p. 378, (Voz: *Icona*). Sin embargo, según comenta Boespflug, no aparece documentada en las publicaciones oficiales del papado. Cfr. BOESPFLUG, François: “La trinidad en el arte: un balance teológico”, en *La Trinidad en el Arte. Lenguajes simbólicos del misterio* (Nereo Silanes, director), Salamanca, Ediciones secretariado trinitario, 2004, pp. 63, n. 78.

<sup>568</sup> No obstante los tricéfalos siguen siendo comunes en los siglos XVII y XVIII, sobre todo en Baviera y el Tirol. BOESPFLUG: *Dieu dans...op. cit.*, pp. 285 -288. Cfr. BOESPFLUG: *La Trinidad...op.cit.*, pp 62-63 y MARTÍNEZ, Francisco José: “Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita”, *Acta/Artis. Studis d’Art Modern*, 1, 2013, pp. 51-67.

La segunda conclusión es que en cuanto a los detalles puntuales iconográficos, la selección de Interián devela y configura el matiz —ligero, eso sí— que particulariza a la imagen religiosa del siglo XVIII. En este sentido puede interpretarse la descripción del tetragramatón. Pese a su origen en medios adversos a las imágenes,<sup>569</sup> el signo conformado por las cuatro letras hebreas así como el trigrama de su versión latina se difundieron en el mundo católico a lo largo del siglo XVI, especialmente con la Compañía de Jesús y la instauración de la fiesta del Santo Nombre de Jesús en 1530. Sin embargo dada la predilección que parecía existir en medios hispanos hacia la representación del nombre de Dios con el trigrama IHS (abreviación de *Ihesus* o siglas de *Ihesus Hominum Salvator*), no puede obviarse el papel que pudo haber jugado el tratado de Interián en la difusión pictórica de la versión hebrea durante el XVIII, (Fig. 8). Algo similar podría decirse del triángulo en el cual se inscribe.<sup>570</sup>

Más fácilmente demostrable es la influencia de Interián en la iconografía trinitaria del siglo XVIII. En bula de 1745, Benedicto XIV hubo de formular explícitamente una versión oficial de la Santísima Trinidad y lo hizo adhiriéndose a la defendida por Interián, la versión llamada *Trono de Gracia*.<sup>571</sup>

La necesidad de una resolución papal en torno a la representación de esta imagen divina en pleno setecientos, tuvo su causa en la difusión de unas imágenes que representaban al Espíritu Santo en forma de un bello joven bajo el cual aparecían las palabras “*Veni Sancte Spiritus*”. La imagen respondía a la visión de Crescencia Höss (1682-1744), una religiosa alemana de Kaufbeuren, diócesis de Augsburgo, que consiguió entusiasmar a su alrededor a numerosos seguidores. Todo ello fue referido al papa en mayo de 1745 por el obispo de Augsburgo en carta en la que además se relacionaba la difusión de dicha

---

<sup>569</sup> Según Boespflug, el primer ejemplo del tetragrama apareció en 1529 en un grabado del artista alemán Hans Weiditz, quien estaba vinculado a anabaptistas adversarios de la imagen. La idea debe haber surgido a raíz de las discusiones entre estos y los rabinos, y como toque de atención a estos últimos, quienes frecuentaban a los hebraizantes de la Estrasburgo reformada de entonces. BOESPFLUG: *Dieu et ses images...op. cit.*, p. 285.

<sup>570</sup> El triángulo se convierte en el principal símbolo de la Trinidad en el Barroco pero su presencia continúa vigente hasta mediados del siglo XX. BOESPFLUG: *La Trinidad...op.cit.*, p. 48, n. 20.

<sup>571</sup>Recuérdese que Interián defiende esta versión pese a contradecir la opinión de su antecesor Molanus. Sobre la cita de Benedicto XIV a Interián, véase n. 208 en p. 95.

representación con la tolerancia frente a la imagen de la Trinidad como tres hombres idénticos, que al parecer abundaba aún entonces en las iglesias alemanas. A esta misiva Benedicto XIV respondió con un extenso documento en el que aborda y desarrolla el problema de la representación trinitaria acudiendo a la historia del debate teológico. Tras un erudito balance de las posturas de la iglesia respecto al tema, el papa se pronuncia rechazando la imagen insólita del Espíritu Santo como hombre independiente de las otras dos personas de la Trinidad, y considerando irreprochable las representaciones de la Santísima Trinidad, tanto en disposición horizontal (el Padre y el Hijo a la misma altura), como en la vertical (el Padre en la parte superior y el hijo en la inferior), con tal de que entre las dos divinas Personas se encuentre el Espíritu Santo en forma de paloma:

a la Persona del Padre en forma de un varón anciano, en su seno el mismo hijo unigénito, es decir, Cristo Dios y Hombre; y entre los dos el Santo Espíritu paráclito en forma de paloma, o se representan las dos Personas separadas una de otra un ligero espacio, una un Varon anciano, es decir, el Padre, la otra Cristo, y en medio de ambos el Espíritu Santo<sup>572</sup>

Es decir, como conclusión de este episodio, y tras la revisión de todos los teólogos que habían tratado el tema de la Trinidad, el papa ilustrado de mediados del siglo XVIII se apoya en la síntesis recogida y expuesta por Interián.

Con algo más de cautela podría señalarse otro detalle iconográfico como es la no consideración del cordero como forma representativa de Dios Hijo, que podría entenderse como parte de un cierto desmarque de Interián de las tendencias medievalizantes, metafóricas o simbólicas, en favor de una concepción más realista.<sup>573</sup>

En síntesis, Interián no propone una solución iconográfica novedosa para representar a Dios, lo cual sería contrario a la institucionalidad cristiana postridentina con la que comulga, sino que realiza una labor de recuperación y organización de las directrices vigentes según su criterio de teólogo y exégeta, con fines divulgativos y pedagógicos

---

<sup>572</sup> BENEDICTO XIV: *Bullarium*, tomo I, Venecia, Bartholomaei Occhi, 1768, pp. 250-255.

<sup>573</sup> Nos referimos a que ya en el concilio Quinisexto celebrado en Constatinopla en 692 se recomendaba abandonar la imagen del cordero, mero símbolo, en favor de la verdad revelada. Así se hizo en Oriente, mas no en Occidente donde siguió siendo representando. BOESPFLUG: *Dieu et ses images...op. cit.*, pp. 150-151.

propios del pensamiento preilustrado. La sistematicidad y orden con que presenta las ideas no tiene precedentes en España, y la imagen que se construye a partir de sus indicaciones responde a una depuración en sentido plástico y racional que parece distanciarse del estilo barroco.

## CAPÍTULO 8. LOS ÁNGELES

Interián desarrolla el comentario de los ángeles a lo largo de cinco capítulos ubicados a continuación de los dedicados a Dios, a causa de su común incorporeidad, cuestión ésta a la que dedica sus primeros comentarios. En cada capítulo se procura determinar la correcta apariencia general (edad, vestuario y atributos) así como, sobre todo en el caso de los tres arcángeles principales, algunos detalles relativos a sus episodios más representados.<sup>574</sup>

### Síntesis

El texto se inicia con citas sobre las diferencias entre la incorporeidad de Dios y la de los ángeles quienes según Juan, Obispo de Tesalónica, no carecerían enteramente de cuerpo. Para Interián dicha afirmación se aparta de la verdad, pese a haber sido aprobada por el segundo Concilio General de Nicea (año 783), por lo cual, con el apoyo de varios autores, afirma la total incorporeidad de los Ángeles justificando su representabilidad únicamente en el hecho de haberse aparecido muchas veces en forma humana.<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> Capítulos cuarto al octavo: “De las pinturas de los Santos Ángeles en común y de los errores que suelen cometerse acerca de sus Pinturas”, “De las pinturas de los Serafines y Querubines y de los errores que pueden introducirse en estas Imágenes”, “De las Pinturas de los Arcángeles y principalmente de las de S. Miguel, S. Gabriel y S. Rafael, y lo que se ha de notar acerca de ellas”, “De los otros quatro Arcangeles, de sus nombres e Imágenes y cómo pueden pintarse sin nota de error”, “De las Pintura e Imágenes del Ángel Custodio, y de lo que ocurre más digno de notarse sobre este punto”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 114-127, 127-134, 134-145, 146-151 y 151-157.

<sup>575</sup> Interián demuestra en este punto una postura crítica respecto a la infalibilidad de los Concilios si bien tiene la precaución de apoyarse en autoridades y el caso tiene el atenuante de que el error no habría estado en la decisión final —la licitud de la representación de los ángeles—, sino en la razón argumentada para ello. Las autoridades citadas a favor de esta opinión son, en primer lugar, Fr. Bartolomé de Carranza Miranda (1503-1576), quien introdujo esta crítica, y a continuación el teólogo jesuita Gabriel Vázquez en *De Cultu Adorationis* (1593); Stefano del Bufalo en sus *Commentationvm Angelicarvm* (1622); los padres

A continuación se aborda su apariencia general con una primera precaución sobre su desnudez. Pintarlos “grandecillos” y desnudos es un abuso, así como jóvenes y con el muslo descubierto; deben pintarse como jóvenes hermosos y alados y no sin alas ni plumas como hiciera Miguel Ángel.<sup>576</sup> Para apoyar sus argumentos Interián acude a poetas, a las Sagradas Escrituras y a los Padres de la Iglesia que otorgan alas y plumas a Ángeles, Arcángeles y a otros seres similares como Mercurio o el Rayo.<sup>577</sup>

Se refiere a la imagen de los ángeles llorando, que encuentra apropiada si se muestra causada por algo digno de lágrimas como la Pasión y Muerte de Jesucristo y porque así con su ejemplo nos excitan a la compunción, dolor y penitencia; añade que deben pintarse rodeados de rayos de luz o resplandores.<sup>578</sup>

En capítulo siguiente Interián continúa con la descripción más específica de Serafines y Querubines, cuyo nombre en lengua santa comenta, pese a preferir la voz más usual y advierte que los Serafines únicamente aparecen mencionados por las Sagradas Escrituras

---

salmanticenses en su *Tractatus De Angelis* (1631-1712); Francisco Zumel (en varias obras no especificadas) y Manuel Navarro, en *Prolegomena de Angelis* (1708). Interián aclara que la carencia de cuerpo de los ángeles no es dogma de Fe pues el propio San Agustín defendió la postura contraria en "Epistola 115 ad Nebridium" y *De ecclesiasticis dogmatibus*, no obstante tras la *Suma Teologica* de Santo Tomás, quien se extiende detalladamente en esta discusión, se tiene por erróneo pensar que los ángeles tengan materia.

<sup>576</sup> Respecto a la belleza de los ángeles las autoridades citadas son Gn 19,5; Nicolas Caussin, en *De Eloquentia sacra et humana*; Juan Luis de la Cerda, en *De excellentia sacrorum spiritum* (1631) a quien recurre abundantemente Interián en estos capítulos, y Roberto Belarmino, en “concio super Missus est Angelus”.

<sup>577</sup> Sobre la invención de Miguel Ángel refiere a Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*; sobre otros seres alados a *La Eneida* de Virgilio y *La Iliada* de Homero, así como a Torquato Tasso, *Jerusalén Liberada*. Sobre el vuelo de los ángeles Is 6,6 y Ap 12.19,17 y a un relato de Tomas de Cantimpré, al que también se refiere Luis de la Cerda en *De excellentia sacrorum spiritum*.

<sup>578</sup> Sobre el llanto de los ángeles, Is 33,7 y lo que sobre este pasaje comentan Arias Montano y Francisco Forerio. También comenta el llanto de los ángeles mencionado en Jue 2,4, Joao Freyre, en sus *Commentarius in septem priora capita Libri Iudicum*. Sobre la luz que acompaña a los ángeles, 2Cor 11,14 y su respectivo comentario de Cornelius a Lapide en *Commentaria in omnes D. Pauli epistolas*; también refiere menciones a dicha luz en Hch 12,7 y en las actas del martirio de Santa Cecilia.

en una profecía de Isaías.<sup>579</sup> La mayor duda que plantea dicho texto es si les han de pintar seis alas o sólo cuatro y además los brazos, problema que debe resolverse interpretando las palabras de la Escritura de la manera más literal:<sup>580</sup>

a cada uno de los Serafines por la parte superior de los hombros les salgan quatro alas, de las quales, dos les sirvan para cubrirse, no del todo, sino algun tanto (como observan los mismos Autores) el semblante. Y de la parte superior de los muslos les salgan otras dos alas, una de cada lado, con las cuales cubran las partes inferiores del cuerpo<sup>581</sup>

Respecto a los brazos, recuerda que deben ser pintados porque en las visiones citadas se les menciona explícitamente.

Acerca de los Querubines, Interián se refiere a su ubicación en dos lugares, el Tabernáculo de Moisés y el Templo de Salomón, figurando en ambos con similares características, figura humana y cuerpo entero excepto su tamaño, siendo más pequeños los del tabernáculo de Moisés.<sup>582</sup> Expresa su desacuerdo con la opinión de Arias Montano respecto a que “los Querubines del templo estarían esculpidos con distinción de sexos” pues se trataría de una novedad sin fundamento en las Escrituras.<sup>583</sup>

Los Querubines del Templo no habrían estado esculpidos “con túnicas talaes apretadas por la cintura con ceñidores, como hacen nuestros Pintores” sino “enteramente desnudos”, ya que tenían cuatro alas precisamente para cubrirse.<sup>584</sup> Advierte que por estar colocados en lo más interior y sagrado del templo donde sólo podía entrar el Sumo

---

<sup>579</sup> En referencia a la palabra *Saraph* en lengua hebrea, Interián menciona el estudio contenido en *Pentecontarchos*, obra que atribuye con dudas a Lorenzo Ramírez de Prado.

<sup>580</sup> Sobre este problema Interián cita a Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando, que en sus comentarios a la profecía de Ezequiel opinan que se debían pintar con cuatro alas.

<sup>581</sup> La descripción es similar a la que hace San Buenaventura del Seráfico Padre San Francisco en *Vida de S. Francisco*. También confirma la opinión de las seis alas, Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, texto al que recurrirá en varias ocasiones más.

<sup>582</sup> Sobre su aspecto humano, 1 Reyes 7,36 y sobre la similitud entre los Querubines de ambos lugares cita nuevamente el texto de Luis del Alcázar.

<sup>583</sup> Se refiere al aparato crítico de Arias Montano en su *Biblia Sacra Regia*. De la opinión de Arias Montano también discreparon Prado y Villalpando y Luis del Alcázar en textos antes mencionados.

<sup>584</sup> Sobre esta opinión se cita nuevamente la conformidad de Prado y Villalpando y de Luis del Alcázar.



Sacerdote “y esto una vez al año” y en medio de humo, nadie los podía ver. De igual modo deben pintarse con la destreza de no caer en “indecencia” alguna. Por honestidad deben pintarse pasada “su edad pueril” pues en la escritura se les llama Varones, lo cual se refiere a la edad y al sexo.

Para los Querubines del carro de Ezequiel prefiere remitir a los autores ya citados por no pecar de erudición innecesaria. No encuentra inconveniente en pintar Serafines y Querubines junto al trono de Dios o a los pies del Verbo Encarnado “con sólo su rostro y con alas” pues así estaban en el Templo de Salomón y porque así se atiende al hecho de representar lo que de ellos es más importante: “el asiento de la inteligencia”, su “santidad e inocencia” y su “velocidad en su modo de obrar”.

Continúan los dos capítulos siguientes con las pinturas de los Arcángeles, previa advertencia de que no vale la pena detenerse en los nueve órdenes o coros de ángeles que no constan en las Escrituras ni en los Santos Padres ni en autores clásicos. De los que claramente han aparecido a los hombres, comienza por San Miguel a quien suele pintársele “cubierta la cabeza con morrión”, “el pecho con coraza”, “espada en mano” y con el Demonio a sus pies y ello a causa de que peleó por la gloria de Dios, si bien “esta pelea no fue corporal”, “sino espiritual”.<sup>585</sup> Es correcto pintarle en el escudo el lema: *Quis ut Deus?* (Quién como Dios?) que significa el nombre mismo del Arcángel.

En la mencionada lucha recomienda no pintar al demonio con figura de hombre, sino de forma más abominable, ya que la escritura lo describe en forma de "dragón grande y antigua serpiente".<sup>586</sup>

Confiesa ignorar el origen de la costumbre de pintar al Arcángel San Miguel “con las balanzas en la mano” pero colige que teniendo en cuenta que los Ángeles tienen el oficio

---

<sup>585</sup> El combate es referido en las Escrituras, Ap 12,7-8 a partir del cual Interián remite a Luis del Alcázar como uno de quienes confirman que se trata de Miguel.

<sup>586</sup> Sobre esta apariencia del demonio, la fuente bíblica citada es Ap 12,9 y a continuación se amplía el comentario con palabras de Ovidio, *Metamorfosis*; y los versos de Claudio Minoes en el “Emblema V” de Alciato. Sobre Lucifer apoderado de los cielos, Is 14, 13.

de llevar “las almas de los justos” ante Dios,<sup>587</sup> el motivo sea el de manifestar la equidad con que son juzgados hombres y almas. El sentido de la balanza tendría relación con la costumbre de los Persas que comparaban los delitos de los acusados con sus buenos servicios, condenándolos sólo si el delito excedía a los buenos servicios.<sup>588</sup>

Por eso es un error poner en cada lado de la balanza un alma como si se compararan entre sí, pues sería una injusticia que se salvara un alma pecadora por haberse pesado con otra peor, o que se condenara un alma buena porque se pesa con otra de singular santidad.<sup>589</sup>

Respecto al Arcángel Gabriel, son dos los aspectos problemáticos. El primero se refiere a su apariencia en la escena de la Anunciación, que no debe representarse de manera tal que se irrespete la modestia y virtud de la Virgen haciendo ver que ésta no puede sufrir la gallarda apariencia del Ángel y vuelve el rostro a otra parte del aposento; tampoco se debe caer en el error contrario, que consiste en pintarlo viejo para quitar a la Virgen ocasión de temor.<sup>590</sup> El otro aspecto peligroso es su descripción según las visiones del profeta Daniel:

con vestidos de lino, y ceñidos sus lomos de oro muy fino: su cuerpo como chrysólito, su semblante como relámpago, sus ojos como antorchas de fuego, sus brazos, y lo restante del cuerpo hasta los pies como metal encendido.<sup>591</sup>

---

<sup>587</sup> Sobre este oficio de los ángeles se remite a Lc 16,22; al relato que hace Sulpicio Severo sobre San Severino de Colonia; a las *Odas* de Horacio; *La Eneida* de Virgilio y a los comentarios que sobre esta última obra escribiera el jesuita Luis de la Cerda.

<sup>588</sup> Respecto a la balanza, comenta su simbolismo de la justicia también en estatuas profanas como puede verse en Vincenzo Cartari: *Imagini colla sposizione degli Dei degli antichi*, en Ap 6,6 y sus respectivos comentarios de Luis de Alcázar de los cuales en este caso Interián difiere, así como respecto al juicio de las almas Ap 19,2 y Hch 10,42. Sobre la costumbre de los Persas, se refiere a Herodoto.

<sup>589</sup> Este razonamiento es completado con una cita del predicador Hortensio Félix Paravicino, “Sermon del miércoles de la doménica cuarta”.

<sup>590</sup> Al respecto cita una vez más a Gilio.

<sup>591</sup> Dn 10, 5-6. 8,16. 9,21 que en estas menciones se trata del Arcángel Gabriel, lo confirman entre otros Benito Perera en sus *Commentariorum in Daniele prophetam*.

No debe interpretarse que es ésta su imagen común pues se refiere sólo a esta aparición. Recuerda tener en cuenta que en el Viejo Testamento los Ángeles se manifiestan terribles, mientras que en el Nuevo su apariencia es más plácida.

Por lo que toca al Arcángel Rafael, se recuerda el episodio en el que se aparece al joven Tobías y a su padre, como un mancebo dispuesto a caminar y guiar al mozo. Deben cuidarse los pintores de no representar a Tobías en exceso joven pues el relato afirma “que al haber llegado al lugar destinado, se casó”, por lo cual debía ser “mozo de edad más crecida”. Igualmente cuando se representa a San Rafael solo, no debe ser demasiado pequeño el pez que se le coloca en la mano, pues la Escritura dice claramente: “salió un pez disforme, que quería tragárselo” por lo que dicho pez debería ser grande, horrendo y pintarse a los pies de S. Rafael.<sup>592</sup>

De los otros cuatro Arcángeles se trata en capítulo aparte que se inicia recordando los textos en los que se menciona que son siete los Ángeles principales, pese a que sólo se nombran expresamente los tres ya comentados (S. Miguel, S. Gabriel y S. Rafael).<sup>593</sup> Presenta los otros cuatro nombres y sus significados, y los textos en los que aparecen, advirtiendo que el tema es delicado porque en Concilio Romano del año 745 fueron reprobados los nombres de estos cuatro ángeles por haber sido fingidos por el hereje y mago Adalberto.<sup>594</sup> Interián menciona los nombres fingidos para que conste que no son iguales a los que refieren las Escrituras y cita otros autores que defienden esta

---

<sup>592</sup> Remite al libro de Tobías, y a las alabanzas que de éste hace Jeremías Drexel, en *Tobias morali doctrina illustratus* (1652). Sobre el tamaño del pez, Tb 12,15 y para quien quiera saber más Antonio de la Madre de Dios, *Praeludia Isagogica*.

<sup>593</sup> Sobre la mención de los siete, Tb 12,15; Lc 1,19; Ap 1,4. Respecto a que sólo los siete arcángeles se encuentran delante del señor, Interián menciona que fueron de opinión contraria Nicolas de Lyre, Hugues de Saint Cher y el prolífico Dionisio Cartujano.

<sup>594</sup> Los nombres de los cuatro arcángeles aparecen en Gn 16,18; Ex 23; Esd 3,4; Orígenes, *Filocalia*; San Ambrosio, *Sobre la fe, dedicado al emperador Graciano*; en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, así como en sus indicaciones sobre la Liturgia Mozárabe; Juan Gerson en el *Collectorium super Magnificat*; Juan Luis de la Cerda en *De excellentia sacrorum spiritum*, y Giovanni Stefano Menochio, en su *Stuore tessute di varie eruditione sacra, morali e profane*.

sentencia.<sup>595</sup> Afirma que hubo costumbre de pintarlos pues recuerda un templo dedicado a ellos en Sicilia fundado en 1527 y restaurado en el reinado de Carlos V (Fig. 9), así como los que contempló directamente en un templo en Alcalá de Henares.<sup>596</sup> Sobre la manera de pintarlos acude al Padre Cornelio A Lápide, a partir de cuyo texto los sintetiza con pocos atributos.

Por último el Ángel Custodio, que sirve de guía a todos “desde el momento en que nacemos, hasta el fin de nuestra vida” también se ha aparecido visiblemente según las Sagradas Escrituras a aquellos “que estaban a su cuidado”, por ejemplo el de San Pablo en los Hechos de los Apóstoles y el de San Pedro Nolasco.<sup>597</sup> Interián expresa su acuerdo con la imagen con la que suelen representarlo los pintores, un hermoso joven con alas “que toma de la mano a un muchacho y con la otra le está señalando el cielo”. Sin embargo no siempre el Ángel de la Guarda se ha aparecido como joven y cita al respecto el caso de Santa Francisca Romana a quien se le apareció como un muchacho “y no grande, sino pequeño”. En un caso como éste podría ser que el Ángel custodio fuera un Serafín.<sup>598</sup> También es correcto que el que está bajo la custodia del ángel sea un Varón, es decir, algo mayor.<sup>599</sup>

---

<sup>595</sup> Al jesuita flamenco Cornelio a Lápide en sus comentarios al Apocalipsis, Nicolás Serario en “*Variae quaestiuunculae quae in libro Tobiae passim occurrunt*”, Martin Antonio Delrio, en *Disquisitionum Magicarum* y nuevamente a Juan Luis de la Cerda. Se conocen ejemplos pictóricos similares en Madrid obra del pintor Bartolomé Román (1587-1647) si bien no en Alcalá de Henares, como afirma Interián, sino en el Monasterio de la Encarnación, en el Monasterio de las descalzas reales y en Guadalajara

<sup>596</sup> Sobre el templo en Sicilia, cita a los ya mencionados Menochio y Lápide. Se trata de la iglesia de Santa María de los Ángeles, en Palermo, cuyo fresco de los siete arcángeles fue difundido a través de una copia libre del grabadista Jeronimo Wierix. Cfr. MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1932), pp. 280-281 y SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 316.

<sup>597</sup> Advierte que sería excesivo trabajo citar a los autores que han tocado el tema y acude sólo a Mt 18, 10 y a Hch 12,15.27,23.1,10.

<sup>598</sup> Sobre las formas en que se ha aparecido, cita a Juan de la Cerda y a Teresa de Jesús, en su *Libro de la Vida*.

<sup>599</sup> Cierra el tema con una cita de *La Eneida* de Virgilio.

## • *Conclusión*

En síntesis, los lineamientos iconográficos de Interián para los Ángeles que, pese a ser incorpóreos pueden ser representados, son los siguientes:

- Jóvenes, alados y hermosos. Si son grandecillos no deben representarse desnudos.
- Pueden llorar por la Pasión y Muerte de Cristo o por causas de similar importancia.
- Rodeados de luz y resplandores.
- Los Serafines con seis alas, cuatro en la parte superior de los hombros y dos en la parte superior de los muslos, de las cuales usan dos de las superiores y las dos inferiores para cubrirse el cuerpo. También con brazos.
- Los Querubines de cuerpo entero y desnudos (los del Tabernáculo de Moisés y del Templo de Salomón) o sólo como cabezas con alas en torno al Trono de Dios.
- Los tres arcángeles principales con sus atributos particulares: San Miguel con la cabeza cubierta, coraza, espada y dominando al Demonio. Puede llevar una balanza pero no con las almas en ella; San Gabriel hermoso y no barbado, pero que no cause turbación a la virgen, sólo de aspecto terrible en su aparición ante el profeta Daniel; San Rafael junto a un Tobías no demasiado joven y a sus pies al pez que debe ser grande y horrendo.
- Los siete arcángeles juntos con sus atributos: S. Miguel pisando a Lucifer; San Gabriel con una antorcha encendida dentro de una linterna en la mano derecha y en la izquierda un espejo de mármol; San Rafael con un vaso en la mano, guiando a Tobías y con el pez; Barachiel con un vaso lleno de rosas; Jehudiel, con una corona de oro en una mano y en la otra un azote; Uriel, con una espada desenvainada y llamas a sus pies; Sealtiel, orando con ojos bajos y manos juntas ante el pecho.
- El ángel custodio, igualmente hermoso joven (o también niño) con alas y tomando de la mano a un muchacho.

Teniendo en cuenta que la información iconográfica sobre los ángeles es muy abundante y que las diferencias entre las diversas jeraquías o coros suele obviarse, puede afirmarse que el principal aporte de Interián es el de organizar los tipos de ángeles y precisar sus respectivas especificidades.

## Análisis comparativo

### a) Molanus

Son cuatro los capítulos dedicados íntegramente a los ángeles en el tratado de Molanus: “*Images des anges tenues en considération depui une très haute époque*”, “*Les images de l'archange Sant Michel, Des peintures des anges, et pourquoi leurs statues sont placées sur les autels*” y “*Où l'explication des images des saints anges est approfondie*”.<sup>600</sup> La disposición de la información a lo largo de ellos parece gobernada por el orden cronológico de las principales fuentes utilizadas: fuentes antiguas en el primer capítulo, fuentes sobre el Arcángel Miguel en el siguiente,<sup>601</sup> a continuación el tratado del alemán Conrad Braun,<sup>602</sup> y por último, el debate sobre los ángeles que se llevó a cabo en el Colegio de la Compañía de Jesús en Maguncia.<sup>603</sup> Este criterio centrado en los textos más que en las imágenes, provoca la yuxtaposición desordenada de datos descriptivos, con eventuales repeticiones y algunas omisiones. Interián en cambio organiza su discurso según las diversas categorías de ángeles, sirviéndose de los textos que le resultan más adecuados, y avanzando desde las características generales de todos ellos, a las diferencias específicas en orden de su jerarquía.

Ambos teólogos inician su tratamiento del tema con un similar despliegue erudito de las autoridades que los han tratado, pero sus objetivos difieren ligeramente. Molanus trata de demostrar la antigüedad de la aceptación de las imágenes de los ángeles por parte de la

---

<sup>600</sup> “Imágenes de ángeles tenidas en consideración desde tiempos antiguos”, “Las imágenes del arcángel san Miguel”, “Las pinturas de los ángeles y por qué sus efigies son colocadas en los altares” y “Donde la explicación de los santos ángeles se profundiza”. MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 10, y lib. 3, caps. 39, 40 y 41, pp. 150-151, 435-437, 438-440 y 441-445.

<sup>601</sup> En este segundo capítulo el criterio es el temático y no el cronológico.

<sup>602</sup> Conrad Braun (h. 1495-1563), *De imaginibus libri adversus iconoclastas*. Como ya hemos mencionado, es un tratado publicado en 1548 dedicado a la explicación detallada de las diversas imágenes sacras y su significado teológico al que Molanus acude con frecuencia; no así Interián.

<sup>603</sup> De hecho el cap. 41 de Molanus es íntegramente una cita del texto de dicho debate cuya autoría original no queda clara. Véase MOLANUS (1594) 1996, pp. 441-445.

Iglesia.<sup>604</sup> En el caso de Interián la discusión es más sutil: dando por hecho la aceptación de las imágenes de los ángeles, presenta la existencia en el seno de la iglesia de dos argumentos distintos que históricamente han justificado dichas imágenes. Existe por una parte la opinión —equivocada a su parecer— de que los ángeles son representables por estar efectivamente constituidos por alguna materia corpórea,<sup>605</sup> y por otra —la correcta— de que siendo del todo incorpóreos se representan en forma humana y con determinadas características físicas únicamente porque así es como se han manifestado a los hombres.<sup>606</sup>

Molanus se refiere a continuación al arcángel San Miguel dejando las características generales comunes a todos los ángeles para los dos capítulos siguientes, en los que se entrelazan los detalles sobre la apariencia de estos seres con su significado, sin entrar en detalles entre las diversas jerarquías:<sup>607</sup>

...les anges se montrent incontestablement au regard des hommes sous une forme humaine—en effet, entre toutes, c'est la plus accessible à l'homme: jeunes, éblouissants, vêtus de blanc, les pieds nus, le torse et les reins ceints, parés de pierres précieuses, soutenus par deux ailes et entourés de nuées, ils portent dans leurs mains les instruments de Dieu, de sa colère, comme le glaive, oi de sa miséricorde, comme la Croix et d'autres attributs de la Passion du Seigneur<sup>608</sup>

---

<sup>604</sup>Las autoridades en este sentido son abundantes: según Molanus son mencionadas imágenes de ángeles en el relato que hace Simón Metafrasto del martirio de Procopio; también las mencionan Severiano, Obispo de Gabala; Juan Crisóstomo; Constantino el Grande, quien hizo poner en su gran basílica cuatro ángeles de plata, y hasta Dios mismo, pues mandó a realizar imágenes de ellos según se narra en los libros del Éxodo y Reyes. Respecto a las autoridades citadas, nótese que Metafrasto, autor bizantino que escribió en el s. X numerosas vidas de santos, fue considerado poco fiable en sus relatos e Interián no lo menciona.

<sup>605</sup>Argumentación que atribuye principalmente a Juan, Obispo de Tesalónica, que recibió la aprobación del Concilio General Niceno II pero que también han compartido innumerables "teólogos muy hábiles", entre ellos San Agustín.

<sup>606</sup>Idea que Interián atribuye principalmente al examen de santo Tomás de Aquino.

<sup>607</sup> Como ya ha sido mencionado, Molanus se vale principalmente de dos fuentes que cita extensamente para estas características generales, el tratado de Conrad Braun y un debate que tuvo lugar en el Colegio de la Compañía de Jesús en Maguncia en 1582.

<sup>608</sup> "Los ángeles se muestran incuestionablemente al cuidado de los hombres bajo una forma humana -en efecto, entre todas, es la más accesible al hombre: jóvenes, deslumbrantes, vestidos de blanco, pies desnudos, torso ceñido, ornados de piedras preciosas, sostenidos por dos alas y rodeados de nubes, llevan

Interián en cambio comienza por las características de los ángeles en general, en las que básicamente coincide con Molanus, así como coinciden también en la importancia que ambos conceden a la interpretación de la balanza del arcángel San Miguel. Molanus inicia con este punto su capítulo sobre el arcángel:

Ce que signifie cette peinture, c'est que nous devons avoir déposé tout ce qui pèse en nous, et tout péché qui nous assillit, afin que saint Michel, port-étendard, nous présente dans la sainte lumière...Elle signifie que nous serons jugés dans l'équité<sup>609</sup>

Interián aborda de manera similar el sentido final de la representación:

...el motivo de pintar a San Miguel con las balanzas en la mano, no es otro que para significar la exacta justicia unida con cierta equidad con la cual Dios, o el que justísimamente se llama Verbo de Dios...juzga a los hombres y a las almas

Ambos tratadistas subrayan el error de pensar que esta balanza compara unas almas con otras, aunque también sugieren problemas interpretativos si se considera que se pesan las obras, según sean buenas o malas. Por eso, aunque ambos aceptan la imagen de la balanza por su implicación simbólica de justicia, ambos se pronuncian en contra de pintar almas que están siendo pesadas en ella.

Difieren en sus consideraciones sobre la desnudez de los ángeles. Al respecto éstas son las palabras citadas por Molanus:

La nudité chez les hommes provoque la honte; chez les anges, elle est signe de vertu, que dis-je, de sainteté, d'immortalité et d'innocence. Ces dernières étaient l'ornement de nos premiers parents, et leur nudité ne les remplissait pas de confusion, puisque rien dans leur corps n'appelait la honte, et ils ne songeaient pas à se couvrir du fait qu'ils n'éprouvaient rien qu'ils dussent réfréner.<sup>610</sup>

---

en sus manos los instrumentos de Dios, de su cólera, como la espada o de su misericordia, como la Cruz y otros atributos de la Pasión del Señor". MOLANUS (1594) 1996, p. 439. Se trata de una cita al tratado de Conrad Braun.

<sup>609</sup> "Lo que significa esta pintura, es que debemos desposeernos de todo lo que pesa en nosotros, de todo pecado que nos asalte, a fin de que San Miguel, porta estandarte, nos presente ante la santa luz. Ello significa que seremos juzgados en la equidad". MOLANUS (1594) 1996, p. 435.

<sup>610</sup> "La desnudez en los hombres provoca vergüenza, en los ángeles es signo de virtud, de santidad, de inmortalidad y de inocencia. Estos últimos eran el ornamento de nuestros primeros padres y su desnudez no les llena de confusión porque nada en sus cuerpos apela a la vergüenza, no se preocupan de cubrirse porque



Interián no acepta la desnudez de los ángeles:

el pintarlos como muchachos grandecillos, y de unos diez años, casi enteramente desnudos; es un abuso... lo mismo digo, quando los pintan jóvenes, y casi del todo descubierto el muslo: porque esto, que los Pintores llaman elegancia de la pintura, no podemos de ninguna manera admitirlo, antes bien con mucha razón lo reprobamos<sup>611</sup>

Sólo acepta la desnudez de algunos Querubines que se encuentran a salvo de toda mirada y aun así cubren su cuerpo con sus cuatro alas:

Digo pues, que los Querubines del Tabernáculo de Moysés, y los del Templo de Salomón, estaban enteramente desnudos ... advierto antes, que ahora estoy hablando de aquellos Querubines, que estaban colocados en lo más interior, y sagrado del templo, y que cubrían el Arca extendiendo largamente sus alas ... como estaban en aquel lugar mas recóndito...casi nadie los podía ver<sup>612</sup>

El discurso de Molanus sobre los ángeles en su conjunto resalta por su intención de explicar el sentido de su existencia como intercesores de Dios. Las palabras de Interián en este tema evidencian una voluntad diferente, la de centrarse en la erudita recopilación de sus variedades, nombres y características, así como en los detalles de su correcta descripción pictórica.<sup>613</sup> Esta distinta actitud en ambos tratadistas responde a las diferentes circunstancias de su tiempo y sintetiza bien la diferencia de sus intenciones. Molanus en el XVI enarbola la defensa de las imágenes de los ángeles como parte de la defensa del catolicismo frente a los reformistas que cuestionan especialmente la naturaleza intercesora de dichas figuras. La erudita ordenación y categorización de todas las categorías angélicas que hace Interián en el XVIII procura rescatar la integridad y corrección de este corpus específico de imágenes dentro de un catolicismo que, aunque triunfante, enfrenta el peligro interno de la ignorancia, el olvido o la superstición.

---

no experimentan nada que deban refrenar", MOLANUS (1594) 1996, p. 443. El fragmento pertenece al cap. 40 y es cita literal del debate que tuvo lugar en Maguncia en 1582.

<sup>611</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 118.

<sup>612</sup>*Ibid.*, p. 133.

<sup>613</sup> En este sentido, Interián recuerda explícitamente al objetivo de su tratado al inicio del capítulo sobre san Miguel: "no es mi ánimo amontonar aquí los muchos timbres de su excelencia, y dignidad; puesto que solo me toca referir ahora, quales son sus imágenes y lo que ocurre en ellas digno de notarse y corregirse"

Respecto a la iconografía de los ángeles en sí, los aspectos generales mencionados por ambos tratadistas son muy similares, difiriendo únicamente en la mayor permisividad ante la desnudez angélica que parece mostrar Molanus frente al estricto recato de Interián.

### *b) Paleotti*

En el índice de lo que sería el libro IV de su tratado, Paleotti dedicaba el capítulo séptimo (tras Dios Padre, Dios Hijo, Espíritu Santo, la Santísima Trinidad y la Virgen) a los “ángeles con sus hábitos e insignias” si bien sólo especificaba entre ellos a los tres Arcángeles: Miguel, Gabriel y Rafael, por lo tanto es evidente que Interián no se limitó a seguir su esquema sino a presentar un panorama mucho más completo y erudito.

### *c) Carducho*

Carducho hace mención a los ángeles en diversos puntos de su séptimo diálogo “De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se deve”. En primer lugar, cuando el discípulo pregunta al maestro por qué San Francisco y San Juan Bautista son pintados con alas: “También he visto pintado a San Francisco con alas levantado en el aire en el Oriente, y a S Juan Bautista también con alas...”<sup>614</sup>

Y el Maestro le responde: “el pintar a estos santos con alas, es porque fueron llamados ángeles...”<sup>615</sup>

Y más adelante al explicar el concepto de pintura metafórica: “a los Ángeles y Arcángeles con forma de unos mui hermosos mancebos con alas, y asi los Tronos, Dominaciones, Potestades, Virtudes y Principados: los Serafines solo un rostro de niño con seis alas, y los Querubines con ocho...”<sup>616</sup>

Y continúa:

y siendo así que ni los Ángeles y demas jerarquias tienen cuerpo ni alas porque son espíritus puros y sustancias intelectuales sin cuerpo, con todo los pinta así por la semejanza y

---

<sup>614</sup>CARDUCHO (1633) 1979, p. 345.

<sup>615</sup>*Íbid.*

<sup>616</sup>*Íbid.*, p. 348.

conveniencia que tienen sus atributos a aquellas cosas a que las figuramos... Pintase los angeles niños por su pureza, quando mancebos, por la actividad y operacion de varones, las alas por la agilidad<sup>617</sup>

Y se extiende todavía un poco más con el ejemplo del arcángel San Rafael:

Ofrécese pintar el caso misterioso de Tobías caminando a la ciudad de Raxes en compañía del ángel San Rafael, en forma de mancebo hermoso, que para el caso se llamó Azarias, al cual pintamos con alas, porque por este medio nos dize la Pintura en su frasis, que aquel mancebo Azarias es Angel, y no hombre humano, como parecio. Lo mismo diremos de la Encarnación del Hijo de Dios, cuya legacia y embaxada fue hecha por el Angel San Gabriel, a quien pintamos en forma de un hermosísimo mancebo, como lo dicen los santos, empero, añadimos las alas, porque se entienda que era Angel<sup>618</sup>

Lo más llamativo en la comparación entre Carducho e Interián respecto a los ángeles es que pese a su evidente diferencia en extensión y estructura, coincidan en el tratamiento de tan variados puntos: los principales atributos, su significado, los coros o jerarquías, las peculiaridades de Serafines y Querubines, y el hecho principal y general de que aunque se les pinte, son sustancias intelectuales sin cuerpo. Es evidente que el texto de Carducho no aspira a la exhaustividad, nada dice por ejemplo de la imagen del arcángel Gabriel. Los ángeles son para Carducho sólo un buen ejemplo de lo metafórico en pintura y su tratado aspira primeramente a hacer entendible ese concepto antes que a presentar todas las peculiaridades iconográficas de los ángeles.

#### d) Pacheco

En el tercer capítulo de su libro segundo, en el que se desarrolla el tema del decoro, Pacheco incluye una extensa explicación de la iconografía de su gran escena del *Juicio Final*, que incluye multitud de ángeles de diverso tipo y que a continuación sintetizamos.<sup>619</sup>

Numerosísimos serafines rodean la figura de Cristo, a cuyos lados se dispone un ángel que representa la Misericordia, a la derecha, y otro que representa la Justicia, a la izquierda. El

---

<sup>617</sup> *Ibid.*

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 349-350.

<sup>619</sup> PACHECO (1649) 2009, pp. 307-340. A la descripción de la obra siguen las aprobaciones y pareceres consultadas: fray Bernardino de los Ángeles, Alonso Gómez de Rojas y el Padre Gaspar de Zamora.

primero vuelve su rostro hacia la Virgen, y luce vestido de verde claro, coronado de oliva, con un ramo del mismo árbol en la mano; el otro vuelve su rostro al juez divino, aparece armado a lo romano, con morrión con plumas y coracina encarnada, y ropa naranjada de color de llama, espada o montante de fuego en la mano derecha. A cada lado del conjunto se disponen cuatro montones de ángeles niños.

Abajo en medio esta el arcángel Gabriel en pie, con la Cruz del Señor levantada, dos ángeles principales arrodillados a los dos lados, y detrás de ellos otros muchos sentados y de rodillas. Gabriel está coronado de rosas y lleva una azucena como insignia propia en la mano derecha, vestido de azul y encarnado, con alas de águila, y con un cendal entre sus manos y la cruz, por la reverencia de no tocarla. Tres serafines le sirven de peana, y muchos más rodean la cruz, situándose dos sobre cada clavo.

Más abajo cuatro ángeles están vueltos hacia las cuatro partes de la tierra con sus trompetas, de librea en las alas y vestido, dos de un color y dos de otro.

Y en el suelo, en medio de las figuras desnudas está San Miguel arcángel, armado a lo romano de coracina y grevas, con morrión de varias plumas, con bastón en la mano derecha y espada ceñida, con demán airoso y bizarro y ropaje de lindos colores.

Se trata de una descripción mucho más rica en detalles que la que aparece en los tres apartados que se ocupan de los ángeles en el apéndice iconográfico. En el primero, "Pintura de los Ángeles" ubicado a continuación de la Trinidad "por la ventaja de su naturaleza y por ser tan cabal imagen de su Hacedor", Pacheco explica en términos generales cuál debe ser su sexo, su aspecto y rostro; en el apartado dedicado a la Anunciación se describe brevemente al arcángel Gabriel, y por último, se dedica un apartado específico a la descripción del arcángel San Miguel.<sup>620</sup>

Para comenzar, Pacheco aborda el tema de su sexo de una manera poco frecuente en la tratadística anterior, con el ejemplo negativo de una figuración femenina:

Muchos pintores usan hacer en ellos figuras y rostros de mujeres, no sólo adornadas las cabezas con rizos y trenzas femeniles en los cabellos, sino también con los pechos crecidos, cosa indigna de su perfección.<sup>621</sup>

---

<sup>620</sup> *Íbid.*, "Pintura de los ángeles", "Pintura de la Anunciación de Nuestra Señora" y "Pintura de San Miguel Arcángel", pp. 566-570, 592-595 y 659-661.

<sup>621</sup> Menciona que Arias Montano concedió esta característica a uno de los dos querubines del Arca del Testamento. PACHECO (1649) 2009, pp. 566-567.

Molanus y los siguientes tratadistas habían insistido en la condición de varones de los ángeles, pero sin siquiera mencionar nunca la posibilidad femenina. De hecho Interián también menciona el error de Arias Montano pero otorgándole menos importancia, sin darse por enterado de la existencia de imágenes:

opinión que ya muy desde luego desagradó a hombres muy doctos, ni a mi tampoco me puede satisfacer; no sólo por lo que oportunamente alegan estos Autores en los lugares citados, sino por la novedad de la materia, que no debiera haberse escrito sin un gravísimo fundamento<sup>622</sup>

Es probable que Interián no contemplara nunca tales imágenes de ángeles femeninos y por ello no considerara necesario hacerse eco de la indignación de Pacheco pero curiosamente parece haber sido precisamente en el XVIII cuando estas imágenes conocieron cierto éxito, (las realizarán Tiépolo, Francisco Bayeu y Goya) por lo que cabe preguntarse si la ausencia de una condena más explícita y enfática a la representación femenina de los ángeles en el principal tratado iconográfico del XVIII pudo haber favorecido la aparición de esta nueva tendencia.

Vinculada con la apariencia, Pacheco menciona una característica que Interián no especifica, como es la posibilidad de que los ángeles tengan que suplir a una persona ausente y que para ello asuman su figura:

según la voluntad de su Señor, las necesidades de los hombres y variedad de ministerios que exercitan, así toman los ángeles los trajes: ya de capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de peregrinos, ya de guías y pastores, ya de guardas y executores de la divina justicia, ya de embajadores y mensajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos, acomodando los instrumentos convenientes a cada ejercicio de estos<sup>623</sup>.

Parece tratarse en este caso de una mezcla de los conceptos de ángel y de alma, que Interián trata por separado pese a su afinidad.

Pacheco deja constancia en este capítulo de una aproximación historicista afín a la de Interián: “se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas ...

---

<sup>622</sup>Se refiere a Prado y Villalpando, *El templo de Salomón y comentarios a la profecía de Ezequiel* y a Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*.

<sup>623</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 568.

huyendo de lo que ahora se usa” recomendación que en efecto lleva a cabo en la escena del Juicio Final antes descrita.<sup>624</sup>

Respecto a la desnudez, Pacheco afirma:

Puédese usar, también, de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores y calzados antiguos de coturnos y también descalzos<sup>625</sup>

Ambos, Interián y Pacheco, coinciden en considerar un error los ángeles barbados: “No es bien en ocasion alguna pintar a los ángeles barbados que, respeto de su ser y naturaleza, dice indecencia e impropiedad.”<sup>626</sup>

Y como corresponde a su interés y oficio de pintor, Pacheco es más generoso en detalles descriptivos visuales:

en las túnicas talaras de los pacíficos de sedas o linos de varios colores cambiantes, que siempre tiren a candidez y blancura resplandeciente; porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su inocencia y pureza; apretada la cintura con ricos ceñidores sembrados de piedras preciosas, en señal de su prontitud en servir a su Señor y por indicio de su gran castidad

O también: “Hanse de pintar ordinariamente con alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural”. En la descripción de la escena de la *Anunciación*, Pacheco se refiere al arcángel Gabriel como “un mancebo hermosísimo y resplandeciente, honesto en su traje y grave en su paso”. Más adelante el primero de los santos a cuya imagen se referirá será San Miguel Arcángel para el cual sigue bastante fielmente los lineamientos del discurso de Molanus, a quien se refiere explícitamente. Pese a que en esta parte de su texto coincide en las indicaciones acerca de la balanza con la que el arcángel pesa las almas, (“se pinta para que entiendan los ignorantes que tiene poder para recibir las almas de los hombres y pesar sus méritos”<sup>627</sup>), en la descripción del *Juicio Final*, Pacheco advertía como impropio situar a San Miguel Arcángel “en el medio del cuadro, armado,

---

<sup>624</sup> *Íbid.*, p. 568.

<sup>625</sup> *Íbid.*, p. 569.

<sup>626</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 569.

<sup>627</sup> *Íbid.*, pp. 659-660.

pesando las almas, y al demonio a los pies como queriendo asir a la que está más baxa"<sup>628</sup>.

La prioridad que Pacheco da a San Miguel Arcángel (mientras que el Arcángel Rafael no es mencionado) se explica por el impulso que recibe su culto a raíz de la Contrarreforma, convirtiéndose en símbolo del culto de la Iglesia católica contra la herejía protestante, una preponderancia que en el siglo XVIII Interián no concede.

En síntesis, Pacheco se dedica a la descripción del aspecto general de los ángeles con abundantes detalles visuales, mencionando también la existencia de serafines, querubines y arcángeles aunque sin ser exhaustivo —omite al arcángel Rafael.

### *e) Palomino*

En las ideas para varias de sus pinturas que Palomino apunta en la última parte del tratado, abundan las menciones a los ángeles. Se trata de conjuntos profusos y complejos en la que los diversos tipos de ángeles responde a un programa de semiosis muy precisa según detalla Palomino en cada caso. La descripción de las pinturas para la Iglesia de San Nicolás de Bari y las de la iglesia de San Juan del Mercado, ambas en Valencia, son las que más detalles contienen al respecto.

La pintura de la iglesia parroquial de San Nicolas de Bari consiste en un gran sistema organizado para representar los milagros de San Nicolás y San Pedro en los doce lunetos de la bóveda; dos ángeles distintos en los dos ángulos superiores de cada luneto son descritos para el caso de nueve de los doce lunetos (en los tres restantes en lugar de ángeles se sitúan parejas de Confesores, Mártires y Vírgenes).<sup>629</sup> En su texto, Palomino identifica los atributos que definen a cada ángel como parte de alguno de los diversos coros o jerarquías. Así, en el primer luneto descrito de los dedicados a San Nicolás, los dos ángeles pertenecen al coro de los Custodios y Palomino los caracteriza por

llevar de la mano un niño humildemente vestido, o un incensario, por estar simbolizadas en el humo del incienso nuestras oraciones, que conduce, y ofrece nuestro Angel Custodio en el

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>629</sup> PALOMINO (1724) 1988, pp. 417-432.

Consistorio supremo del Altísimo" El primero tendrá este texto: *Merces tua magna nimis*. Gen 15. El segundo éste: *Surge & ambula*. Act. 3.<sup>630</sup>

En el siguiente luneto, dos Arcángeles:

cuyo carácter es un pliego cerrado como carta, y pendiente de él un diploma, o sello de oro. El de mano derecha con este texto: *Videte magnalia Domini*. Exod. 14. El de la siniestra este: *Officia Ministrorum eius*. 2. Paral. 9.<sup>631</sup>

Al tercer luneto corresponden dos ángeles del coro de los Principados:

cuyo caracter es una antorcha encendida en la mano siniestra, a cuya luz se iluminan algunas estrellas; y de estas algunas nubes; el uno tendrá este mote: *Nimis confortatus est Principatus*. Psalm 138. Y el otro éste: *Pro Principatu Sacerdotis sui*. 1. Macab 7.<sup>632</sup>

El cuarto luneto es decorado con dos ángeles del coro de las Virtudes:

cuyo caracter es un vara, en representación de la de Moisés; y así en la parte superior tendrá dos luces, una a cada lado; y en la inferior terminará en una cabeza de serpiente; y se le pondrá a el uno este texto: *In manu tua virtus & potentia* 1. Paral. 19. a el otro esta: *Fiat pax in virtute tua*. Psalm 121.<sup>633</sup>

En el siguiente luneto Palomino ubica dos ángeles del coro de las Potestades:

cuyo caracter es un dragón aherrojado, con una cadena pendiente de la mano siniestra del ángel; a el uno se le pondrá este texto: *Quia Potestas Dei est*. Psalm. 61 a el otro éste: *Sermo illius Potestate plenus*. Eccles. 8.<sup>634</sup>

Al sexto luneto se le asignan dos ángeles del coro de las Dominaciones, caracterizados por:

un cetro en la mano izquierda, y pendiente de él una piedra de buena magnitud, que le incline hacia abajo; y en el primero se leerá este texto: *Dominabitur populo meo*, 1. Reg.9 en el segundo este: *In omni generationes*. Psalm. 144.<sup>635</sup>

---

<sup>630</sup> *Íbid.*, p. 419.

<sup>631</sup> *Íbid.*, p. 420.

<sup>632</sup> *Íbid.*, p. 422.

<sup>633</sup> *Íbid.*, p. 423.

<sup>634</sup> *Íbid.*, p. 424.

<sup>635</sup> *Íbid.*, p. 425.



El siguiente luneto es el primero de los dedicados a San Pedro Mártir, y lleva dos ángeles del coro de los Tronos que se identifican por llevar:

el Tetragramatón sobre el hombro derecho (que es un círculo luminoso con un triángulo equilátero inscrito en él) a el primero se le pondrá este texto: *Thronus eius sicut Sol*. Psalm. 88. a el segundo éste: *Thronus eius flamma ignis*. Dan. 7<sup>636</sup>

El segundo luneto de San Pedro está decorado con dos ángeles del coro de los Querubines, cuyo carácter es:

un águila en la mano siniestra, que esté mirando a el sol con alguna distancia, por ser su carácter la sabiduría; el del lado derecho tendrá este texto: *Ad custodienda viam*. Genes. 3 el del otro lado con éste: *Quasi Aquila volabit*. Ierem 48.<sup>637</sup>

El tercer luneto de San Pedro Mártir se decora con dos ángeles del coro de los Serafines:

cuyo caracter es una salamandra en la mano izquierda, cercada de llamas (la cual es una sabandija, a manera de lagarto, pero de color pardo) a el de la mano derecha se le pondrá este texto: *Quasi ignis ex oestuans*. Ierem. 20 al otro este: *In fide, & in dilectiones*, 2 ad. Timoth. 1<sup>638</sup>

En la bóveda, donde se pintan los dos santos titulares subiendo a la gloria, aparecen junto a ellos los espíritus angélicos que les conducen. Palomino detalla que en el caso de San Pedro Mártir, sus ángeles han de llevar “una segur, y un puñal; y el otro con una palma, y laureola de mártir”; en cuanto a San Nicolás “un angel con el báculo pastoral y otro con la mitra”.<sup>639</sup>

En la “idea de la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado de la ciudad de Valencia que ejecutó el autor año de 1699”, Palomino sitúa muchos ángeles que despliegan distintas actividades en torno al trono principal que representa la gloria de los santos Juanes titulares:

Circundan este trono variedad de ángeles, con atributos del Sacramento en espigas, y racimos de uvas; para demostrar las dos especies en que el Cordero soberano, que allí se venera, se nos comunica sacramentado; y especialmente uno de ellos está incensando el trono, conformando

---

<sup>636</sup>*Ibid.*, p. 426.

<sup>637</sup>*Ibid.*, p. 427.

<sup>638</sup>*Ibid.*

<sup>639</sup>*Ibid.*, p. 430.

con el texto: *Ascendit fumus incensorum de Orationibus Sanctorum de manu Angeli*; significando con esto las oraciones de la iglesia y el culto que a Dios se le consagra con ella.

Repártanse otros muchos ángeles por todo aquel espacio demostrando los auxilios, que como ministros del Amor divino disparan sus flechas, especialmente hacia el hermoso escuadrón de las vírgenes, para que heridas con repetidos arpones, se enciendan a seguir el Cordero con mayor estímulo.

Otros están repartidos en coros de música, para cantarle a el Cordero el nuevo cántico, según aquel texto: *Dignus est agnus accipere honorem*. Otros chicuelos previenen palmas y laureles, para los triunfos del Amor divino. Otros festones, y guirnaldas de flores, con que coronar a sus esposas.<sup>640</sup>

En la “Idea de la pintura del cuerpo de la Iglesia de la Ciudad de Valencia que ejecutó el autor año de 1700” Palomino describe las pinturas de la bóveda que debe contener misterios del Apocalipsis, y más específicamente a Dios Padre acompañado de gran turba de ángeles. El programa comprende la representación de los nueve coros de ángeles y así son descritos:

se pondrán algunos signiferarios de ellos: como el de los *Custodios*, con el incensario, que presenta en el Trono del Señor nuestras oraciones, demostradas en el humo del incienso. De los *Arcángeles*, el que lleva el rescripto con el diploma, o sello, como nuncio, que éste es su oficio. De los *Principados*, el que tiene una antorcha, que ilumina unas estrellas. De las *Virtudes*, el que tienen una vara y sobre ella un ojo resplandeciente. De las *Dominaciones*, el que tiene el cetro, de donde pende una piedra, que le inclina a la tierra. De las *Potestades*, el que armado enfrenta la furia de un dragón. De los *Tronos*, los que sostienen sobre si el tetragrammatón, que representa al mismo Dios. De los *Querubines*, el que tiene en la mano siniestra un águila volando, a beber los rayos del sol divino. Y el de los *Serafines*, el que tiene en la mano siniestra una salamandra, cercada de llamas de fuego, por ser los que están más abrasados, e inmediatos a aquel amoroso incendio de la divina Esencia.<sup>641</sup>

Respecto a esto de los nueve coros de ángeles, conviene recordar que Interián a diferencia de Palomino, se muestra cauteloso para no desbordar al lector con erudición innecesaria —acaba de alertar de la necesidad de no ostentar mucha lectura y erudición “como sucede no raras veces”. Selecciona de entre todos ellos a los Serafines, Querubines y los Arcángeles y omite expresamente a los demás porque no constan en “las Divinas Letras,

---

<sup>640</sup> *Ibid.*, pp. 446-447.

<sup>641</sup> *Ibid.*, pp. 457-458.

ni por los Santos Padres ni por los Autores clásicos, ni tampoco se han aparecido a los hombres”.<sup>642</sup>

Palomino describe además, en la misma iglesia de San Juan del Mercado de Valencia, una escena del arcángel Miguel de la siguiente manera:

Hacia el extremo de la bóveda a los pies de la iglesia, se mira la batalla de san Miguel, y los demás ángeles, sus secuaces, contra aquel formidable dragón, cuya figura está expresada con todas las señales, que le describe el Evangelista...Tiene la cola cercada de multitud de estrellas, en demostración de la tercera parte de los ángeles infelices, que siguieron su partido (según el Cap. 12 del Apocalípsis). Con cuya metáfora se excusa la deformidad de expresarlos en las figuras horrorosas, indignas de ocupar tan sagrado sitio...Y hacia el extremo del frontis, o medio punto, en la parte opuesta a el dragón, se mira aquel ángel, que subía del Oriente con el signo Thau (que es la Cruz) y este, y otros van señalando en sus frentes a los siervos de Dios con este signo que demuestra el gremio de los predestinados.<sup>643</sup>

En al menos otras tres de sus grandes composiciones Palomino incluye multitud de variados ángeles: en la pintura del frontis de la bóveda de la iglesia del Convento de San Esteban de Salamanca ejecutada en 1705, en la cúpula de la capilla del Sagrario en el Real Monasterio de la Cartuja de Granada de 1712, y en la cúpula del Sagrario nuevo de la Real Cartuja de Santa Maria del Paular. Sin embargo en estos casos no se detiene a detallar sus características en las respectivas descripciones de los conjuntos, únicamente deteniéndose en Santa María del Paular, en la mención de que el libro de los Siete Sellos ha de estar cercado de siete serafines.

Las descripciones iconográficas de Palomino no se atienen a un objetivo pedagógico general, sino que constituyen la clave interpretativa de sus propias complejas escenas por lo que resultan excesivas en su tipología e insuficientes en su sentido general. En todos los casos las descripciones se centran en los atributos particulares que portan los ángeles constituyendo un despliegue de minuciosa erudición teológica de la que Interián conscientemente huye, según él mismo advierte en varias ocasiones.

#### • *Resumen y conclusiones particulares*

---

<sup>642</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 135.

<sup>643</sup>*Ibid.*, p. 458.

En conclusión, la comparación del tratamiento dado al tema de los ángeles por los diversos tratadistas abordados, resalta el equilibrio que se propone Interián entre la compilación erudita de información y la intencionalidad pedagógica. Por una parte, es el único en presentar algunos temas como la polémica sobre la condición incorpórea de los ángeles o la jerarquía angélica con sus nombres completos incluyendo los cuatro arcángeles menos conocidos: Barchiel, Jehudiel, Uriel y Sealtiel. Pero, por otra parte, contrario a la erudición minuciosa a la que tiende Palomino, Interián no pretende agotar la información teológica, consciente de que la intención de su tratado es divulgativa y pedagógica y no dirigido a teólogos. Él mismo se encarga de expresarlo precisamente en estos capítulos en los que en numerosas ocasiones recuerda su objetivo y advierte que dirá menos de lo que podría.

Respecto a los aspectos específicamente iconográficos y estéticos, el hecho de que Interián no insista en el lujo de las vestiduras o en los ornamentos de piedras preciosas, antes bien mencione la modestia, el decoro y la decencia, parece corresponderse con la tendencia neoclásica a la sencillez, que en el caso de los ángeles se manifestará en el abandono de las lujosas capas y broches de orfebrería propias de los diáconos, que era usual en los ángeles del Barroco o del Renacimiento (véanse por ejemplo los ángeles pintados por Mengs en la *Anunciación* o por Tiepolo en *Abraham y los tres ángeles*).

La relativa igualdad de consideración de los tres arcángeles es sintomática del tiempo transcurrido desde la Contrarreforma y el debilitamiento de San Miguel como símbolo de la iglesia triunfante.

## CAPÍTULO 9. LAS ALMAS

A continuación de los cinco capítulos dedicados a los ángeles, prosigue el tema de las entidades incorpóreas de este segundo libro con un único capítulo dedicado a las almas

<sup>644</sup>.

---

<sup>644</sup> Capítulo noveno, titulado: "De las pinturas é imágenes de las Almas, principalmente de las de los Justos; y qué es lo que se ofrece que advertir acerca de ellas", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 157-167.

## Síntesis

Es un error pensar que el alma racional conste de algún cuerpo tal como fue defendido por afamados pensadores hasta que Claudiano Mamerto hiciera ver claramente la verdad.<sup>645</sup> No obstante, las almas de los difuntos se aparecen alguna vez en la forma y figura que tuvieron cuando vivían y así mismo pueden ser representadas. Así por ejemplo, según las Escrituras, se le apareció el alma de Samuel al Rey Saúl.<sup>646</sup>

Se pueden pintar las almas según la imagen que tuviera el difunto cuando viviera, como apareció S. Pedro de Alcántara a Santa Teresa, así como también parece razonable pintar las almas cuando salen de los cuerpos y van a gozar de la Vista de Dios, como se apareció el alma de San Pablo a San Antonio el Grande —según narra San Jerónimo— y el alma de San Benito a dos discípulos suyos —según narra San Gregorio.<sup>647</sup> En estas visiones suelen pintarse a las almas en forma de niñas y rodeadas de algún resplandor, añadiendo además algún adorno o Estola de Gloria (Fig. 10).<sup>648</sup>

Algunas veces se han visto las almas subir al cielo en forma de cándida paloma como ha sido el caso de Santa Eulalia de Mérida, Santa Teresa de Jesús, y Santa Escolástica y de esa misma manera deberían pintarse.<sup>649</sup>

Pueden pintarse también según el paradero que han tenido: las Bienaventuradas rodeadas de luces y adornadas con ricos vestidos; las del Purgatorio tristes, atadas las manos y cercadas de llamas pero no atormentadas porque se confundirían con las de los

---

<sup>645</sup>Sobre los defensores de la idea de que el alma consta de cuerpo, Interián menciona a Tertuliano, en *Apologeticus adversus gentes pro Christianis*, y los comentarios que a este autor hiciera Juan Luis de la Cerda, en *Quinti Septimii Florentis Tertulliani opera argumentis, explicationibus ac notis illustrata*; Arnobio de Sicca, *Adversus Nationes*; Orígenes, *Commentarii in Epistulam ad Romanos*; Fausto de Riez, y la refutación que a éste hizo Claudiano Mamerto en *De statu animae*.

<sup>646</sup> Menciona que así consta en Sam 28,15 (Interián cita el libro de Reyes pero el episodio pertenece a Samuel) y lo defiende el agustino de Salamanca Ildelfonso de Mendoza.

<sup>647</sup>San Jerónimo, *Vita S. Pauli Primi Eremitae*; San Gregorio, *El libro de los Diálogos*.

<sup>648</sup> Como testimonio de estos resplandores, cita la obra ya mencionada de San Gregorio.

<sup>649</sup> Sobre Santa Eulalia, incluye versos de Prudencio en *Peristephanon*; sobre Santa Teresa, transcribe un canto eclesiástico que menciona el hecho, y sobre Santa Escolástica, menciona la visión que de su alma tuvo San Benito según es narrado por San Gregorio en el mencionado *libro de los Diálogos*.

condenados, y estas últimas, con un semblante espantoso y otros muchos detalles horribles.<sup>650</sup> A esto suele añadirse algún emblema: al alma justa, los ojos levantados a lo alto mirando al cielo y se le añade en la frente la letra T o *thau* en alusión a las palabras del profeta Ezequiel y que significa la cruz, por lo que sería más a propósito pintar directamente dicha señal.<sup>651</sup> El alma que está en pecado mortal se pinta en forma de Etiopisa muerta y a su lado un ángel llorando.<sup>652</sup>

### • *Conclusión*

En síntesis, los lineamientos iconográficos de Interián para las Almas, establecen que pese a no tener substancia, éstas pueden ser representadas de acuerdo a las formas en las que se han aparecido:

-Según la imagen que tuvo el difunto cuando viviera.

-En forma de niñas, rodeadas de resplandor y adornos, o de paloma, formas que adoptan cuando salen del cuerpo a su encuentro con Dios.

-Según su paradero, las Bienaventuradas rodeadas de luces y adornos, las del Purgatorio tristes y las condenadas con semblante espantoso.

-Con emblemas añadidos: la letra *thau* en forma de cruz para las Bienaventuradas y una Etiopisa muerta y un ángel llorando para las condenadas.

Como se verá en la comparación siguiente, el tema de las almas como tal no es común entre los tratadistas pictóricos. Las almas suelen aparecer incluidas en determinadas escenas sacras como el pesaje de las almas por el arcángel Miguel, el *Juicio Final*, o la *Resurrección de Cristo*, pero sin que ameriten por ello una descripción específica y

---

<sup>650</sup> Sobre las almas Bienaventuradas, Is 61,10; Sal 35,10. También cita una antífona que lo evoca: *Induit me Dominus vestimentis salutis.*

<sup>651</sup> Ez 9,4; Prado y Villalpando, *El templo de Salomón y comentarios a la profecía de Ezequiel*; como prueba de la similitud de la t con la cruz, Interián remite al Pentateuco Samaritano que trajera a Europa desde Damasco el viajero Pietro Della Valle y que fuera incluido en la Biblia Poliglota de Walton en 1657; así como la imagen de una cruz entre letras samaritanas en el *Apparatus Biblicus* publicado por Bernard Lamy.

<sup>652</sup> Acompaña la descripción de versos de *La Eneida* de Virgilio.

detallada. No suelen ser tratadas desprovistas de su contexto probablemente porque es la escena en su conjunto lo que ofrece mayor complicación práctica al pintor y sin embargo la abundante representación de las almas aún a partir del siglo XVIII a raíz de nuevas devociones vinculadas a las almas del purgatorio, visiones místicas particulares o escenas tradicionales como el Juicio Final, justificarían su inclusión en una compilación de ambición totalizadora que procura la corrección desde el punto de vista teológico de todos los elementos representados como es *El Pintor Cristiano*.

### **Análisis comparativo**

#### *a) Molanus*

No dedica un capítulo específico a las almas, aunque podrían entenderse como tales los resucitados que menciona en el capítulo 24 del cuarto libro dedicado al *Juicio Final*, introduciendo el problema de la edad en que deben ser representadas. Ante la pregunta de si es conveniente representarlas en cualquier edad, sean recién nacidos, niños o viejos o si deben aparecer en la perfección de la edad que es la de la juventud, responde:

si quelqu'un défend l'idée que chacun ressuscitera avec le corps qu'il possédait au moment de sa mort, il n'y a pas à entrer en lice avec lui et à lui porter une laborieuse contradiction.<sup>653</sup>

Aunque Interián no menciona el Juicio Final, ni cita a San Agustín, parece tenerlo en cuenta cuando afirma:

Y así, si alguna vez hubieren de pintarse semejantes apariciones, se pueden pintar con toda seguridad las imágenes de los difuntos en el traje, vestido y figura que tuvieron cuando vivos<sup>654</sup>

#### *b) Paleotti*

En el capítulo sexto del segundo libro del *Discorso intorno alle imagini... : I Dipinti sospetti*, Paleotti comenta algunas escenas referidas a las almas:

---

<sup>653</sup> Responde con la cita un tanto ambigua de San Agustín, *La Ciudad de Dios*, acerca de que todos resucitarán sin los defectos propios de la edad; "...si alguien defiende la idea de que cada uno resucitará con el cuerpo que poseía al momento de su muerte no hay por que discutir y llevarle laboriosamente la contraria", MOLANUS (1594) 1996, p. 542.

<sup>654</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 159. Tocaré el tema del Juicio Final más adelante, en el capítulo dedicado a la Resurrección de Cristo.

Altro esempio di dipinto sospetto sarebbe quello di chi raffiguri due immagini che si abbracciano in modo sconveniente in cielo; o le anime che, uscite dal corpo, se ne vanno tutte a intrattenersi in un ameno giardino. Sarebbero tutti dipinti che possono indurre ad alcune eresie, come quella di chi sostiene che in cielo si possa godere dei piaceri della carne, o che le anime si possano riposare tutte quante nel paradiso terrestre in attesa del giorno del giudizio<sup>655</sup>

Pero nada tienen que ver con las escenas que menciona Interián ni incluyen descripciones sobre la representación de las almas en sí.

En cuanto al índice para su libro no realizado, éste no incluye a las almas aunque sí al conjunto de espacios o escenas destinados a albergarlas: "Limbo, Purgatorio e Infierno". Nada similar aparece en *El Pintor Cristiano*, organizado fundamentalmente por personajes más que por escenas o lugares.

### c) *Carducho*

No hace mención a las almas.

### d) *Pacheco*

En el tercer capítulo de su libro segundo, en el que como ya se ha dicho, Pacheco incluye una extensa explicación de su gran escena del *Juicio Final*, se describen las almas de justos y condenados. Dada la ausencia de alguna descripción exclusiva de las almas en el *Arte de la Pintura*, se sintetizan a continuación las palabras de Pacheco en lo que a ello concierne:<sup>656</sup>

Se representan dos ejércitos de figuras desnudas, el de la parte diestra de los justos y el de la siniestra de los pecadores. Los justos entran por detrás de una nube, "cercados de una claridad de sol que les amanece muy alegre". Guíalos un ángel con una palma en la mano izquierda, que con la derecha les muestra la luz. Varones y hembras muestran en los rostros variedad, y entre su muchedumbre se ven abundancia de religiosos. Entre las figuras principales, un mancebo y una

---

<sup>655</sup> "Otro ejemplo de pintura sospechosa sería aquel que representa dos figuras que se abrazan de modo indebido en el cielo; o las almas que fuera del cuerpo, van a entretenerse juntas en un ameno jardín. Serían pinturas que pueden incurrir en alguna herejía, como es la que sostiene que en el cielo se puede disfrutar del placer de la carne, o que todas las almas pueden descansar en el paraíso terrestre en espera del día del juicio". PALEOTTI (1582) 2002, lib 2, cap. 6, p.114.

<sup>656</sup> PACHECO (1649) 2009, pp. 307-340.



mujer hermosísimos, “puse mi retrato frontero hasta el cuello”. Guía y encamina este dichoso escuadrón un ángel vestido de blanco y azul con su palma en la mano.

A la izquierda la cuadrilla de condenados, hombres, mujeres y demonios entre ellos, con acciones y gestos afligidos, medrosos impacientes, son apartados de los justos por los ángeles que llevan espadas de llamas. Cércalos un fuego y por algunas aberturas de la tierra que los recibe salen volcanes. Uno de ellos aparece con horrible figura cercado de un demonio serpiente o quimera dando crueles gritos. La figura principal tiene las manos en los oídos y con melancólico y lloroso semblante derrama lágrimas sin fruto. Se procura en estas figuras la honestidad para no ofender a los ojos castos y píos. No hay en este cuadro boca de infierno ni cuerpos que resucitan porque lo uno no se ha de ver y lo otro ha precedido ya. El fin fue pintar una acción sola que es el juicio hecho y acabado y cómo cada uno camina a recibir el premio debido a sus obra.

Si bien la complejidad de esta escena hace parecer incompleta la descripción aislada de las almas que presenta Interián, sus características básicas permiten la comparación de ambas concepciones. La distinción entre el semblante de las almas bienaventuradas y las condenadas, es una de las principales indicaciones en las que ambos tratadistas coinciden, mientras que difieren en la circunstancia de la desnudez pues Interián describe las almas bienaventuradas como “adornadas con vestidos riquísimos”<sup>657</sup> y específicamente condena la desnudez en la representación de los cuerpos del Juicio Final, en el lugar de su tratado donde se ocupa de ello.<sup>658</sup>

Concuerdan las indicaciones respecto a la representación del alma según la imagen que tuviera el difunto en vida —qué mejor muestra de ello que el autorretrato del propio Pacheco, una decisión no trivial según expone largamente una de las aprobaciones teológicas que se adjuntan tras la explicación de su escena. Y también considera Interián correcta la inclusión, entre los condenados, de figuras horribles que les atormentan.<sup>659</sup>

---

<sup>657</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 163.

<sup>658</sup> *Íbid*, pp. 481-482.

<sup>659</sup> Se trata de un largo texto del contemporáneo sevillano Gaspar de Zamora (1543-1621) en el que, siguiendo a Santo Tomás, se responde a la pregunta formulada por San Pablo ¿en qué edad de años, cantidad de estatura y calidad de colores resucitaremos todos el Día del Juicio? PACHECO (1649) 2009, pp. 327-331.

Por otra parte, en el ya mencionado apartado “Pintura de los Ángeles” del apéndice iconográfico, Pacheco precisaba una cualidad que parece más propia de las almas que de los ángeles, la cual es asumir la figura de una persona ausente. Del texto de Interián se desprende cierta capacidad de las almas de transformar su apariencia (pueden aparecer como niñas, como palomas o con la apariencia de los difuntos), no así de los ángeles.<sup>660</sup>

### *e) Palomino*

Pese a que no hay mención a las almas en los conjuntos iconográficos de su autoría descritos al final de su tratado, Palomino habla de ellas en el primer libro de la teórica de la pintura. Pero lo hace para justificar la prioridad de la Pintura por sobre la Escultura, asociando la incorporeidad de la imagen pictórica con la del alma humana, parte del hombre en la que se verifica la imagen de Dios. Se trata de uno de los argumentos de su interpretación teológica de la pintura:

...conque parece concluirse, que verificándose sólo del alma la razón de imagen de Dios, basta, para poderse enunciar y atribuirse a el compuesto donde reside; y consiguientemente, que siendo en la parte incorpórea esta imagen, parece privativa de la Pintura esta gloria.<sup>661</sup>

Con la complejidad retórica y simbólica que caracteriza su discurso, Palomino desarrolla una extensa argumentación que enlaza alma y pintura, pero no desde el punto de vista iconográfico, sino a través de la relación de similitud en su inmaterialidad que el alma guarda con Dios y con los ángeles, y cómo dicha inmaterialidad la hace propicia a un arte de imágenes incorpóreas como es la pintura. No obstante es pertinente tenerlo en cuenta dado que Interián conocía bien el pensamiento de Palomino. El registro totalmente diferente en el que se desarrolla el texto de Interián confirma la claridad de sus objetivos pedagógico-iconográficos que, pese a la contemporaneidad y amistad de ambos autores, no ceden al barroquismo con que Palomino funde conceptos pictóricos y teológicos.<sup>662</sup>

### • *Resumen y conclusiones particulares*

---

<sup>661</sup> PALOMINO (1715) 1988, p. 92.

<sup>662</sup> De hecho en esta argumentación sobre las almas Palomino e Interián coinciden en algunas de las autoridades citadas, como Tertuliano y Orígenes.

En conclusión, tras esta breve revisión de las indicaciones para la representación de las almas en los tratadistas pictóricos, se confirma que el tema por sí solo había merecido escaso desarrollo antes de Interián. La única alusión a las almas con que cuenta la tratadística consultada proviene de la escena del *Juicio Final* que incluyera Pacheco en su tratado, con quien Interián no demuestra importantes discrepancias, si bien la ausencia de una mención específica a tal escena impide confirmar su opinión respecto a la costumbre de retratar las almas desnudas.

## CAPÍTULO 10. LOS DEMONIOS

Entre las entidades incorpóreas Interián reserva para el demonio el décimo y último capítulo.<sup>663</sup>

### Síntesis

Sin quererse detener en este caso en el problema de la incorporeidad del demonio, Interián afirma que es frecuente y correcto pintarlo en forma de animal o monstruo horrible pues así se ha aparecido para causar miedo y apartar a hombres y mujeres del ejercicio de la oración y de otras buenas obras.<sup>664</sup> Añade como prueba de su capacidad de variar de formas, el hecho de que en la Antigüedad el mismo demonio se presentara en las naciones más cultas bajo la forma de dioses, y en las naciones más bárbaras bajo la forma de las horrendas figuras que conforman sus ritos.

Comenta que también se le representa en forma de terribles fieras que respiran fuego por ojos, boca y narices lo cual es igualmente correcto según describen las Escrituras, porque da bien a entender su ferocidad y cita como ejemplo similar la descripción de Caco, monstruo de los trabajos de Hércules, que hiciera Virgilio.<sup>665</sup>

---

<sup>663</sup> "De las pinturas e imagenes de los demonios, y que es lo que hay en ellas reprehensible por contener algún error o extraña novedad", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp.167-176.

<sup>664</sup> Ilustra con versos de Virgilio, *La Eneida*.

<sup>665</sup> Remite las descripciones a Job 40,10 y 20.41, 9-12; Is 27,1; añade descripción de Virgilio, *La Eneida*.

Añade que también se le pinta como “Etiope” de estatura gigantesca,<sup>666</sup> como narra Plutarco en se le apareció a Marco Bruto,<sup>667</sup> o como “Etiope” muy pequeño según se le apareciera a Santa Teresa de Jesús y relaciona esta doble dimensión de su apariencia con la mención que hiciera san Gregorio Magno acerca de que el Demonio es para los hombres carnales, león y para los espirituales, hormiga.<sup>668</sup>

Interián recurre aquí una vez más al Diálogo de Gilio al mencionar que Miguel Ángel pintó a los Demonios en figura humana y aunque no lo considera error perjudicial, recomienda que se evite, por novedoso.<sup>669</sup> La costumbre es pintarle como hombre joven pero distinguiéndole con detalles que hagan ver su fealdad, como piernas disformes, cerdosas y que rematan en monstruos, y con cuernos y cola. Al respecto menciona una descripción de demonios con cuernos que hiciera Santa Teresa y una de Juvenal sobre la fealdad de la cola del Centauro Chiron.<sup>670</sup>

Advierte que puede pintársele en forma de Ángel bueno, santo o hasta de Jesucristo,<sup>671</sup> porque así se ha manifestado, pero debe añadirse algún distintivo para identificarle; y ello no porque el demonio no sea capaz de ocultar esas señales, sino para dar a entender que el que no quiere ser engañado puede reconocerle.

Le parece de incautos pintar al demonio tentando a Jesucristo bajo la apariencia de santidad o de religioso porque da ocasión a que lo imiten Luteranos y otros herejes. Aunque no es inverosímil que el demonio se haya presentado así, debe en ese caso, pintársele sólo con alguna túnica, sin más detalles que generen un posible ultraje a la Iglesia.<sup>672</sup>

---

<sup>666</sup> Job, 41,25.

<sup>667</sup> Plutarco, “Vida de Bruto” en *Vidas paralelas*.

<sup>668</sup> Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*; Job 4,11; San Gregorio, *Moralia sive Expositio in Job*.

<sup>669</sup> Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo*.

<sup>670</sup> Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*; Juvenal, *Sátiras*.

<sup>671</sup> Como fuente de su figuración como Jesucristo cita a Sulpicio Severo, *Vida de San Martín, obispo de Tours*.

<sup>672</sup> Acerca de la aparición del demonio ante Jesucristo con forma de hombre, recomienda ver el *Comentario al evangelio de Mateo* de Juan de Maldonado.

Finalmente advierte que debe evitarse pintarle ejerciendo acciones o gestos obscenos por precaución con la flaqueza de quien lo observa.

### • *Conclusión*

En síntesis, las recomendaciones iconográficas de Interián, que se refieren en ocasiones a “los demonios” en plural y a veces sobre “el demonio” en singular, son:

-Pintarle en forma de animal, monstruo horrible o terrible fiera que respira fuego por ojos, boca y narices.

-En forma de “Etiope” (de hombre negro) gigantesco o muy pequeño.

-No es error perjudicial pintarlo en forma de hombre pero deben agregarse detalles como piernas disformes, cerdosas y que rematan en monstruos, y con cuernos y cola.

-Puede pintársele en forma de ángel bueno, santo o hasta de Jesucristo, pero añadiéndole algún distintivo que lo identifique como demonio.

-Puede pintársele como religioso pero identificándole como tal sólo por un traje austero sin detalles eclesiásticos.

-No debe pintársele ejerciendo acciones o gestos obscenos.

### **Análisis comparativo**

#### *a) Molanus*

Molanus aborda brevemente la pintura de demonios presentándola como un buen ejemplo del sentido metafórico que tienen las imágenes como herramienta litúrgica. Así, explica el significado de los principales elementos con que suele caracterizarse al diablo: los cuernos “signifient le pouvoir et la puissance royale”, la cola “signifie la mauvaise foi”, las uñas “signifient la rapacité”.<sup>673</sup>

---

<sup>673</sup> “Où l'on explique la peinture métaphorique des démons”, MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 22, pp. 183-184. "Los cuernos significan el poder y la fuerza real", "la cola significa la mala fe", "las uñas significan la rapacidad". En la descripción del poder y algunos de los rasgos físicos del demonio, remite a Job 41,24-25.40,10-12, Ap 9,10,12,3-4 y a un pasaje del IV Concilio de Letrán de 1215.

Más adelante retoma la figura del demonio para comentar el abuso cometido en las imágenes que le muestran vestido como monje.<sup>674</sup> Se refiere al episodio en que el diablo tienta a Cristo pidiéndole que convierta en panes unas piedras como demostración de su condición de Hijo de Dios.<sup>675</sup> Molanus no recomienda modificaciones a la escena, al contrario, afirma, “Parce que le diable se transfigure volontiers en ange de lumiere, il s’est vraisemblablement approché du Seigneur sous l’apparence d’un homme de bien.”<sup>676</sup> Y dedica su texto a defender la vida monacal ante los herejes, especificando además que no debe darse importancia al hecho de que el diablo sea representado con las piedras en la mano, o señalándolas con el dedo.<sup>677</sup>

Interián se refiere a la misma imagen: “Yo mismo he visto una imagen del Demonio vestido de religioso y en hábito ... en que se le representa tentando a Cristo Nuestro Señor”.<sup>678</sup>

Pero ante ella argumenta que “se fomenta con semejantes pinturas el error y desvergüenza de los Luteranos y de otros hereges”,<sup>679</sup> y opta por recomendar a los pintores “pintarle vestido, ya con alguna túnica larga y basta, o ya con alguna piel, sin que por esto sea necesario pintar otras cosas, que por lo menos dan ocasión de ultrajar los estados más sagrados y las Ordenes Regulares de la Iglesia”.

---

<sup>674</sup> “Du diable tentant le Christ”, MOLANUS (1594) 1996, lib. 4, cap. 21, pp. 533-535; Mt 4,5.

<sup>675</sup> Y más precisamente, al comentario que de esta imagen hace Heinrich Cornelius Agripa, en *De incertitudine et vanitate de scientiarum et Artium*, para quien dicha imagen demostraba que el diablo había sido el inventor de la capucha, es decir, de la vida monástica. Acude a Jn 8,44 ; Ap 12, 9-10 y respecto a la mala interpretación de Agripa, Sal 90,11. Para la defensa de la vida monástica menciona a Vicente Lerins, *Commonitorium* y a Juan Casiano, *Instituciones*; así como varios pasajes extraídos de las Escrituras 2Tm 3,9; Sb, 13,1; Is 19,21.

<sup>676</sup> “Porque el diablo se transfigura voluntariamente en ángel de la luz, se aproxima verosímilmente al Señor bajo la apariencia de un hombre de bien”, MOLANUS (1594) 1996, p. 533.

<sup>677</sup> Molanus alude a este particular previamente, en el capítulo 19 del segundo libro, como ejemplo de la necesidad de los pintores de completar detalles que no se encuentran en los textos sagrados a los que se refieren, sin que ello sea censurable. MOLANUS (1594) 1996, “Qu’il n’y a pas lieu de censurer une peinture qui montre convenablement ce qui fait défaut dans la rédaction du récit”, pp. 175-178.

<sup>678</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 174-175.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 175.

Nótese que en este caso Molanus no ofrece indicaciones a los pintores, sino explicaciones sobre el sentido de ciertas imágenes que van dirigidas a quienes las cuestionan.

*b) Paleotti*

El penúltimo capítulo (XVIII) incluido en el índice del libro cuarto de Paleotti, antes del Juicio Final, y después de “Limbo, Purgatorio e Infierno”, se titula: *De imagine diaboli*.

Además de dicha inclusión en su proyecto iconográfico no realizado, encontramos al demonio mencionado como ejemplo en el apartado dedicado a las pinturas sospechosas (aquellas que no siendo claramente heréticas inducen perplejidad y duda en el ánimo de quien las contempla).<sup>680</sup>

...dipinto sospetto sarebbe quello di chi raffigura un demonio vestito da sacerdote nell'atto di battezzare, in quanto indurrebbe a pensare che il battesimo amministrato da un sacerdote in peccato non sia valido<sup>681</sup>

Por los efectos que ello puede causar, Paleotti recomienda a los pintores que antes de acometer una pintura sacra, sean aconsejados por algún hombre sabio.

El caso es similar a una imagen vista por Interián y ya mencionada: “Yo mismo he visto una imagen del Demonio vestido de religioso y en hábito”.<sup>682</sup> Ya se ha expuesto la recomendación de *El Pintor Cristiano*, dirigida a que no se identifique claramente la condición sacerdotal del demonio disfrazado, y aunque Interián no se refiera explícitamente al caso en el que el demonio así disfrazado administre sacramentos, ello puede entenderse según sus propias palabras, como un detalle que es preferible omitir, por ultrajante.<sup>683</sup>

---

<sup>680</sup> PALEOTTI (1582) 2002, cap. 6, "I Dipinti Sospetti", pp. 113-114.

<sup>681</sup> “Pintura sospechosa sería aquella que representa un demonio vestido de sacerdote en el acto de bautizar, en cuanto induciría a pensar que el bautismo administrado por un sacerdote en pecado no es válido” PALEOTTI (1582) 2002, p. 114.

<sup>682</sup> Citada en la anterior comparación con Molanus.

<sup>683</sup> “sin que por esto sea necesario pintar otras cosas, que por lo menos dan ocasión de ultrajar los estados más sagrados...” frase ya citada en la anterior comparación con Molanus. Interián se refiere en otro lugar a una imagen muy similar a la mencionada por Paleotti, pero no se trata de una pintura sino una visión de Santa Teresa a través de la que la santa percibe cuernos de demonio en un sacerdote en pecado que le

En otro lugar, Paleotti sugiere la necesidad de cierta libertad imaginativa del artista para representar al demonio o al infierno:

per la raffigurazione di Lucifero e dei suoi seguaci: chi potrà mai adeguatamente esprimere la severità del tremendo castigo inflitto dal potere divino? E nel dipingere l'inferno, le pene dei dannati nelle fiamme eterne e la bestialità dei crudelissimi demoni, chi sarà mai capace di dipingerlo in modo davvero efficace? Qui si può lasciare ampia libertà al pittore quanto ai modo della raffigurazione...<sup>684</sup>

Interián, si bien coincide en afirmar que es un lugar “muy fértil en cosas horribles”<sup>685</sup> no llega a repetir por ello la invitación a la libertad del pintor.

### c) *Carducho*

No hace mención al demonio.

### d) *Pacheco*

Pacheco dedica un capítulo a la Pintura de los Demonios, recomendando pintarlos:

en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos...también de leones, ranas. La pintura más común es de dragón y serpiente...Y se dice dragón, porque ve mucho, y así le llama muchas veces la divina escritura.<sup>686</sup>

Finalmente Pacheco añade que se le pinta también en otras formas: “figuras humanas de hombres desnudos, feos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águilas y colas de

---

administra la comunión. Interián procura siempre evadir cualquier tema que lo aleje de su objetivo: la pintura.

<sup>684</sup> “Para la representación de Lucifer y sus secuaces: quien podrá nunca expresar adecuadamente la severidad del tremendo castigo inflingido por el poder divino? Al pintar el infierno, las penas de los condenados a las llamas eternas y la bestialidad de los cruelísimos demonios, quién será capaz de pintarlo de manera realmente eficaz? Aquí se puede dejar amplia libertad al pintor en cuanto al modo de representación” PALEOTTI (1582) 2002, p. 209.

<sup>685</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 168.

<sup>686</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura de los Demonios", pp. 570-572. Se vale del texto del jesuita Alonso Flores (1590-1660), quien compila esta serie de animales con los que suele figurarse a través de citas a las Sagradas Escrituras.



serpientes.”<sup>687</sup> Nótese la mención a hombres “oscuros”, similar a la de los “Etíopes” que hace Interián.

*e) Palomino*

No menciona al demonio.

• *Resumen y conclusiones particulares*

En conclusión, Interián continúa considerando válidas las formas tradicionales de representación del demonio como animal, monstruo o fiera horrible, descripciones en las que coincide con los tratadistas anteriores, si bien ninguno de ellos recoge tantas opciones como las que se exponen en *El Pintor Cristiano*. Molanus no recopila las formas válidas de representación sino que explica y defiende la vida monacal a partir de un malentendido caso del demonio disfrazado de monje; Paleotti de manera similar también enfoca el asunto desde una preocupación por los efectos que puede tener la imagen del demonio disfrazado de sacerdote administrando sacramentos; Carducho no hace mención al demonio, ni tampoco la hará Palomino, siendo Pacheco en este caso el único que, aunque brevemente, presenta varias tipologías frecuentes, visualmente derivadas de animales y hombres oscuros.

Interián amplía la recopilación de variedades de formas de representación del demonio y los cuidados que deben tenerse en cada caso, añadiendo precaución a las obscenidades que pueda estar realizando. Es decir, que mientras que parece ser algo más tolerante en el sentido más específicamente teológico al que solían referirse las indicaciones postridentinas (respecto a la humanización que realizara Miguel Ángel o a las imágenes que lo muestran disfrazado de monje), demuestra una mayor preocupación por el propósito educativo de las imágenes en el sentido más amplio y general vinculado a las buenas costumbres.

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 572.

## CAPÍTULO 11. CRISTO

Las principales escenas de la vida de Cristo son desarrolladas a lo largo de veinte capítulos que conforman el más extenso de los ocho libros de *El Pintor Cristiano*. La síntesis de cada uno de estos capítulos se abordará por separado, a continuación.

### Síntesis

#### *La Natividad de Cristo*<sup>688</sup>

Interián comienza señalando que, a diferencia de las materias tratadas en el libro anterior dependientes de la imaginación, ahora se tratará sobre materias basadas en “historia cierta”, “que son más propias de mi objeto e instituto”.

Advierte que señalará sólo los pocos errores —no muy groseros ni manifiestos— que cometen los pintores en este tema. El primero se refiere al lugar de nacimiento que comúnmente es llamado “el Portal”.

Al respecto explica que como nadie ignora, Cristo nació en la ciudad de Belén, según estaba determinado por Dios, y que dicha ubicación pudo ser conocida con facilidad por Herodes a causa del edicto de Octaviano Augusto que obligaba a quienes estuvieran sujetos al Imperio romano a empadronarse en el lugar principal de su parentela.<sup>689</sup> En aquellas ciudades de Oriente había mesones públicos —actualmente llamados Carvaseras— donde gratuitamente se daba alberge a los peregrinos;<sup>690</sup> pero por lo numeroso de los viajeros, María y Joseph no encontraron lugar en el de Belén y tuvieron que resguardarse en una cueva excavada contigua en la que se recogía a los animales. Quienes han registrado aquellas regiones afirman que esa cueva se conserva, tiene cuarenta pies de largo, doce de ancho y quince de alto y su entrada estaba en la parte septentrional de la ciudad. Por lo tanto, Cristo no nació, como pintan regularmente los

---

<sup>688</sup> “De las Pinturas e Imágenes de la Natividad de Christo Señor nuestro donde brevemente se reprehende algun error que sobre esto puede haberse introducido”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 177-191.

<sup>689</sup> Sobre lo que dijeron a Herodes los Escribas, Interián cita a Mt 2,4; sobre el edicto, Lc 2,1 y sobre la sabiduría con la que Dios consiguió que se cumplieran sus designios, Sb 8, 1.

<sup>690</sup> Sobre estos alojamientos, Interián menciona Gn 42,25.27 y Jr 9,2. También explica las particularidades del nombre de estos establecimientos en hebreo así como su grafía, lamentando que las imprentas carezcan de esos caracteres.

pintores, en un atrio medio arruinado, sino en una cueva que servía de cuadra a los viajeros.

El siguiente error mencionado resulta intolerable para Interián y es el de pintar a Cristo en su infancia enteramente desnudo. En primer lugar, porque el Evangelio explica que María lo envolvió en pañales y en segundo lugar porque no estaría de acuerdo con la piedad de una madre ni con el clima de la región y del tiempo.<sup>691</sup> Si bien se ha de tener presente que por su pobreza y humildad se trataba de pañales pobres y groseros.<sup>692</sup>

Respecto a los animales del pesebre, el buey y el asno, o la mula, según vulgarmente los representan los pintores, Interián insiste en que es una presencia que confirman las Escrituras, el juicio de muchos hombres sabios, e incluso los rezos eclesiásticos,<sup>693</sup> pese a las burlas de Calvino, por lo que tal imagen ha de quedar libre de cualquier sospecha de error.<sup>694</sup>

También considera un error “grande, absurdo e intolerable” que se represente alguna comadre asistiendo a la Virgen en su inmaculado parto; y aunque confiesa no haber visto

---

<sup>691</sup>Al respecto, remite a los comentarios de los evangelios de Teófilo, Patriarca de Antioquía; Lc 2,7 y añade unos versos que también aluden al tema, de los que Interián no menciona autor, pero que pertenecen al himno *Pange Lingua* de Venancio Honorio Clemenciano Fortunato.

<sup>692</sup> Cita menciones a los pañales de, Cipriano de Valera, *Sermón sobre la Natividad de Cristo*; Beda, *Homilía sobre el Nacimiento de Jesucristo* y San Bernardo de Claraval, *Sermón Del lugar, tiempo y otras circunstancias del nacimiento del Señor*.

<sup>693</sup>Sobre la presencia de animales, remite a Is 1,3; San Agustín, *Sermo contra Judaeos*, y *Sermo de Symbolo*; San Ambrosio, *Tratado sobre el evangelio de San Lucas*; Orígenes, *Homilía 13*; León de Castro, *Comentarios al profeta Isaías*.

<sup>694</sup> Sobre Calvino, alude a Cornelio a Lápide, aunque sin citar obra concreta, y añade versos de Prudencio, *Cathemerinon*; Interián se extiende sobre la presencia de los animales a través de la interpretación de las palabras del profeta Habacuc, especificando que se refiere al texto de la Biblia griega "de los Setenta" mejor, a su criterio, que la versión hebrea. Al analizar el texto griego comenta la interpretación que de ella hace el exégeta griego Theophylactus; añade comentario de Jean Lorin sobre la calidad del texto, quien a su vez cita a muchos Santos Padres que habrían preferido esta versión y suma a todo ello el parecer de Francisco de Ribera, *De templo et de ijs quae ad Templum pertinent*. Luego vuelve a San Agustín, por sus varias interpretaciones de la frase, encontrando Interián más oportuna y natural la que confirma la presencia de los animales del pesebre.

tales pinturas, afirma no poner en duda su existencia que consta por testimonios escritos de “autores no despreciables”.<sup>695</sup> Este tema era mencionado por Interián ya con cierta extensión, en el primer libro, de carácter introductorio, donde le considera error peligroso pues “contiene un error manifiesto contra la fe”, como es el “que la Soberana señora estaba sujeta á las leyes de la humana debilidad”.<sup>696</sup> Explica que la Virgen “así como concibió sin deleyte carnal, asimismo parió también sin dolor alguno”.<sup>697</sup>

Finalmente, considera error pintar a San José enteramente viejo, apoyado sobre un bastón y mirando al niño desde lejos; debe pintársele junto a María, ambos arrodillados adorando al Niño recién nacido, según afirma el Evangelio.<sup>698</sup> Y en cuanto a lo que añaden los pintores como regalos que los pastores ofrecieron a Cristo, nada hay de error en ello con tal se guarde el debido modo y decoro.

### *La Circuncisión del Señor*<sup>699</sup>

Se inicia el capítulo con una reflexión sobre los errores que se transmiten de unas generaciones a otras,<sup>700</sup> ya que es lo que parece haber sucedido en el caso de la pintura de la Circuncisión de Cristo. A continuación afirma que se cometen tres tipos de errores en la representación de este Misterio: de lugar, Ministro y de instrumento.

---

<sup>695</sup> Se refiere a Pedro Ricardo en libro sobre la Pasión de San Pedro, que admite no conocer (se trata de una mención de Molanus, y la identificación precisa es Pierre Richard de Coutances, *Contra non recte de beati Petri Apostoli martyrio sentientes libellus*). Explica que aunque Juan Maldonado le atribuye a Suidas haber cometido el mismo error, lo que en realidad éste afirma es que algunas comadres le reconocieron su virginidad, véase término *Jesús*, en su *Glosario*. Advierte que también Prudencio cae en el mismo error, en el ya citado *Hymno XI de la Natividad de Cristo*.

<sup>696</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 57.

<sup>697</sup> *Ibid.* También expresa su extrañeza ante las palabras de Prudencio en el himno antes citado, que, pese a su autoridad, se engañara en este aspecto.

<sup>698</sup> Lc 2,16

<sup>699</sup> "De la Pintura de la Circuncisión del Señor y de los errores crasos y groseros que cometen algunos Artífices, por otra parte bastante instruidos en la representación de este Misterio", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 191-208.

<sup>700</sup> Sobre ello cita unos versos de las *Sátiras* de Juvenal.

El primer error se refiere a pintarla siendo ejecutada en el Templo en presencia de la Virgen, pues si bien el Niño Jesús fue circuncidado al octavo día de su nacimiento,<sup>701</sup> ni él ni su madre podían entrar al templo antes de los cuarenta días del parto, ya que estaba prohibido por la Ley según consta en las Escrituras.<sup>702</sup> Es pues un error mostrar la Circuncisión celebrada en el templo;<sup>703</sup> siendo mucho más probable que ésta se haya celebrado en la misma cueva de Belén pues mandaba la ley que las mujeres estuvieran separadas de la compañía de los demás, y la Virgen, que era fiel observadora de la Ley, debe haber permanecido en aquel mismo lugar donde había parido; lo que también se comprueba por haber ocurrido allí mismo, más tarde, la adoración de los Magos.<sup>704</sup> Aunque también es probable que habiendo disminuido la multitud de peregrinos, María José y Jesús se hubieran cambiado a un lugar menos incómodo para el momento de la adoración de los Magos.

Respecto al Ministro, es error pintar ejecutando esta acción al Sumo, ni a ningún otro Sacerdote.<sup>705</sup> Parece más verdadera la opinión de que haya sido la Santísima Virgen la ejecutora del sacrificio de su hijo y así afirma Interián haberlo enseñado, predicado e incluso versificado.<sup>706</sup> Funda esta opinión en relatos de la Sagrada Escritura sobre madres

---

<sup>701</sup> Lc 2,21; también menciona que lo mismo se narra sobre la circuncisión del Bautista en Lc 1,59 y que había una ley expresa que así lo mandaba, Lv 12,3.

<sup>702</sup> Lv 12,4; Lc 2,22-23.

<sup>703</sup> Añade que se calla otros muchos detalles erróneos que en consecuencia añaden los pintores a esta escena y cita versos alusivos al delirio de las invenciones quiméricas, del *Arte Poética* de Horacio.

<sup>704</sup> Sobre la cueva como el lugar donde acudieron los magos, cita la autoridad de Padres de la Iglesia como San Justino, en *Dialogo con Trifón*; San Juan Crisóstomo, en *Homilía sobre evangelio de Mateo*; el autor de la *Obra imperfecta sobre San Mateo*, en su segunda homilía y San Agustín, en dos sermones sobre la Epifanía.

<sup>705</sup> Señala Interián que es bien sabido que esto no lo hacen los sacerdotes, y que los judíos tienen ministros señalados para este oficio que llaman *Moheles* o *Mohelos*, según se explica en las Escrituras sobre la Circuncisión del Bautista.

<sup>706</sup> Se refiere al sermón “Del Dulcísimo nombre de Jesús” que él mismo predicara en 1703, impreso en 1720, e incluye versos de su autoría que, bajo el título “In Domini circumcissionem”, se encuentran en su *Opúscula Poética* de 1729.

que circuncidan a sus hijos, como Séphora,<sup>707</sup> y siguen este parecer varios Santos Padres y otros autores.<sup>708</sup> También es probable que la hubiera ejecutado algún Ministro público destinado para este oficio y que asistieran algunos ancianos o varones como era costumbre, pues la Circuncisión requería que se hiciera delante de testigos de mucha veracidad.<sup>709</sup>

Sobre el instrumento con que se hizo, Interián se extiende en una larga consideración sobre si fue cuchillo de piedra o de hierro, citando numerosas pruebas y referencias para una y otra opción.<sup>710</sup> Finalmente, aunque según la Vulgata la circuncisión del hijo de Moisés y la de los israelitas fueron realizadas con cuchillos de piedra, Interián se pronuncia por un instrumento de hierro o acero en el caso de Cristo, apoyándose en cita de Santo Tomás.<sup>711</sup>

Interián añade a manera de apéndice un comentario sobre la pintura del Nombre de Jesús, según el cual las palabras del Evangelista no expresan tan categóricamente como afirman los escolásticos la Circuncisión de Cristo sino sólo la imposición de su santísimo nombre. Por eso encuentra conveniente explicar en este capítulo algo sobre la pintura del nombre de Jesús.

---

<sup>707</sup> Ex 4, 25 y 2M 6,10

<sup>708</sup> Entre los santos padres se refiere a San Jerónimo, en su epístola 20; a la carta “sobre la verdadera circuncisión”, a éste atribuida, y a San Bernardo, *De Lamentatione Virginis Mariae*. Entre autores modernos, Juan Silveyra, en sus *Commentariorum in textum evangelicum*; Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, quien a su vez alega a su favor más teólogos e intérpretes, como Juan de Pineda.

<sup>709</sup> Al respecto, cita el texto del Evangelio que narra la circuncisión del Bautista, Lc 1,59.

<sup>710</sup> A favor de la opinión de que fuera de piedra, cita el caso de Séphora, Ex 4,25 y el mandato que hizo Dios a Josué, Jos 5,2; así como los comentarios del jesuita portugués Jerónimo Oleastro en su *Commentaria in Mosi Pentateuchum*. A favor del uso del hierro y del acero, alega que ya en tiempos de Moisés se hacían así las espadas, navajas y cuchillos y así lo defienden: Gn 4,22; Nm 35,16; Jc 16,17; Sal 89,44. Comenta que las variaciones de interpretación que genera el cambio de lengua hebrea, caldea o latina en algunos de los textos mencionados contribuyen a la confusión. Otras pruebas para la hipótesis del cuchillo de piedra, un verso de Catulo en su *Carmina* 63 y las afirmaciones de Lorenzo Ramírez de Prado en su *Pentecontarchos*. Otras opiniones que refuerzan la versión del cuchillo de hierro, Petronio en sus *Sátiras* y San Justino en su *Diálogo con Trifón*.

<sup>711</sup> Su decisión se sustenta en la *Suma Teológica* de Santo Tomás.

En el siglo XV dicha pintura parece haber sido condenada por algunos como errónea e idolátrica. Ello tuvo su origen en la encendida defensa que emprendiera San Bernardino de Siena ante las blasfemias en nombre de Jesús que le llevó a pintar dicho nombre con letras doradas esparciendo rayos como el Sol en una tablilla muy bien adornada, para dar a entender al pueblo que debían venerarlo (Fig. 11). Algunos envidiosos lo acusaron de idolatría ante el papa Martino V, y éste, temiendo que se introdujera alguna novedad pernicioso, le pidió que se abstuviera de manifestarse con dicha tablilla.<sup>712</sup> Las humildes súplicas del santo ante el papa le permitieron ventilar el asunto con sus contrarios y vencerles, de modo que el papa aprobó y recomendó la pintura y la tablilla.<sup>713</sup> Por esto no es erróneo sino digno de elogio pintar dicha tablilla con el nombre de Jesús, con el que además se significa no sólo el nombre sino al mismo Dios.<sup>714</sup>

### *La Adoración de los Reyes Magos*<sup>715</sup>

Interián da inicio a este tema planteando algunas dudas en torno a la fecha en que realmente sucedieran los hechos y ello tras recordar que San Mateo fue el único evangelista en relatar este episodio, si bien lo hizo “clara y distintamente”.<sup>716</sup> No obstante

---

<sup>712</sup> Lo narra San Antonino, *Tertia pars historialis venerabilis Domini Antonini seu Cronicae*.

<sup>713</sup> Añade que para conseguir la audiencia del papa le ayudó San Juan de Capistrano, según narra Damián Cornejo en su *Crónica Seráfica* (1682-98).

<sup>714</sup> Demuestra que las Escrituras aceptan esta fusión del nombre y su significado a través de Dt 28,58; Hch 1 y Ap 2,13. Respecto a las dos últimas menciones, comenta el juego de la palabra nombre-hombre entre la versión de la Vulgata y la griega.

<sup>715</sup> "De la pintura de la Adoración de los Reyes Magos y lo que en ella se puede aprobar o reprehender", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 209-221.

<sup>716</sup> Refiere que la afirmación de San Epifanio en su obra *Sobre herejes*, acerca que los magos adoraron a Cristo dos años después de su nacimiento, si bien se apoya en el *Cronicón* de Eusebio de Cesarea y en Mt 2,16, implica tales dificultades, que intérpretes y Santos Padres se han apartado de ese modo de pensar

afirma que la adoración de los Magos ocurrió en la ciudad de Belén el mismo día en que se celebra la festividad.<sup>717</sup>

La siguiente duda gira en torno al lugar, pues los Santos Padres más antiguos dicen que el lugar de adoración fue el mismo que el de nacimiento, pero para Interián tiene más peso el Evangelio.<sup>718</sup> Por eso afirma que los magos no encontraron a Cristo en el Pesebre sino en un lugar más decente, como es de esperar del amor y piedad de sus padres.<sup>719</sup> También los que la pintan en el pesebre quedan “libres de toda reprehensión.”

Es un error pintar a Jesús desnudo en la Adoración, tanto porque el amor de la madre a su hijo no permitiría mantenerlo desnudo en tiempo de invierno, como por su pudor y circunspección. Es correcto que la Virgen tenga el niño en brazos pero no en pie, pues es más conforme a su dignidad que recibiera las Adoraciones de los Reyes Magos sentada.

La cantidad de Magos que adoraron a Cristo fue tres, y no deben pintarse más ni menos.<sup>720</sup> No se tiene noticia de las cualidades de sus cuerpos, por lo que puede dejarse libertad a los artistas si bien a Interián le parece excesivamente atrevido pintar a uno de ellos enteramente negro.<sup>721</sup>

---

<sup>717</sup> Interián justifica la alargada permanencia en Belén con el argumento de San Juan Crisóstomo en sus *Homilias sobre el evangelio de San Mateo*, es decir, la voluntad divina por dar a conocer el nacimiento entre los Judíos; Jn 7,41-42.

<sup>718</sup> San Justino, en *Diálogo con Trifón*; San Jerónimo, en una de sus cartas; San Agustín en dos de sus sermones sobre la Epifanía, el autor de la *Obra imperfecta sobre San Mateo*, Eutimio "y otros muchos", de modo que Juan Maldonado afirma que todos los Santos Padres son de este parecer.

<sup>719</sup> Se deduce de las palabras de Mt 2,11 y también lo afirman San Juan Crisóstomo; Teophylactus y Juan Maldonado, en sus respectivos comentarios sobre este evangelio. Añade que, según Maldonado, quienes afirman que la adoración sucedió en el pesebre, lo hacen porque parece aumentar la admiración de los Magos.

<sup>720</sup> El argumento para afirmar que fueron más de dos, es que la versión griega del evangelio no usa para referirlo el dual sino el plural. Niega que fueran doce como afirma el autor de la *Obra imperfecta sobre San Mateo*, movido por una escritura apócrifa titulada *Seth*.

<sup>721</sup> Le parece más verosímil que fueran de Arabia, según opinan San Justino, en *Diálogo con Trifón*; Tertuliano, *Contra judíos*; San Cipriano, en uno de sus sermones; San Epifanio “y otros” y argumenta que así lo demuestran también los dones que ofrecieron y otras circunstancias que no especifica. Que también



Más importante considera determinar si efectivamente fueron Reyes: en efecto es sentencia común y plausible que los Magos fueron Reyes,<sup>722</sup> no muy opulentos como los de Persia o India, sino de pequeñas regiones de las que siempre estuvo llena la Arabia, Régulos y Dinastas a quienes hoy se llama señores o emires.

El nombre de Magos proviene de Persia, si bien en Arabia también existían, donde abunda el incienso y el oro que traían; incluso el trato tolerante que les dispensó Herodes confirma también su alto rango.

### *La Presentación de Cristo y la Purificación de la Virgen*<sup>723</sup>

Este capítulo comienza con la reflexión de que pese a ser común axioma del Derecho el que los príncipes no estén sujetos a las leyes, no fue así con Jesús y María, pues él fue circuncidado y ella, pese a ser virgen, se purificó en el Templo de acuerdo a la costumbre.<sup>724</sup>

Interián afirma que los pintores se engañan mucho al pintar este Misterio, principalmente por representar un templo “semejante a los nuestros”. Por ello se dedica extensamente a

---

podrían venir de Persia es la opinión de, Juan Crisóstomo, en sus ya mencionadas homilías; del Autor de la *Obra imperfecta sobre San Mateo*; de Cirilo de Alejandría; de Juvenco, en su *Historia Evangélica*, y otros.

<sup>722</sup>Sobre el hecho de que fueran Reyes se burla el hereje Theodor de Beze (en obra no especificada) pero también un católico como Baptista Mantuanus duda de ello en *Fastorum*. Aclara que por magos no se entiende que fueran mágicos o encantadores sino sabios, como relatan Estrabón, en su *Geografía*; Plinio, en su *Historia Natural*; y Porfirio citado por San Cirilo de Alejandría en su obra *Contra Juliano el Apóstata*. También la abundancia de magos explica los nombres de algunos lugares, como atestigua Ptolomeo en su *Geografía*. Así, argumenta que Job, que era árabe, fue uno de estos reyes o regulos, como demuestran las Escrituras, Jb 1,3.9,9; y lo afirma Juan Crisóstomo; que sus amigos eran también hombres sabios, consta en los *Comentarios a Job* de Juan Pineda y en el libro de Tobías, Tb 2,15.

<sup>723</sup>"De las Pinturas de la Presentación de Christo en el Templo y de la Purificación de nuestra Señora; y lo que acerca de ellas se ofrece digno de notarse", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 221-235.

<sup>724</sup>Se refiere a la sentencia "Princeps legibus solutus est" (el príncipe no está obligado a las leyes) que aparece compilada en el *Digestum vetus pandectarum iuris civilis* de Justiniano; Interián presenta dicha cita junto a la de la sentencia "Digna Vox..." del *Codicis Dn. Iustiniani*. Sobre el hecho de incluir la purificación de María entre los Misterios de Jesús, Interián lo justifica no sólo porque sea común a ambos, sino por que así lo hace la Iglesia según significa el término en griego.

explicar que en toda la Nación de los judíos solamente había un templo, el de Salomón,<sup>725</sup> ubicado en Jerusalén —y edificado de nuevo en el mismo lugar precisamente por Herodes—<sup>726</sup> al que todos los israelitas estaban obligados por Ley a comparecer en las tres mayores solemnidades del año: Pascua, Pentecostés y la Fiesta de los Tabernáculos,<sup>727</sup> y lo demuestra recordando el relato de los becerros de oro por los cuales la Escritura menciona que el pueblo dejó de acudir al templo.<sup>728</sup> Continúa enfatizando el impedimento por ley de dedicar otros lugares a Dios con el relato de tiempos posteriores a Salomón cuando algunos lugares en las cumbres de los montes eran dedicados a sacrificios y cuya permanencia fue motivo en las Escrituras para considerar mal a los Reyes que así lo permitían.<sup>729</sup>

Pese a esas advertencias y aunque menciona que Jesús y María no salieron de Belén para la circuncisión, Interián afirma a continuación que no le parece del todo mal pintar la Purificación de María y la Presentación del Salvador en el Templo, pero que ha de ser un templo similar al de Jerusalén, y por lo tanto distinto “a los nuestros”.<sup>730</sup> Aquel templo constaba de tres partes: un hermoso vestíbulo donde solo podían entrar los sacerdotes; una zona de grandes atrios para Israelitas, extranjeros y Gentiles, en el mayor de los cuales se celebraban los sacrificios; y una tercera parte de pórticos con muchas recámaras, salas y habitaciones, según el uso de ministros y ministerios. Estos espacios

---

<sup>725</sup> 1R 6.

<sup>726</sup> Menciona que antes había sido restaurado por Zorobabél según Esd 6,15; bajo Judas Macabeo se vio libre de Gentiles según, 1M 6,34; sobre la reconstrucción de Herodes, remite a Flavio Josefo, *Antigüedades de los Judíos*.

<sup>727</sup> Acerca de dicha obligación para todos los israelitas aún cuando habitaran en el desierto, Dt 12,2.4-6.13-14; sobre las tres festividades Ex 23,17.34,23 ; 1Cro 8,13.

<sup>728</sup> Sobre los becerros de oro, 1R 12, 26-28 y Tb 1,5-6.

<sup>729</sup> Comenta que sobre este tema opinan muchos Santos Padres e intérpretes, de los que cita al Abulense (Alfonso de Madrigal), en sus *Comentaria in librum III Regum*, y a Jacques Salián, en sus *Annalium Ecclesiasticorum Veteris Testamenti*, "años 3080 y 3338". Menciona también a Nicolás Serario sin especificar obra pero podría tratarse de *In libros Regum et Paralipomenon*.

<sup>730</sup> Menciona la diferencia que implica la celebración de sacrificios cruentos y al respecto establece una comparación con el sacrificio del cuerpo de Cristo, incruento, pero de mayor valor, según el papa San León Magno, en uno de sus sermones sobre la Pasión del Señor.

estaban enteramente descubiertos y remataban en galerías excepto el Sancta o Sanctasantorum que estaba cubierto con techo; Interián recomienda a quienes quieran tener noticia más exacta, examinar la descripción de Benedicto Arias Montano y la de Prado y Villalpando.<sup>731</sup>

De todo lo dicho se entiende que es absurdo representar a la Virgen en la zona interior del Templo donde no entraban ni mujeres ni hombres que no fueran sacerdotes; es decir, en el Sanctasanctorum donde estuvo colocada el Arca y donde se adoraba la Majestad del Señor pues allí solo le era permitido entrar al Sumo Sacerdote una única vez al año.<sup>732</sup>

Aún es peor que los pintores representen la mencionada Arca del Testamento pues en tiempo de Jesús, después de la cautividad de Babilonia ésta fue escondida por el profeta Jeremías no encontrándose más en el templo.<sup>733</sup>

Es un error pintar a Simeón con las vestiduras y adornos de Sumo Sacerdote al recibir la oblación de María,<sup>734</sup> pues un oficio tan frecuente no podía estar a cargo del Pontífice y si así hubiera sido no lo habría pasado por alto el evangelista. El santo Simeón ni siquiera debe haber sido sacerdote pues entonces se hubiera hallado en el templo por su oficio y no como narran las Escrituras, advertido por el Espíritu Santo<sup>735</sup> y no hubiera ejercido antes de lavarse y mudarse el vestido,<sup>736</sup> cosa que no hizo según cuenta el evangelista

---

<sup>731</sup> Compara la dificultad de describir un templo tan grande con la que aludiera un insigne geógrafo al hablar de Roma, Pomponio Mela, *De Chorographia*. Interián no especifica la obra de Arias Montano, pero se refiere al *Apparatus* de la *Biblia Regia*, donde expuso su interpretación, diferente a la de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando, *El templo de Salomón y comentarios a la profecía de Ezequiel*.

<sup>732</sup> Todo ello consta además en las escrituras, Ex 30,10 ; Lv 16,2.34 ; Hb 9,6-7.11.

<sup>733</sup> Afirma Interián que en ello convienen las Escrituras, los doctores hebreos y los intérpretes católicos, 2M 2,5; Flavio Josefo, *La guerra de los judíos*; 2M 2,6-7 ; agrega que el Arca de la alianza se manifestará al final de los tiempos, Ap 21,19; Francisco de Mendoza, *Comentarios sobre los cuatro libros de los Reyes*.

<sup>734</sup> Según Lv 12,6-7.

<sup>735</sup> Entre los padres que han pensado que Simeón sí fue sacerdote, menciona a San Cirilo de Jerusalén, “Homilía de Occursu Domini” ; de opinión contraria, son Juan de Maldonado en *Comentarios a los cuatro evangelios*; las propias palabras del evangelio, Lc 2, 25 y Juvenco, en *Historia evangélica*.

<sup>736</sup> Que ello estaba prescripto por la ley consta en Ex 40,12-13 y Ex 28,43; quienes no eran sacerdotes usaban vestidos comunes según consta en, Flavio Josefo, *La guerra de los judíos*.

pues apenas llego al templo recibió a Jesús en sus brazos. Por eso debe representarse en la entrada del atrio, con el Niño Jesús en sus brazos, cerca la Virgen y San José y como arrebatado de una gran alegría, fijos los ojos al cielo y como consta en el evangelio, de avanzada edad.<sup>737</sup> Interián agrega que para mayor perfección se puede pintar aquella vieja Ana que según el relato del evangelista también estuvo presente, reconoció la Majestad del Niño y “daba dignas e inmortales gracias a Dios”<sup>738</sup> (Fig. 12).

Finalmente, Interián aclara que no hay inconveniente en representar “también otras cosas concernientes a la verdad de la historia”, como un sacerdote vestido con su túnica o cubierta su cabeza con la tiara, el cual esté esperando la oblación de la Virgen y también a un muchacho que lleva o un par de tórtolas o un par de pichones “y otras cosas que parezcan del caso al pintor sabio y erudito”.

### *La Huída a Egipto*<sup>739</sup>

Según la opinión de Interián, se ha de convenir en que la huida de Cristo a Egipto sucedió después de su presentación en el templo para poder conciliar la información que aportan los evangelistas Mateo y Lucas, pues afirmar lo contrario —teniendo en cuenta que Cristo estuvo en Egipto hasta la muerte de Herodes—, significaría que no habría sido presentado o que ello no ocurrió a los cuarenta días de su nacimiento.<sup>740</sup>

Prefiere no precisar el lugar exacto en el que el Ángel avisó en sueños a José que huyera, a causa de algunas contradicciones entre los evangelios que explica con palabras de San Agustín.<sup>741</sup>

---

<sup>737</sup> La avanzada edad de Simeón la da a entender el evangelio, Lc 2, 25-26

<sup>738</sup> Lc 2, 36-38.

<sup>739</sup> "De las Pinturas de la Huída de Christo a Egipto y de algunas cosas dignas de enmendarse y corregirse en esta materia", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 235-242.

<sup>740</sup> Mt 2,15.13 y Lc 2,22.

<sup>741</sup> Interián sostiene la poca importancia del lugar en el que José recibió el aviso del Ángel en la diversidad de opiniones. Que fue en Nazareth lo afirma Juan de Maldonado en el *Comentario al Evangelio de San Mateo*; en cambio, que pudo ser en cualquier lugar de Judea lo afirman San Agustín en *Concordancia de los evangelistas*; Beda en sus *Comentarios sobre los evangelios*; Cornelius Jansen en su obra sobre la

Insiste en que su misión no es de comentador y por ello no menciona la mortandad de los inocentes en la que no encuentra nada de importancia que señalar a los pintores, recordando la expresiva descripción que hiciera San Agustín y que ha sido figurada con “variedad y hermosura” por Rubens (Fig. 13) y el Tintoreto (Fig. 14).<sup>742</sup>

Confiesa que aunque el Evangelio no lo especifica, no ve nada malo en la manera en que suele representarse, el Niño Jesús en brazos de la Virgen y ella sobre un jumento que lleva del cabestro su esposo.<sup>743</sup> No considera importante lo que figuran los pintores respecto a “la fecundidad de la tierra y la amenidad de los campos” en este camino, antes bien encuentra ridículo el que se pinte a José cogiendo frutas de un árbol y a la Virgen sacando agua de un río.<sup>744</sup> Afirma que en cambio es una constante afirmada por autores dignos de fe, el que al entrar Cristo en Egipto cayeron los ídolos y que cuando se

---

*Concordia Evangélica* y, más recientemente, Paul Pezron en su *Histoire Evangelique confirmee par la judaique et la romaine*. Advierte que la afirmación de que volvieron a Nazareth de Lc 2,39 no debe dársele peso pues en ocasiones los evangelistas omitieron cosas como explica San Agustín en *Concordia Evangélica*.

<sup>742</sup> La descripción se encuentra supuestamente en el sermón I *De Innocentibus* de San Agustín (nolo hemos podido localizar). Cita a Pedro Pablo Rubens y a Jacobo Tintoretto como autores de escenas de la matanza de los inocentes “con admirable variedad y hermosura”. Probablemente se refiere a la segunda de las escenas de Rubens sobre este tema, realizada h. 1638 y actualmente en la Alta Pinacoteca de Munich, que fue reproducida en grabado en 1643 por Paulus Pontius. La escena de Tintoretto pintada entre 1582-87 se encuentra en La Scuola Grande di San Rocco y también fue reproducida en grabado por Egidius Sadeler, h. 1600.

<sup>743</sup> La antigüedad de la costumbre del viaje en jumento, consta en Ex 4,20. Es de hacer notar que Interián admite la representación del jumento no porque sea costumbre, sino por argumentos vinculados a la verosimilitud histórica: “no se hace creíble, que una Virgen tan tierna ... pudiera andar a pie tanto camino” y “la Sagrada Escritura nos da a entender, que era ésta una costumbre muy antigua”. Cfr. MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1932), p. 239.

<sup>744</sup> Expresa su acuerdo con Paleotti, en su tratado *De imaginibus*, quien menciona que estos caminos “no son de los más amenos ni de los que llevan más fruto”.

acercaba a la ciudad de Hermópolis un árbol muy grande se bajó e inclinó ante él, “por lo que no hay inconveniente que lo pinten así los Pintores eruditos.”<sup>745</sup>

En cuanto a otras narraciones que refieran historias de Jesús en Egipto, recomienda no creerlas.<sup>746</sup>

### *La Infancia del Salvador*<sup>747</sup>

Interián se excusa aquí por las repeticiones en las que inevitablemente puede incurrir sobre estos temas; y se refiere a continuación a la frecuencia con que es representada la infancia de Cristo, no siempre “conforme lo exige la piedad, instrucción y devoción de los Fieles”. Advierte que es poco decoroso pintarle desnudo como han hecho los pintores de “estos últimos tiempos” por demostrar primor en su modo de pintar, olvidando así que es más importante la reverencia que la habilidad en el arte.

Advierte que con frecuencia se ve pintado a Cristo “divirtiéndose con juegos pueriles” lo cual considera “necedades y bagatelas” pues Cristo no se ocupaba de esto sino de cosas más graves ya que tenía “perfectísimo uso de razón” “desde el primer instante en que fue

---

<sup>745</sup> Respecto a la caída de los ídolos como hecho cierto, informa que lo refieren Paladio de Galacia en *Historia Lausiaca*; Hermias Sozomenus en *Historia Eclesiástica*; Juan Casiano y Niceforo de Constantinopla (sin precisar en cual de sus obras pero ya sabemos que se refiere a los escritos de estos autores sobre historia eclesiástica) y fue vaticinado por Is 19,1. También lo han interpretado así Atanasio de Alejandría, en *De Incarnatione Verbi*; San Jerónimo, en *Comentario a Isaías y Comentarios a los Salmos* (salmo 96); Eusebio de Cesarea, en *Demostración Evangélica*; y San Ambrosio de Milán, en *Exhortación a la Virginidad y De la Institución de las vírgenes*. Interián concluye que se trata de una tradición según afirma Juan de Maldonado en sus *Comentarios al Evangelio de Mateo*.

<sup>746</sup> Se ampara en las palabras de Juan de Maldonado en la obra ya mencionada, quien refiere que dichos relatos han sido reprobados por San Jerónimo y otros Padres.

<sup>747</sup> “De las Pinturas de la Infancia del Salvador y qué es lo que en ellas debe evitar o admitir el Pintor Erudito”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 242-251.

animado y concebido, en tanto grado que en aquel mismo instante tributó a su padre obediencia y sumisión.”<sup>748</sup>

Lo mismo afirma de las escenas en que Jesús juega con su primo el Bautista, lo que además de ser ligereza es un error, pues no se puede comprobar que concurriesen cuando niños en ningún lugar ni que se viesen mutuamente. Para demostrarlo se extiende en organizar la información que proporciona el Evangelio acerca de sus itinerarios vitales: la estadía de la Virgen María con su prima Isabel antes del nacimiento de Jesús y del Bautista fue de unos tres meses, habiéndose regresado María a Nazareth tan pronto nació el Bautista; a continuación María y José marcharon a Belén, donde nació al Salvador, éste habría sido presentado en el templo de Jerusalén pasados cuarenta días y luego habrían marchado a Egipto hasta la muerte de Herodes. Cristo, por lo tanto, habría vuelto de Egipto cuando tendría unos cinco años, pero el Bautista habría marchado al desierto muy temprano, desde la niñez, según algunos intérpretes hacia los cinco años de edad. Por lo tanto, es poco probable que justo antes de marcharse al desierto el Bautista, y apenas vuelto Cristo a Nazareth se hubieran encontrado, aunque podría haber sucedido, si bien no para jugar.<sup>749</sup>

Es un abuso intolerable pintar al Niño Jesús con un libro en las manos, siendo enseñado por la Virgen a deletrear, como si el Verbo encarnado hubiera podido aprender algo de los hombres, siendo poseedor de ciencia beatífica, infusa y perfecta. Pintarlo ayudando a su padre putativo San José en su oficio, no es tanto un error, como una simpleza.

---

<sup>748</sup> Respecto a la representación de los juegos de Cristo niño, se refiere a la opinión de Paleotti en su tratado *De imaginibus*; sobre su temprano uso de razón y sumisión, menciona a Hb 10,5.10; como otro ejemplo de seriedad en la infancia de un varón santo recurre a Tobías, Tb 1,4.

<sup>749</sup> Los testimonios que cita sobre ello son Lc 1,56; Mt 2,14; Juan de Maldonado, *Comentario al evangelio de Mateo*; Lc 1,80; Euthymius Zigabenus en sus *Comentarios a los Evangelios*; también menciona, sin citar obra, a Theophylactus y a Tito de Bostra. Se refiere a Paulus Diaconus como autor de un Himno a San Juan Bautista sobre cuya particularidad musical nada comenta (el himno es célebre por mencionar las notas musicales en cada primera sílaba de sus versos) si bien indirectamente ofrece la información al remitir a Gerard Jean Vossius, *De Artium et Scientiarum natura et constitutione*. Como testimonios de la edad del Bautista al marchar al desierto, remite a dos *Homilias* de Orígenes; a Niceforo de Constantinopla y a Kedrenos en su *Compendium Historiarum*.

En cambio, pintarle durmiendo sobre la cruz, con una calavera por almohada, recibiendo la cruz con las manos abiertas, o llevando los instrumentos de la Pasión, aunque no tenga fundamento en un hecho determinado, refleja la aceptación de la muerte y pasión que le impuso su Eterno Padre, por lo que son imágenes admitidas si no incurren en desnudez u otra ligereza.

### *Cristo entre los doctores*<sup>750</sup>

Interián advierte que los errores que se cometen en las pinturas de este tema demuestran cómo los hombres se inclinan a seguir su imaginación y afectos más que la verdad de los hechos. Resume lo que el Evangelio narra de este episodio<sup>751</sup> y expone a continuación que los pintores, devotos, aunque ignorantes suelen representar al niño Jesús sentado en un trono más elevado que los de los demás ... a la manera en que suelen pintar al Presidente de alguna Academia o al Catedrático<sup>752</sup>. Sin embargo el Evangelio no expresa que el niño estuviera enseñando a los doctores de la Ley, sino oyéndoles y preguntándoles, oficio propio del discípulo y por lo tanto ubicado en el lugar más humilde.<sup>753</sup> Por ello afirma que se debe pintar a Cristo en uno de los asientos inferiores y a los Doctores en las cátedras o puestos más elevados.

Para ilustrar lo anterior, recuerda que en los pórticos del templo de Jerusalén había salas y habitaciones para varios usos y ministerios, algunas de las cuales eran tribunales en los que se decidían las causas civiles o criminales, mientras que otras funcionaban como

---

<sup>750</sup>"De las Pinturas de Christo Señor nuestro quando fue hallado en el Templo sentado en medio de los Doctores", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 252-260.

<sup>751</sup>Lc 2,42.46.

<sup>752</sup>Sobre la antigüedad de esta representación, cita a Antonio Bossio: *Roma subterránea*, lib 3, c23, ed. Italic., p. 302.

<sup>753</sup>Apunta que esto fue observado por Juan de Maldonado en sus *Comentarios*, según ya habían afirmado antes Santos Padres como Orígenes y Beda en sus homilías, o San Gregorio, en su *Regula Pastoralis*, y recuerda las palabras del Evangelio que elogian las intervenciones de Jesús entre los doctores, Lc 2,47.



escuelas en las que se enseñaba “en la inteligencia y ceremonias de la Ley”.<sup>754</sup> En cada uno de estos tribunales había no menos de veintitrés doctores hebreos sentados en forma de semicírculo en sillas más elevadas que estaban juntas y pegadas a las paredes; los jóvenes que deseaban instruirse se ubicaban en los bancos inferiores o sobre las gradas que se encontraban debajo de las sillas, y los demás del vulgo que iban sólo a oír se sentaban en el suelo cubierto con alfombras, cruzando sus piernas.<sup>755</sup>

“Para representar sin ningún error este hecho, conviene pintar una hermosa sala bastante capaz”, delante de la cual se vean asientos que, “con distinción el uno del otro”, conforman un semicírculo, o bien un lugar seguido para sentarse “donde puedan caber veintitrés jueces”; “en las gradas” situadas a sus pies se deben representar sentados a jóvenes y entre éstos a Cristo con “semblante resplandeciente para distinguirlo de los demás” y como respondiendo a los Doctores. Se han de pintar también en el suelo sobre los “tapetes o esteras finas, a muchos que están sentados, cruzadas las piernas” y en la misma entrada del Templo, entre otros muchos que están allí, a la Sagrada Virgen y a San José “lentos de indecible gozo” por haber hallado a Jesús tras tres días buscándole.

El modo en que finaliza este episodio bíblico: “y baxó con ellos y vino a Nazareth y estaba sujeto a ellos”, lleva a Interián a referirse a la obediencia de Jesucristo a sus padres y por lo tanto a considerar también apropiado pintar a Jesús ayudando a San José en su oficio de carpintero, actividad que igualmente infiere a partir de otros pasajes de las Escrituras.<sup>756</sup>

---

<sup>754</sup>Para mayor instrucción sobre las salas del Templo de Jerusalén recomienda la lectura de Arias Montano aunque también incluye citas bíblicas que testimonian detalles sobre la existencia de los tribunales de los hebreos en los que se reunían los Doctores, Sal 126,5 y Pr 31,23.

<sup>755</sup> Señala que estas costumbres se encuentran descritas en los comentarios sobre las epístolas de San Pablo (atribuidas a San Ambrosio pero de autoría discutida entre otros por Denis Pétau) en cuya cita las alfombras son denominadas *mattas*, término cuyo significado Interián aclara mediante cita al *Glossarium* de Charles du Fresne. Añade como ejemplo adicional la mención que hace San Pablo sobre su propia formación en Hch 22,3; y comenta que algo similar narra Filón, Judío de Alejandría y confirma el Evangelio al mencionar que la hermana de Magdalena, discípula de Cristo, le escuchaba sentada a sus pies, Lc 10,39.

<sup>756</sup> Lc 2,51; Sal 87,16; Mt 13, 55 y Mc 6,3.

### *Cristo en edad juvenil*<sup>757</sup>

Interián dedica este capítulo al aspecto general de Cristo en su edad juvenil, tema sobre el que advierte que se ha escrito mucho y que especialmente no debe prestarse atención a las afirmaciones de “algunos modernos” respecto a que el semblante de Cristo no sólo no fue hermoso sino que habría sido feo.<sup>758</sup> Advierte también del error de San Ireneo quien ha sido el único en afirmar que Cristo habría continuado ejerciendo su ministerio hasta casi los cincuenta años de edad.<sup>759</sup>

Respecto al semblante de Cristo, insiste en que existen juicios opuestos entre los Santos Padres que han escrito sobre ello; mientras que, como dijo al principio, unos afirman que no sólo no tuvo nada de hermoso en lo que se refiere a la perfección corporal, sino que al contrario, fue feo;<sup>760</sup> otros dicen que fue hermoso, de buen parecer y agraciado y que la perfección de su cuerpo explica incluso que no contrajera ninguna enfermedad.<sup>761</sup> Si así

---

<sup>757</sup>"De las Pinturas e Imágenes de Christo en la edad varonil, o estando ya muy próximo a ella", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp., 260-272.

<sup>758</sup> Una vez más insiste en que no pretende “ostentar vana erudición” refiriendo todo lo que se ha escrito sobre el tema; recomienda la lectura de Jean de Lorin, *Commentariorum in librum Psalmorum* y a partir de ello reflexiona sobre el buen empleo del tiempo a través de una sentencia de Séneca, *De la brevedad de la vida*.

<sup>759</sup> San Ireneo, *Contra las herejías*, quien basa su interpretación en Lc 3,23; Interián recomienda consultar al editor y comentador de las obras de Ireneo, François Feuarent.

<sup>760</sup>La sentencia de la fealdad es defendida por Tertuliano, *Sobre la idolatría*, y San Clemente de Alejandría, *El Pedagogo*, a quienes siguieron San Atanasio, *De humana Natura*; San Cirilo, *Glaphyra* y *Sobre la adoración y el culto en espíritu y en verdad*; San Ambrosio en su epístola 12 y un cántico; Justo de Urgel, en su epístola 140 “y otros muchos”.

<sup>761</sup> Sobre la ausencia de enfermedad en Cristo afirma que no sólo se han ocupado teólogos sino también médicos como Vicente Moles y Garcia, en su *Philosophia naturalis corporis Christi*; sobre su hermosura, San Jerónimo en epístola 140, y en sus *Comentarios al evangelio de San Mateo*, y a *Isaías*. Antes habían sido de igual opinión Orígenes, en *Contra Celso*; San Juan Crisóstomo, en sus *Homilias sobre libro de Mateo*, y también siguió esta idea San Agustín, en sus *Comentarios a los salmos* y en su sermón de *Natali Domine*; también Teodoreto de Ciro, *Comentario al cantar de los cantares*; Casiodoro en su comentario al salmo 44; San Bernardo en su *Sermón de todos los Santos*. Interián cita también en este sentido a Santo Tomás, *Suma Teológica*, cuyo comentario sobre un Sermón de Pascua de Severiano le permite inferir que

discrepan los hombres doctos, se entiende que los pintores también hayan diferido en su manera de representarlo, y, sin nombrar ejemplos concretos, afirma haber visto a Cristo representado de uno y otro modo.

Aunque según Interián, unos y otros van errados, por encontrarse la virtud en el medio,<sup>762</sup> aún se extiende más en menciones de Santos Padres que hablan de la hermosura de Cristo bajo el argumento que, de no haberla tenido, no habría sido tan seguido y tan admirado; e interpreta las palabras del profeta Isaías sobre la ausencia de belleza de Cristo, como referidas a la deformidad de su Pasión o a su vida y vestidos, carentes de ostentación.<sup>763</sup>

Así, Interián concluye que Cristo debe ser representado de figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa, pero con una hermosura varonil y llena de un respetable y augusto decoro.<sup>764</sup> Cita una detallada descripción física de sus facciones que toma de varios autores y que a su juicio proviene de la Antigüedad, probablemente a partir de una escultura de Jesucristo en bronce.<sup>765</sup> Y finalmente justifica la opinión que sostienen la fealdad de Cristo en los argumentos antes mencionados a partir de la profecía de Isaías, la fealdad de la Pasión, así como en la dureza de su santa vida.<sup>766</sup>

---

Gregorio Nacianceno aunque parece partidario de la fealdad de Cristo en una de sus *Oraciones*, se muestra de acuerdo con su belleza en otra.

<sup>762</sup>Según verso de las *Epístolas* de Horacio.

<sup>763</sup> Compara esta hermosura con la descripción de Hipólito que hace Séneca en *Fedra*; y menciona el comentario que hiciera Martín Antonio Delrio de dicho fragmento.

<sup>764</sup> Para ilustrar el aspecto varonil de esta belleza, Interián menciona que no era una hermosura del tipo que Heliodoro atribuye a Teágenes en *Etiópicas*.

<sup>765</sup> La descripción de la imagen proviene de Nicéforo, *Historia Romana*, pero fue abreviada por Gilbert Genebrard, *Psalmi Davidis*; Interián confirma la antigüedad de la descripción a través de Sébastien Le Nain de Tillemont a quien se refiere como autor “muy sabio y muy crítico” y también por el testimonio de Eusebio de Cesarea en *Historia Eclesiástica*, quien habría visto la mencionada escultura en la ciudad de Pancades.

<sup>766</sup> Is 53,2; sobre la pérdida de la hermosura por los esfuerzos, Lucio Apuleyo, *Apología*; también al Rey David lo creyeron más viejo a causa de la guerra, 2R 2,2.

### *Las vestiduras de Cristo*<sup>767</sup>

Interián resalta la importancia de la disposición exterior del cuerpo, esto es, del vestido y el adorno, recordando que Aristóteles colocó el *habere* o *habitus* entre los diez supremos géneros de las cosas, por lo mucho que añade a la substancia, o al individuo.

Advierte que Cristo abrazó un género de vida que resultara apto al fin a que había sido enviado —la redención del mundo y la enseñanza de los hombres—, por lo que, pese a la severidad, no era un anacoreta.<sup>768</sup> Por eso las vestiduras de Cristo, si bien no fueron deliciosas ni exquisitas, tampoco fueron demasiado viles, sucias ni rotas, como las del Bautista, sino decentes y comunes, como vestían los judíos.<sup>769</sup> Interián justifica esta afirmación con varios argumentos; en primer lugar, la ausencia de cualquier mención a alguna singularidad al respecto por parte de los Evangelios, mención que si se hiciera en el caso de las pobres vestiduras del Bautista; en segundo lugar, la frecuente presencia de Cristo en banquetes de hombres acomodados en los que el vestido inapropiado habría dado lugar a algún comentario;<sup>770</sup> en tercer lugar porque los fariseos que lo acusaron de comilón y bebedor de vino en comparación con su Precursor el Bautista no hicieron tampoco mención alguna de una disonancia entre esta conducta y su forma de vestir;<sup>771</sup> en cuarto lugar, si los vestidos hubieran sido despreciables los soldados que le crucificaron no hubieran tenido el cuidado de repartírselas, especialmente la túnica que decidieron echar a suertes antes que echarla a perder cortándola.<sup>772</sup>

---

<sup>767</sup> "De las vestiduras y adornos de Christo nuestro Señor", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 272-297.

<sup>768</sup> Interián cita al respecto un fragmento de la *Suma Teológica* de Santo Tomás, y recomienda consultar lo que sobre éste comenta Francisco Suárez, en *Commentariorum ac disputationum in tertian partem D Thomae tomus secundus*. Como opinión opuesta, es decir, que Cristo fue desaseado en el vestido, menciona a Tertuliano, *Sobre la idolatría*; a Juan Crisóstomo, *Homilía sobre libro de Mateo*; y a Euthymius Zigabenus, en sus *Comentarios a los Evangelios*.

<sup>769</sup> Sobre las vestiduras del Bautista, Mt 3,4 y Mc 1,6.

<sup>770</sup> Sobre las comidas de Cristo, Jn 4,8; Lc 7,36.19,5-7.

<sup>771</sup> Sobre los comentarios de los fariseos, Mt 2,16.

<sup>772</sup> Sobre la costumbre de repartirse las vestiduras de los ajusticiados, Interián cita la ley derogada por Adriano, que así lo establecía, *De Bonis damnatorum*; y los evangelios que lo relatan, Mt 27,35; Mc 15,24

Interián añade que fueron de lana por ser la materia en que se tejían los vestidos en casi todas las naciones del mundo cuando no se había introducido la seda. Y respecto al color, se inclina a que hayan sido del color de la misma lana o más bien oscuras y pardas pues los colores habrían sido inventados más tardíamente.<sup>773</sup>

Las vestiduras de Cristo constarían primeramente, de una túnica interior o camisa; “sobre si usó de algún género de calzones, es cosa menos averiguada y así como se puede afirmar con mucha facilidad, así también sería muy arduo y difícil de probarlo”; la túnica no estaría cosida sino tejida por todas partes como solían hacer los judíos con el telar;<sup>774</sup> muchos afirman que la Virgen le hizo a Cristo aquella túnica cuando niño y que fue creciendo con él, milagro que Interián considera muy digno de su majestad pues no hubiera resultado decoroso que según las diversas edades hubiera tenido Cristo que ir al sastre para que le hicieran nuevas túnicas. El que sus vestiduras no se gastaran con el uso y el tiempo resultaría al fin y a la cabo similar a lo que él mismo concedió a los Israelitas que caminaron por el desierto.<sup>775</sup>

La camisa podría haber sido también de lino, pero nunca de lana y lino mezclados porque estaba prohibido a los israelitas.<sup>776</sup> La túnica habría sido larga hasta los pies y de un paño vulgar atada con algún ceñidor igualmente basto.<sup>777</sup> Si bien los Apóstoles llevaban en los mismos ceñidores unas faldriqueras o bolsillos donde ponían el dinero para lo que fuese necesario, Interián no admite que Cristo haya hecho lo mismo, siendo más probable que haya comisionado a los mismos Apóstoles y especialmente a Judas Iscariote para ello.<sup>778</sup>

---

y Jn 19,23. Sobre el reparto de la túnica refiere a Cornelius Jansen, *Concordia Evangélica*; a Euthymius en sus *Comentarios* antes mencionados, y a San Ambrosio en su *Tratado sobre el evangelio de San Lucas*.

<sup>773</sup> Al respecto recurre a las afirmaciones de Clemente de Alejandría, *El Pedagogo*.

<sup>774</sup> Jn 19,23; sobre dicha manera de tejer los vestidos remite a Johannes Braun, *Vestitus Sacerdotum Hebraeorum*.

<sup>775</sup> Dt 29,5.

<sup>776</sup> Dt 22,11.

<sup>777</sup> Mt 10,9.

<sup>778</sup> Jn 12,6.

Finalmente llevaría “una capa del mismo paño, no muy angosta”, que “colgando de los hombros” podía “doblar y volverse sus extremidades hacia los mismos hombros” por ser la costumbre en las capas de los judíos (Fig. 15).<sup>779</sup>

Advierte que no debe confundirse el hecho de vestir dos túnicas, —una superior y otra debajo, que están por lo tanto dedicadas a uso diverso—, con tener dos túnicas dedicadas a un mismo fin, es decir, sólo para mudarse, lo que fue prohibido por Jesús a sus discípulos.<sup>780</sup>

Cristo debía llevar alrededor de la capa una orla muy bien cosida pues el Evangelio la menciona en varias ocasiones y en cambio no llevaba la filacteria que acostumbraban los doctores de la ley.<sup>781</sup> Eran éstas unas cintas o membranas en las que se escribían los preceptos principales de la Ley, que si bien todos los Israelitas debían llevarlas atadas en la mano, los fariseos y doctores las llevaban más anchas para significar que eran más observantes. También llevaban los israelitas por ley unas franjas de tela de color cerúleo cosidas en el borde del vestido, llamadas fimbrias, guarniciones, fluecos o deshilados que los doctores y fariseos igualmente llevaban más anchas y extendidas, pero que Cristo no usó según consta en el Evangelio.<sup>782</sup>

Interián confiesa no saber si Cristo usó alguna cosa para cubrir su cabeza así que revisa los posibles argumentos a favor y en contra, encontrando como razón para afirmarlo, el hecho de que los Israelitas nunca acostumbraron llevar descubierta la cabeza y Cristo se conformó en casi todo con las costumbres recibidas de su patria.<sup>783</sup> Como razón para negarlo alega que ninguna imagen a lo largo de tantos siglos muestra a Jesús con la cabeza cubierta. Finalmente, tras una larga exposición de ejemplos ilustrativos de una y

---

<sup>779</sup> Menciona la imagen que así lo representa en la obra de Bernard Lamy, *Apparatus biblicus*.

<sup>780</sup> Lc 9,3; y “lo enseñó expresamente” Tomas Netter, en *Doctrinale antiquitatum fidei ecclesiae catholicae*.

<sup>781</sup> Algunas menciones a estas vestiduras aparecen en Mt 9,20; Lc 8,45; Mt 14,36; Mc 6,56.

<sup>782</sup> Las menciones en el Antiguo Testamento sobre las filacterias aparecen en Dt 6,8 y Nm 15,38 donde también se alude a las fimbrias así como en Dt 2,12; todo ello es comentado por Jerónimo Oleastro, *Commentaria in Mosis Pentateuchum*. Descripciones de estas vestiduras en tiempo de Cristo en Mt 23,5 y Lc 20,46.

<sup>783</sup> “Autores gravísimos y muy diligentes en averiguar estas materias” enseñan que los judíos se cubrían la cabeza, Claude Fleury, *Las Costumbres de los Israelitas*; y Bernard Lamy, *Apparatus Biblicus*.

otra opción, concluye que, aún admitida la probabilidad de que se cubriera la cabeza, el pintor erudito no puede ponerla en práctica por ser cosa desusada.<sup>784</sup>

Sobre si Cristo se ha de representar con algún calzado o con sus pies desnudos, Interián encuentra más probable y verosímil que usara algún calzado, basándose para ello en la frase pronunciada por el Bautista “no soy digno de desatarle la correa de sus calzados”.<sup>785</sup> Más precisamente, el tipo de calzado que usó Cristo habría sido la sandalia, suela o Caliga, esto es, una cubierta de la planta del pie con una suela que se ataba con correas como hacen los Franciscanos observantes (Fig. 17).<sup>786</sup> La prueba de lo anterior es el

---

<sup>784</sup> Sobre la costumbre de llevar la cabeza cubierta, menciona también el testimonio de Nicolas Trigault, en *De Christiana expeditione apud Sinas*; Álvaro Semmedo, en *Imperio de la China y cultura evangélica en él*, y Domingo Fernández Navarrete, *Tratados Históricos, Políticos, Ethicos, i Religiosos de la Monarchía de la China*. Que incluso los reyes llevaban la cabeza cubierta, es mencionado por Suetonio al mencionar al Rey de Armenia en su relato sobre Nerón, *Los doce césares*; también se prueba que era común entre medos y persas taparse la cabeza en Dn 3,21; mientras que San Jerónimo describe el uso de la tiara en su *Epistola a Fabiola*. Que incluso se consideraba humillante o muestra de dolor el andar con la cabeza descubierta, se observa en Lv 13,45.10,16.21,10-11. Respecto al argumento contrario, menciona que sólo el “Crucifijo de Luca” muestra la cabeza de Cristo cubierta con una tiara (se refiere a una reproducción del Santo Volto de Lucca con la que en el S. XVII se introdujo su culto en Madrid, por iniciativa del fraile Domingo de Mendoza conservada en el Convento de los Dominicos de Madrid “que llaman de Atocha”, es decir, el Convento de Nuestra Señora de Atocha, demolido en 1890 y en cuyo lugar se alza actualmente la Basílica de Nuestra Señora de Atocha. La imagen fue destruída durante la Guerra de la independencia) (Fig. 16). Afirma que es contrario a la fe pensar que Cristo fuera crucificado con vestiduras, pues niega a los Evangelios, Mt 27,35; Mc15,24; Lc 23,34 y Jn 19,23; como testimonio de que los romanos llevaban descubierta la cabeza, remite a Filips Rubens “hermano del pintor de este apellido”, *Electorum*; como prueba de que los vascones también la llevaban descubierta, remite a Silio Itálico, *La Guerra Púnica*; para testimonios sobre los alemanes remite a Tácito, *De las Costumbres, Sitios y Pueblos de la Germania*; a Dion Casio, *Historia Romana*; a Herodiano, *Historia del Imperio Romano*; y a Philipp Cluver, *Germania Antiqua*. Otras menciones a la costumbre de no cubrirse la cabeza, en Elio Esparciano, “Vita Hadriani” y en Francisco Losa, *La vida que hizo el siervo de Dios Gregorio Lopez*.

<sup>785</sup> Lc 3,16; palabras que San Agustín interpreta literalmente en uno de sus sermones (Sermón 42 “De Sanctis” según Interián, pero que nosotros hemos ubicado en el Sermón 287 “In Natali S. Joannis Baptistae”).

<sup>786</sup> Argumenta que suelas y sandalias son la misma cosa, según ilustran Giulio Negrone, *De Caliga veterum* y Bernard Lamy en el mencionado *Apparatus Biblicus*; otras menciones aparecen en Gn 14,13; Lc 10,4; Mc 6,9.

precepto que dio Jesucristo a sus apóstoles de no llevar consigo saco, alforja, ni zapatos, sino calzados de sandalias y que confirman las palabras que según el Evangelio el ángel dirigió a San Pedro cuando éste dormía en la cárcel, que en griego se refieren precisamente a sus sandalias.<sup>787</sup> Es de creer que Jesucristo mandó a observar a los demás lo que él hacía con su ejemplo, y si San Pedro llevaba sandalias, también las llevó su Maestro.

Interián examina también las razones que se argumentan para probar que Cristo anduvo descalzo no encontrándolas suficientemente persuasivas, por lo que concluye que Cristo debe ser representado con sandalias.<sup>788</sup>

Finalmente añade que cuando se pintan los apóstoles acompañando a Cristo, estos deben aparecer similarmente vestidos y calzados, por lo que es un error representarlos con túnicas de colores fuertes. Deben pintárseles con túnicas y capas de un mismo color, si es blanco no muy resplandeciente o mejor de color pardo, no muy largas ni muy anchas las capas ni las túnicas, ceñido el vestido con ceñidores vulgares y calzados con sandalias. Los vestidos de los apóstoles deben ser sino más groseros, menos curiosos que los de Cristo pues la majestad y dignidad de este “llevaba consigo un no se que” que le hacía distinguir de aquellos desaliñados pescadores y hombres de la plebe que fueron los apóstoles.

En cuanto a los semblantes, es cosa del todo incierta; a San Pedro se le suele pintar un mismo semblante probablemente a causa de algunas imágenes antiguas, a Santiago de quien se ha dicho que era pariente de Cristo por lo que se le pinta similar pero de esto se hablara en otro lugar. Respecto a su edad no se han de pintar viejos sino en edad robusta

---

<sup>787</sup> Hch 1.12,8; alude a ello también Clemente de Alejandría, en su *Pedagogo*.

<sup>788</sup> Sobre el mandato de Cristo a sus discípulos de andar descalzos, consta en Lc 9; Mt 10; y lo comenta San Jerónimo en una de sus epístolas. Interián incluye un par de líneas de un epigrama de Marcial alusivas a la costumbre de quitarse las sandalias, sobre lo cual ha comentado Lorenzo Ramírez de Prado, en *Pentecontarchos*. Añade que según San Buenaventura, en su Epístola *De Sandaliis Apostolorum*, Cristo anduvo descalzo.



y vigorosa, San Juan era mozo y San Pedro el mayor de todo ellos pero probablemente no tenía más de cuarenta años cuando fue llamado al apostolado.<sup>789</sup>

*El Bautismo de Cristo y sus tentaciones en el desierto*<sup>790</sup>

Interián advierte dos cosas en el Bautismo de Cristo sobre las cuales alertar a los pintores.

La primera —que considera ridícula y causa especial desagrado a nuestro tratadista— es que se represente a Cristo recibiendo el Bautismo sólo sumergido en el río hasta el talón o a lo sumo hasta la espinilla, y no metido en el agua hasta el pecho como corresponde al bautizo por inmersión en el Jordán. Explica que el río Jordán era, y aún es, grande y caudaloso y que allí se originaría el bautismo por inmersión que podía ser trina o única según explicara el papa San Gregorio Magno.<sup>791</sup>

Advierte que no es contrario a lo dicho pintar al Precursor echando agua con una concha, o con la mano, sobre la cabeza de Jesucristo, pues así también ayudaba a quienes bautizaba a que se metieran totalmente dentro del agua, y además de este modo se enseña que no es necesaria la inmersión en el Bautismo pues en efecto, como explicara Santo Tomás, es igualmente válido “por infusión, o por aspersion”, si bien “es más seguro bautizar por inmersión pues esto es lo que regularmente se acostumbra”.<sup>792</sup>

---

<sup>789</sup> Menciona que ya intentó calcular la edad de San Pedro en uno de sus sermones; Juan Interián de Ayala, “Sermón 1, para el primer viernes de cuaresma.”

<sup>790</sup> "Del Bautismo de Christo Señor nuestro, de sus tentaciones en el desierto y de las Pinturas sobre uno y otro pasaje", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 297-310.

<sup>791</sup> Sobre el bautismo de Cristo, Interián cita el evangelio, Mt 3,6; y a continuación varias discusiones o comentarios teológicos sobre su institución, el *Tratado sobre el quarto del Maestro de las sentencias*, el *Comentario a la Suma Teológica*, de Cayetano (Tomasso de Vio), y *In quartum sententiarum comentarii* de Domingo de Soto. Acerca de las inmersiones, una o trina, remite a una epístola de San Gregorio Magno que afirma que ambas son válidas. Incluye palabras de Gregorio Nacianceno en una de sus homilías, alusivas a que el bautismo de Cristo fue por inmersión.

<sup>792</sup> Que el bautismo por inmersión o por aspersion es igualmente válido, consta en Santo Tomás, *Suma Teológica*.

También es correcto pintar algunos ángeles que sostienen las vestiduras de Cristo mientras recibe desnudo el bautismo pues demuestra la reverencia de los ángeles hacia el Verbo encarnado.

El segundo motivo de comentario en el Bautismo, es que fue después de haber salido Cristo del Jordán, cuando el Espíritu Santo se apareció en forma de paloma y resonó la voz del Padre desde el cielo,<sup>793</sup> y que todo ello suelen representarlo los pintores de manera simultánea. Aunque no lo encuentra digno de reprehensión, Interián propone una representación más cómoda y oportuna: “pintar las corrientes del Jordán y mucha gente alrededor de ellas, el Bautista cubierto con su pellica, a Jesucristo vestido con su túnica, humedecidos sus cabellos, orando a Dios y de rodillas y sobre su cabeza el Espíritu Santo en forma de paloma y el Padre Eterno como que abriéndose los Cielos, se dexa ver resplandeciente”. Interián apoya su propuesta iconográfica en la correspondiente cita del Evangelio y en el comentario de un intérprete “gravísimo” como es Maldonado.<sup>794</sup>

Después de bautizado, el Señor marchó al desierto, sobre el cual Interián recomienda añadir rocas ásperas y escarpadas y, especialmente, fieras que abundaban en los lugares desiertos de Palestina y que son mencionadas en el Evangelio.<sup>795</sup>

Respecto a la figura del tentador, confirma la aprobación de pintarle en la primera de las tentaciones en figura humana y visible, si bien no en traje de religioso lo cual parece sátira e impiedad herética. Basta pintarlo macilento, erizados los cabellos y cubierto con algún basto pellejo, y se le pueden añadir cuernos en la cabeza o uñas de grifos en los pies para eliminar cualquier posible equivocación de quien lo vea. Suele pintársele en este caso con tres o cuatro piedras en la mano, pero advierte que tampoco sería error pintar al demonio señalando piedras que estuvieran alrededor o a los pies de Cristo, justificando esta última recomendación, aunque sin darle demasiada importancia, en

---

<sup>793</sup> Así es narrado en Mt 3,16; Mc 1,9-11 y Lc 3,21-22.

<sup>794</sup> Juan de Maldonado, “Evangelio de san Mateo” en *Commentarii in quattuor Evangelistas*. Maldonado es quien añade que al salir de las aguas Cristo reverenciaría la presencia del Padre.

<sup>795</sup> Mc 1,13.

razones gramaticales (el pronombre usado en el relato evangélico corresponde a “esa”, y no a “esta”).<sup>796</sup>

En la segunda tentación, Interián recuerda que el demonio toma la forma de un ángel luminoso pero advierte que ha resultado difícil para “hombres doctísimos” discernir el lugar del Templo al que Cristo fue llevado por el demonio para pedirle que se lanzara; su propia opinión es que esto debe haber ocurrido en el balaustre, ese corredor con barandillas que rodea al techo para evitar caídas, pues en Palestina el templo, igual que las casas, eran de techo llano, de manera que se podía pasear por él.<sup>797</sup>

En cuanto a la tercera y última tentación, el demonio habría tomado en ella la figura de un majestuoso emperador vestido de púrpura mientras que resulta también difícil de explicar el lugar en el que esta ocurriera pues no hay monte desde el que se vean todos los reinos del mundo.<sup>798</sup> Interián interpreta y propone que fueron las artes mágicas del demonio las que representaron en el aire, ante la vista de Cristo, los palacios, alhajas, dinero, vestidos y tronos con que lo tentó.

Interián comenta que es frecuente la pregunta acerca del traslado entre estas tres tentaciones: si el demonio llevó a Cristo por el aire, o si fueron andando a pie.<sup>799</sup> Diversos autores han apoyado uno u otro modo con argumentos que Interián expone tras pronunciarse por el traslado por aire. Sostiene su elección en la mayor autoridad que reconoce en quienes defienden dicha opción, en cuestiones gramaticales referidas al texto

---

<sup>796</sup> Mt 4,3.

<sup>797</sup> El relato es de Mt 4,5-6. Interián añade el término griego para el balaustre que se refiere a su ubicación un poco saliente del edificio.

<sup>798</sup> Mt 4,8. Sobre la apariencia de majestuoso Emperador, lo afirma Alfonso Salmerón, *Commentarii in Evangelicam Historiam et in Acta Apostolorum*.

<sup>799</sup> Afirman que todo ello aconteció por el aire, San Jerónimo, en su *Comentario al evangelio de San Mateo*; San Gregorio y San Juan Crisóstomo, en sus *Homilías sobre el evangelio de San Mateo*, el Autor de la *Obra imperfecta sobre San Mateo* y Santo Tomás, en la *Suma Teológica*; también Beda en sus *Comentarios al evangelio de San Lucas*; y Alfonso de Madrigal (el Abulense) en su *Comentario al evangelio de San Mateo*. Piensan que Cristo se trasladó por tierra, Orígenes, Euthymius y quienes les siguen, que argumentan que no parece verosímil que Cristo se dejara llevar por el demonio o que se dejara ver así transportado, argumentos a los que responden San Gregorio y Santo Tomás en los textos antes citados.

del evangelio, y porque caminado hubieran gastado un tiempo que no resulta conforme al relato.

Finalmente Interián recomienda, si conviene pintar este hecho, representar a Jesucristo llevado en manos, o sobre los hombros, del demonio (Fig. 18).<sup>800</sup>

#### *Otros hechos de Jesucristo*<sup>801</sup>

Advierte el autor que por ser largo y molesto referir todos los hechos de Cristo, imitará a los Geógrafos en describir sólo los lugares principales, y comienza refiriéndose a las bodas de Caná de Galilea a la que fueron convidados Cristo y su madre y en la que suelen representarse varios de los discípulos, si bien para ese entonces sólo se contaban entre ellos a Pedro, Andrés y Felipe (y se añadió Natanael).<sup>802</sup> Comenta que sólo estos pocos discípulos y quienes servían a la mesa, fueron los testigos más calificados para divulgar el milagro,<sup>803</sup> por lo cual, aunque en los demás hechos no hay inconveniente en pintar muchos discípulos, en éste primero, debe limitarse el pintor a unos pocos.<sup>804</sup>

Sobre las *hydrias* que en la mencionada cena fueron llenadas del agua que luego fue convertida en vino, afirma que eran unas cubas pequeñas fabricadas de piedra de alabastro, sin asas, sin moldura y lisas, una de las cuales se conserva y se enseña en el Real Monasterio de El Escorial, todo lo cual no ha sido ignorado por los pintores. Explica a continuación, apoyándose en los comentaristas, el significado de la palabra *Architriclinus*, quien presidía el convite, una suerte de mayordomo que disponía todo lo necesario; debía estar de pie como un centinela, probar los vinos y decidir cómo

---

<sup>800</sup> Así lo describe para otros casos Santo Tomás.

<sup>801</sup> "Otras observaciones más dignas de que las tenga presentes el Pintor, acerca de otros hechos de Jesu-Christo que se refieren en los Evangelios", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 310-329.

<sup>802</sup> Ello consta en el Evangelio, Jn 1,35.2.2.11.

<sup>803</sup> Sostiene su opinión en la de los comentaristas del Evangelio ya citados, Teophylactus y Euthymius y sobre todo en el comentario al evangelio de San Juan de Juan de Maldonado.

<sup>804</sup> Que en otros hechos los discípulos llegaron a ser una turba, Lc 6,17.

repartirlos, pudiéndose recostar a la mesa sólo al final, una vez acabado de cumplir su oficio.<sup>805</sup>

El siguiente hecho abordado por Interián es aquel en el que Cristo echó del templo a los vendedores de ganado y palomas “y derramó el dinero de los numularios”. Explica que estos últimos eran quienes permutaban la moneda de otras naciones con la que corría en Judea y en Jerusalén pues gentes de diverso origen usaban sus ganancias para comprar algún animal que sacrificar en el Templo, habiendo para ello que cambiar moneda y procurando así ganancias a los numularios. Las ventas y las compras se deben representar en algún lugar interior del templo, específicamente en los elevados pórticos que cercaban el atrio de los Gentiles de donde habrían sido expulsados por un majestuoso Jesucristo, para cuya descripción acude a San Jerónimo: “salían como resplandores y centellas de sus ojos”.<sup>806</sup>

Al referirse al relato en que Jesucristo pide de beber a la Samaritana, Interián encuentra indecoroso y poco conveniente a la dignidad del Señor, que se le pinte sentado en el borde o brocal del pozo, siendo mejor pintarlo sentado en alguna piedra cercana; encuentra correcto pintarlo en una posición que denote que descansa, pues el texto evangélico afirma que se encontraba “cansado del camino”; y añade finalmente que puede pintarse la ciudad de Sichen cerca de la escena así como el monte Garizim que distaba poco de la ciudad de Samaria y que es señalado por la Samaritana en su conversación.<sup>807</sup>

A continuación, se refiere al relato de la curación del paralítico que fue subido encima de la casa para luego bajarlo desde el techo en cama delante de Jesús, explicando al respecto que, como se ha dicho anteriormente, los tejados de aquellas casas de los judíos eran planos y lo que sucedió en este caso es que, al no poder el enfermo subir por la escalera al

---

<sup>805</sup> Se documenta con Severo de Antioquía, *Catena Patrum Graecorum*; San Juan Crisóstomo; y Teophylactus. La función del Architrclinus es señalada en Ec 32,1-3 y comentada por Maldonado en su ya mencionada obra sobre los evangelios.

<sup>806</sup> Relatado en Jn 2,14-16; y explicado por San Jerónimo en su *Comentario al evangelio de San Mateo*.

<sup>807</sup> Interián cita el relato del evangelio, Jn 4, y su comentario por Juan de Maldonado. Como ejemplo de construcción gramatical similar que facilita la interpretación del relato, Sal 136.

tejado, fue llevado mientras seguía echado en cama, atando ésta con cuatro cuerdas y abriendo parte del techo.<sup>808</sup>

Sobre la resurrección de la hija del Archisinagogo, explica que era éste quien tenía el principal lugar en la Sinagoga y que es un error pintar más testigos del hecho que los que son referidos por el evangelista: Pedro, Diego y Juan y los padres de la muchacha.<sup>809</sup> Añade una explicación sobre lo que son los tibicines o tañedores de flauta, que los ricos solían alquilar para los funerales así como las plañideras, mujeres que lloraban, se lamentaban o iban cantando canciones tristes; esto era costumbre de los Gentiles y habría pasado a los hebreos.<sup>810</sup> Es correcto pintar a Cristo tomando la mano de la difunta pues así lo relata el evangelio.<sup>811</sup>

En cuanto al hecho relativo al Centurión que pidió a Cristo por la salud de su siervo paralítico, Interián advierte que se le pinta postrado a los pies del Señor suplicante de acuerdo al relato de Mateo pero, de acuerdo al evangelio de Lucas, el Centurión por suma reverencia no se atrevió a hablar directamente al Señor sino que hizo la petición a través de intermediarios, primero los Judíos ancianos y luego sus amigos. Ambas posibilidades no se oponen y pueden ser representadas, según explica, por una parte, con argumentos apoyados en San Agustín: no sólo va uno a casa de otro si va por si mismo sino también si va por medio de otros; y por otra parte, porque puede que el Centurión primero haya procedido por intermediarios y que luego fuera él mismo en persona.<sup>812</sup>

Continúa con el milagro que obró Cristo al resucitar al hijo de la viuda, al cual ya llevaban en el féretro a enterrar,<sup>813</sup> y advierte que es un error pintarlo en medio de alguna ciudad pues el relato del Evangelio especifica que sucedió afuera, además de ser una

---

<sup>808</sup> Mt 9,2; Mc 2,4 y Lc 5,19.

<sup>809</sup> Mc 5,22; Lc 8,52; Mt 9,23

<sup>810</sup> También Ovidio menciona flautas y canciones en uno de los versos de *Fastorum*.

<sup>811</sup> Mc 5,41.

<sup>812</sup> Se refiere a la interpretación que hace San Agustín en *De Consensu Evangelistarum*, y *Contra Faustum manichaeum*; así como a la de Maldonado en su “Comentario al Evangelio de san Mateo”. Añade que Juan Crisóstomo, Euthymius y Teophylactus defienden la idea de que, en efecto, sucedieron ambas cosas.

<sup>813</sup> Lc 7,11.

costumbre antigua y por todos conocida el que los difuntos se entierren en las afueras.<sup>814</sup> Añade que por eso los sepulcros estaba también fuera de la ciudad y cerca de los caminos públicos en el caso de los Gentiles y que por eso los epitafios hablaban a quienes por allí pasaban, bien fuera en boca de los mismos difuntos por la figura de la prosopopeya, o en boca de otros.<sup>815</sup> En el caso de los Judíos los sepulcros se colocaban en huertos o campos, sobre lo cual ofrece varios ejemplos, entre ellos el del propio Cristo.<sup>816</sup>

Sobre el milagro mediante el cual Cristo dio de comer en abundancia a más de cinco mil hombres con cinco panes y dos peces, no debe pintarse una confusa muchedumbre, pues relata el Evangelio que los concurrentes se sentaron organizados según divisiones precisas, “de ciento en ciento”, “de cincuenta en cincuenta”, y según la Vulgata “secundum contubernia”, término éste cuyo origen militar explica Interián y que es con el que se designaban diez soldados que conviven en un misma tienda.<sup>817</sup>

Sobre el prodigio por el cual Jesucristo se paseó sobre las olas del mar como si anduviese sobre un suelo firme y sólido, Interián afirma que los pintores suelen cometer dos errores. El primero es pintar a Jesus andando sobre las aguas poco distante de la orilla, pues consta que caminó a lo largo de veinticinco estadios o legua y media; y el segundo es representarlo como acontecido al anochecer o poco después de puesto el Sol pues los evangelios narran que sucedió en plena noche. Aconseja además, que se oscurezca el cielo con muchas nubes conforme a la narración de los evangelistas.<sup>818</sup>

Acerca de la narración en la que Jesucristo libera a un endemoniado que vomitó una legión de demonios permitiéndoles a éstos entrar en unos puercos, Interián aconseja

---

<sup>814</sup> Remarca el común conocimiento de esta costumbre con la cita de la ley que lo regula, incluida en la Ley de las doce tablas y que además fuera extensamente comentada por Antoine le Clerc (Antonius Clarus Sylvius), *Commentarius ad leges tam regias*.

<sup>815</sup> Cita versos que refieren a quienes yacen junto a las puertas Flaminia y Latina, de Juvenal, *Sátiras*.

<sup>816</sup> Algunos ejemplos, 1Rey 10,2; 4Rey 23,6; sobre el sepulcro de Cristo, Jn 19,41.

<sup>817</sup> Mc 6,39-40. Sobre el uso militar del término *contubernium* remite a Festo (no menciona la obra, pero ha de ser el *Breviario de las hazañas realizadas por el pueblo romano*) y Vegetio, *Sobre las Instituciones Militares*. Demuestra que el mismo término habría variado de significado en una frase de Cicerón, *Verrinas*.

<sup>818</sup> El relato, Jn 6,19; Mt 14,25-26.

pintarlo de modo que los cerdos se vean entrando aceleradamente en el mar “y como llevados de una furia horrible y portentosa” y “atónitos los porqueros y huyendo hacia la ciudad”;<sup>819</sup> y aunque advierte que no toca al arte de la pintura, aclara que un ganado tan numeroso de puercos no pertenecería a los judíos sino a los gentiles según se deduce de que el milagro fuera obrado en una región habitada por gentiles Syro-macedones quienes a su vez vivían mezclados con los Judíos.<sup>820</sup>

Respecto a las parábolas, Interián finalmente advierte “a los pintores cuerdos” que mucho habría que notar y que si alguna vez se han de pintar particularmente las más célebres, como la del “Pasajero que cayó en manos de ladrones”,<sup>821</sup> “la del hijo pródigo”,<sup>822</sup> “la del Rico avariento”<sup>823</sup> y otras muchas, “no lo hagan sin consultar antes la narración del Evangelio, si entiende el latín y si no, vayan a verlo en los libros de la vida de Cristo de los que hay muchos en lengua vulgar”.

#### *La mujer que unge los pies de Cristo*<sup>824</sup>

Interián deduce la ubicación geográfica del hecho en la Galilea inferior y lo sintetiza en pocas palabras, para afirmar a continuación que todos los pintores lo representan erradamente por ignorancia de los ritos y costumbres de la antigüedad.<sup>825</sup>

Se acostumbra pintar a Jesucristo sentado en una silla o banco con los pies debajo de la mesa y a una mujer postrada en tierra, ungiendo los pies de Jesús; sin embargo, el

---

<sup>819</sup> Mc 5,1; Mt 8,28; Lc 8, 26.

<sup>820</sup> Respecto a que los puercos no podían haber pertenecido a judíos por lo mucho que los aborrecían, menciona el testimonio de Porfirio *De la abstinencia de comida de origen animal*. Sobre la relación entre estos gentiles y los judíos en aquella región, Josefo, *Las Guerras de los Judíos*; sobre las molestias que los demonios causaban, Mc 5,3.

<sup>821</sup> Lc 10,25.

<sup>822</sup> Lc 15,12.

<sup>823</sup> Lc 16,19.

<sup>824</sup> “De las Pinturas de la Muger pecadora ungiendo los pies de Jesu-Christo, y regándolos con sus lágrimas: quién fuese esta muger”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 329-351.

<sup>825</sup> Lc 7,36.



evangelio afirma que Cristo se recostó, y no que se sentó a la mesa; que la mujer estuvo en pie, y no que se postrase; y que estuvo detrás de él, y no delante.<sup>826</sup>

Interián señala que aunque en la remota antigüedad los hombres se sentaban en sillas para comer tal como hoy se acostumbra, al crecer el uso de los baños y lavatorios se adoptó la costumbre de cenar recostados en camas, costumbre que también siguieron los hebreos.<sup>827</sup>

Para quienes se acercaban a los convidados a servirles, era más rápido y fácil ponerse detrás que delante, y era así como asistían los siervos a los convidados.<sup>828</sup> Por esto, esta escena debe pintarse de modo que figure la mujer detrás de Jesús, de pie, si bien un poco inclinada, mientras besa, lava y enjuga sus pies.<sup>829</sup>

Para dilucidar quién fue esta mujer, Interián referirá otros relatos advirtiendo que se trata de un tema sobre el cual se han dividido los intérpretes del Evangelio, pero por ser de ayuda a la inteligencia de la Pintura, dirá “ingenuamente” su opinión; antes de entrar en materia, matiza su agrado por estas disputas entre hombres doctos con el disgusto que le causa el que algunos se adhieren con tanto tesón a sus opiniones que desprecien a quienes defienden las contrarias.

Recuerda en primer lugar la visita de Cristo a Marta y María, y enfatiza que éstas no eran habitantes de Judea sino de un lugar llamado Magdalum en la Galilea Meridional, la misma región en la que se situaba la casa del Fariseo en la que María Magdalena ungió los pies de Cristo.<sup>830</sup>

---

<sup>826</sup> Menciona escenas similares, Seneca, en *De los beneficios*; interpreta la postura de igual modo Juan de Maldonado en sus comentarios al evangelio de Lucas.

<sup>827</sup> Al respecto de las diversas costumbres antiguas, cita la descripción que hace Homero en la *Odisea* de un convite de los Procos en el que éstos se encontraban sentados; sobre el cambio de costumbre, refiere a Girolamo Mercuriale, *De arte Gymnastica*; otros ejemplos de convites en los que se menciona que se recostaron los asistentes, Mt 9,10,26,7; Mc 14,3; Lc 11,37.22;14, 24,30.

<sup>828</sup> Incluye un par de escenas que ejemplifican estas costumbres según aparecen en Séneca, *De los beneficios*.

<sup>829</sup> Interián señala que esta observación también fue realizada por Juan de Maldonado, en sus *Comentarios*, al referirse al evangelio de San Lucas.

<sup>830</sup> Lc 10,38; sobre la ubicación geográfica del lugar en que habitaban, señala la coincidencia de los “más peritos geógrafos”: Ortelius, Adrichem y Reelant; también San Jerónimo menciona el nombre de

Como mayor prueba de lo anterior, Interián acude a otro evangelista, San Juan, quien, al mencionar a Lázaro enfermo, especificando que éste era hermano de Marta y María, indica que ésta última era aquella misma que había ungido los pies del Señor.<sup>831</sup> Interián señala con especial énfasis la gramática del texto original del evangelista cuyo uso del participio deja claro que, para el momento del relato de Lázaro, el hecho de la unción de los pies hacía tiempo que habría sucedido y respalda su opinión en el estudio de esta concordancia entre los evangelios de Juan y Lucas por parte de san Agustín y en la interpretación de Juan de Maldonado.<sup>832</sup> Interián concluye que aunque otros intérpretes han intentado probar que se trata en estos relatos de distintas mujeres, estos argumentos presentados demuestran claramente que la mujer que ungió los pies de Cristo era la misma que el evangelio llama María Magdalena, la hermana de Marta, que siguió a Cristo desde Galilea.<sup>833</sup>

A continuación contempla detenidamente los argumentos que esgrimen quienes opinan de manera diferente.

El primero de dichos argumentos es la condición de pecadora que según el evangelio tiene la mujer que unge los pies de Cristo en casa del fariseo, frente a la descripción cercana a la santidad con que se le identifica en el relato de la visita a casa de Marta.<sup>834</sup> Aunque Interián reconoce que ésta parece una dificultad de mucho peso en contra de su planteamiento, lo confirma argumentando que aquella pecadora inicial, por su linaje y riquezas no podía haber sido una prostituta sino una mujer sólo un tanto vana y de poca castidad que se habría hecho después tan santa y piadosa, que resultaba muy distinta de la que había sido antes.<sup>835</sup>

---

Magdalum en una de sus epístolas. El mismo evangelista que narra los hechos en casa del fariseo, menciona poco después a una María Magdalena entre las mujeres que le siguen, Lc 8,1.

<sup>831</sup> Jn 11,1

<sup>832</sup> Se refiere a San Agustín, *De Consensu Evangelistarum*; y a Juan de Maldonado, *Comentarios al evangelio de San Juan*.

<sup>833</sup> Así lo defiende también Maldonado en sus *Comentarios al evangelio de San Mateo*.

<sup>834</sup> Se menciona que era pecadora, en Lc 7,37.39.47; se habla de su santidad, en Jn 11,5.32.12,3

<sup>835</sup> Algunos autores comentan que se le llamaría pecadora por sus vanidades pues ya en el antiguo testamento aparecen amenazas de Dios a las mujeres nobles de Jerusalén por esa razón, Is 3,16-26; al

Otro argumento es que la mujer pecadora que ungió los pies de Cristo era galilea así como la Magdalena pecadora que siguió a Jesús desde Galilea a Jerusalén, mientras que no lo era María la hermana de Marta, ambas judías de Judea. Frente a esto, Interián insiste nuevamente en que Marta y María eran de Magdalón, lugar que los geógrafos e intérpretes han asegurado que estaba situado en Judea, afirma que es el mismo lugar que en las escrituras aparece también con los nombres de Mageddo y Magedam y que san Jerónimo ubica frente a Samaria, junto al torrente Cisón.<sup>836</sup>

Pese a estas pruebas Interián teme que aún se podría argumentar que en la narración de Lázaro se menciona que éste junto a sus hermanas Marta y María habitaban en Bethania, ciudad situada en Judea, argumento que ha convencido a intérpretes de primer orden; al respecto Interián explica que Marta y María habrían habitado originalmente en Galilea y que luego siguiendo a Cristo se habrían trasladado a Bethania, donde tiene lugar la resurrección de Lázaro ya faltando pocos meses para la Pasión de Cristo.<sup>837</sup>

Por último, explica que la mención que hace el evangelio de San Juan a una unción que esta misma María, hermana de Marta, realizara a Cristo después de la resurrección de Lázaro y seis días antes de Pascua, permite entender que María ungió a Jesucristo en dos ocasiones, la primera en Galilea y la segunda en Judea.<sup>838</sup> Sobre esta segunda unción comenta Interián las palabras proféticas con que Cristo la justifica: “previno ungir mi cuerpo para el sepulcro” y “Dejadla que lo guarde (el unguento) para el día de mi entierro” para dejar claro que se trata también de la misma María Magdalena que después de la muerte de Cristo quiso, junto a otras mujeres, ungir su cuerpo, no encontrándolo ya en el sepulcro.<sup>839</sup>

---

respecto del cambio que pudo haber operado en ella, recuerda otro caso en que un pecador solicita redimirse, Sal 50.

<sup>836</sup> La mención a Mageddo en el Antiguo Testamento, Jos 17,11.4 y Reyes 23.29-30; a Magedam en el Nuevo Testamento, Mt 15,39.

<sup>837</sup> Se refiere al relato de Jn 11,1.18.

<sup>838</sup> Narrado en Jn 12,1; es la interpretación de Maldonado en sus *Comentarios*; que en la segunda ocasión le ungió también la cabeza, Mt 26,6 y Mc 14,3.

<sup>839</sup> Mt 26,10; Mc 14,8; Jn 12,7; Mt 28,1; Mc 15,47.16,1; Lc 25,55.24,1.10.8,3; Jn 20,1.10; Jn 12,3.19,25

Añade Interián que la Iglesia romana celebra a esta María Magdalena como la misma mujer que cuando pecadora ungió con unguento los pies del Señor, por cuyos ruegos resucitó a Lázaro, que ungió a Cristo estando cercano a la muerte, y que fue la primera en saber de Cristo resucitado, según se reza todos los años el día 22 de julio.<sup>840</sup>

Y dedica un comentario final respecto a la expulsión que hizo Cristo de siete demonios de María Magdalena, hecho brevemente mencionado por los evangelistas, que ha sido interpretado como metáfora de los siete vicios y que Interián prefiere entender de manera más literal, señalando sobre todo el hecho de que se trataría también de la misma mujer.<sup>841</sup>

#### *Otros hechos de Jesucristo*<sup>842</sup>

Sobre la Transfiguración del Señor, advierte en primer lugar de un error de importancia menor en sus propias palabras, como es el de representar el monte Thabor, sobre el cual Cristo manifestó la gloria de su resplandor, como una superficie plana.<sup>843</sup> Recuerda que quienes lo han medido aseguran que alcanza unos quince estadios por lo que de acuerdo a las reglas de la óptica, visto desde abajo debe parecer puntiagudo aunque en su cumbre tenga alguna planicie.<sup>844</sup>

La imagen de Jesucristo debe pintarse según indica el evangelista, resplandeciente su semblante como el Sol, y sus vestidos blancos como la nieve.<sup>845</sup> Insiste en que debe

---

<sup>840</sup> Sobre las palabras de Cristo profetizando o anunciando la memoria en que habría de tenerse a la Magdalena, Mt 26,13 y Mc 14,9.

<sup>841</sup> El hecho es referido en Lc 8,2; Mc 16,9; sobre la interpretación como siete vicios, remite a San Gregorio en su homilía 33; sobre la interpretación más literal, refiere a Juan de Maldonado, en sus *Comentarios* sobre el evangelio de Lucas.

<sup>842</sup> "De algunas cosas que son dignas de advertirse, acerca de las Pinturas e Imágenes de otros hechos de Jesucristo", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 351-367.

<sup>843</sup> El hecho es narrado en Mt 17,1 y Mc 9,1.

<sup>844</sup> Remite a Polibio, *Historias*.

<sup>845</sup> Mt 17,2; Mc 9,3 e insiste también en los términos precisos con los que los intérpretes Teophylactus y Lorenzo Ramírez de Prado, en *Pentecontarchos*, expresan esa blancura.

representarse “despidiendo más rayos de luz de lo que suelen pintarle” y en que la comparación con la nieve expresa que se trata de una blancura comparable con la luz a causa del aire encerrado en ella cuando está más helada.

Más importante respecto a este relato es el error que cometen los pintores al representar a Moisés con unos cuernos. Explica que esto se debe a las palabras “*quod cornuta esset facies*” con que se refiere a él la Vulgata, error que Interián considera ridículo ya que la palabra significa resplandeciente o brillante, como bien explica Santo Tomás: “no nos hemos de persuadir que Moisés tuvo cuernos, como suena a la letra, conforme algunos le pintan ... sino por los rayos de luz que despedía”.<sup>846</sup> Es correcto el que se pinten dormidos a los tres discípulos aunque no lo mencionen San Mateo ni San Marcos, porque así lo afirma San Lucas: “los que había con él estaban cargados de sueño y despertando, vieron la magestad del Señor.”<sup>847</sup>

Sobre la resurrección de Lázaro, Interián apunta que es un error pintarla —como él la ha visto representada— “como que Cristo hubiese obrado este milagro estando presentes solamente tres o cuatro de los Apóstoles y las dos hermanas de Lázaro; porque este milagro ocurrió en presencia de mucha gente; según consta en las Escrituras.”<sup>848</sup> Habría sucedido en las afueras según las costumbres de enterrar a los difuntos ya mencionadas y por tanto era un lugar donde podía haber mucha gente. El pintor erudito debe representar a muchas personas que, “atónitas y con los ojos fixos”, están contemplando un “hecho maravilloso”.

Debe tenerse en cuenta que el sepulcro no sea como los actuales; los hebreos cavaban una cueva en la que cabían dos, tres o cuatro personas, a la que se entraba por una puerta tan baja que nadie podía entrar sin encorvarse y cuando estaba dentro tendido el cadáver, cerraban la puerta con una piedra grande. Esa misma fue la forma del sepulcro de Cristo como puede verse en la réplica realizada en el Convento de PP. Franciscanos, dedicado a

---

<sup>846</sup>Las palabras provienen de Ex 34,29 y como ejemplo, cita otro texto similar, en Ha 3,4. Comenta la crítica que por esta razón hace Jerome Oleastro a los pintores vulgares en *Commentaria in Mosi Pentateuchum*, e incluye texto en el que Santo Tomás también comenta este error, *Comentario a la segunda carta a los Corintios*.

<sup>847</sup> Lc 9,32.

<sup>848</sup> Jn 11,42.

San Antonio de Padua en Salamanca gracias a la diligencia de un varón de la misma orden que estuvo en Jerusalén y observó directamente las dimensiones del sepulcro del Señor.

Respecto a la imagen de Lázaro resucitado, Interián comenta que los pintores cometen el error de representarla de la manera que parece más natural, como si fuera a andar con sus piernas y brazos sin tener en cuenta que el evangelio dice que salió “atado con vendas de pies y manos”. Explica la costumbre de los judíos, similar a la de los egipcios, de envolver el cadáver en una sabana y ceñirlo con vendas apretadas o faxas.<sup>849</sup> Por lo tanto, Lázaro salió del monumento atado con dichas vendas, incluso en el rostro, según especifica el evangelio, y después Cristo mandó desatarle.

Interián se refiere nuevamente a la segunda unción que María Magdalena tributó a Jesús, ocurrida poco después de la resurrección de Lázaro, aunque sólo para añadir que el vaso que contenía el unguento no podía haber sido de alabastro aunque así lo afirmaran los evangelistas, sino que tuvo que ser de otra materia, parecida, pero más frágil, pues si no, no se hubiera quebrado tan fácilmente. Añade que Cristo habría estado recostado y no sentado mientras era ungido.<sup>850</sup>

Sobre la entrada triunfante de Jesucristo en la ciudad de Jerusalén, se le debe pintar humildemente montado sobre un pollino, y no sobre una burra, si bien ambos animales fueron llevados por los apóstoles, pero sobre la burra sólo pusieron sus vestidos para ir más ligeros.<sup>851</sup>

Por lo que toca a la última cena, Interián advierte que no deben pintarse a Cristo y sus discípulos sentados en bancos en torno a la mesa, sino recostados como no sólo era

---

<sup>849</sup>Sobre los egipcios, menciona la costumbre funeraria que cuenta Herodoto en *Eutrepe*; el Evangelio narra que de similar forma se hizo con el cuerpo de Cristo, Jn 19,40; Interián también aporta como testimonio lo que de este hecho comentan San Agustín, en *De Consensu Evangelistarum*; Nonno, en *Paráfrasis del evangelio de Juan* y Juan de Maldonado, en sus *Comentarios al Evangelio de Juan*. Para más sobre esta materia, recomienda consultar a Jean-Jacques Chiflet, *Crisis historiae de linteis Christi sepulcralibus*.

<sup>850</sup> La observación sobre el material del vaso, proviene de los *Comentarios* de Maldonado; la posición que tendría Cristo durante la unción es mencionada por los evangelistas, Mt 26,7; Mc 14,3; Jn 12,2.

<sup>851</sup> Advierte que así consta en tres los evangelios Mc 11,2; Lc 19,30; Jn 12,14; mientras que sólo San Mateo menciona a la burra y al pollino.

costumbre, sino que es explícitamente expresado por los evangelistas.<sup>852</sup> Señala también el caso específico de San Juan de quien narran los evangelios que se recostó en el seno de Jesucristo, acción que solo se entiende y tiene sentido si ambos estaban recostados sobre una misma cama.

### *La Pasión de Jesucristo*<sup>853</sup>

Por ser este tema representado con mayor frecuencia, Interián encuentra aquí muchos más detalles que advertir a los pintores.

Comienza con la luna que se suele pintar en el cielo cuando Cristo se encamina al huerto de Getsemaní desde el Cenáculo de Jerusalén donde había celebrado la Pascua e instituido el Sacramento de su Cuerpo y Sangre.<sup>854</sup> La luna en esa noche no debe pintarse creciente, pues estaba muy cerca de su plenilunio porque la gran fiesta de Pascua era celebrada por los Judios el día catorce de la Luna, según lo mandaba la ley: “y lo guardareis (el Cordero Pasqual) hasta el día catorce de este mes”.<sup>855</sup>

Sobre el momento en que Cristo en el huerto se dispone a orar, hace varias advertencias; primero que no deben pintarse a los tres apóstoles escogidos —Pedro, Diego y Juan— demasiado cerca de Cristo pues el Evangelista señala que Cristo se apartó de ellos para orar “como un tiro de piedra”.<sup>856</sup> Y segunda, que la postura en que oró Jesucristo puede ser de rodillas según describe San Lucas, o postrado en tierra como dicen San Mateo y

---

<sup>852</sup> Interián especifica los cuatro fragmentos en los que se menciona que se recostaron, Mt 26,20; Mc 14,17-18; Lc 22,14 y Jn 13. Cita también a un “autor italiano bastante conocido” que estuvo doblemente errado al afirmar lo contrario, que Cristo estuvo sentado a la mesa y que así comían los hebreos, se trata de Guido Panciroli, en *Rerum memorabilium, libri duo, quorum prior deperditarum*. Añade finalmente que ha visto una estampa en este sentido correctamente pintada en un Breviario de la edición más moderna de Amberes.

<sup>853</sup> “De lo que hay más digno de notarse y advertirse acerca de las pinturas e imágenes de la Pasión de Jesucristo”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 367-379.

<sup>854</sup> Comenta el miedo de los discípulos que le acompañaban y a propósito cita un verso de Virgilio, *La Eneida*.

<sup>855</sup> Interián incluye el texto del Antiguo Testamento, Ex 12,6

<sup>856</sup> Lc 22,41

San Marcos, por lo que debe haber orado primero postrado y después proseguiría de rodillas. En cuanto al ángel que se le apareció desde el cielo confortándole, encuentra correcto que se le pinte con un cáliz en la mano pese a que ello fuera reprehendido por “un mal teólogo”. Interián argumenta que la imagen se justifica por las palabras “pasa de mi este cáliz”, palabras con las que han estado de acuerdo traductores e intérpretes como San Jerónimo, contra las que nada merece impugnarse (Fig. 19).<sup>857</sup>

Acerca del momento en que Cristo es apresado por los soldados, Interián expresa, tras cierta duda, que se le deben pintar las manos atadas a las espaldas por ser la costumbre de los romanos, porque consta en el Evangelio que se le dio el trato ignominioso de un malhechor y porque Judas había persuadido a los judíos de que debían atarle.<sup>858</sup> Por eso puede pintarse que los soldados se le echan encima y que lo llevan atado por los brazos y la parte superior de la túnica.

En el hecho en el que Pedro con la espada corta la oreja de Malco, ésta no debe representarse enteramente cortada y caída en tierra pues si así hubiera sido, no se hubiera podido afirmar después que “habiéndole tocado la oreja le sanó”.<sup>859</sup>

Sólo San Marcos refiere el hecho, sucedido también en el huerto de Getsemaní, de un mozo que seguía a Cristo cubierto con un lienzo, que fue prendido y huyó desnudo dejando el lienzo entre las manos de sus captores.<sup>860</sup> Pese a que algunos intérpretes opinan de manera diversa, Interián entiende que la palabra “sindon” usada en el evangelio para describir aquello con que se cubre el mozo, significa “velo de lienzo” o sábana, por

---

<sup>857</sup>No se identifica aquí directamente al personaje al que se refiere como “mal teólogo” y “caviloso Gramático”, pero se refiere al calvinista Theodoro de Beze en su versión del *Nuevo Testamento* donde propone una interpretación diferente de la frase. Ello aparece explicado en el texto de Molanus, *De historia SS. Imaginum*, que Interián cita al final del comentario a esta escena.

<sup>858</sup>La costumbre de los romanos de atar las manos a la espalda de sus prisioneros es ilustrada con versos de Virgilio, *La Eneida*. La queja de Cristo por ser tratado como un ladrón, es mencionada en Mt 26,55; las palabras de Judas a los judíos provienen de Mc 14,44.

<sup>859</sup>Las palabras son del Evangelio, Lc 22,51.

<sup>860</sup>Mc 14,51-52.



lo que a su juicio, se trataría de un seguidor de Cristo que habría salido de la cama sin perder tiempo vistiéndose y que así puede representarse.<sup>861</sup>

A continuación, Jesucristo fue presentado ante Caiphas, quien debe pintarse en un palacio magnífico de acuerdo a su autoridad; en la sala interior, que ha de ser bastante espaciosa, se deben pintar sentados en sus bancos los ancianos y al Pontífice Caiphas en su trono rasgando sus vestiduras con ambas manos.<sup>862</sup> Delante de la sala se ha de pintar un atrio o patio en el que Pedro y los ministros se calientan en la lumbre.

Sobre la negación de San Pedro, recomienda pintar a éste hablando ante una criada de Caiphas, más que ante varios hombres, pues aunque ambas cosas sucedieron, es más célebre y digno de representarle ante la criada por resaltar así su flaqueza.<sup>863</sup> Jesucristo y Pedro deben colocarse de modo que sin estar muy cerca pudieran verse mutuamente ya que según el Evangelio fue la mirada del Señor lo que le movió a arrepentirse por haberle negado.<sup>864</sup>

Se refiere a continuación a la bofetada que un criado o ministro de Caiphas le habría propinado a Cristo, advirtiendo que el pintor no debe añadir detalles que no constan en las Escrituras, como es que Cristo haya caído al suelo derribado por la bofetada, o que el bofetón le hubiera sido dado con una mano armada y cubierta de una manopla de hierro.<sup>865</sup>

Cuando haya de pintarse a Cristo sufriendo los múltiples oprobios que recibiera de los Judíos, (“aquí es donde los Pintores tienen abierto un campo dilatado y espacioso para poner a la vista de muchas y varias maneras esta lastimosa escena y aun por ventura nadie de ellos acertará en representar tan bien esta lúgubre escena”), debe hacerse a la luz de una vela por haber sucedido tarde en la noche, cuando ya había cantado el gallo; mas cuando se le haya de pintar delante del pontífice y ancianos se debe representar de día,

---

<sup>861</sup> Es uno de los pocos casos en que Interián diverge de la opinión que expresa Maldonado en sus *Comentarios a los cuatro evangelistas*.

<sup>862</sup> Mt 26,65.

<sup>863</sup> Remite a Mt 26,70-71.

<sup>864</sup> Incluye las palabras de Lc 22,61.

<sup>865</sup> Se refiere a Jn 18,22.

pues el evangelio especifica que ya había amanecido.<sup>866</sup> No debe pintarse a Cristo en estas escenas de oprobio desprovisto de sus vestiduras en hombros y espaldas pues nada al respecto afirman los Evangelistas ni los Santos padres e intérpretes.

### *La Pasión de Jesucristo*<sup>867</sup>

Interián describe ahora el Pretorio de Poncio Pilatos, donde fue llevado Cristo después del palacio de Caifas, un edificio grande y magnífico que se puede representar con las puertas abiertas, una sala grande muy bien adornada con varias molduras de Arquitectura y el suelo de la sala muy bien enladrillado con varias piedras.<sup>868</sup> Frente a esta sala, un atrio adornado con gruesas columnas “añadiendo todo lo que parecerá decente al pintor que este instruido en lo que mira a la Historia y también a la Arquitectura.” Respecto a lo que pasó entre el pueblo y el presidente, deben representarse las cabezas erguidas, las bocas abiertas y las manos levantadas en alto, manifestando la ferocidad y gritos del pueblo sedicioso.

Pilatos remitió a Cristo a Herodes, quien debe ser pintado con aparato Real, vestido de púrpura, rodeado de tropa y de Guardias Reales y a Cristo de pie con mucha circunspección y modestia ante el Tetrarca. Como Cristo nada respondió le devolvieron a Pilatos vestido de blanco y éste le mando a azotar para apaciguar a la muchedumbre.<sup>869</sup>

Sobre la desnudez de Jesús en el momento de los azotes y demás tormentos, se dividen los intérpretes y teólogos; Interián afirma que aunque lo más probable es que quedara totalmente desnudo tal como lo afirman los Padres Antiguos de la Iglesia y los teólogos

---

<sup>866</sup> Sobre las blasfemias, Lc 22,65; sobre lo imponderable de una escena tan dolorosa, remite a unos versos de Virgilio, *La Eneida*. En cuanto al tiempo transcurrido, sólo viene indicado por Lc 22,26.

<sup>867</sup> "De las Pinturas y representaciones de lo que hicieron contra el Señor antes de pronunciar contra él la sentencia de muerte", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 379-397.

<sup>868</sup> Por el suelo de piedra, el Evangelista llama a esta sala Litostrotos.

<sup>869</sup> Que Herodes estaba en Jerusalén esos días, Lc 23,7. Que ésta fuera la razón, lo notó San Agustín, en sus *Comentarios a los salmos*.

modernos de mucha fama, aumentando de ese modo su sacrificio, debe pintársele tapadas sus partes pudendas pues de otro modo sería “sacrílego” e “indecente”.<sup>870</sup>

Respecto a la columna a la que fue atado para ser azotado, sería una de las que había en el atrio sobre la cual se afianzaba la parte superior del pórtico, según narra San Jerónimo.<sup>871</sup> Los azotes no fueron propinados por Pilatos sino por los verdugos o soldados romanos que han de pintarse medio desnudos, cubiertos los pies con los botines militares que usaban los romanos, alargando con fuerza sus brazos y azotando de modo atroz a Jesucristo.<sup>872</sup>

Se ha de pintar a Cristo azotado muy cruelmente, derramando mucha sangre y muy hinchada su carne, mediante el uso de cuerdas ásperas y retorcidas o duras correas hechas de cuero de bueyes.<sup>873</sup> No debe hacer caso el pintor a quienes han dicho que fueron cuarenta azotes o menos, ni a quienes digan que fueron cinco mil, tampoco es verosímil que se hubieran usado otros instrumentos, ni mencionan los evangelistas que después de la flagelación en las espaldas, hubiera recibido nuevos azotes en el pecho.<sup>874</sup>

---

<sup>870</sup> Las autoridades citadas son, San Ambrosio, *Tratado sobre el evangelio de San Lucas*; San Atanasio, *Sobre la Pasión y Crucifixión del Señor*; San Agustín, *La Ciudad de Dios y Réplica a Fausto, el Maniqueo*; San Cipriano, en una de sus epístolas; Ruperto y Euquerio, en su *Comentario al Génesis*; y entre los modernos, menciona a Cornelius Jansen, Jean Lorin, y “al que vale por muchos”, Francisco Suárez.

<sup>871</sup> Que los azotes era castigo propio de esclavos lo menciona la legislación romana, *In servorum*; sobre el tamaño de la columna, Interián se apoya en el relato de San Jerónimo, en una de sus epístolas, sobre un lugar de Jerusalén en el que se conservaba dicha columna.

<sup>872</sup> Que Cristo no fue azotado por Pilatos, lo afirma Beda, en sus *Comentarios al evangelio de San Marcos*; tampoco fue azotado por judíos pues según el Evangelio éstos ni se acercaron al Pretorio, Jn 18,28.

<sup>873</sup> Añade que la crueldad de los azotes ya había sido profetizada, Is 53.

<sup>874</sup> Sobre la costumbre de los judíos de azotar menos de cuarenta veces, 2Co 11,24. A ello, Interián opone el hecho de que la condena no la ejecutaron los judíos sino los gentiles, quienes muchas veces llegaron a matar así a los reos. Sobre el uso de instrumentos de hierro o espinosos para los azotes, Interián coincide con el escepticismo de Paleotti en *De imaginibus*; advierte que es más verosímil que fuera con correas, según afirma Euthymius y mencionan las Escrituras, 2M 7,1; lo que también dio a entender Horacio, en unos versos de sus *Odas*; para más información recomienda consultar a Lorenzo Ramírez de Prado, *Pentecontarchos* y Justo Lipsio, *De Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*. Sobre el comentario de algunos escritores no identificados que afirman que los azotes pasaron de cinco mil, Interián argumenta que, ni era costumbre de los romanos, ni Pilatos pretendía acabar con Cristo a azotes, y al respecto cita a

Después de la flagelación, Jesucristo padeció la coronación de espinas la cual debe representarse con gran concurrencia de toda la guardia del presidente romano que según narran los evangelios de Mateo y Marcos, habría estado “toda la cohorte” que constaba al menos de 420 hombres.<sup>875</sup>

Advierte que después de los azotes Jesús se habría vestido y los soldados le volvieron a desnudar, según narra San Mateo: “y desnudándole le vistieron un manto de grana” o según San Marcos “de púrpura”, pues según especifica más adelante, aunque púrpura y grana no son lo mismo, los Antiguos los mencionan indistintamente.<sup>876</sup> Añade que este manto habría sido uno de los usados por Pilatos, pero gastado y roto por el uso de modo que causara burlas, y caía hasta las rodillas.<sup>877</sup>

La coronación no se habría ejecutado en el atrio donde fue azotado, sino en el mismo Pretorio del Presidente.<sup>878</sup>

Acerca de la corona de espinas que le fue colocada a continuación a Cristo, Interián afirma que fue de espinas “grandes y penetrantes”. Si bien algunos afirman que “fueron de juncos marinos” —de “puntas largas, agudas y más duras que las terrestres”—, Interián está más de acuerdo con quienes las atribuyen al “árbol llamado *ramno*”, que crece en Siria en abundancia. Pone en duda que las espinas hayan atravesado el cráneo pero sí afirma que atravesaron la piel y la carne dejando el campo a los pintores para

---

Ludolfo de Sajonia, *Vita Christi*; y a Johann Eck, *Sermo de Passio Domini*. Comenta la afirmación de que el número de azotes hubiera sido “revelado a cierta muger piadosa”, y sobre ello remite al escepticismo que refleja Francisco Suárez.

<sup>875</sup> Mt 27,27; sobre la cantidad de soldados que formaban la cohorte, se refiere a Justo Lipsio, *De militia romana*; recuerda que la misma cantidad de soldados también estuvo presente en los hechos del huerto, según Jn 18,3.

<sup>876</sup> Mt 27,28; Mc 15,17.

<sup>877</sup> Sobre la púrpura como signo de majestad, Interián cita versos de Paulino De Nola, en su *Epistola 8 ad Licentium*; la prenda también es descrita por Clemente de Alejandría, *El Pedagogo*; Estacio, *Silva*; y Flavio Cresconio Coripo, *In laudem Iustini Augusti minoris*. Recomienda como fuente acerca de los vestidos a Julio Cesar Bulengerus, *De Imperatore et Imperio Romano*.

<sup>878</sup> Mc 15,16.

representar “el semblante de Cristo, su cabeza y cabellos manchados y humedecidos por la mucha sangre, que salía de las heridas”.<sup>879</sup>

Acerca de la forma de la corona, Interián recomienda que se represente circular, a modo de diadema que rodea la cabeza por las sienes, que es como se coronaba a los Reyes o a los vencedores en el caso de los romanos y no, como algunos han sugerido, en forma de morrión o capacete esférico.<sup>880</sup>

Es recomendable añadir a la imagen de Cristo la caña en la mano derecha que según narran los evangelistas le dieron los soldados por mofa a manera de cetro, pues así habría sido presentado al pueblo por Pilatos; bien desde las mismas puertas del Pretorio o desde una ventana, diciendo: *Ecce Homo*.<sup>881</sup>

En el juicio que se condena a muerte a Jesucristo, debe representarse a Pilatos en su silla del tribunal, a la que se asciende por algunas gradas; y puede aparecer ostentando la ceremonia de lavarse las manos aunque no todos los evangelistas lo mencionan expresamente, pues es verosímil que así lo hiciera siguiendo la costumbre de los judíos.<sup>882</sup>

---

<sup>879</sup> La opinión de que las espinas no deben haber traspasado el cráneo, se sustenta en las de Francisco Suárez y Tertuliano, en *De Corona militis*; aunque son de opinión diversa San Agustín, *Tratados sobre el evangelio de San Juan*; Juan Crisóstomo, *Homilías sobre el Evangelio de San Juan*; y al Pontífice León I, en uno de sus sermones.

<sup>880</sup> Afirman que tuvo la forma de morrión, Cornelius Jansen, en su *Concordia Evangélica* y Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*. Sobre la forma de diadema, Interián acude a los testimonios de Justo Lipsio, *De Militia Romana*; Silio Itálico, *De Bello Punico*; Valerio Máximo y Jules César Boulenger, *De Imperatore et Imperio Romano*.

<sup>881</sup> Así lo narran los evangelistas, Mt 27,29; Mc 15,19; Jn 19, 5; Francisco Pacheco refiere en el *Arte de la Pintura* el error de Pablo de Céspedes de representarlo sin cetro, error que Interián en principio está dispuesto a excusar “no puede tan claramente condenarse de error”, pero afirma a continuación que “no debe tolerarse”.

<sup>882</sup> Lo refiere Mt 27, 24.

*Cristo llevando la cruz a cuestras*<sup>883</sup>

Al referirse al momento en que, ya pronunciada la sentencia de muerte, los soldados despojaron a Cristo del manto imperial y volvieron a vestirle con sus propios ropajes, Interián recrimina la costumbre de representar a Cristo sólo con una túnica de color morado.<sup>884</sup> Recuerda que las vestiduras de Cristo han de ser tres: la túnica inconsutil, blanca; la túnica superior, del mismo color de la capa, y la capa oscura natural que llevaba al entrar en la ciudad de Jerusalén. Explica que le habrían dejado su propia capa para que todo el pueblo le reconociese como el mismo que había entrado en Jerusalén pocos días antes.

Advierte que aunque los evangelistas no mencionan que llevara la corona de espinas cuando iba al lugar del suplicio, autores y pintores coinciden en que así fue;<sup>885</sup> lo considera verosímil por haber sido su principal delito el de querer hacerse Rey y por eso recomienda al pintor erudito representarlo de esta manera.

Comenta que es un error pensar que fue una crueldad inusual la de hacer cargar la cruz a Cristo, pues esa habría sido la costumbre, según demuestra con algunos pasajes citados.<sup>886</sup> Pacheco apoyaba su afirmación en la suposición de que los dos ladrones crucificados con Cristo no llevaron sus respectivas cruces, pero Interián sostiene que sí las llevaron aunque los evangelistas no lo hayan mencionado y añade que estos dos

---

<sup>883</sup>"De las Pinturas de Christo Señor nuestro llevando la Cruz a cuestras, y conducido al suplicio", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 397-406.

<sup>884</sup> El pasaje se encuentra en Mt 27,31.

<sup>885</sup> Interián menciona que "un pintor de primera clase" pintó a Cristo sin la corona cuando iba al suplicio; se refiere a Morales, según comenta Pacheco, en *Arte de la Pintura*.

<sup>886</sup> Que Cristo cargó su cruz es narrado en el Evangelio, Jn 19,17; que ello no era usual, lo afirma Pacheco, en su *Arte de la Pintura*; que sí era usual, lo afirman Artemidoro de Daldis, *La interpretación de los sueños*; y Plutarco, *Sobre los retrasos de la venganza divina*; Interián añade que llevar el propio instrumento de tortura sigue siendo costumbre en Oriente aún "en estos últimos tiempos" y menciona al respecto dos casos referidos por viajeros no identificados.

ladrones pueden pintarse llevando cada cual su cruz a cuestas y que han de aparecer vestidos pues era así como permanecían hasta el momento antes de ser crucificados.<sup>887</sup>

Cristo llevó la Cruz por Jerusalén sin ayuda de nadie y sólo habría recibido la ayuda de Simón Cirineo ya al salir de la ciudad, cuando ya habría caído, fatigado, varias veces. Considera verosímil representar a alguno de los soldados amenazándole con un palo, y advierte la falsedad de que Cristo llevara en la orla inferior del vestido una tablilla sembrada de clavos agudos.<sup>888</sup> Más adelante amplía el comentario sobre este episodio añadiendo que, según los evangelios, los soldados cargaron la cruz sobre Simón Cireneo, bien porque temían que Cristo muriera en el camino o bien para apresurar así su sacrificio.<sup>889</sup>

Comenta que puede representarse a la muchedumbre que le sigue y entre ella, las mujeres que le compadecían y a quienes Cristo se dirigió directamente según narra el evangelio.<sup>890</sup> También resulta verosímil y puede ser pintada la Virgen, que, separada de la muchedumbre, sale al encuentro de Jesús, aunque esto debe realizarse con especial circunspección y decoro, sin mostrarla con la boca abierta como dando grandes voces, o arrancándose los cabellos y de “otros modos indecentes”, ni mucho menos que algún soldado la echara y derribara al suelo.<sup>891</sup>

Aunque no sea referido por ningún evangelista ni por “ninguno de los Padres antiguos”, considera bien que se pinte a la Verónica, mujer que enjugó el rostro de Cristo con un pañuelo en el que quedó impresa su efigie. Añade que ésta, “según dicen” se conserva en Roma y “se dexa ver en nuestra España en Jaen” y que él mismo conserva una pintada

---

<sup>887</sup> El Evangelio apenas menciona a los ladrones, Lc 23,32; que éstos estuvieron vestidos hasta último momento, lo explica Justo Lipsio, *De Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*; y que ello había sido profetizado, consta en Is 53,12.

<sup>888</sup> Lo explica Justo Lipsio, en *De Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*.

<sup>889</sup> El encuentro con Cirineo, en Mt 27,32; Lc 23,26; lo comenta Juan de Maldonado, al referirse al Evangelio de San Mateo; sobre el significado de este misterio, San Ambrosio en su *Tratado sobre el evangelio de Lucas*.

<sup>890</sup> Lc 23,27-28.

<sup>891</sup> Al respecto de los dolores de la Virgen, cita un fragmento del Rezo de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de los Mercedarios franceses.

“en un quadro no muy moderno; pues según me han asegurado los peritos, es de Othon Bergamasco, uno de los que salieron de la famosa escuela de Rafael”.<sup>892</sup>

### *La Crucifixión*<sup>893</sup>

Advierte que en este tema existen fuertes disputas por lo que escogerá “lo más selecto y verosímil”.

Primero se refiere a la bebida que le fue proporcionada a Cristo antes de la crucifixión que según algunos es vino mirrado y, según otros, vino con hiel.<sup>894</sup> Interián afirma que según los médicos el vino mezclado con mirra embota los sentidos y que podía ser costumbre darlo a los reos condenados a la cruz para que sintieran un poco menos los tormentos o que se lo hubieran dado las mujeres que le seguían, movidas por compasión.<sup>895</sup>

A continuación, Cristo fue despojado de sus vestiduras renovándosele de paso las llagas que antes le habían sido hechas y le hicieron tenderse desnudo en el suelo sobre la cruz. Interián encuentra más probable esta manera, por ser más sencilla, que no la alternativa de clavarle en la cruz levantada;<sup>896</sup> así también lo confirman la mayoría de pinturas de la escena, las meditaciones de hombres doctos y las Actas del martirio de San Pionio que fue crucificado de manera similar por confesar la fe de Cristo. También porque se evidencia mejor así la mansedumbre y sumisión de Jesús y porque es mas conforme a las

---

<sup>892</sup> A nuestro juicio este desconocido Othon Bergamasco tal vez se refiera a Lotto de Bergamasco, es decir, Lorenzo Lotto (1480-1556), pintor de la escuela veneciana, cuyo estilo en efecto se relaciona con Rafael. No hemos ubicado ninguna pintura de la Verónica de su autoría.

<sup>893</sup> "De las Pinturas de la Crucifixión del Señor y de las Imágenes Sagradas del mismo Cristo crucificado", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp.406-431.

<sup>894</sup> Narrado en Mt 27,34 y Mc 15,23. La palabra hiel puede que hiciera referencia sólo a que tenía sabor amargo, San Agustín, *Concordancia de los evangelistas*; Interián añade que ese vino era distinto de la bebida referida en las escrituras, Jn 19,29; Lc 23,36.

<sup>895</sup> Sobre dicha costumbre, refiere a Lorenzo Ramírez de Prado, *Pentecontarchos*; respecto a que el vino con mirra embota los sentidos, Galeno, *De las facultades de los medicamentos simples*.

<sup>896</sup> Interián defiende una opinión que reconoce contraria a la de Justo Lipsio, en *De Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*.



propias palabras proféticas de Cristo: “quando levantareis en alto al hijo del hombre, entonces conoceréis que soy yo” o “quando fuere exaltado de la tierra, a todos traeré a mi mismo”<sup>897</sup> y también “Así como Moisés exaltó la serpiente en el desierto, así conviene que sea exaltado el hijo del hombre”.<sup>898</sup> Y explica en éste último caso que se alude al estandarte que habiéndolo puesto antes en el palo lo levantan después para que todos lo vean.

Sobre Jesucristo crucificado Interián dice tener mucho que advertir por ser tan frecuente entre cristianos y apunta que se refiere a los ortodoxos porque quienes no admiten las imágenes de Cristo “¿para qué nos hemos de detener en nombrarlos y perder el tiempo en refutar semejantes errores? quando muchos tiempos ha que esto lo han hecho hombres insignes por su piedad y sabiduría”.

Afirma que es poco conforme a la verdad pintar a Cristo crucificado con una larga túnica, cubierta su cabeza con tiara y con zapatos en los pies a no ser que se refiera a un sentido simbólico, y entiende que por pudor algunos pintores prefieran representar vestido a Cristo y a otros santos que fueron martirizados de manera similar.<sup>899</sup> En conclusión afirma que “sera propio del pintor cuerdo y erudito pintar unos pañitos en las partes vergonzosas del Sagrado Cuerpo”<sup>900</sup> y si alguna vez se ha representado la imagen de Jesucristo pendiente de la cruz totalmente desnuda, nunca deberá ser imitado, “antes será prudencia echar un velo a semejantes desnudeces” (Fig. 20).<sup>901</sup>

---

<sup>897</sup> Jn 8,28.12,32

<sup>898</sup> La cita es de Jn 3,14 y hace referencia a N 21; lo comenta Jerónimo Oleastro, *Commentaria in Mosi Pentateuchum*.

<sup>899</sup> Que fue despojado de sus vestiduras consta en todos los evangelios, Mt 27,35; Mc 15,24. Se refiere a las palabras de Bartolomeo Ricci sobre las imágenes reproducidas por Adrian Collaert en *Triumphus Iesu Christi crucifixi*.

<sup>900</sup> Respecto a que dichos paños sean poco dignos, refiere a Alfonso de Madrigal (el Abulense), *Comentario al evangelio de Juan* y Jean-Jacques Chifliet, *Crisis historiae de linteis Christi sepulcralibus*.

<sup>901</sup> Cita el relato de Pacheco, *Arte de la Pintura*, sobre el crucifijo de mármol de Benvenuto Cellini en un altar de San Lorenzo el Real, al que Felipe II cubrió con su pañuelo para que sus hijas “no se ofendiesen de su indecencia” (véase Fig. 20).

Que Cristo llevara la corona cuando estaba en la cruz es una tradición, aunque ningún evangelista lo menciona.<sup>902</sup> Interián considera probable que así fuera porque evidenciaba el crimen del que se le acusaba.

Comenta que “los herejes” han dudado que Cristo fuera crucificado con clavos de hierro, planteando que tal vez fue atado con cuerdas; considera esta idea un error y un delirio, por la claridad con que se habla de los clavos en el evangelio.<sup>903</sup>

Afirma que la opinión “más claramente abrazada por la costumbre” es que Cristo fue clavado en la Cruz con tres clavos, —cada una de las manos con un clavo distinto y ambos pies con uno solo, aunque más largo y más recio—. <sup>904</sup> Y a continuación explica con detalle las razones por las cuales le “agrada mucho más la opinión” de que fueron cuatro los clavos usados, cada una de las manos y cada uno de los pies, “traspasado con su clavo particular.”

La primera prueba, proporcionada bajo la forma de “breve silogismo”, parte del hecho de que a Cristo no le fue quebrado ningún hueso<sup>905</sup> y ello no hubiera sido posible si se hubiesen utilizado sólo tres clavos en su crucifixión.<sup>906</sup> Otra razón estaría vinculada al número de soldados que crucificaron a Cristo, que por ser cuatro se corresponderían con

---

<sup>902</sup> Tertuliano le describe con la cabeza coronada en *Contra Judaeos*; y lo mismo hace San Gregorio Magno, en una de sus homilías.

<sup>903</sup> Cita un fragmento de sermón del predicador hereje Juan Westfalo, mencionado por Gabriel Du Preau, en *De Vitis, sectis, et dogmatibus omnium haereticorum*; a ello opondrá la obra de Cornelis Cort, *De clavis dominicis*; y la afirmación del Evangelio, Jn 20,25.

<sup>904</sup> Interián advierte que “todos los autores que son de este parecer” son mencionados por Daniele Malloni, añadiendo que también los pintores le consultan; no precisa a cuál de sus obras se refiere pero sin duda se trata de *Iesu Christi Crucifixi stigmata sacrae sindoni impressa*, citada en PACHECO (1649) 2009, p. 738.

<sup>905</sup> La afirmación procede de las Sagradas Escrituras: Jn 19,31; Ex 12,46; Nm 9,12 y Za 12, 10.

<sup>906</sup> Como prueba de que usando sólo tres clavos se hubieran fracturado los huesos del pie, contraponen, de modo genérico, “el juicio y razones de los Anatómicos y peritos de este Arte”, y luego, más específicamente, las palabras de Pacheco en el *Arte de la Pintura*, y algunos de los testimonios suministrados por el propio Pacheco: Angel Rocca, Vicente Durango y “un Religioso de la Orden del Seráfico Padre S. Francisco, que por aquellos tiempos vivía en Sevilla cuyo nombre no he podido averiguar”. Las palabras de Interián evidencian que consultó directamente *De particula crucis* de Angel Rocca, mientras que de los otros dos sólo conoce las referencias de Pacheco.

la respectiva acción de clavar cada uno de los cuatro miembros.<sup>907</sup> Interián menciona a continuación varios autores que afirman que fueron cuatro los clavos.<sup>908</sup> En el capítulo siguiente aún añadirá una razón adicional, como es la de que a San Francisco se le manifestaron en ambos pies, y no en uno sólo, las cabezas de los clavos de Cristo.<sup>909</sup> Así, la imagen del Crucifijo ha de ser clavado como si estuviese en pie, con ambos pies de Cristo sobre un pedazo de madera que le servía de escabel y estaba unido a la cruz.<sup>910</sup>

Interián confirma que no se ha de modificar esta opinión por la existencia de una gran cantidad de imágenes de Jesucristo pintadas o esculpidas con sólo tres clavos, y que no se trata en este caso de una novedad, pues ya desde la antigüedad había imágenes de crucificaciones con cuatro clavos (menciona numerosos ejemplos). Aunque no da importancia a las razones por las cuales aparecieran las imágenes de tres, —“falsa imaginación, ignorancia, o malicia”, “todas ellas se disuelven con mucha facilidad”—, menciona que podría haber sido por resultar más elegante la postura del cuerpo, por añadir más crueldad a la escena, o por ignorancia. En cambio sí da importancia al hecho de que quienes lo introdujeran por primera vez fueron los herejes Albigenses.<sup>911</sup> Aclara que no por eso deben considerarse los crucifijos de tres clavos como imágenes que den

---

<sup>907</sup> Que fueron cuatro los soldados, consta en las Sagradas Escrituras Jn 19,23. La relación entre el número de soldados y el de clavos la refiere al Cardenal Francisco de Toledo, en sus *Comentarios al Evangelio de San Juan* quien, a su vez, remite a los comentarios sobre *Historia Eclesiástica* de Rufino de Aquilea y de Teodoreto de Ciro.

<sup>908</sup> San Cipriano, en un *Sermón de Pascua* comentado por Jacques de Pamele (Pamelio); San Agustín, *Meditaciones*, (hoy considerado apócrifo); San Gregorio de Tours en *De Gloria martyrum* e Inocencio III en uno de sus sermones; resalta especialmente los testimonios del abad Ruperto en sus *Commentariorum in Duodecim Prophetas Minores* y del Cardenal Belarmino, en el proemio del *Libro de las siete palabras que Cristo N. S. habló en la Cruz*.

<sup>909</sup> Aunque el comentario se encuentra en otro capítulo más adelante, hemos preferido incluirlo aquí, que es donde le corresponde por tema; INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 441-442.

<sup>910</sup> Lo observan así Justo Lipsio, en *de Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*; San Ireneo; San Justino Martir, en *Dialogus cum Tryphone* y los ya mencionados San Gregorio de Tours e Inocencio III.

<sup>911</sup> Sobre la primera de las razones, la artística, cita a Jacob Gretser a partir de cita de Pacheco, *Arte de la Pintura*; por la razón relativa a la mayor crueldad de la posición, menciona a Angelo Rocca. Sobre la herejía como razón, se refiere al testimonio de Lucas de Tuy, *Contra Albigenses*.

ocasión a error peligroso pues muy pocos saben que esta costumbre tuvo su origen en una herejía.

Interián considera disparatado pintar a Cristo como si no hubiese sido maltratado, “con buenos colores”, “lleno de carne” y “morbidez” —esto es “cierta blandura y suavidad”—; y propone como modelo a seguir, el de un Cristo Crucificado que se encuentra en el Monasterio de Alba de Tormes (Fig. 21):

de una estatura casi regular y labrada con mucho primor: la cual no solo nos representa al señor abiertas sus llagas, su sangre, como que va corriendo, la crueldad de los azotes, descarnadas las rodillas, y otras cosas a este tenor; sino también las heridas y cardenales de los golpes en todo su cuerpo; de suerte que a los que la miran, no sólo les mueve a efectos piadosos, sí que también les llena de un santo horror, pasmo y estupor.<sup>912</sup>

#### *Otros errores de la Crucifixión.*<sup>913</sup>

Sobre la forma que habría tenido la cruz, Interián expone dos posibilidades, que hubiera sido una T, o una cruz de cuatro extremidades, encontrando más probable y verdadera esta última. Sobre la forma de T, explica que se sostiene en las palabras de la profecía de Ezequiel y alude a ella san Jerónimo, de modo que le siguen muchos intérpretes.<sup>914</sup> A la cruz de cuatro extremidades, en cambio, que él considera la verdadera, le otorga el significado simbólico de los cuatro puntos del orbe que fueron redimidos según San Agustín, Santo Tomás y Lipsio, a quienes recomienda consultar para saber más del tema “pues yo no gusto robar escritos ajenos y con sus trabajos, llenar y amontonar citas en las márgenes de mi obra”.<sup>915</sup>

---

<sup>912</sup> Parece corresponder a la talla de Cristo que se encontraba en el Monasterio de San Leonardo y San Jerónimo, y que fue trasladado en 1835 a la iglesia parroquial de San Pedro, sede parroquial de la misma localidad de Alba de Tormes, provincia de Salamanca.

<sup>913</sup> "Sobre otros errores, que se echan de ver con bastante frecuencia acerca de la Crucifixion de Cristo Señor nuestro", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 431-456.

<sup>914</sup> Ez 9,4.

<sup>915</sup> La idea parte de San Pablo, en Ef 3; a partir de allí comentan San Agustín, *Comentarios a los salmos*; y Santo Tomás; incluye unos versos de Sedulio, *Poema Pascual* que ilustran la misma idea y recomienda para saber más, a Justo Lipsio, *de Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*.

Advierte que no hay razón para la frecuente idea de que las cruces de los dos ladrones tuvieron forma de T y fueron atados a ellas con cuerdas. La historia de la Invención de la Santa Cruz narra que se encontraron tres cruces iguales y fue necesario intentar obrar un milagro con ellas para poder distinguirlas, por lo tanto ninguna podía haber tenido forma de T y además en todas habría marcas de clavos, a lo cual se añaden las palabras que así lo certifican de San Agustín, San Juan Crisóstomo y San Gregorio Magno sobre la crucifixión de los ladrones.<sup>916</sup> El hecho de que los ladrones tardaran más en morir, no debe atribuirse a que no hubieran sido crucificados con clavos sino a que Cristo sufrió mayores tormentos desde antes de la crucifixión y porque su cuerpo era de compleción más delicada, y también porque era lo acorde a su voluntad de redención.<sup>917</sup> También refiriéndose a los ladrones que le acompañaron en el suplicio, aclara que habiendo sido expuestos totalmente desnudos igual que Cristo, también deben pintarse tapando con un lienzo las partes que el pudor impide descubrir.

Más adelante volverá a referirse a los ladrones para comentar que el que estaba situado a la derecha de Cristo, se convirtió en su predicador y compañero y se le pinta vuelto su semblante hacia el Señor, mientras que el situado a la izquierda, el malo, imagen del pueblo judaico, vuelve su semblante feroz hacia otro lado.<sup>918</sup>

Respecto a la postura de los brazos en la cruz, Interián recomienda al pintor no asumir ninguna postura extrema que resulte en exceso afectada, ni los brazos enteramente

---

<sup>916</sup> Menciona como prueba de ello, el que los evangelistas recurrieran a la misma palabra griega que significa “crucificar” para describir lo que se llevó a cabo con ambos ladrones, Mt 27,38; Mc 15,27; además, específicamente mencionan los clavos, San Agustín, en *Sermón 130*; San Juan Crisóstomo, *Homilía I de Cruce et Latron* y San Gregorio Magno, *Moralia sive Expositio in Job*. Añade mención a Alfonso de Madrigal (el Abulense) y Francisco Suárez, por haber estos comentado que atar a los ladrones respondería a “la indiscreta devoción de algunos.”

<sup>917</sup> Sobre la compleción delicada de Cristo, Vicente Moles, *Philosophia naturalis corporis Christi*; acerca de su voluntad de morir, Jn 10,18; sobre la igualdad de la muerte de Cristo a la de los malhechores, Is 53,12 y Mc 15,28.

<sup>918</sup> Lo testimonian así San Crisóstomo, *Homilía sobre la Cruz y el ladrón*; San Agustín, *Tratados sobre el Evangelio de San Juan*; y Leon Magno, *Sermón sobre la Pasión del Señor*.

derechos sobre los ángulos rectos de la cruz, ni alargándolos sobre la cabeza como han hecho los pintores flamencos Van Dyck y Rubens (Fig. 22), sino algo inclinados.<sup>919</sup>

Si en esta escena se pinta la ciudad de Jerusalén, Cristo ha de estar de espaldas a ella y mirando hacia Occidente, como en efecto fue, y como predijeron los profetas y como han enseñado autores antiguos.<sup>920</sup>

Teniendo en cuenta que un soldado traspasó con una lanza un costado del cuerpo de Cristo una vez muerto, se le ha de representar sin dicha herida si se le figura aún vivo y con ella si se le pinta muerto, pues aunque mediara un tiempo entre su muerte y la herida, es lo acostumbrado e inspira mayor piedad y devoción.

Respecto al lado en que le fue realizada dicha herida, Interián afirma primero que lo natural es que fuera del lado izquierdo, si el soldado que le hirió lo hizo con la mano derecha; ubicación ésta que es confirmada por la ubicación de las llagas que San Francisco recibió por contacto con un serafín. Sobre esto hace notar que San Francisco tenía la cicatriz en su costado derecho por haberle sido impresa frontalmente por el serafín que, igual que Cristo, habría tenido la herida en el lado izquierdo. Sin embargo después afirma estar más de acuerdo a lo que se acostumbra representar en imágenes, esto es, que el Señor habría recibido la herida en el costado derecho; rebate los argumentos anteriores de la siguiente manera: “cuando uno pelea con otro en un desafío, su mano derecha se dirige contra el costado izquierdo del otro; pero digo, que esto sucede así, por estar ellos entonces cara a cara, y frente por frente: porque de otra suerte, si uno embiste a otro por el costado derecho, nada impide que le hiera en el mismo costado; y aún es forzoso que suceda así”. En este caso la ubicación de la herida de San Francisco sería igual a la de Cristo y para ello la intervención del serafín habría sido la de actuar como un sello, portando la herida en el lado inverso, es decir en el izquierdo.

Aunque Interián reconoce que ya rara vez se ven imágenes de la Virgen dando muestras de debilidad y flaqueza, afirma que algunos predicadores aún difunden este error, por lo que insiste en la modestia con respecto a las expresiones de dolor con que debe

---

<sup>919</sup>Ilustra la recomendación de evitar los extremos, con un verso de Ovidio, *Metamorfosis*.

<sup>920</sup>Las profecías, en Jr 12,7.18,17; escribieron sobre ello, Sedulio, *Poema Pascual*; Beda El Venerable; y San Juan Damasceno, *Exposición de la fe*.

representarse a la Virgen, en pie junto a la cruz.<sup>921</sup> Interián no encuentra inconveniente en que se le salten algunas lágrimas, pues lo han afirmado muchos autores e incluso algún rezo de la iglesia y confiesa que él mismo lo ha enseñado así en un Sermón.<sup>922</sup> Su posición en la escena ha de ser según la costumbre común, a la derecha de Cristo, entre éste y el buen ladrón “porque era justo que entre Jesús y el pecador convertido estuviera de por medio la Inmaculada Virgen y mediadora entre los hombres”.

Aprueba en general la manera en que se pinta a uno de los soldados dando a beber vinagre a Jesucristo con una esponja y aunque no tiene nada que añadir sobre su representación pictórica, recomienda la lectura de Suárez. Añade que los pintores se manifiestan ridículos cuando, queriendo ostentar alguna erudición, pintan a los sacerdotes de los judíos que asistieron al suplicio adornados con los vestidos y ceremonias que sólo usaban en el templo.<sup>923</sup>

Advierte que pintar la repartición de los vestidos entre los soldados del modo “que suelen practicarlos hoy los militares”, esto es “jugando sobre el tambor”, está bien en cuanto a la substancia del hecho pero no en cuanto al modo de representarlo, no obstante condona este error por no implicar ningún riesgo a la piedad ni la Fe. Insiste a continuación nuevamente en las vestiduras de Cristo y en el modo en que fueron repartidas.<sup>924</sup>

Respecto al título que le fue colocado a Cristo crucificado, Interián explica que fue el que refiere San Juan: IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM, escrito en tres lenguas,

---

<sup>921</sup>Se extiende en citas a numerosos autores que describen el decoro de la Virgen, San Anselmo, Cayetano, *De Spasmo Beattissimae Virginis Mariae*; San Ambrosio en varios escritos, *De institutione virginis*, *De Obitu Valentiniani Consolatio* y en una de sus epístolas; San Antonino, *Suma de teología*; también defiende que se le represente serena, el *Catecismo* de Galenus citado por Molanus y Francisco Suárez, *Commentariorum ac disputationum in tertiam partem D Thomae*.

<sup>922</sup>San Ambrosio niega que la Virgen llorara, *De obitu Valentiniani consolatio*; pero Interián expresa lo contrario, en *Sermón segundo de la Soledad de Nuestra Señora. Predicado en Madrid en el Convento de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos, viernes santo por la tarde en 26 de marzo de 1717*; aduce a su favor que la propia Iglesia lo autoriza, en Jb 16,16.

<sup>923</sup>La escena de la esponja, Jn 19,28; el episodio es comentado por Francisco Suárez, aunque ello no incumbe a la pintura; las injurias y mofas de los sacerdotes son relatados en Mt 27,41; Mc 15,31; Lc, 23,35.

<sup>924</sup>Se profetiza en Sal 21, 19; y se relata en Mc 15,24 y Jn 19,23-24; sobre ello recomienda la lectura de Francisco Suárez, *De vita Christi*.

hebreo, griego y latín. Es correcta la práctica de los pintores de abreviarlo escribiendo la primera letra de cada palabra, pues ya era cosa muy usada entre los romanos el escribir en abreviatura con las letras iniciales e incluso pudo suceder que ya hubieran sido colocadas así en la cruz. Respecto a a práctica de algunos pintores de escribir los tres textos completos, advierte que, salvo en la inscripción latina, suelen cometer graves errores apareciendo las letras hebreas como las de los indios, turcos o coptos y las griegas, armenas, rusas o polacas y añade que en ambos casos los caracteres que fueron usados en la antigüedad difieren de los de tiempos posteriores. En el caso de la escritura hebrea, antiguamente se usaban los caracteres caldeos y más tarde se usaron los samaritanos y en el caso de la escritura griega, ha habido una mayor variedad.<sup>925</sup> Pese a quejarse por la ausencia de los caracteres apropiados en las imprentas, incluye un cartel con los tres textos en sus caracteres y propios y a continuación los transcribe. En hebreo: IESUAHH HANOTSRI MELECH HAIEHUDIM; en griego: IESOUS o NAZORAIOS o BASILES TON IOUDAION y en latín: IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM. Y explica algunos detalles en los que tuvo especial cuidado; respecto a la versión hebrea, que aunque Cristo en su predicación usó lengua sirio-caldea, que era propia del habla, el título de la cruz fue escrito con los caracteres hebreos que se usaban para escribir los libros sagrados; por otra parte las letras griegas y latinas figuran en mayúsculas por ser las únicas utilizadas por los antiguos; por último, en cuanto al orden de colocación de los tres textos en el rótulo de la cruz, Interián aclara que siguió el indicado por San Juan: hebreo, griego y latín, orden diferente del que indica Lucas.<sup>926</sup>

A continuación se refiere a la imagen de un cráneo y dos huesos que suele representarse al pie de la cruz, recomendado que se continúe realizando de la misma forma por no constituir ningún error y explica tres significados de dicha imagen. El primero, es que se trataba del mismo lugar en el que había sido sepultado Adán; el segundo, es que aquel lugar llamado calvario estaba destinado a la muerte de los reos de pena capital y por eso estaba lleno de cráneos por todas partes; y por último, que así se significaba que la muerte de Cristo venció la muerte en que incurrimos por el pecado, mereciéndonos la gloria e

---

<sup>925</sup>Sobre ello remite a Bernardo de Montfaucon, *De Paleographia Graeca sirve di ortu et progressu litterarum*, (1708).

<sup>926</sup>Jn 19,20; Lc 23,38.



inmortalidad.<sup>927</sup> Igualmente sería adecuado, aunque sea menos frecuente, pintar al pie de la cruz no sólo el cráneo, sino la figura de un esqueleto entero.

*El descendimiento del cuerpo de Cristo de la Cruz.*<sup>928</sup>

Es conforme al Evangelio pintar a José de Arimatea y a Nicodemo como “dos hombres recomendables por su dignidad y autoridad” que arrimando escaleras y quitando los clavos de la cruz, bajan al cuerpo del Señor con la ayuda de otros, principalmente de San Juan y las piadosas mujeres. Y píntase igualmente bien el que a este fin se valían de lienzos y faxas grandes para que no cayese el cuerpo.<sup>929</sup>

Es también conforme a la piedad que el cuerpo de Cristo bajado ya de la cruz esté puesto y reclinado en el seno de la Virgen Santísima sentada al pie de la cruz pero debe pintarse taladradas sus manos y pies con los clavos y abierto el costado con la lanza y no como comenta haber visto en una imagen de metal labrada por Miguel Angel en la que Cristo aparece en los brazos de la Virgen sin ninguna herida.

Sobre las representaciones de la Virgen con los clavos en sus manos advierte no ser referida por los evangelios y estar en duda por haberse encontrado en tiempos de Elena y Constantino la Cruz junto con los clavos lo cual indica que tal vez, tras quitar los clavos para bajar el cuerpo, fueron fijados nuevamente a la cruz.<sup>930</sup>

---

<sup>927</sup>Sobre el cadáver de Adán en este sitio y su significado, remite a los numerosos comentarios de Tertuliano, *Contra Marción*; Orígenes, *Comentarios al evangelio de San Mateo*; San Atanasio, *De passione et cruce Domini*; San Ambrosio, en una de sus epístolas; San Basilio, en su *Comentario sobre Isaías*; Juan Crisóstomo, *Homilías sobre el Evangelio de San Juan*; San Agustín, en uno de sus sermones; San Jerónimo, en su *Comentario al evangelio de San Mateo*; y en algunas de sus epístolas. Adicionalmente, sobre el calvario como lugar de muerte, remite al comentario de San Jerónimo.

<sup>928</sup>“De las Imágenes del Descendimiento del Cuerpo de Christo de la Cruz y de otras cosas que tienen relación con su sepultura”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 456-464.

<sup>929</sup> Jn 19,39.

<sup>930</sup>Se basa en Francisco Suárez, *Comentario a la Suma Teológica de Santo Tomás*.

El cuerpo del Señor fue envuelto y apretado con faxas, cintas o vendas que ataran muy bien los lienzos; le pusieron sobre su santo rostro el sudario que cubría su toda su cara desde la frente hasta la barba, según la costumbre de enterrar que tenían los judíos.<sup>931</sup>

Interián aclara que el sepulcro estuvo en un huerto, cerca del monte Calvario, seguramente en sus faldas, pero no en el mismo lugar de la Crucifixión.<sup>932</sup> Lo describe muy similar al de Lázaro: en una roca o en tierra firme se abría una cueva a la que se entraba por una puerta angosta la estancia se fabricaba a manera de arco o bóveda, y allí sobre un lucillo o poyo, cuya altura tenía a lo sumo tres palmos, se tendía el cuerpo después de ungido y embalsamado.<sup>933</sup> Por la parte de afuera se cerraba con una losa según han podido confirmar quienes han visitado dicho sepulcro, y añade que esta sepultura constaba no de una, sino de dos cuevas, la exterior era como la entrada o atrio y se separaba de la interior por aquella gran piedra con la que se cerraba la puerta del sepulcro.<sup>934</sup>

*La Resurrección y Ascensión de Jesucristo.*<sup>935</sup>

---

<sup>931</sup> Así lo expresa el evangelista, Jn 19,40. Advierte que no fue embalsamado, Suárez, en la obra recién mencionada; la forma de envolver el cuerpo es demostrada por los lienzos que encontró Pedro al entrar al sepulcro tras la Resurrección, narrado en Jn 20,6; Interián recuerda la forma similar en que fue enterrado Lázaro, en Jn 11,44.13,5 y recomienda la lectura de Jean-Jacques Chiflet, *Crisis historiae de linteis Christi sepulcralibus*.

<sup>932</sup> El evangelio parece afirmar que sepulcro y calvario estaban en el mismo sitio, Jn 19,41; lo aclara Francisco Suárez, *Comentario a la Suma Teológica*; ya al tratar la resurrección de Lázaro, Interián explicó la costumbre de situar los sepulcros en huertos.

<sup>933</sup> Quitada la piedra, se veía el lugar donde estaba tendido el cuerpo, Mt 28,6.

<sup>934</sup> Insiste en la coincidencia de todos los autores en que el sepulcro se cerraba con una única losa, excepto Maldonado (autor al que sigue considerando sumamente docto pese a que discrepe de él en este tema), Juan de Maldonado, *Commentarii in quattuor Evangelistas*. Quien describe con más acierto la conformación de esta doble cueva, es Francisco Suárez, en *Comentario a la Suma Teológica*.

<sup>935</sup> "De las Imágenes de la Resurrección de Jesucristo y de su Ascensión a los Cielos", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 464-484.

Interián recuerda que su objetivo no es alabar la Resurrección “como hacen algunos que tratan esta materia” y pasa a recomendar que se pinte Cristo después de su Resurrección hermosísimo y más resplandeciente, despidiendo muchos rayos de luz por todas partes. No debe pintarse desnudo sino cubierto por la cintura con un lienzo encarnado y reluciente y según menciona más adelante, puede llevar en la mano un pequeño estandarte. Deben mostrarse las señales de los clavos y lanza en manos, pies y costado.<sup>936</sup>

Respecto al acto mismo de resucitar, advierte que es un error pintarlo como si ello hubiera sucedido de manera visible, con la piedra del sepulcro que se alza y los soldados que toman las armas, porque no es así como lo narra la Escritura.<sup>937</sup> Puede representarse pintando a Jesucristo resplandeciente sobre el sepulcro que permanece cerrado. Los guardias no deben pintarse dormidos.<sup>938</sup>

Interián recuerda que la piedra fue quitada por un ángel que conmovió la tierra y que estaba sentado sobre ella cuando vinieron las piadosas mujeres, aunque según algunos relatos los ángeles habrían sido dos; por lo que es igualmente correcto representar uno o dos, “uno a la cabecera y otro a los pies del lugar donde habían puesto el cuerpo de Jesús”.<sup>939</sup>

Las santas mujeres se han de pintar dentro del monumento, pero no ha de estar entre ellas la Virgen.<sup>940</sup> Cuando se manifestó a sus discípulos que iban de camino, debe pintarse en traje de peregrino, esto es, ceñido, con un vestido corto hasta las rodillas y con un báculo largo y un sombrero cubierto de conchas como los Peregrinos que vuelven de Santiago. Cuando se manifestó por primera vez a la Magdalena debe pintarse en figura de hortelano o de jardinero con la pala o azadón en sus manos.

---

<sup>936</sup>Sobre la herida que Cristo mostró a Santo Tomás, Jn 20,27.

<sup>937</sup> Sobre la cantidad de soldados que custodió el cuerpo, Hch 12,4.

<sup>938</sup>Interián menciona su diferencia en este detalle con respecto a Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, e incluye fragmentos del relato evangélico que evidencian que los soldados no estaban dormidos, Mt 28,11; recuerda que ello era una maquinación de los judíos para poder afirmar que el cuerpo había sido robado, como se afirma en Mt 28,13.

<sup>939</sup> Sobre el ángel, Mt 28,2.4; a ello se refiere San Agustín, en *Comentarios a los salmos*; también Mc 16,5; Lc 24,4-5 y Jn 20,11.

<sup>940</sup>Que algunos pintores lo han hecho así, es referido por Molanus, en *De historia SS. Imaginum*.

Acerca de la Ascensión a los cielos, será prudente pintar en el lugar en el que ello sucede las sagradas huellas estampadas y, si es al empezar, a Cristo con la mano levantada como hace el obispo al bendecir o, con ambas manos levantadas, si estuviera ya subiendo al cielo.<sup>941</sup> Deben pintarse a los ángeles que acompañan al Señor en su ascenso pero no levantándole ellos, pues el Señor sube por su propia virtud.<sup>942</sup>

Sobre la venida del Espíritu Santo el Día de Pentecostés, Interián confirma que puede representarse en forma de paloma, aunque la Escritura sólo mencione la forma de lenguas de fuego.<sup>943</sup> Se manifiesta de acuerdo con Molanus en cuanto a la aprobación de pintar no sólo a los Apóstoles sino también a otros muchos discípulos congregados en la misma casa (cuyo número puede extenderse hasta ciento veinte según menciona la misma narración poco antes).<sup>944</sup> También recomienda pintar a la Virgen en medio de los Discípulos y en lugar algo más alto.<sup>945</sup>

Acerca del Juicio Final, Interián elogia abiertamente la de Miguel Ángel:

la pintura de este Juicio, que hizo Miguel Angelo, a juicio de los inteligentes, sobrepuje a quantas ha habido, hay y habrá, no sólo por lo que toca a la pericia del arte, si también por lo que mira a la erudicción de las cosas pintadas; deberán tener siempre presente los que quieran emprender tan grande obra.

---

<sup>941</sup>Respecto a las huellas que Cristo dejó impresas, Interián refiere a San Paulino de Nola, *epístola 11* y a Beda el Venerable, *Historia Eclesiástica*.

<sup>942</sup> La narración del misterio, Sal 23,7 y su comentario, Jean de Lorin, *Commentariorum in librum Psalmorum*; advierte que aunque San Agustín, *Sermo De Ascensione Domini*, parece dar a entender que fue elevado por los ángeles, no debe interpretarse así como también enseña San Gregorio, en una de sus *Homilías* sobre el evangelio, al compararlo con la ascensión de Elías; que algunos pintores han errado en este punto, nuevamente en Molanus, *De historia SS. Imaginum*.

<sup>943</sup>Sobre este punto insiste que siempre que convenga pintar al Divino Espíritu puede hacerse en forma de paloma, y pone como ejemplos las palomas de oro y plata que se robó un hereje en Antioquía, de batisterios y altares, según Amphilquio, *Vita Sancti Caesareae*, así como una pintura que describe Paulino de Nola, en su epístola 12.

<sup>944</sup>Molanus, *De historia SS. Imaginum*.

<sup>945</sup>Recalca el error de los herejes que no encuentran apropiada esta imagen, apoyando su opinión en San Epifanio, *Sobre herejes*.

Y menciona también la que hiciera Juan Cousin para el Rey de Francia, Luis XIII (Fig. 23).<sup>946</sup>

Interián recomienda no repetir la costumbre de pintar a la Virgen y al Bautista arrodillados ante el trono del Señor suplicando e intercediendo por los pecadores porque puede conducir a error acerca del provecho que obtendrían pecadores o impenitentes de tales ruegos en un momento en que debe prevalecer la justicia.<sup>947</sup>

Es un error pintar en el Juicio Final a los resucitados de diversas edades pues todos “compareceran en la edad perfecta”, “aquella en que los cuerpos, no teniendo impedidas las fuerzas del alma, habrían tenido la debida perfección y robustez” lo que sucede regularmente a “la edad de treinta y tres años”.<sup>948</sup> No quiere decir esto que todos tengan “los mismos semblantes”, sino respetando “la variedad de la naturaleza” en diversos individuos pero sin ninguna deformidad; y “ni aun los cuerpos de los condenados después de la resurrección tendrán aquellos defectos que tuvieron en vida mortal”, “ninguno resucitará manco, mutilado, ciego, corcovado, coxo, zambo ni con otro defecto semejante”.<sup>949</sup>

También sería un error pintar entre todos los resucitados sólo hombres. Explica que muchos se han engañado por malinterpretar la frase de San Pablo, según la cual todos saldrán al encuentro de Cristo “como varones perfectos”. Se extiende en los autores que han favorecido una u otra opinión y aclara que, después de la Resurrección, en el cielo y

---

<sup>946</sup>Sobre este pintor, se extiende en relatar que fue acusado por pintar eclesiásticos entre los condenados pero fue perdonado al argumentar el sentido reflexivo y moralizante de sus imágenes.

<sup>947</sup>Comenta que Molanus, en *De historia SS. Imaginum*, le otorga sentido pío. Interián compara el sentido de la imagen con un pasaje de Prudencio sobre el martirio de San Roman, *Peristephanon*, concluyendo que el texto tiene un elegante sentido hiperbólico mientras que la imagen parece representar la realidad.

<sup>948</sup> Para esta afirmación sobre la edad de los resucitados se apoya en la autoridad de San Pablo, Ef 4,13; Santo Tomás, *Comentarios a las sentencias de Pedro Lombardo*; San Agustín, *La Ciudad de Dios*; Hugo de San Victor, (en un tratado sobre la Resurrección que no hemos podido ubicar) y "otros muchos" sin especificar. Advierte que ello no es artículo de fe, pero lo contrario parece improbable como afirma Francisco Suárez, en *Comentario a la Suma Teológica de Santo Tomás*.

<sup>949</sup>Cita nuevamente a Santo Tomás, *Comentarios a las sentencias de Pedro Lombardo*.

en el infierno no habrá diversidad de sexos en cuanto al uso, pero sí en cuanto a la substancia y la existencia de ellos.<sup>950</sup>

Añade que el más frecuente error de los pintores en esta escena del Juicio Final, es en la desnudez de los cuerpos:

no sólo es una cosa inútil y superflua, sino que es cosa horrenda, que en una pintura en que se nos representa y pone a la vista aquel estrecho Juicio de los mortales, en que tendremos que dar cuenta a Jesucristo hasta de una palabrilla ociosa; se nos suministre un ancho y espacioso campo para caer en pensamientos impuros.

Finalmente y “por complemento”, Interián se refiere a algunas imágenes de Cristo “significativas de algún misterio”:

La imagen de Cristo en figura de pastor que llama y acaricia a los pecadores o llevando en sus hombros unas oveja; no contiene ningún error por estar sacada de las palabras y parábolas del evangelio.

La imagen de Cristo que sostiene en la izquierda al mundo en figura de globo y sobre él la señal de la Cruz, y le está dando la bendición con su derecha; hace referencia a las palabras de Isaías “¿Quién midió las aguas con su puño y aderezó los Cielos con su palmo? ¿Quien ha tenido pendiente de tres dedos toda la mole de la tierra?”<sup>951</sup> y también a las de San Pablo: “Por él le plugo reconciliar para sí todas las cosas, pacificando por la sangre de su Cruz, todo lo que hay en el cielo y en la tierra”.<sup>952</sup>

---

<sup>950</sup> La frase de Pablo, en Ef 4,13; muchos creen que los siguientes santos padres apoyan literalmente aquella afirmación: Basilio Magno, *Homilia sobre el salmo 114*; Atanasio, *Oraciones contra los arrianos* y San Jerónimo, en su comentario sobre dicha carta de Pablo; pero siguen la sentencia contraria y verdadera, Tertuliano, *De Resurrectione Carnis*; San Agustín, *La Ciudad de Dios*; Juan Crisóstomo, *Homilía sobre el evangelio de San Mateo*; Beda el Venerable, *Comentarios al evangelio de San Lucas*; Santo Tomás, *Scriptum super Sententiis* y *Summa contra gentiles*; y, aunque son citados a favor de la primera, dicen lo contrario, San Jerónimo, *Epistola 61* y *27* y Atanasio, *A los antioquenos*; Francisco Suárez afirma, en su *Comentario a la Suma Teológica*, que los escolásticos están de acuerdo; sin embargo, Cornelius a Lápide en su *Commentaria in omnes D. Pauli epistolas* atribuye a San Jerónimo la opinión de que no habrá diversidad de sexos. Finalmente, para este tema Interián recomienda la lectura de Miguel Perez García, *Tractatus Theologico-biblicus ad verba Pauli* (1708).

<sup>951</sup> Is 40,12.

<sup>952</sup> Col 1,20.

La imagen de Cristo metido dentro de un lagar, en el que la cruz es como la biga que lo aprieta y lo exprime haciendo correr mucha sangre de las cinco llagas que los Ángeles reciben en sus cálices; no contiene error pues toma las palabras de Cristo que expresa Isaías “Yo sólo pisé el lagar”,<sup>953</sup> sin embargo Interián preferiría que no se realizara por ser difícil de entender si no se es alguien adelantado en el conocimiento de la Sagrada Escritura (Fig. 24).

La imagen en que figura arrodillado sobre la cruz, orando a su padre eterno, con las carnes desgarradas, manos y pies traspasadas con clavos, y coronado de espinas, merece la aceptación de Interián pese a que comenta que Molanus la considera indigna.<sup>954</sup> Argumenta que Cristo pudo haber orado arrodillado en los momentos previos a ser crucificado, mientras la cruz estaba en el suelo, y no encuentra ningún absurdo en mostrar que ofrece así sus tormentos a su Eterno Padre.

### • *Conclusión*

Finalizado el resumen de las indicaciones de Interián acerca de las diversas escenas de la vida y pasión de Jesucristo, se esquematizan a continuación las recomendaciones estrictamente iconográficas.

Natividad:

-El lugar no ha de ser un atrio en ruinas sino una cueva excavada que servía de cuadra, de 40 x 12 x 15 pies, con entrada en la parte norte de la ciudad de Belén.

-El Niño no debe pintarse desnudo, sino envuelto en pañales.

-Es correcto representar a los animales, buey y asno o mula.

---

<sup>953</sup> Is 63,3. Nótese el carácter netamente simbólico de esta imagen que Interián prefiere evitar. Aunque propia de la mística medieval, esta imagen cobró fuerza en la Contrarreforma por su carácter eucarístico. Cfr. SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 168-169; CANALDA LLOBET, Sílvia y FONTCUBERTA FAMADAS, Cristina: “El lagar místico en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia (18-19 Noviembre, 2008)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, Digitum: Depósito digital institucional de la Universidad de Murcia: <http://hdl.handle.net/10201/27698>

<sup>954</sup> MOLANUS (1594) 1996, lib. 2 cap. 28.

-No debe figurar comadre alguna ayudando a la Virgen en su parto.

-San José no debe ser representado muy viejo ni apartado.

-Es correcto que los pastores porten presentes modestos.

#### Circuncisión:

- No es correcto ubicarla en un templo, sino en la misma cueva del nacimiento.

-Se debe mostrar que la ejecuta un Ministro público, o incluso la propia Virgen pero no el sumo sacerdote, se debe añadir la presencia de algunos ancianos asistentes.

-El cuchillo con el que se lleva a cabo debe representarse de hierro y no de piedra.

-Puede pintarse el nombre de Jesús esparciendo rayos como el Sol.

#### Adoración de los Magos:

-Puede representarse en la misma cueva del nacimiento o en otro sitio mas decente al que podrían haberse trasladado.

-Jesús no ha de pintarse desnudo y la Virgen preferiblemente sentada.

-Los reyes han de ser tres, tiene el pintor libertad para caracterizarlos, pero es preferible que ninguno sea enteramente negro.

#### Presentación de Cristo:

-Se debe representar en la entrada del atrio del templo de Salomón, no en el espacio cerrado del Sancta Sanctorum.

-Debe pintarse a Simeón con el Nilo en brazos, cerca de la Virgen y San José, alzando alegre los ojos al cielo y no vestido como sumo sacerdote.

-Se puede añadir a la escena a la vieja Ana, a un sacerdote que espera la oblación de la Virgen y a un muchacho que lleva las tórtolas de la ofrenda.

#### Huída a Egipto:

-Es correcta la escena comunmente representada en la que la Virgen lleva al niño en brazos, sobre un jumento del que José lleva el cabestro.

-Es ridícula la escena de José recogiendo fruta y María sacando agua de un río.



-Es correcto representar la caída de los ídolos, así como la escena de un árbol que se inclina ante Jesús.

La infancia de Jesucristo:

-No son recomendables las escenas de Jesús jugando, ni en compañía de Juan Bautista niño, ni siendo enseñado a deletrear con un libro en las manos.

-Es una simpleza pintarlo ayudando a San José en su oficio.

-Es recomendable pintarle durmiendo sobre la cruz, con una calavera por almohada, recibiendo la cruz, o con los instrumentos de la Pasión.

Jesucristo entre los doctores:

-No debe representarse ocupando el puesto de catedrático, sino en uno de los asientos inferiores.

-La escena debe ocurrir en una sala de los pórticos del templo de Jerusalén, ocupada por unos 23 doctores que se sientan en gradas semicirculares.

Jesucristo en edad juvenil

-Debe representarse con figura agradable, bien parecido y hermoso.

Las vestiduras:

-No representarlo como un anacoreta, sus vestiduras constaban de túnica interior de color claro, otra larga hasta los pies de paño vulgar, lana o lino, con un ceñidor basto, y una capa del mismo paño, de color oscuro, la cabeza descubierta y con sandalias.

-Los apóstoles deben llevar túnicas y capas de un mismo color, oscuro, o si es blanco, no muy resplandeciente y menos curiosas que la de Cristo.

El bautismo:

-Debe representarse a Cristo sumergido en el Jordán, mientras el bautista puede también ayudar a echar agua sobre la cabeza.

-Es correcto que los ángeles sostengan las vestiduras de Cristo.

-Puede representarse el momento inmediatamente posterior al bautizo, con Cristo orando y sobre su cabeza el Espíritu Santo y Dios resplandeciente en el cielo.

Las tentaciones en el desierto:

-En la primera tentación, pintar al demonio con señales que permitan reconocerlo, no en traje de religioso, con tres o cuatro piedras en la mano o señalando las que estén en el piso.

-En la segunda tentación, pintar al demonio en forma de ángel luminoso, ubicados ambos en el balaustre que rodea el techo del templo.

-En la tercera tentación, representar al demonio en forma de emperador vestido de púrpura, ante una imagen creada por él en el aire de palacios, alhajas y tronos.

-Cristo habría sido transportado en manos o sobre los hombros del demonio.

Otros hechos de Jesucristo:

-Las bodas de Caná: representar sólo los cuatro discípulos que según el evangelio estuvieron presentes.

-La expulsión de los mercaderes del templo: los vendedores y cambistas deben situarse en los pórticos interiores del templo

-Jesús pide de beber a la Samaritana: pintar a Jesucristo descansando sobre alguna piedra cercana y no en el brocal del pozo; puede representarse la ciudad de Sichen cerca de la escena, así como el monte Garizín.

-La curación del paralítico: para representarla correctamente hay que tener en cuenta que fue perforado el techo para poder elevar al enfermo en su cama, alzándola con cuerdas.

-La resurrección de la hija del Archisinagogo: es erróneo pintar más testigos que los cinco que menciona el evangelista. Se debe tener en cuenta que los tibicines eran tañedores de flautas contratados para los funerales. Es correcto que Cristo tome de la mano a la difunta.

-El centurión que pide a Cristo por la salud de su siervo: es correcto representarlo suplicando directamente al Señor aunque también es correcto interpretar que hizo la petición a través de intermediarios.

-La resurrección del hijo de la viuda: no debe representarse la escena como si sucediera en medio de la ciudad.

-El milagro de la multiplicación de los panes y los peces: debe pintarse la muchedumbre organizada en grupos de igual tamaño.

- Jesus camina sobre las aguas: debe representarse lejos de la orilla y en plena noche.
  - Jesucristo libera a un endemoniado: los puercos a los que se trasladan los demonios deben pintarse entrando al mar como llevados por una furia horrible.
  - La mujer que unge los pies de Cristo en casa de Simón el Fariseo: Jesucristo ha de aparecer recostado y la mujer detrás, de pié, ligeramente inclinada mientras besa y enjuga sus pies. Debe tenerse en cuenta que se trata de Maria Magdalena (es la primera de dos unciones que realiza a los pies de Cristo).
  - La Transfiguración del Señor: es un error representar al monte Thabor como una superficie plana; debe pintarse a Jesucristo resplandeciente; es un error representar a Moisés con cuernos.
  - La Resurrección de Lázaro: ha de pintarse en presencia de mucha gente que contempla el hecho maravillada; todo sucede en las afueras de la ciudad; el sepulcro debe representarse como una cueva y Lázaro debe aparecer envuelto en vendas.
  - En la segunda unción de María Magdalena el vaso que contiene el unguento no debe ser de alabastro sino de un material más frágil.
  - La entrada a Jerusalén: se debe representar a Cristo montado sobre un pollino y no sobre una burra.
  - La última cena: no deben pintarse a los partícipes sentados, sino recostados.
- La Pasión:
- En la escena nocturna en la que Cristo acude al huerto debe representarse la luna cercana al plenilunio pues así mandaba la ley que se celebrara la pascua (día 14 de la luna).
  - Cuando Cristo se retira a orar, los tres apóstoles que le acompañan no deben representarse demasiado cerca de él.
  - La imagen de Cristo orando puede ser de rodillas o acostado.
  - Es correcto incluir al ángel con el cáliz en la mano.
  - Cuando Cristo es apresado se le deben pintar las manos atadas.
  - La oreja de Malco no debe representarse cortada del todo, sólo herida.

-Es correcto representar al mozo que salió de la cama cubierto con una sábana cuando Jesús fue capturado.

-Caifás ha de representarse en un palacio magnífico, rasgando sus vestiduras mientras en el patio se encuentran sus ministros y Pedro.

-En la escena de la negación de Pedro, es recomendable pintarle hablando ante una criada de Caifás y de modo tal que pueda ver a Cristo, pues es la mirada de éste lo que le movió a arrepentirse.

-En la bofetada de un ministro de Caifás a Cristo, no deben añadirse armas como manoplas, ni mostrar a Cristo cayendo al suelo.

-La escena de Cristo recibiendo oprobios de los judíos debe representarse de noche.

-La escena de Cristo delante de pontífices y ancianos, debe representarse de día.

-Cristo no debe aparecer despojado de sus vestiduras.

-El palacio de Poncio Pilatos debe representarse de modo que frente a la sala principal sea visible el atrio en el que el pueblo se concentra y expresa su ferocidad.

-Herodes debe pintarse vestido de púrpura y rodeado de su tropa y otras muestras del aparato real.

-Durante los azotes, Cristo debe representarse desnudo, tapadas sus partes pudendas.

-Debe estar atado a una de las columnas del atrio y serle propinados los azotes con correas de cuero por verdugos o soldados que deben pintarse medio desnudos.

-Tras los azotes debe figurarse derramando mucha sangre y muy hinchada su carne.

La coronación de espinas:

-La coronación debe mostrarse ocurrida en el mismo Pretorio, debe figurarse a Cristo vestido con un viejo y roído manto púrpura que le cae hasta las rodillas, y ante una gran concurrencia de toda la guardia.

-La corona ha de ser de espinas grandes y penetrantes, atravesando la carne, y en forma de diadema, rodeando la cabeza por las sienes. Es recomendable añadir en esta imagen la caña en la mano derecha de Cristo.

-En el juicio debe representarse a Pilatos en su silla del tribunal, elevado sobre gradas y puede aparecer lavándose las manos.

Cristo llevando la cruz a cuestas:

-Cristo ha de aparecer con sus vestiduras habituales: túnica inconsutil blanca, túnica superior y capa; estas dos últimas de tono oscuro natural, y con la corona de espinas.

-Pueden representarse a los dos ladrones también llevando sus respectivas cruces, y, como Cristo, ambos deben aparecer vestidos.

-Simón Cirineo ayuda a Cristo al salir de la ciudad, llevando él solo la cruz. Puede representarse la muchedumbre que les sigue y la Virgen que sale a su encuentro, pero con circunspección y decoro.

-También es correcto representar a la Verónica con el pañuelo en que quedó impresa la efigie de Cristo.

La Crucifixión:

-Debe tenerse en cuenta que la bebida que le fue dada antes de crucificarle fue vino con mirra.

-El acto de clavarle debe representarse sobre la cruz tendida en el suelo.

-Debe representarse desnudo pero cubierto con un paño y con la corona, clavado con cuatro clavos, uno en cada una de las manos y en cada pie. Su apariencia debe mostrar el sufrimiento al que ha sido sometido.

-La cruz de Cristo igual que las de los ladrones ha de ser de cuatro extremidades, los ladrones igualmente fijos a la cruz con clavos, desnudos, tapados con un lienzo.

-El rostro del ladrón situado a la derecha de Cristo ha de volverse hacia él mientras el situado a la izquierda lo vuelve hacia otro lado.

-Los brazos no han de representarse en una postura extrema que resulte afectada, ni muy rectos, ni muy altos.

-La ciudad de Jerusalem debe aparecer a la espalda de Cristo.

-Si se representa a Cristo crucificado aún vivo, no debe mostrar la herida en su costado derecho; si muerto, debe ser visible tal herida.

- Las expresiones de dolor de la Virgen junto a la cruz han de ser modestas
- Es correcto representar a un soldado dando de beber vinagre a Cristo con una esponja.
- No deben mostrarse a los sacerdotes con las vestiduras y adornos que solían utilizar en el templo.
- El cartel o título sobre la cruz, debe aparecer en hebreo, griego y latín.
- Al pie de la cruz, deben representarse un cráneo y dos huesos o incluso un esqueleto entero.

#### El Descendimiento:

- Es correcto pintar a José de Arimatea y a Nicodemo con escaleras quitando los clavos y ayudándose de telas.
- Ya bajado el cuerpo es correcto reclinarlo en el seno de la Virgen, pero deben mostrarse taladrados los pies y manos y abierto el costado por la lanza.
- No debe representarse al sepulcro en el mismo lugar que ocurrió la Crucifixión, aunque sí en el mismo monte, en una cueva que se cerraba con una losa.

#### La Resurrección:

- Cristo resplandeciente debe aparecer sobre el sepulcro cerrado, cubierto por la cintura con un lienzo encarnado y un pequeño estandarte. Deben pintarse las señales de clavos y lanza en manos, pies y costado.
- Los guardias no deben representarse dormidos.
- Al representar la escena en la que acuden las piadosas mujeres, pueden pintarse uno o dos ángeles en el sepulcro abierto.
- Entre las santas mujeres que acuden al sepulcro no debe incluirse a la Virgen.

Cuando Cristo se aparece a los discípulos debe representarse vestido de peregrino, cuando se aparece a la Magdalena, debe figurarse vestido de hortelano.

#### La Ascensión:

Debe representarse a Cristo con la mano levantada al comenzar la ascensión o ambas si ya está subiendo; los ángeles deben acompañarle pero no levantarle ellos; las huellas de Cristo deben pintarse como estampadas en el suelo.

La Pentecostés:

Puede representarse al Espíritu Santo en forma de paloma y muchos discípulos en la misma casa, la virgen en medio y en lugar más alto.

El Juicio Final:

El Juicio Final de Miguel Ángel es recomendado.

No se debe pintar a la Virgen y a San Juan Bautista intercediendo por los pecadores.

Debe representarse a todos los resucitados de la misma edad, treinta y tres años, pero no con el mismo semblante. No han de ser todos hombres ni deben representarse desnudos.

Otras imágenes de Cristo:

-La imagen de Cristo Pastor

-La imagen de Cristo sosteniendo al mundo

-La imagen de Cristo en un lagar: es preferible evitarla.

-La imagen de Cristo arrodillado sobre la cruz, es correcta.

En el conjunto de todas estas indicaciones se reconoce la persistente convivencia de dos tendencias que pueden identificarse como detallismo historicista e idealización. En primer lugar el énfasis en la verdad histórica y litúrgica de los elementos representados por insignificantes que éstos puedan parecer. Esta fidelidad historicista, sin embargo, no implica un naturalismo verista en el sentido que lleve a imaginar a los personajes sagrados como personas reales. Antes bien, Cristo, la Virgen y los personajes santos, se conciben tanto en su apariencia física como en su conducta, como seres altamente idealizados. La belleza de sus apariencias vinculada a la perfección de sus conductas llevan implícita una misión ejemplarizante, modélica, educativa, no sólo para la fe, sino para el comportamiento y ética de los espectadores que remite a valores como la austeridad, el recato, el temple. Los valores son sin duda los mismos que intenta transmitir la iglesia con sus imágenes desde Trento. El aporte novedoso se concentra por lo tanto en la erudita recopilación de los detalles históricos que intentan hacer de las imágenes sagradas verdaderos documentos de historia y no mera imaginería piadosa.

## Análisis comparativo

### a) *Molanus*

En referencia a la Natividad de Jesús, Molanus había comentado en su Tratado cuatro aspectos, el sufrimiento de la Virgen, algunos atributos de San José, la desnudez del niño y la presencia de los animales, un asno y un buey.<sup>955</sup>

Respecto a la desnudez del niño, que para Interián es uno de los más importantes errores, Molanus afirma:

On sait que les peintres ont souvent sculpté ou peint l'Enfant Jésus nu, ce qui n'a pas eu bonne audience chez beaucoup d'hommes de grande piété et de grand discernement. Car en quoi cette nudité peut-elle bien être édifiante? Si encore elle n'était pas pervertissante pour les enfants, scandaleuse pour les petits!<sup>956</sup>

Y a continuación recomienda que los pintores consulten las pinturas antiguas para que vean al niño representado con decencia y honestidad.

Nótese que en este caso la argumentación de Interián sostenida en la Escritura, en el sentimiento maternal y hasta en el clima, es mucho más completa que la de Molanus, que al formar parte de un capítulo dedicado a erradicar de la pintura cualquier alusión a la carne, se sostiene sólo en el pudor.

El siguiente tópico de esta escena común entre ambos tratadistas es el de los animales, el buey y el asno o mula; Molanus remite a una cita de Erasmo, según quien ha sido la pintura, y no la palabra de autoridad, la que ha establecido la acostumbrada presencia de estos animales en el pesebre de la Natividad. Al no añadir nada más, la intención de Molanus parece ser la de valerse de la autoridad de Erasmo para reafirmar la validez de la

---

<sup>955</sup> Lo hace en capítulos diversos: sobre la Virgen, "Qu'il ne faut pas représenter alitée et souffrante la bienheureuse vierge en couches", lib. 2, cap. 27; sobre San José, "Que parfois dans les peintures il n'y a pas à corriger la représentation elle-même, mais sa signification", lib. 2, cap. 29 y "De la peinture de Joseph", lib 3, cap. 12; sobre el niño Jesús, "Qu'il faut éviter dans les peintures tout ce qui provoque au plaisir charnel", lib. 2, cap. 42 y sobre los animales del pesebre, "De la peinture de la Nativité du Christ", lib. 2, cap. 42 ; MOLANUS (1594) 1996, pp. 196-200; 207-209; 365-368; 243-348 y 474-475.

<sup>956</sup> "Sabemos que los pintores suelen esculpir o pintar al Niño Jesús desnudo, lo cual no es bien recibido por muchos hombres piadosos y de buen discernimiento. ¿Cómo puede ser esta desnudez edificante? ¡Y no pervertidora para los niños y escandalosa para los pequeños!" MOLANUS (1594) 1996, p. 243.



tradición pictórica como autoridad en sí misma.<sup>957</sup> Interián sin duda tiene en cuenta la escasa sustentación erudita que muestra su predecesor en este caso y en consecuencia no sólo utiliza las Escrituras mencionadas por Erasmo: Isaías y Habacuc, sino que añade el testimonio de autoridades como San Agustín, San Ambrosio u Orígenes, no citadas por Molanus, que al referirse a la natividad incluyen a los animales en cuestión, legitimando así su presencia.

Un error que para Molanus resultaba muy inquietante, y al que dedicó un extenso capítulo pese a que explícitamente afirmó no considerarlo peligroso, es el de las imágenes que insinúan sufrimiento o dolor de la Virgen en el parto:

la peinture de la bienheureuse Mère de Dieu alitée en couches m'embarasse ... la Vierge blemit sous la douleur, les sages femme préparent une tisane pour l'accouchée. Que viennent faire ces détails, puisque c'est sans douleur que la Vierge Marie, Mère de Dieu, a mis au monde son fils béni, et puisque aussi bien toutes les souffrances de l'enfantement lui ont été épargnées<sup>958</sup>

Incluyó en este tipo de imágenes también aquellas que, basándose en un texto apócrifo de la infancia del Salvador, mostraban la presencia de comadres.

Es notorio que se trataba de una imagen problemática en su tiempo, cuando afirma:

Non seulement les hommes compétents désapprouvent cette image de l'enfantement, mais elle déplait aussi à beaucoup de gens du commun, et je sais qu'en plusieurs endroits, car ce n'est pas un cas unique, ils ont approuvé les pasteurs qui ont ôté de leurs autels une image de ce genre pour la remplacer par une autre.<sup>959</sup>

Pero pese a que la imagen no es ya conflictiva en el siglo XVIII —Interián afirma no haberlas visto—, la condena que de ella hace *El Pintor Cristiano* pretende radicalizarse

---

<sup>957</sup> Desiderius Erasmo, *Commentariorum in hymnum Prudentii De Natali Pueri Jesu*; MOLANUS (1594) 1996, "De la peinture de la Nativité du Christ", lib. 2, cap. 42, pp. 474-475.

<sup>958</sup> "La pintura de la bendita Madre de Dios tendida para el parto me desconcierta ... la Virgen pálida por el dolor, las comadres preparando una infusión para aliviarla. Para qué estos detalles si fue sin dolor que la Virgen María Madre de Dios, trajo al mundo su hijo bendito y así mismo quedó librada de todos los sufrimientos causados por su nacimiento", MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 27, p. 197.

<sup>959</sup> "No sólo los hombres competentes desaprueban esta imagen del parto, sino que también disgusta a mucha gente común, y se ve que en muchos lugares, ya que no es un caso único, los pastores han aprobado que fuera removida una imagen de este género para reemplazarla por otra" MOLANUS (1594) 1996, p. 198.

respecto a la del tratado de Molanus, sentenciando que aunque para éste no fuera error peligroso, “en nada dista” de serlo.

A partir de la necesidad de evitar la posición acostada que parece aludir al parto doloroso, Molanus proponía como postura más adecuada para la Virgen, la de rodillas con las manos juntas ante su hijo que irradia luz,<sup>960</sup> postura que Interián describe de igual forma: “mejor sería, y más conforme a la piedad el que tanto a San Joseph como a María su esposa, los pintaran arrodillados, adorando al Niño”.<sup>961</sup> La deuda de Interián con Molanus en este apartado también se evidencia en las citas bibliográficas.<sup>962</sup>

Finalmente, ambos tratadistas se refieren a San José coincidiendo en la recomendación de que no ha de aparecer demasiado viejo. Molanus propone interpretar su vejez en sentido metafórico más que literal, en cuanto a su sabiduría venerable y no por su edad.<sup>963</sup>

Molanus se refiere a la Epifanía recordando los cuestionamientos que hace Lutero sobre los reyes magos, y por ello dispuesto a explicar lo que al respecto puede considerarse verdadero.<sup>964</sup> Conviene en que las afirmaciones sobre sus edades (60, 40 y 20 años) son meras creencias populares y que la apariencia negra de uno de ellos podría ser una novedad, ya que las imágenes antiguas les muestran de piel blanca. Numerosos testimonios de autores de peso le permiten, en cambio, confirmar que, aunque no hay ninguna prueba, la más probable de las conjeturas es que hayan sido reyes,<sup>965</sup> así como

---

<sup>960</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.

<sup>961</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 190.

<sup>962</sup> Nos referimos a la coincidencia en las referencias a San Jerónimo, *Contra Helvidio*; Lancelotto Politi (Ambrosio Catarino), *De cultu et adoratione imaginum*; Henricus Luytens, *De Sanctorum Gloria*; y San Cipriano, *Sermón de la Natividad de Cristo*. De las autoridades esgrimidas por Molanus Interián sólo omite las menciones al Concilio *In Trullo* y a Jean Hessels.

<sup>961</sup> Molanus hace otras observaciones respecto a San José al referirse a su imagen como santo. "Que parfois dans les peintures il n'y a pas à corriger la représentation elle-même, mais sa signification", lib. 2, cap. 29, y "De la peinture de Joseph", lib 3, cap. 12, MOLANUS (1594) 1996, pp. 207-209 y 365-368. Interián se ocupa exclusivamente de San José también en capítulo aparte.

<sup>964</sup> "De la peinture des trois mages dans l'épiphanie du Seigneur", MOLANUS (1594) 1996, pp. 343-347.

<sup>965</sup> Como prueba menciona a Van den Lindt, *Panoplia*, quien a su vez cita a Prudencio, Juan Crisóstomo, y Gregorio Nacianceno como pruebas. A continuación acude a Melchor Cano, *De locis theologicis*, quien a

que dicha condición se vinculaba a una especial sabiduría o magia.<sup>966</sup> Confirma también que fueron tres.<sup>967</sup>

Sobre dicho tema, Interián introduce primero otras cuestiones: si el hecho realmente sucedió en la fecha en que la Iglesia lo celebra, si ocurrió en el mismo lugar en que Cristo había nacido, o si el niño estaría o no desnudo. Pero a continuación, aborda los mismos problemas introducidos por Molanus: el número o cantidad de reyes, sobre lo que igualmente afirma sin dudas que fueron tres; y si realmente fueron reyes, sobre lo que confirma, como Molanus, la abundancia testimonial a favor de que sí lo fueron, así como su especial sabiduría. Coincide el enfoque de este problema, en la abundante erudición a la que recurre.<sup>968</sup>

Respecto a la huída a Egipto, Molanus dedica un capítulo muy breve sólo a recordar que la fuente primaria para representar la caída de los ídolos como suceso acaecido durante aquel viaje, se encuentra en Isaías, y que es a dicho pasaje al que refieren los textos de autores antiguos.<sup>969</sup> Interián, que dedica un capítulo amplio a otros variados aspectos de las imágenes de la huída a Egipto, documenta con abundante erudicción la aceptación de dicho acontecimiento por parte de las autoridades mencionadas por Molanus y por otras, tanto antiguas como modernas. Sin embargo, al igual que su predecesor nórdico, Interián

---

su vez remite la tradición a Cipriano, Atanasio, San Jerónimo, Crisóstomo, Tertuliano, Isidoro de Sevilla, Santo Tomás, así como a Sal 71,10 y Is 60,3.

<sup>966</sup> En cuanto a la confirmación de que fueran magos, acude a Adam Sasbout, *Homilía por la fiesta de reyes*; y a Cornelius Jansen, *Concordia evangélica*, que a su vez cita a Crisóstomo y Teophylactus, encontrando diversos vínculos de los reyes de diversos lugares de Oriente con la sabiduría y la magia.

<sup>967</sup> Recuerda que en la Iglesia de Colonia se conservan sus cuerpos, y que además así fue afirmado por León el Grande en uno de sus sermones.

<sup>968</sup> Si bien Interián no menciona los autores nórdicos contemporáneos a Molanus que éste cita, sí acude a los antiguos, sobrepasando en este caso con creces, la lista de autores revisados por su predecesor.

<sup>969</sup> "Remarque sur les peintures de la fuite du Christ en Égypte", *Íbid.*, lib. 4, cap. 19, p. 529. Is 19,1; los textos a los que alude son los de Cirilo de Alejandría, *Comentario a Isaías*; San Anselmo, *Enarrationes in Matthaeum*; y Sozomenus y Nicéforo Calixto, cada uno en sus respectiva *Historia Eclesiástica*.

no presenta ninguna descripción de índole visual acerca de la representación en sí de la imagen.<sup>970</sup>

Molanus dedicó un capítulo al rostro de Cristo al inicio de su cuarto libro, previamente a las escenas relativas a la Pasión, únicos temas relativos a la vida de Cristo que aborda su tratado.<sup>971</sup> Retomando ese modelo, Interián introduce la descripción del rostro y todos los rasgos externos de Cristo antes de abordar los pasajes de su vida adulta.

Para ambos tratadistas el problema fundamental es el de la belleza del rostro de Cristo. Molanus había afirmado de manera breve pero rotunda su absoluta belleza, haciendo una de sus pocas indicaciones directas a los pintores que lo hubieran de representar, que habrían de realizar una obra bella de ver, plena de gracia: “Quand il fera la face du Christ, le peintre exécutera une oeuvre qui la rendra belle à voir. Car la tradition rapporte que la vue du Christ était toute de grâce”.<sup>972</sup>

Más que a su belleza humana, Molanus se refería al extraordinario brillo vinculado a su resurrección pues las citas esgrimidas no aluden a la vida de Cristo previa a la Pasión, sino a su presencia en el cielo: “Et à présent, dans le ciel, les traits de sa personne sont encore beaucoup plus beaux, au point que les anges désirent y plonger sans cesse leurs regards.”<sup>973</sup>

Interián en cambio, acudiendo a muchas más referencias, se extiende en la ponderación de diversas opiniones sobre la belleza o fealdad de Cristo en su vida terrena, para luego pronunciarse por una hermosura comedida, y, nótese, de lineamientos clásicos:

fue de figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa; aunque no con aquel género de hermosura, que indica flaqueza, halagos, delicadez y por fin lascivia y maldad ... sino con una hermosura verdaderamente varonil y llena de un respetable y augusto decoro. En una palabra;

---

<sup>970</sup> No menciona a Cirilo ni a Anselmo y en cambio añade citas a Paladio de Galacia, Juan Casiano, San Jerónimo, Eusebio de Cesarea, San Ambrosio de Milán y Juan de Maldonado.

<sup>971</sup> "Du visage du Christ", *Íbid.*, lib. 4, cap. 1, pp. 481-482.

<sup>972</sup> "Cuando realizara el rostro de Cristo, el pintor ejecutará una obra que resulte bella de ver. Porque la tradición relata que la visión de Cristo era toda de gracia". *Íbid.*, p. 481.

<sup>973</sup> "Y en el cielo, los rasgos de su persona son mucho más hermosos, hasta el punto que los ángeles desean sumir en él sin cesar, sus miradas", la cita corresponde a 1P 1,12; en *Íbid.*, p. 481.

Christo fue bien parecido y hermoso, no con una gracia y hermosura mugeril y afeminada; sino con aquel género de hermosura, que llama Cicerón dignidad varonil<sup>974</sup>

Parte de la fealdad que se le atribuye según la exploración bibliográfica de Interián se relaciona con el sufrimiento de la Pasión, y en ese sentido repite a Molanus, quien también expresaba (a través de citas) que no hubo belleza alguna en aquellos momentos: “Image non pas due au pinceau et sans exemple chez les peintres, comme à présent tu es laid à voir! A mon regard rendu insupportable.”<sup>975</sup>

Interián acude una gran cantidad de autoridades que utiliza como testimonios de los diversos puntos de vista que presenta para describir la apariencia de Cristo: su supuesta fealdad, la ausencia de enfermedad en su cuerpo, su hermosura y la descripción de sus facciones, consiguiendo precisarla de manera más concreta que Molanus.<sup>976</sup>

Pese a no ocuparse del relato de la vida de Cristo previa a la Pasión, Molanus se refiere a las bodas de Caná siendo su preocupación principal el error que se comete al representar al apóstol Juan o a María Magdalena como esposos.<sup>977</sup> Dicho asunto no ofrece interés para Interián, quien sin embargo si retoma y amplía la mención al *triclinium*: “sur lequel, excepté les femmes qui étaient habituellement assises, on s'allongeait pour banqueter”<sup>978</sup> y al *architriclinus*: “C'est pourquoi un architriclinus présidait les noces de Cana”.<sup>979</sup>

---

<sup>974</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 267.

<sup>975</sup> “No hay imagen debida al pincel ni ejemplo entre los pintores, con la fealdad que ahora dejas ver. ¡A mi vista resulta insoportable!”, Gregorio Nacianceno, *Christus Patiens*; citado en MOLANUS (1594) 1996, p. 482.

<sup>976</sup> Molanus se apoya en los testimonios de Juan Crisóstomo, San Jeronimo, Damasceno, Cipriano de Cartago, y el ya mencionado Gregorio Nacianceno, mientras que Interián acude a un abanico mucho más amplio de autores antiguos y modernos.

<sup>977</sup> “Que Jean ne doit pas être représenté en époux dans les noces de Cana, ni Marie Madeleine en épouse”, MOLANUS (1594) 1996, pp. 530-532.

<sup>978</sup> “sobre el cual, excepto las mujeres, que estaban habitualmente sentadas, se extendían para celebrar el banquete” *Íbid.*, p. 532.

<sup>979</sup> “Es por eso por lo que un architriclinus presidía las bodas de Caná”, *Íbid.* Molanus recomienda la lectura de Guillelmus Philander Castillionius y de Petrus Ciacconus Toletanus, el mismo Pedro Chacón de Toledo que revisará Interián, quien además acudirá a Girolamo Mercurial y Julio Cesar Bulengero, fuentes algo más tardías y más fieles al punto de vista arqueológico.

Nótese que en Molanus la explicación del último término resulta insuficiente e Interián la completa extensamente, primero con cierta sorna respecto a las acepciones equivocadas y luego definiéndolo como “el que presidía el convite: no como que fuera él el dueño de la casa, sino como Mayordomo, que iba ordenando, y disponiendo todo lo necesario para el convite”, extendiéndose ampliamente en detalles y fuentes.

Molanus, como más tarde haría Interián, advierte de las muchas observaciones a realizar sobre la Pasión de Cristo. Comienza por la oración en el jardín de los olivos,<sup>980</sup> refiriéndose a una recriminación del calvinista Teodoro de Beza hacia los pintores. Se trata de la manera de representar, a juicio de Beza excesivamente literal, el ruego metafórico de Cristo “que pase de mi este cáliz”, mediante un cáliz igual a los que se usaban en el sacrificio de la misa. Su argumento principal es que el vocablo griego original, más que a un cáliz, alude a la cólera de Dios. Molanus defiende la imagen explicando que los pintores representan una expresión que de manera figurada alude a la Pasión. La forma ceremonial de la copa permite entender que representa el sacrificio y no su uso vulgar. Respecto a la forma en que debe pintarse este detalle de la escena, describe la tradicional:

Comme l'établissent des peintures assez anciennes, nous avons reçu de nos ancêtres qu'un ange portait le calice dans sa main: ce qui signifie qu'un ange apparut et apporta un soutien à celui qui avait demandé que ce calice s'éloigne de lui.<sup>981</sup>

Interián critica directamente —y con enojo— las palabras de Beza referidas por Molanus. Más allá de los insultos que le profiere por su condición de calvinista, recurre para su contra-argumentarle a su conocimiento de la lengua griega y a la autoridad de San Jerónimo como traductor de los evangelios desde su versión griega original.

Sobre la supuesta similitud entre Cristo y el apóstol Santiago, Molanus comenta que se trata de una impericia reproducirlos a ambos de manera similar en la escena de la oración en el jardín de los olivos, y más aún, un error grosero. En otro capítulo dedicado sólo a

---

<sup>980</sup>MOLANUS (1594) 1996, "Remarque sur le récit du Christ au jardin des oliviers", lib. 4, cap. 3, pp. 486-487.

<sup>981</sup>"Según lo establecen las pinturas antiguas, hemos recibido de nuestros antepasados la imagen de un ángel que lleva el cáliz entre las manos, significando que el ángel aparecido aporta su apoyo a quien ha pedido que el cáliz se aleje" MOLANUS (1594) 1996, p. 487.

este tema,<sup>982</sup> explica que ningún autor serio testimonia tal semejanza que probablemente se origine en una carta de Ignacio de Antioquía a Juan el Viejo.<sup>983</sup> Interián menosprecia el asunto: “son ridiculeces”<sup>984</sup>, pero lo amplía en el capítulo que le corresponde a Santiago en el libro sexto.<sup>985</sup> Su explicación se basa igualmente en la carta de Ignacio a Juan el Viejo, pero añade que la legitimidad de esta carta ha sido puesta en duda, “por constar haber dudado muchos de su legitimidad, y casi enteramente rechazándolas dos varones de mucho nombre, insignes por su púrpura y erudición, los Cardenales Baronio y Belarmino”.<sup>986</sup>

Añade que algunos autores daban por cierto tal semejanza hasta el punto de afirmar que la señal que Judas hubo de hacer a los soldados que apresaron a Cristo era “para que no se equivocaran prendiendo al uno por el otro”. No obstante, dichas señas podrían haber sido necesarias porque los romanos no conocían a Cristo. En todo caso, respecto al parecido, concluye que “esto es de poca monta; ni el pintar á Santiago algun tanto parecido al Señor, es cosa en que se interese, ni se perjudique mucho la verdad ni la piedad”.<sup>987</sup>

En este juicio Interián demuestra una indiferencia que contrasta con la inusual intolerancia demostrada por Molanus: “Ceux qui représentent ainsi Jacques Zébédée avec le Christ au jardin des Oliviers commettent une erreur plus grossière encore”.<sup>988</sup>

---

<sup>982</sup> *Íbid.*, "Qu'il ne faut pas représenter Jacques avec un visage très ressemblant à celui du Christ", lib. 3, cap. 16, pp. 377.

<sup>983</sup> Boespflug, Christin y Tassel, en el aparato crítico de la edición francesa de 1996, comentan que dicha carta podría ser una de las trece reconocidas como falsificaciones en el siglo XVII. *Íbid.*, n. 1.

<sup>984</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 370.

<sup>985</sup> INTERIÁN (1730) 1782, "De las pinturas é Imágenes de los Santos Apóstoles S. Felipe, y Santiago; de la historia de la Invención de la Santa Cruz; y finalmente de Santa Mónica Madre del Grande Agustino", vol. 2, pp. 181-192.

<sup>986</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 186.

<sup>987</sup> *Íbid.*

<sup>988</sup> "Aquellos que representan así a Santiago Zebedeo con Cristo en el jardín de los olivos cometen un error aún más grosero", MOLANUS (1594) 1996, lib. 3, cap. 16, p. 377.

Además de los dos aspectos mencionados por Molanus, se ocupa de varios otros aspectos visuales de la escena de Jesús en el huerto de los olivos.

Sobre la crucifixión en sí, Molanus destacaba el problema de cómo fue realizada,<sup>989</sup> ¿Fue Cristo clavado en la cruz antes de alzarla o después? Ante esta pregunta reconoce la imposibilidad de conocer la verdad y como en ocasión de reflexiones similares suele hacer, cita un verso de Horacio: “Les peintres et les poètes / eurent toujours l'egal pouvoir de tout oser”<sup>990</sup>

Ante este mismo problema, Interián prefiere tomar partido y elige la primera opción: habría sido clavado estando la cruz en tierra. El siguiente es su principal argumento:

Así porque esto lo persuade generalmente hablando la misma razón (pues como advirtió muy bien el citado autor, era mucho más fácil clavar al reo en la cruz, estando ésta en tierra, y el reo boca arriba, que no, estando levantada, subir al hombre para crucificarle en ella, balanceando ya á una, ya a otra parte, y rehusándolo por lo común y resitiéndolo el reo<sup>991</sup>

Nótese que se trata de una justificación sustentada por la razón, a la cual añade después otros argumentos de tipo histórico y simbólico.

También se pronuncia Molanus acerca de la desnudez de Cristo en la cruz:

Ces mêmes auteurs, et de nombreux autres qui ont écrit sur la Passion du Seigneur, ont relevé de manière très attentive que le Christ a été crucifié nu comme nous le sommes à la naissance.<sup>992</sup>

Cristo fue crucificado desnudo, opinión con la que Interián coincide totalmente: “y por tanto en su crucifixión, quedó tan desnudo, como le había parido su Santísima Madre”.<sup>993</sup>

Pero también hay pleno acuerdo en que a pesar de aquella desnudez, su representación no ha de mostrarlo así. Según Molanus, “notre Sauveur est représenté non pas complètement

---

<sup>989</sup>MOLANUS (1594) 1996, "A propos de la peinture de la cruxifixion du Christ", lib. 4, cap. 4, pp. 488-491.

<sup>990</sup> “Los pintores y los poetas tienen facultad para atreverse a todo”

<sup>991</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 408.

<sup>992</sup> "Estos mismos autores, y muchos otros que han escrito sobre la Pasión del Señor, han revelado de manera cuidadosa que Cristo fue crucificado desnudo como estuvimos al nacer", MOLANUS (1594) 1996, p. 489.

<sup>993</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 381.



nu, tel qu'il fut cloué sur la Croix...mais vêtu, ou bien ceint d'un linge. Ce second parti est maintenant le plus répandue”<sup>994</sup>

Y según Interián, “será propio del pintor cuerdo y erudito, poner o pintar unos pañitos en las partes vergonzosas del Sagrado Cuerpo.. ”.

Éste último incluso es partidario de intervenir las obras en las que se haya cometido un error de ese tipo:

Y si alguna vez...algún pintor o escultor ha pintado o esculpido la imagen de Jesu-Christo pendiente de la cruz totalmente desnudo ... será mucha prudencia y piedad el echar un velo a semejantes desnudeces

Por otra parte ambos tratadistas se muestran contrarios a las representaciones de Cristo totalmente vestido. Molanus recuerda, incluso con cierta indignación, la existencia de imágenes antiguas de Cristos vestidos, afirmando que hasta los más simples se sorprendían de ello, “certains parmi les plus simples s'etonnent de constater que le Christ sur le Croix est vêtu” y relata una visión narrada por Gregorio de Tours, considerada demoníaca, según la cual al sacerdote de la Catedral de Narbona, donde había un Cristo cubierto sólo por un lienzo, se le apareció un personaje terrible que de manera violenta le instaba a vestir a Cristo.<sup>995</sup>

Interián, sin llegar a tal extremo de condena de las vestiduras completas de Cristo, también las desaprueba y al respecto afirma que “es poco conforme a la verdad (por no decir nada más) el pintar a Christo crucificado vestido con una larga túnica, cubierta su cabeza con una tiara, y con zapatos en los pies”<sup>996</sup>

---

<sup>994</sup> "nuestro Salvador no es representado completamente desnudo, tal como estuvo clavado sobre la cruz ... sino vestido, o bien, ceñido un lienzo. Esta segunda es actualmente la más generalizada", MOLANUS (1594) 1996, p. 491.

<sup>995</sup>Boespflug, Christin y Tassel, en el aparato crítico de la edición francesa, explican que se refiere a una vestidura completa, de túnica. *Íbid.*, p. 490, n.1.

<sup>996</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 411.

En lo que se refiere a la orientación de la cruz, también afirman lo mismo ambos tratadistas, según Molanus, “Le Christ fut crucifié ... le dos tourné a Jérusalem et à l'Orient, le visage regardant l'Occident, le droit vers le Nord et le gauche vers le Midi.”<sup>997</sup>

Interián parece copiar sus palabras,<sup>998</sup>

Quando ... se representa a Christo y á la Ciudad de Jerusalén, se ha de pintar al Señor vuelto de espaldas a la Ciudad y al Oriente; y mirando hacia el Occidente; y por consiguiente teniendo el Norte a la derecha y a la izquierda el Mediodía.

Molanus dedica a la forma de la cruz dos capítulos de título casi idéntico.<sup>999</sup> De manera similar que lo que después haría Interián, plantea en el primer capítulo la existencia de una controversia entre quienes atribuyen a la cruz de Cristo forma de T, y quienes piensan que era de cuatro extremidades. Molanus encuentra más probable la opción cuadrangular, “puisqu'elle a été reçue et adoptée presque partout dans les images de la plus haute antiquité.”<sup>1000</sup>

E igualmente Interián, aunque no apoya su aceptación en la razón de antigüedad, sino en argumentos de tipo simbólico propuestos por San Agustín y Santo Tomás: “Porque las quatro extremidades, o puntas de la Cruz del Señor, parece significan, que Jesu-Christo limpió y redimió con su Cruz el orbe entero por todas sus quatro partes”.

En el segundo capítulo, Molanus amplió las explicaciones en torno a ambas cruces, acudió a más autoridades y profundizó en el sentido simbólico de la cruz cuadrangular, demostrando un mayor interés por el asunto que Interián. La razón de dicho desinterés por parte de nuestro autor es clara: la existencia de un completo tratado sobre el tema, la obra de Justo Lipsio, *de Cruce ad sacram profanamque historiam utiles*, extensa obra compuesta por tres libros (de 15, 16 y 17 capítulos respectivamente) e ilustrada con

---

<sup>997</sup>“Cristo fue crucificado ... el dorso vuelto a Jerusalén y al Oriente, el rostro mirando a Occidente, el lado derecho hacia el Norte y el izquierdo hacia el Sur”, MOLANUS (1594) 1996, p. 489.

<sup>998</sup>De hecho, aquí Interián transcribe de manera idéntica a Molanus hasta en la mención a las fuentes: "ainsi que l'enseignent Sedulius, Bède, commentaire sur Lc, et Damascene".

<sup>999</sup>MOLANUS (1594) 1996, "De la forme de la croix du Seigneur", lib. 3, cap. 17, pp. 378-379 y "De la forme de la croix du Christ", cap. 5, lib. 4, pp. 492-493.

<sup>1000</sup> “Porque ésta ha sido recibida y aceptada por casi todos en las imágenes de la más remota antigüedad”, *Íbid.*, p. 379.

imágenes. Interián recomienda su lectura a quien quiera saber más, pues su autor “eligió los testimonios más oportunos para ilustrar esta materia”. Molanus no pudo conocerla por haber sido publicada varios años después de su muerte (Fig. 25).

En capítulo dedicado de manera general a promover la tolerancia cuando existen diversas maneras de representar correctamente una escena, Molanus usa como ejemplo el episodio de Simón Cirineo.<sup>1001</sup> Según afirma, la frase del evangelio de Lucas no es precisa y plantea la siguiente duda, “signifie-t-elle que Simon a porté la Croix avec le Christ en marchant derrière lui, ou encore qu'il a porté la Croix en la prenent des épaules de Jésus harassé?”<sup>1002</sup>

Molanus contempla las diversas opiniones al respecto y concluye que dado que ninguna de las dos interpretaciones incurre en oprobio, y siendo ambas probables, o al menos no siendo ninguna imposible, no es necesario repudiar ni unas ni otras imágenes.<sup>1003</sup>

Interián en cambio, no acepta tal ambigüedad. Si bien encuentra poco claro el relato en palabras de Mateo, las de Lucas le parecen suficientemente explicativas: “Pero dexémonos de conjeturas: pues el Evangelista San Lucas nos quita todas las dudas que podía haber...”

Y así, su conclusión es unívoca: “habiendo quitado la cruz de los hombros de Christo, obligaron después á aquel Simón de Cirineo, a que la llevára él solo.”<sup>1004</sup>

---

<sup>1001</sup> MOLANUS (1594) 1996, "Qu'il faut tolérer dans les images et les peintures bien des éléments qui sont probables aux yeux de certains hommes compétents ou aux yeux du peuple", lib. 2, cap. 30, pp. 210-212.

<sup>1002</sup> "significa que Simón llevó la cruz con Cristo marchando tras él, o que llevó él la cruz tomándola de las espaldas del agotado Cristo?" *Íbid.*, p. 211.

<sup>1003</sup> Que fuera Simón quien llevara solo la cruz, cuenta con el favor de San Jerónimo, del papa León y de Teofilacto, mientras que la opción de que Simón ayudara a Cristo marchando ambos juntos con la cruz a cuestas es la aceptada por San Ambrosio y por comentaristas más recientes, como Francisco Poligrano, quien argumenta que sólo se pretendía ayudar a Cristo y que no resulta creíble que éste se hubiera descargado del peso de la cruz que era también el peso de nuestros pecados.

<sup>1004</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 405-406.

La polémica sobre el número de clavos con que Cristo fue clavado en la cruz merece un extenso capítulo en el tratado de Molanus.<sup>1005</sup> Pese a dedicarlo casi enteramente a los testimonios a favor del uso de cuatro clavos, al final no pretende concluir que ésta haya sido la verdadera manera, ni que sea relevante saberlo:

Mais je ne voudrais pas blâmer qu'aujourd'hui le Christ soit constamment fixé à la Croix par trois clous. En effet, puisque l'on demeure dans l'incertitude ... lorsqu'il s'agit de savoir si les pieds du Christ ont été fixés ensemble par un seul clou ou séparément par deux, il n'y a guère d'importance à représenter trois ou quatre clous.<sup>1006</sup>

Reconoce que la cuestión no tiene demasiada importancia, que ambas alternativas, tres o cuatro clavos, se justifican con razones de peso y prueba de ello es que pueden encontrarse indistintamente una u otra forma entre las imágenes de crucifixiones de mayor antigüedad. Más adelante añade otro argumento a favor de los cuatro clavos, y es la existencia de antiguos grabados que representan un madero adicional en la cruz para clavar los pies.

De manera ajena a la polémica, comenta que los clavos habrían sido motivo de honra según demuestra un discurso de San Ambrosio sobre la muerte de Teodosio y que tal vez provenga de allí la especial devoción del pueblo hacia los clavos del Señor.

Nótese que a diferencia de Molanus que se conforma con presentar diversos testimonios, Interián procura ser muy explícito en sus recomendaciones. En este caso y algún otro similar en el que ni el contraste de autoridades, ni la tradición pictórica —estrategias de Molanus— ofrecen por sí mismas una solución clara, Interián acude a otros métodos: evalúa tanto la racionalidad de las diversas opciones, como sus implicaciones simbólicas.

En este caso de la polémica entre triclavistas y cuatriclavistas, acude a la razón para evaluar y reconocer como especialmente válidos los argumentos de la fractura de los huesos de los pies de Cristo, de la presencia de cuatro soldados, o de los testimonios sobre la presencia de un madero adicional en la cruz para sostener y clavar ambos pies. Sin embargo, su argumento final y definitivo en este caso, es producto de la erudición

---

<sup>1005</sup>MOLANUS (1594) 1996, "Du nombre des clous de la croix", lib. 4, cap. 6, pp. 494-496.

<sup>1006</sup> Pero no quisiera censurar que hoy Cristo sea fijado a la cruz por tres clavos. En efecto, puesto que sigue siendo incierto ... lo que se trata de saber si los pies de Cristo fueron fijados juntos por un sólo clavo o separadamente por dos, no tiene demasiada importancia representar tres o cuatro clavos, *Ibid.*, pp. 495-496.

histórico-teológica. Las propias palabras de Interián indican que se trata de una información poco conocida en su época:

Pero lo que es más de extrañar, de suerte que quien lo lea sin saberlo de antemano, se llenará de pasmo y admiración, es, que no sólo muchos de los autores, sino los primeros en efecto, que representaron a Christo crucificado con solos tres clavos, fueron los herejes Albigenses

Y más aún cuando añade: “Pero (se me dirá) ¿qué testigo produces (pues es preciso que haya alguno y que este sea famoso) para probar tan grande atentado”?<sup>1007</sup> Refiriéndose entonces a sus fuentes, entre las cuales, en este caso, no se encuentra Molanus.

Como es la tónica general de su tratado, también en el capítulo que dedica a la corona de espinas, el teólogo de Lovaina se dirigía a la comprensión del sentido de la corona en la imagen del Crucificado que no, como hará Interián, a su detallada descripción física, o a la comprobación de que dicha imagen se atiene a la verdad histórica y simbólica de la escena representada.<sup>1008</sup>

Así, la primera afirmación: “L'image du Christ en Croix a une couronne d'épines sur la tête pour signifier qu'avant d'être crucifié il a été couronné au moyen d'un cercle d'épines comme roi des Juifs”. Y la que hace más abajo: “La couronne d'epines sur la tête du Christ en Croix peut signifier qu'il l'a portée sur l'instrument du supplice”<sup>1009</sup> redundan en dicha explicación del sentido, pero sin que obstan para la aceptación de imágenes muy diferentes cuyo sentido también sea aceptable:

Certaines anciennes images n'ont pas de couronne d'epines sur la tête du Christ, mais quelques-unes ont une couronne royale ... Ces peintures veulent montrer de façon un peu plus claire que Notre-Seigneur est roi<sup>1010</sup>

---

<sup>1007</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 427.

<sup>1008</sup>MOLANUS (1594) 1996, "De la couronne du Christ en Croix", lib. 4, cap. 7, pp. 497-499.

<sup>1009</sup> “La imagen de Cristo en la Cruz con corona de espinas en la cabeza significa que antes de ser crucificado fue coronado por medio de un círculo de espinas como rey de los Judíos”. “La corona de espinas sobre la cabeza de Cristo en la Cruz puede significar que lleva encima el instrumento de suplicio” *Íbid.*, p. 497.

<sup>1010</sup> “Ciertas imágenes antiguas no presentan la corona de espinas sobre la cabeza de Cristo, pero algunas llevan una corona real ... Estas pinturas quieren mostrar de manera más clara que nuestro Señor es Rey” *Íbid.*, p. 498.

Interián hace referencia a la corona en dos ocasiones; en la escena de la coronación, en la que describe el objeto “para pintarlo con juicio y prudencia” y en la escena de la crucifixión, en la cual, por no constar el hecho puntual de la colocación de la corona en la narración en los evangelios, remite a “una pía creencia y una tradición, que ... la Iglesia ha recibido”. Las características de la corona, sobre cuyo material y forma Interián profundiza (“unos dicen que de juncos marinos, otros que de un árbol llamado *rhamno*”), no son tratados por Molanus, salvo en lo que se refiere a la posible penetración en el cráneo:

Quelques-uns s'en prennent aux peintres, qui commettraient une erreur en représentant la couronne d'épines pénétrant le crâne et le cerveau du Christ, sous prétexte que l'Écriture dit: *Vous ne briserez aucun de ses os.*

Molanus parece mostrarse de acuerdo con la posibilidad de dicha penetración en el cráneo al citar inmediatamente a continuación el testimonio de Tertuliano: “Or cette prophétie ne doit peut-être pas être étendue jusque-là, car Tertullien ... écrit que la couronne d'épines avait écorché et défiguré les tempes du Seigneur”<sup>1011</sup>

Sobre este particular, Interián en cambio, no deja dudas. Aunque informa que hay quienes juzgan, “que las espinas de dicha corona, no solo traspasaron el cutis y la sacratísima carne de Cristo, sino también su mismo cráneo”, más adelante se manifiesta personalmente contrario a esa idea: “No obstante no traspasaron aquel hueso que llamamos calavera o cráneo” y explica dos motivos que lo mueven a pensar así. El primero es una mezcla de argumentos de índole médica e histórica:

porque á mas de que si aquellas puntas hubieran traspasado dicho hueso, no podían dexar de causar heridas mortales, lo que ciertamente Pilatos, el qual intentaba librar á Christo de la muerte, no lo habría mandado

---

<sup>1011</sup> “Algunos la toman con los pintores, que cometerían el error de representar la corona de espinas penetrando el cráneo y cerebro de Cristo, bajo el pretexto de que la Escritura dice “No romperán ninguno de sus huesos” “O esa profecía no debe tal vez, ser entendida justo así, pues Tertuliano escribe que la corona de espinas había arañado y desfigurado las sienes del Señor”, MOLANUS (1594) 1996, p. 498. Las pocas fuentes mencionadas por Interián en el fragmento sobre la corona de Cristo crucificado, son las mismas que habían sido citadas por Molanus: Tertuliano, *Ad Judeos* y Gregorio Magno, *Homilía sobre la Pasión del Señor*.

El segundo motivo se fundamenta únicamente en la razón: “¿qué espinas podrían ser las que tuviesen tanta penetrabilidad y dureza, a no ser, no digo marinas, sino de hierro?”

Y así, pese a que recurre a las mismas fuentes que su predecesor, deja claro que la corona de espinas no penetraría el cráneo de Cristo.

Interián coincide con Molanus en la condena a las imágenes que representan a la Virgen visiblemente superada por la aflixión en el momento de la crucifixión: “tendidos los brazos, abierta la boca como que está dando grandes voces, arrancándose los cabellos”,<sup>1012</sup> o como expresara el teólogo de Lovaina, “prise d'une défaillance sous la Croix et s'affaissant à terre”.<sup>1013</sup>

Interián menciona el tema en dos ocasiones, muy brevemente en el capítulo XVI, cuando se refiere a Cristo llevando la cruz a cuestas, y después en el XVIII, al dedicarse a los detalles de la crucifixión en sí, donde se extiende justificando y apoyando sus razones en las Escrituras y en abundantes autoridades.<sup>1014</sup>

Nótese que para Interián el problema en las pinturas pertenece al pasado: “Confieso que ya rara vez vemos esto en las Imágenes” y en cambio detecta el mismo error en los sermones de algunos de sus contemporáneos.

En cuanto al lugar de la Virgen bajo la cruz, Molanus señala la opinión de que la Santísima Virgen María debería ser representada a la izquierda de Cristo y no a la derecha como es usual.<sup>1015</sup> Interián manifiesta conocer esta opinión: “ni faltaron quienes han dicho, que se le debía poner a la izquierda del Señor” pero difiere, y afirma que la Virgen debe situarse a la derecha de Cristo, según la costumbre, añadiendo otra razón de

---

<sup>1012</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 404.

<sup>1013</sup> “Presa de un desfallecimiento bajo la cruz y desplomándose en tierra”. Molanus afirma que la mayoría de autores desaprueban este tipo de pintura, refiriéndose, con excepción de la breve mención a su contemporáneo de Lovaina, Petrus Montanus, a autores que serán retomados por Interián: San Ambrosio, Josse Clichtove; Tomasso de Vio (Cayetano); Mattheaeus Galenus y San Anselmo. En, “De la chute de la Vierge Mère de Dieu sous la croix, et aussi de la peinture de l'église et de la synagogue sous la croix”, MOLANUS (1594) 1996, lib. 4, cap. 8, pp. 500-503.

<sup>1014</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 404 y 445.

<sup>1015</sup> Se refiere a la opinión de Bernardino Bustis; MOLANUS (1594) 1996, p. 501.

índole simbólica, lo que él llama una “pía conjetura”: “porque era justo que entre Jesús y el pecador convertido estuviera de por medio la Inmaculada Virgen y mediadora entre los hombres”.<sup>1016</sup>

Molanus dedicó un capítulo expresamente a demostrar que el buen ladrón suele colocarse del lado derecho de Cristo. Recurre para ello a abundantes citas, entre las cuales se menciona la interpretación simbólica de la crucifixión como imagen del juicio final en el que el ladrón bueno a la derecha, simboliza a todos los justos que se salvarán y el malo, a la izquierda, a todos los que serán condenados.<sup>1017</sup> El primero de los autores que cita, sin embargo, afirma lo contrario, es decir, que el ladrón bueno estaba a la izquierda. Al no añadir ningún comentario propio al respecto, no queda claro si su intención con la cita era evidenciar el error o más probablemente mostrar la existencia de diversidad de opiniones. Ya se ha visto que Molanus no se propone en su tratado demostrar que existe una única manera apropiada de representar las imágenes sagradas.

Interián menciona explícitamente la existencia de diversas opiniones y el error en que incurrir quienes piensan que el ladrón bueno puede representarse a la izquierda:

Y lo que he dicho poco ha, sobre poner al Buen Ladrón a la derecha de Christo, y al malo a la izquierda, aunque no han faltado quienes han pretendido haber sucedido enteramente lo contrario (que no hay opinión alguna, por absurda que sea, que carezca de patronos) me parece del caso hacer ver que ... no está fundado en meras conjeturas sino también en testimonios de los Padres antiguos.<sup>1018</sup>

Y tras las debidas citas remata: “el despreciar estas cosas, aunque parezcan menudencias; si no es una cosa impía, es a lo menos cosa propia de ignorantes”.

---

<sup>1016</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 448.

<sup>1017</sup> MOLANUS (1594) 1996, "Que le bon larron doit être placé à la droite du Christ", lib. 4, cap. 9, pp. 504-506. Los autores citados son San Jerónimo, Juan Damasceno, el evangelio apócrifo de Nicodemo, San Agustín, León el Grande, el papa Celestino, Rabano Mauro, San Hilario y su contemporáneo Radulphus Ardentius. Molanus incluye un autor de importancia aparentemente menor, con opinión contraria, su contemporáneo Adrien Juin de Hornes.

<sup>1018</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 444.



En siguiente capítulo Molanus aborda la manera en que los ladrones fueron fijados a la cruz.<sup>1019</sup> Las autoridades a las que cita evidencian que los ladrones fueron fijados a la cruz con clavos y que su suplicio fue idéntico al de Cristo, ante lo cual Molanus reconoce que no lo hacen así los pintores flamencos:

et j'ai cru comprendre qu' en Italie les peintures étaient en accord avec leur affirmation. Les peintres de chez nous les attachent avec des cordes sur des instruments de supplice les plus divers<sup>1020</sup>

Pero nótese que en su propósito tranquilizador y explicativo, lejos de condenar este proceder, Molanus explica la razón de esta diferencia: los ladrones son representados así atados con cuerdas, para evitar que pueda confundírseles con Cristo.

Interián en cambio es categórico al pronunciarse contra esta diferencia en la representación de las crucifixiones que falsearía la realidad histórica. Recuérdese que demuestra que las tres cruces eran muy iguales porque según la narración del descubrimiento de la santa cruz por Santa Elena, hubo de recurrirse a un milagro para distinguir la de Cristo de las otras dos y a partir de allí deduce que las tres debían tener incluso las mismas marcas de los clavos. Interián continúa con esta igualdad triádica también en la desnudez que, como Cristo, padecieron los ladrones y en la manera de taparla discretamente que deben llevar a cabo los pintores, detalles todos estos, que Molanus no considera.

También se ocupa Molanus de explicar la imagen de la calavera que suele representarse bajo la cruz. De hecho considera, igual que como lo retomará Interián, dos posibilidades. Según algunos testimonios, se trataría de que la sepultura de Adán estaba bajo la cruz, idea que tuvo mucha difusión entre los antiguos, como demuestra Molanus con la mención a varios autores, y como de manera similar, demuestra Interián. A continuación Molanus explica que algunos autores apuntan a que no es necesario que el cráneo sea de Adán, pues éste puede hacer referencia al nombre del lugar donde según el evangelio ocurrió la crucifixión, el Golgota (en hebreo, “lugar del craneo”). Interián explica un poco más esta segunda opción añadiendo que se trataba de un lugar “destinado para la

---

<sup>1019</sup>MOLANUS (1594) 1996, "Des clous des deux larrons", lib 4, cap. 10, p. 507.

<sup>1020</sup> "Tengo entendido que en Italia las pinturas son acordes a dicha afirmación. Nuestros pintores los unen con cuerdas e instrumentos de suplicio muy diversos", *Íbid.*

muerte de los reos de pena capital” y por eso “estaba lleno por todas partes de cráneos o calaveras de hombres”.<sup>1021</sup> Por último, también parece retomar de Molanus, el comentario final en torno a la imagen de un cadáver completo, pero mientras que Molanus afirmaba que se trataba de la salvación específica de Adán, Interián le otorga un significado general, de representación de la victoria sobre la muerte. Molanus añade aún otra posibilidad cuya mención Interián omite: “Dans certaines images du Christ crucifié, on voit reproduit un agneau afin que sa présence incite à méditer sur le Christ, la Agneude Dieu<sup>1022</sup>

Nótese que en este caso Interián acepta más de una opción como correcta (la calavera puede ser o no de Adán) pero porque esa multiplicidad de opciones no afecta a la imagen (que es, en todo caso, igualmente una calavera) sino a las razones que la justifican. Y es que en general intenta encontrar varias razones diferentes que converjan para justificar una determinada imagen.

Continúa Molanus su tratado con el descendimiento de la cruz,<sup>1023</sup> afirmando que “quelques-uns représentent la Christ à la descente de Croix sans plaies ni aucune pâleur; c'est una opinion inconsistante. »<sup>1024</sup>

Se trata de una afirmación que Interián retomará de manera muy similar: “es justo que se pinte ... taladradas las manos, y pies con clavos, y abierto el costado con la lanza”; según continúa relatando, vió una imagen de metal labrada por Miguel Ángel, “un artífice de los más peritos entre todos ellos”, en la que Cristo estaba en los brazos de la Virgen, pero “sin ninguna herida”.<sup>1025</sup>

---

<sup>1021</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 456.

<sup>1022</sup> "En ciertas imágenes de Cristo crucificado se ve reproducido un cordero con el fin de que su presencia incite a meditar sobre Cristo, cordero de Dios", MOLANUS (1594) 1996, p. 509.

<sup>1023</sup>"Considérations sur la descente de croix et sur la peinture erronée de Ferentino qui affirme que le Christ n'a pas connu la mort", MOLANUS (1594) 1996, lib. 4, cap. 12, pp. 510-511.

<sup>1024</sup> "algunos representan a Cristo en el descendimiento de la Cruz sin ningún tipo de heridas ni palidez, esto es una opinión inconsistente", *Íbid.*, p. 510.

<sup>1025</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 458.

Molanus ubica el origen de esa omisión de las heridas de Cristo, en un texto en el que supuestamente la propia Virgen María explica que el cuerpo de Cristo había sido glorificado en el descendimiento de la cruz; y añade otros autores que también mencionan la escena de manera más general.<sup>1026</sup> Una erudición a la que Interián no acude en este caso, si bien comenta otros aspectos sobre los que nada dice Molanus, como la presencia de José de Arimatea y Nicodemus, o la posible atención de la Virgen en la corona y los clavos.

Interián se abstiene de mencionar el relato de Molanus sobre la herejía en la que cayó el pueblo italiano de Ferentino al creer que Jesús no habría conocido la muerte en la cruz, por lo cual lo representaban con los ojos abiertos.

Sobre la Resurrección, Molanus aborda tres detalles, el de la posición de la piedra del sepulcro, la actitud de los soldados que estaban presentes, y la posible presencia de María.<sup>1027</sup>

En primer lugar se vale de las palabras de un teólogo contemporáneo para confirmar que Cristo habría salido del sepulcro sin necesidad de que se moviera la piedra que lo cubría, y que lo más probable que los centinelas estuvieran despiertos dado que fueron testigos de lo sucedido.<sup>1028</sup> Dos cuestiones que el mismo Molanus reconoce que ya quedan claras en el relato del evangelio, y que en efecto Interián repite en total acuerdo. Al referirse a la piedra del sepulcro: “Christo salió del sepulcro sin quitarse la piedra; de la manera que el mismo día entró cerradas las puertas, donde estaban sus Discípulos.”

Y respecto a la actitud de los soldados:

---

<sup>1026</sup> Las supuestas palabras de María pertenecen a un diálogo de San Anselmo comentado por Denys el Cartujano (autor al que ocasionalmente acude Interián). Los otros autores mencionados son San Gregorio, San Bernardo y un teólogo de Lovaina, Hemericus de Campo, autor del *Tractatum De imagine Christi de cruce depositi*.

<sup>1027</sup> MOLANUS (1594) 1996, "Remarque sur les peintures de la Resurrection du Christ", lib. 4, cap. 13, pp. 512-514.

<sup>1028</sup> Se refiere a Josse Clichtove, *Sermón de Pascua*; la obra de este teólogo de los Países Bajos, no es revisada directamente por Interián.

los mismos soldados, o á lo menos algunos de ellos, dixeron la verdad de lo que habia acontecido ... y así es alucinarse, el persuadir á los Pintores que pinten dormidos á todos los que guardaban el sepulcro

Para la explicación sobre la forma de la tumba, Molanus prefiere remitir a otro autor que escribiera sobre los lugares santos, mientras que Interián se extiende directamente en la descripción a pesar de también remitir a otras autoridades en el tema<sup>1029</sup>

Sobre la presencia de la Virgen Maria entre las mujeres que se dirigían a embalsamar el cuerpo de Cristo, Molanus dice “la Mère de Dieu, n'est comptée par aucun évangéliste au nombre des femmes qui allèrent embaumer le Christ, c'est pourquoi elle ne doit pas être jointe à leur groupe”<sup>1030</sup>

Opinión con la concuerda Interián: “entre las mujeres que vinieron al monumento del Señor para tributarle su reverente obsequio, en ninguna manera debe ponerse a la Santísima Virgen.”<sup>1031</sup>

Molanus advierte que muchos autores recientes consideran que Cristo apareció resucitado a su madre antes que a nadie más, aunque las Escrituras indican que a quien se mostró primero fue a María Magdalena.<sup>1032</sup>

Aunque Interián no se detiene con detalle en cada una de las apariciones de Cristo tras su Resurrección, menciona muy brevemente que debe representársele vestido de manera distinta cuando se apareció a sus discípulos y “quando se manifestó la primera vez a la Magdalena”; por lo tanto, como es de suponer, se atiene al relato del Evangelio.

Precisamente a partir de esta diferencia entre quienes piensan que Cristo apareció por primera vez a su madre, a pesar de diferir de la afirmación del Evangelio, Molanus

---

<sup>1029</sup> San Adomnan, teólogo escocés del s VII al que Interián no menciona, prefiriendo apoyarse en el testimonio de Juan de Maldonado y en el de Francisco Suárez.

<sup>1030</sup> "La Madre de Dios no es incluida por ningún evangelista en el número de mujeres que embalsamaron el cuerpo, por lo que no debe añadirse a ese grupo", MOLANUS (1594) 1996, p.513.

<sup>1031</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 471.

<sup>1032</sup> Los autores citados de esta opinión son Rupert de Deutz; el no identificado autor de una obra titulada *Nouveau Tresaur* e Ignacio de Loyola y entre los antiguos que comparten esta postura, San Ambrosio, Celio Sedulio, San Anselmo, Gregorio de Nisa, y Simón Metafraste

comenta lo que por otra parte suele ser su postura común frente a estas divergencias: “Il n'y a donc aucune raison de faire des reproches à la piété populaire et de provoquer son trouble; bien plutôt faut-il la défendre avec la retenue qui convient aux chrétiens. »<sup>1033</sup>

Molanus continúa con la Ascensión, habiendo llamando la atención en los mismos puntos que más tarde también resaltaría Interián, aunque en orden inverso. En primer lugar, Molanus mencionaba el cortejo que acompaña al Señor en este trance: “La peinture de l'Ascension du Christ le fait avec bonheur escorter par les anges.”<sup>1034</sup>

Aunque las palabras de Molanus sólo aluden a los ángeles, a continuación cita el texto del salmo que describe el cortejo triunfal de Dios con miles de carros. Acaso por eso Interián encontrará necesario precisar detalladamente la diferencia entre subir por propia virtud, como subió el Señor, o subir con ayuda de carros y ángeles como San Elías. Molanus describe después la posible postura de sus brazos:

Lors de son Ascension, le Christ a béni les apôtres en levant les mains. Il l'a fait, ou bien selon le rite d'Aaron, en étendant les mains au-dessus d'eux comme le font encore aujourd'hui les prêtres juifs sans jugement, ou bien selon le rite chrétien de la bénédiction épiscopale. Les peintres montrent le second rite, qui est sans doute le plus probable.<sup>1035</sup>

Interián en cambio, simplifica esta explicación “hase de pintar Christo con la mano levantada, a la manera que suele hacerlo el obispo quando da la bendición al pueblo”.

Molanus continúa mencionando las huellas que Cristo dejara impresas en el lugar en el que sucedió la Ascensión,<sup>1036</sup> exactamente como hace Interián al comenzar su exposición sobre el mismo tema.

---

<sup>1033</sup>“No hay pues ninguna razón para reprochar la piedad popular y provocar su trastorno; antes bien debe defenderse con la retención que conviene a los cristianos”, MOLANUS (1594) 1996, p. 514.

<sup>1034</sup> “La pintura de la Ascensión de Cristo le hace felizmente escoltado por los ángeles”, *Íbid.*, p. 515.

<sup>1035</sup>“Durante su Ascensión, Cristo bendijo a los apóstoles levantando las manos. Lo hizo según el rito de Aron, extendiendo las manos por arriba de ellos como hacen aún hoy los sacerdotes judíos sin juicio, o bien según el rito cristiano de la bendición episcopal. Los pintores muestran el segundo rito, que sin duda es el más probable”, *Íbid.*, p. 516.

<sup>1036</sup> Basado para ello en los testimonios de Paulino de Nola, Beda El Venerable y San Adomnan (como fuente de Beda). Interián menciona a las mismas autoridades (omitiendo al último).

Y concluye por último Molanus con el detalle de la orientación de la Ascensión según las huellas, esto es, que Cristo daba la espalda a Jerusalén y miraba hacia Occidente, igual a su posición en la cruz, detalle que Interián pasa por alto.

Tal como hará Interián, Molanus continuó con la escena de la Pentecostes, comenzando por indicar y explicar la presencia de la paloma en su representación:

Les peintres introduisent une colombe dans la représentation du récit de la Pentecôte, non pas pour signifier que l'Esprit Saint est descendu sur les apôtres sous cette forme, mais parce que, à un autre moment, il est apparu ainsi, et parce que la colombe signifie avec bonheur les interventions du Saint-Esprit.<sup>1037</sup>

Nótese la similitud del texto de Interián que afirma que “los pintores representan al Espíritu Santo en forma, y figura de paloma; lo que es tan frecuente y recibido, que apenas se halla otro modo de pintarlo”.

Molanus dedicó todo el resto del capítulo a citar el relato bíblico y a valorar el error que cometiera el heresiarca Teodoro de Beza, al condenar el protagonismo de la Virgen en esta escena. Interián en este caso se limita a realizar una buena síntesis del capítulo de Molanus a quien menciona explícitamente.

Al comentar la pintura del juicio Final,<sup>1038</sup> Molanus intenta excusar la imagen de la Virgen y San Juan Bautista de rodillas que interceden ante el Señor, advirtiendo que no hay por qué interpretarla como que los condenados serán salvados, sino como “action de grâce envers le Christ, afin de le remercier de l'avènement de son règne et de tous les innombrables bienfaits reçus”, o como si rogaran por algunos “afin que le Seigneur leur fasse, en ce dernier jour et en cette dernière heure, la grâce de trouver miséricorde devant lui”, o “que ni Marie ni Jean ne seraient exaucés s'ils priaient en faveur des damnés”.<sup>1039</sup>

---

<sup>1037</sup> "Los pintores introducen una paloma en la representación del relato de la Pentecostes, no para significar que el Espíritu Santo descendió a los apóstoles bajo esta forma, sino porque en otro momento, ha aparecido así, y porque la paloma significa felizmente las intervenciones del Espíritu Santo. *Íbid.*, p. 517.

<sup>1038</sup> “De la peinture du jugement dernier”, MOLANUS (1594) 1996, p. 540-543.

<sup>1039</sup> “acción de agradecimiento hacia Cristo por el advenimiento de su reino, y de los innumerables beneficios recibidos”, “para que el Señor le hiciese en ese último día y en esa última hora, la gracia de encontrar misericordia ante él”, o “que ni María ni Juan se cansarían de rogar a favor de los condenados”. *Íbid.*, p. 541.

No obstante, reconoce preferir que no se encuentren representados María y Juan de rodillas. Será esta observación final la retomada por Interián “para que los indoctos no tomen de ahí ocasion de algún error peligroso”.

También comentó Molanus el problema de la edad en la que debe representarse a los resucitados, citando las conciliadoras palabras de San Agustín según las cuales lo importante es la ausencia de defectos. Será este mismo el siguiente aspecto a desarrollar por Interián quien lejos de dejar abiertas las posibilidades, precisa “todos ... comparecerán en la edad perfecta ... en la edad de treinta y tres años” y repitiendo la misma cita de Agustín para precisar que “este Santo Padre, enemigo de contiendas” “solo pretende decir ... no ser esto tan cierto, que sea artículo de Fe”.<sup>1040</sup> A partir de esta apariencia de los resucitados Interián se extenderá en la disquisición sobre la diversidad de sexos entre los resucitados, asunto sobre el que nada menciona Molanus, así como tampoco comenta el asunto de la desnudez de los cuerpos, último de los aspectos de la escena que toca el mercedario.

Sintetizando la revisión comparada, se observa que Interián retoma los aspectos tratados por Molanus respecto a las representaciones de Cristo, así como sus opiniones, si bien no se limita ni a unos, ni a otras. Interián tendrá en cuenta muchas más escenas y aspectos de cada una de ellas, pero en los puntos que retoma, su aporte más significativo desde el punto de vista estrictamente iconográfico es el de elegir solo una de las posibles opciones que había dejado abiertas su predecesor.

Así, ateniéndonos estrictamente a las indicaciones de Molanus sobre Cristo, el tratado de Interián introduce las siguientes modificaciones iconográficas: Cristo debe ser representado clavado en la cruz antes de que ésta sea alzada; los ladrones han de mostrarse con idéntico tipo de crucifixión que Cristo; Simón Cirineo debe llevar la cruz por sí solo; Cristo ha de estar clavado con cuatro clavos y no con tres; la Virgen así como el buen ladrón deben situarse a la derecha de Cristo.

Otras diferencias entre las aproximaciones de Interián y Molanus serán expuestas al final de todo el análisis comparativo.

### *b) Paleotti*

---

<sup>1040</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 479.

Como se vio ya en un capítulo anterior dedicado a la estructura del tratado, Paleotti había contemplado en el índice de su hipotético cuarto libro una lista bastante completa de escenas de la vida de Jesucristo; de hecho bastante similar a la que completó Interián, —coincidencia que poco tiene de sorprendente al estar los hechos de la vida de Cristo claramente demarcados, tanto por las propias Escrituras, como por la misma historia de la iconografía cristiana.

Dado que Paleotti no llegó a desarrollar ese cuarto libro de su *Discurso sobre las imágenes*, muy poco se encuentra en los dos libros de carácter más generalista que conforman su obra que permita una comparación directa con las propuestas iconográficas de Interián. Aún así, en el segundo libro —suerte de extensa clasificación de problemas de la imagen—, el Cardenal boloñés ilustró sus conceptos con el ejemplo de algunas escenas sagradas que permiten alguna comparación concreta. Para ello se han extraído y ordenado correlativamente todos los ejemplos que hacían referencia a escenas de la vida de Cristo conformándose una especie de boceto de las propuestas iconográficas del autor sobre este tema.

De todas formas no puede obviarse que el grueso de la obra de Paleotti, más que en esas pocas menciones iconográficas, se centra en la explicación de los diversos tipos de errores en que pueden caer las pinturas y por ello el mayor interés está en descubrir la influencia que ello aún ejerce en los criterios que se manejan en *El Pintor Cristiano*, o al contrario, la posible distancia entre esos criterios contrarreformistas y los de Interián.

A este respecto debe recordarse que Paleotti trata de los errores en las representaciones pictóricas a partir de la premisa de que existe un paralelismo entre libros e imágenes y que, por lo tanto, habiendo la iglesia establecido una normativa clara para prohibir o permitir libros, lo mismo es factible para el caso de las imágenes. Así como son variados los motivos para prohibir libros, igualmente las imágenes deben ser evaluadas según diferentes tipos de errores y su gravedad, que Paleotti clasifica en dos grandes categorías básicas: errores que tienen que ver con la fe y la disciplina eclesiástica, y errores que no tienen que ver con la fe sino con el tratamiento de la verdad —incluyendo en este segundo caso no sólo imágenes sacras sino también profanas.

Nótese que para Interián, el principal interés está precisamente en esa segunda categoría de Paleotti. Al comenzar el tratamiento de la vida de Cristo, nuestro tratadista recuerda que estas materias “son más propias de mi objeto e instituto” pues “contienen una historia



cierta y determinada.”<sup>1041</sup> Un interés que ya había anunciado al inicio del tratado cuando explica que el tipo de errores al que se referiría serían “los que provienen de la ignorancia de los sucesos, de la poca, o ninguna instrucción en la Historia, en las costumbres, en los ritos, y los que dimanen de otras causas semejantes.”<sup>1042</sup>

Y es que en la concepción de Interián el ámbito de la fe y el de la verdad histórica aparecen estrechamente vinculados, demostrando a través de sus observaciones la voluntad de combatir una fe sostenida sobre errores y absurdos, para sustituirla por una fe en cierta forma mas auténtica, pero sobre todo más racional, al estar sustentada en verdades históricas y hechos coherentes lógicamente.<sup>1043</sup>

Para definir el tipo de errores que podrían causar que una pintura sacra fuera errónea en materia de fe, Paleotti acude a las categorías que la censura teológica aplicaba a los libros: temerarias, escandalosas, erradas, sospechosas o heréticas, a las que añade las supersticiosas y las apócrifas. El procedimiento para detectar errores de fe implica comparar la afirmación teológica representada en determinada escena con el núcleo verdadero que expresa la Sagrada Escritura.<sup>1044</sup>

También parece provenir de la censura de libros la clasificación de las escenas según su relación con la verdad: imágenes falsas, no verosímiles, ineptas o indecorosas, privadas de proporción, imperfectas, inútiles, ridículas, de tema insólito, de significado oscuro, imprecisas, crueles, o de temas monstruosos.

Interián recopila los errores de diverso tipo y grado que históricamente ya han sido señalados por teólogos y comentaristas anteriores, desde los más peligrosos, vinculados a falsos dogmas, a los menos perniciosos, que obedecen a pequeñas incertidumbres dentro del relato. De entre todos se detecta en estos textos relativos a la vida y Pasión de Cristo, un énfasis personal dirigido a subrayar los errores relacionados con la falsedad y verosimilitud, énfasis que se manifiesta en la mayor extensión del texto, en el recurso a

---

<sup>1041</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 178.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>1044</sup> Paleotti explica exhaustivamente las condiciones para cada uno de estos juicios por lo que no es necesario repetir explicaciones.

mayor cantidad de fuentes bibliográficas o autoridades eclesiásticas, e incluso en la abundancia de recursos expresivos de intolerancia.

Para demostrarlo, compararemos a continuación sus observaciones con las extraídas de los ejemplos de Paleotti.

Respecto a la Natividad, Paleotti había hecho una breve mención referida a los dolores del parto de la Virgen, específicamente cuando se muestra a María, “che viene assistita da ostetriche durante il parto, seduta a letto dopo il parto e ancora pallida como se fosse afflitta da dolori, o che si ristori con cibi raffinati e vini corposi.”<sup>1045</sup>

La escena era mencionada como ejemplo de un error en materia de fe, específicamente de *dipinti sospetti* —aquellas pinturas que no siendo claramente heréticas, inducen perplejidad y duda en el ánimo del que las contempla.<sup>1046</sup>

Interián describe la escena de manera muy similar, “Vese echada en la cama la Santísima Virgen, enferma, y pálida por los dolores del parto: danle alguna bebida las comadres que la asisten; y otras cosas de este tenor”<sup>1047</sup>

Pero no parece haber tomado como modelo de su comentario el de Paleotti, sino al más extensamente desarrollado por Molanus, aunque se desmarque un tanto de ambos tratadistas del XVI, al afirmar “no puedo menos de confesar llanamente, que jamás he visto semejante pintura, aunque acaso la habrá en alguna parte”.

No obstante, Interián explica más claramente que Paleotti el sentido herético de esa imagen, el cual radica en su alusión a “que la soberana Señora estaba sujeta a las leyes de la humana debilidad y flaqueza”. Y la juzga no menos duramente, “otra Imagen, que a juicio de hombres doctos dista también muy poco de contener error peligroso; y yo constantemente afirmo que en nada dista”.

---

<sup>1045</sup> “que es asistida por parteras, sentada en el lecho después del parto y aun pálida como afligida por dolores o que se recupera con buenas comidas y vinos”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 113.

<sup>1046</sup> PALEOTTI (1582) 2002, cap. 6, pp. 113-114. Y añade que hace referencia a las doctrinas de Elvidio y otros, cuyo error ya fuera condenado por San Jerónimo y documentado en el Sínodo sexto. Es una información que de manera más extensa se encuentra también en el texto de Molanus.

<sup>1047</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 47.

Nótese que, pese a que Interián destaca la gravedad del error, y, como Paleotti, lo considera “error manifiesto contra la fe” o que “a lo menos dispone y abre el camino para él”, su tratamiento del tema no resulta especialmente extenso, ni son abundantes las autoridades citadas.<sup>1048</sup> Tampoco aplica el calificativo específico de “sospechosa” otorgado por Paleotti.

Paleotti se refirió al origen y aspecto de los reyes magos para ejemplificar un problema que no tiene que ver con la fe, sino con la verdad: “Alcuni sostengono che i magi che si recarono ad adorare il Signore fossero vecchi, altri che fossero giovani, che venissero dall'Egitto, che fossero mori...che fossero giunti dalla Persia...”<sup>1049</sup>

La escena sirve de ejemplo de *dipinti imprecisi e incerti*, junto a otras que, como ésta, podrían ser representadas de diversos modos por no existir un único criterio que indicara cuál de ellos debe prevalecer.

Interián también reconoce la incerteza en la representación de los reyes magos:

por lo que mira a otras qualidades del cuerpo, por exemplo, que uno de ellos fuese muy viejo, otro mozo, y el otro enteramente negro, como un Etiópe; todas estas son cosas, de que se tiene poca, o ninguna noticia, y por esto ...damos de buena gana á los pintores sobre este punto la licencia, que ellos tan liberalmente se apropian<sup>1050</sup>

Pero, como suele hacer en casos similares, no se resigna totalmente a la incerteza sino que hace el esfuerzo de recopilar información y aplicar razonamientos que finalmente le permitan precisar un único modo válido o al menos preferible. Así por ejemplo en este caso, se plantea “determinar si los Magos fueron Reyes, o no, y por consiguiente, si deben pintarse con insignias reales, ó de otro modo”. Tras aclarar que no se trata de un asunto de fe, aborda una extensa indagación en torno al posible origen de estos personajes y concluye que, “si bien no fueron Reyes poderosísimos, sin embargo fueron en cierto modo Reyes, y por lo tanto se han de pintar con algunas insignias reales”. Nótese que en

---

<sup>1048</sup> En total, dos páginas y cuatro citas, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 57-58.

<sup>1049</sup> “Algunos sostienen que los magos que acudieron a adorar al Señor fueron viejos, otros que fueron jóvenes, que vinieron de Egipto, que eran moros, que provenían de Persia”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 206.

<sup>1050</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 214.

este caso, pese a no tratarse de un error grave, que implique la fe, Interián dedica varias páginas y gran cantidad de referencias.<sup>1051</sup>

Para continuar situando de manera correlativa las escenas de la vida de Cristo que Paleotti menciona, se ha de abordar otro de los errores relativos a la fe, *I dipinti apocrifi* —aquellas pinturas que representan cosas consideradas inauténticas por la Iglesia, aunque no merezcan condena, o aquellas de las que se puede dudar, o de las que no se puede dar un juicio cierto.<sup>1052</sup> Paleotti aclara que algunas, aunque no sean del todo conformes a la palabra sagrada, no deben considerarse apócrifas si se atienen a la autoridad de los santos Padres y al uso universal de la iglesia y lo ejemplifica con la usual representación de la huída a Egipto:

Il Vangelo non ci dice se, quando il Nostro salvatore fuggì da bambino in Egitto con la madre e S Guiseppe, fossero andati a piedi o a cavallo o con altri mezzi; ma i pittori di solito dipingono la Madonna sopra di un asinello con il bambino in braccio, come è ragionevole supporre che fosse<sup>1053</sup>

Sobre otra escena relativa a estos mismos hechos vuelve Paleotti al comentar uno de los errores que no implican fe sino la verdad de la historia, *I dipinti con soggetti insolite e nuovi*. La escena citada ejemplifica de un tipo de novedad que aunque no contradice la verdad, no tiene fundamento de autoridad cierta. Se trata de la que representa a la Virgen, “mentre prende con un vaso dell'acqua dal fiume per darla al figlio, e si dipinge anche S Guiseppe che afferra un ramo carico di frutti e lo porge al bambino.”<sup>1054</sup>

Interián en su comentario de la huída a Egipto, aunque abarca más aspectos, incluye estos dos comentarios de manera bastante similar. Llama la atención sobre el carácter apócrifo de la primera escena, a la vez que, como Paleotti, justifica su validez:

---

<sup>1051</sup> Algo más de cinco páginas y unas 20 referencias.

<sup>1052</sup> PALEOTTI (1582) 2002, cap. 9, pp. 119-121.

<sup>1053</sup> “El Evangelio no dice si, cuando Nuestro Salvador huyó de niño a Egipto con su madre y San José, marcharon a pie o a caballo, o por otros medios; pero por lo general los pintores representan a la Virgen María sobre un burro con el niño en brazos, como es razonable suponer que sucediera”, *Íbid.*, p. 120.

<sup>1054</sup> “Mientras toma con un recipiente agua del río para darle al hijo, y se pinta también a San José que agarra una rama cargada de frutos y se lo da al niño”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 199.

Nada de todo esto consta ciertamente del Evangelio. Es verdad. Yo lo confieso. Pero que? ¿Llevaremos por esto á mal , y nos indignaremos al ver pintada una cosa, que aunque no conste con certeza, no tiene argumento alguno contra sí, y además está fundada en verisímiles y probables conjeturas?<sup>1055</sup>

A continuación, comenta también la otra escena con que en ocasiones se ha ilustrado dicho viaje, la misma que Paleotti calificara de insólita:

Los pintores...quando no ocurre alguna cosa cierta, adornan sus pinturas con varios juegos nacidos en su fantasía, y que algunas veces son bastante indecentes y ridículos. Tal es el que reprehendió un sabio Cardenal, el qual hace descripción de una pintura, en que se representa a la Sagrada Virgen, que tomando un vaso en la mano, va sacando agua de un río...<sup>1056</sup>

Aunque aquí alude directamente a la crítica de Paleotti, es evidente que no otorga ninguna importancia a las etiquetas con las que éste intentó sistematizar los errores, y así, en vez de "insólita", la tilda de "ridícula", sin pretender con esto ninguna sistematización, como demuestra la serie de descalificativos con los que enfatiza su rechazo personal por este tipo de afrentas de los pintores a la estricta verdad de los hechos: "son bastante indecentes, y ridículos" y "son estas cosas pueriles, burlescas y casi ridículas".

Otro ejemplo de *I dipinti con sogetti insoliti e nuovi*, mencionado por Paleotti hace referencia a a la manera en que algunos pintan al Sagrado Niño, “che, ancora fanciullo, gioca con s Giovanni Battista, o che scerza con una rondine in mano, tutte cose che sono di natura effimera più che devota.”<sup>1057</sup>

El Cardenal boloñés aconsejaba a los pintores atenerse a la importancia del tema y a la autoridad de los precedentes antiguos para no ceder a la tentación de introducir estas curiosidades anecdóticas. El criterio de Interián se demuestra similar en su condena a este tipo de escenas:

Vemos pintado con mucha frecuencia á Christo, como Niño, y aun como muchacho ya grandecillo, divirtiéndose en juegos pueriles...jugando con un paxarillo...o ...montado á caballo

---

<sup>1055</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 238.

<sup>1056</sup>*Ibid.*, p. 239.

<sup>1057</sup> “que, aún niño, juega con San Juan Bautista, o que juega con un nido en la mano, todas cosas que son de naturaleza efímera más que devota”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 199.

sobre un cordero, o de otros modos semejantes. Todo esto, y otras cosas á este tenor son meras necedades, y bagatelas, como ya lo advirtió un grave autor, y de eminente dignidad.<sup>1058</sup>

Interián acentúa, con respecto a Paleotti, las críticas a estas imágenes de Jesús jugando, pues a su juicio su problema no es sólo que sean anecdóticas o efímeras, sino que son falsas, pues según afirma, "no se ocupaba en esto Christo Señor nuestro, aun en la edad pueril: cosas mucho mayores, y mas graves revolvía en su mente santísima". Más aún la participación del Bautista en estos juegos infantiles, acarrea, para Interián, un verdadero problema de verdad histórica:

ni del Evangelio, ni de ninguna historia, que merezca entera fe, se puede probar, o colegir, que Cristo y su Precursor San Juan Bautista concurriesen quando niños en algun lugar o que se viesen mutuamente<sup>1059</sup>

Y desarrolla extensamente múltiples consideraciones sobre las posibilidades reales de que dicho encuentro ocurriera, siendo este caso otro claro ejemplo de la importancia que otorga Interián en su tratado a esos problemas relativos a la verdad de la historia, pese a su escasa peligrosidad en lo referente a la fe.<sup>1060</sup>

Respecto a las diversas escenas de la Pasión, Paleotti menciona varias de ellas entre las pinturas "imprecisas", aquellas que como ya hemos señalado, parecen obligar a resignarse a que sean representadas de diversos modos. Uno de estos casos es el de Simón Cireneo:

La croce che gli evangelisti dicono essere stata da portare a Simone il Cireneo, non è chiaro se fosse stato il solo Simone a portarla, dopo averla tolta dalle spalle di Nostro Signore, o se Simone abbia semplicemente aiutato Cristo a portarla per sorreggere il grande peso.<sup>1061</sup>

Uno de los objetivos de Interián en su tratado parece haber sido el de precisar estas imágenes que Paleotti diera por imprecisables, y en el caso de Simón Cirineo lo hace con facilidad:

---

<sup>1058</sup> Se refiere a Paleotti; INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 243.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 245.

<sup>1060</sup> El tema del encuentro ente Jesús y San Juan Bautista niños, ocupa tres páginas y media, y unas diez referencias.

<sup>1061</sup> "La cruz que los evangelistas dicen que habría sido llevada por Simon Cireneo, no es claro si fue sólo Simón el único en llevarla, después de haberla quitado de los hombros de Nuestro Señor, o si Simón simplemente había ayudado a Cristo a soportar el gran peso", PALEOTTI (1582) 2002, p. 206.

Pero dexémonos de conjeturas pues el Evangelista San Lucas nos quita todas las dudas ...Y así habiendo quitado la Cruz de los hombros de Christo, obligaron después á aquel Simón Cirineo a que la llevara él solo.<sup>1062</sup>

Otro de los aspectos considerados por Paleotti entre los irremediamente imprecisos, son los relacionados con los modos de crucifixión; por una parte, de los ladrones que acompañaron a Cristo: “Quanto ai ladroni che furono crocifissi con Cristo, alcuni dicono che fossero stati crocifissi con i chiodi, altri che fossero stati legati con le funi.”<sup>1063</sup>

Al respecto según ya se ha visto, Interián concluye tras un razonamiento lógico vinculado con la igualdad de las tres cruces que, “se infiere también con bastante claridad, que los ladrones fueron traspasados con clavos en sus patíbulos, y no solamente atados y apretados en ellos sus brazos y piernas con cuerdas”<sup>1064</sup>

con lo que desaparece toda imprecisión al respecto.

Y por otra parte, la incerteza rodea también la manera en que fue crucificado el propio Cristo,

Alcuni pittori raffigurano Cristo crocifisso con quattro chiodi, altri solamente con tre, e noi, nella Diocesi di Bologna, abbiamo visto sia l'uno che l'altro tipo di dipinto, per quanto sembri più frequente il crocifisso con tre chiodi.<sup>1065</sup>

El razonamiento que aplica Paleotti se limita a la frecuencia o costumbre como únicos legitimadores de una determinada representación; pero Interián, tras reconocer que efectivamente es más frecuente la crucifixión de tres clavos, demuestra a través de varios argumentos, que la crucifixión con cuatro clavos es más correcta. Dos de las principales razones, de hecho, parecen rozar problemas de fe: por una parte, según las escrituras, a Cristo no le fue roto ningún hueso y esto no habría sido posible de habersele clavado ambos pies con un único clavo; por otra parte, los primeros en introducir la imagen del

---

<sup>1062</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 405.

<sup>1063</sup> “En cuanto a los ladrones que fueron crucificados con Cristo, algunos dicen que fueron crucificados con clavos, otros que fueron amarrados con cuerdas”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 206.

<sup>1064</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 435.

<sup>1065</sup> “Algunos pintores representan a Cristo crucificado con cuatro clavos, otros solamente con tres, y nosotros, en la Diocesis de Bologna, hemos visto uno y otro tipo de pintura, si bien parece más frecuente el crucifijo con tre clavos”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 206.

crucificado con tres clavos habrían sido los herejes Albigenses. Sin embargo Interián declara expresamente no atreverse a condenar la crucifixión de tres clavos como un error peligroso, y la razón es la siguiente: “aunque esto sucedió en aquellos tiempos, quando se extendían y propagaban dichas herejías; nadie sigue ahora este modo de pintar con el mal fin que llevaban los referidos Herejes”,<sup>1066</sup>

La apariencia de Cristo tras la Pasión puede presentar problemas de inverosimilitud, esto es, un error relativo a la verdad de la historia. Paleotti lo menciona como ejemplo de *I dipinti non verosimili* —pinturas sólo ligeramente inferiores a la verdad. Esto sucede cuando Cristo es representado,

in croce bianco e morbido, senza alcun segno dei lividi e della flagellazione, come fanno di solito i pittori: chiunque si accorgerebbe immediatamente della non verosimiglianza, dato che Christo era appena stato selvaggiamente picchiato e torturato<sup>1067</sup>

Se trata de una observación que Interián realiza de manera muy similar en lo que se refiere a la descripción de la escena: “el pintar a Jesu-Christo...como que no le hubiesen maltratado, o atormentado, con un rostro de buenos colores, y lleno de carne, y con lo que los pintores llaman morbidez”,<sup>1068</sup>

Si bien acentúa, con respecto a Paleotti, su crítica a los pintores, advirtiendo que se trata de "una cosa disparatada, y que se aparta mucho de la verdad" y añade la razón por la cual conviene que el sufrimiento de Cristo sea bien visible: para llenar de piedad y estupor a quien contemple los horrores que padeció para dar "exemplo de su amor y paciencia".

También comenta Paleotti que puede haber inverosimilitud a causa del tiempo, y pone como ejemplo la representación de la Pasión, durante la cual sobrevinieron las tinieblas “se in questo caso di dipingesse qualcuno intento a leggere un libro o ritrarre qualcosa, o

---

<sup>1066</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 429.

<sup>1067</sup> “en la cruz blanco y mórbido, sin signos de hematomas y azotes, como hacen por lo general los pintores: cualquiera puede darse cuenta de la falta de verosimilitud, dado que Cristo acababa de ser salvajemente golpeado y torturado”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 173.

<sup>1068</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 429.



a compiere qualsiasi altra azione che richieda luce”<sup>1069</sup> Aspecto éste, el de las tinieblas durante la crucifixión, del que Interián nada comenta.

Afirma Paleotti que similar inverosimilitud sucedería si se representara “gli apostoli e le altre persone mezzi nudi, senza vesti come in piena estate, quando invece sisa che era ancora stagione fredda.”<sup>1070</sup>

Nótese que se trata de uno de los varios argumentos al que Interián acude para condenar la desnudez del niño Jesús: “sobre no decir bien esto con la piedad de una Madre tan cuidadosa, en una región y estación de tiempo, que aunque no era excesivamente fría lo era bastante.”<sup>1071</sup>

Y añade Paleotti que el mismo problema de inverosimilitud también pasaría

quando si corona Cristo con spine smisurate, mentre viene battuto alla colonna con flagelli strani, inchiodato alla croce in modo stravagante, o deposto dalla croce con la testa in giù e i piedi in alto<sup>1072</sup>

Por último, se ha encontrado una alusión al problema de las expresiones de la tristeza de la Virgen María, como ejemplo de *I dipinti imperfetti*. Entre las muchas variaciones posibles de la imperfección, Paleotti señalaba la de pintar las cosas de modo que omitiendo algún aspecto se ayuda al espectador a imaginar mejor la totalidad. Según Paleotti a veces algunos pintores,

rappresentano molto opportunamente le Marie ai piedi della croce nell'intento di esprimerne la grande amarezza e tristezza, e ne dipingono alcune col capo chino sul petto, o che si coprono il

---

<sup>1069</sup> “si en este caso se pintara a alguien leyendo un libro o pintando algo o realizando cualquier otra acción que requiera luz”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 174.

<sup>1070</sup> “los apóstoles y otras personas medio desnudas, sin ropa, como en pleno verano, cuando se sabe que todavía era época de frío”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 174.

<sup>1071</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 182.

<sup>1072</sup> “si se corona a Cristo con espinas enormes, mientras es golpeado en la columna con látigos extraños, clavado a la cruz de modo extravagante, o bajado de la cruz con la cabeza hacia abajo y los pies en alto”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 175.

volto con le mani o con il mantello, come per suggerire un segno di più grave cordoglio e di dolore inesprimibile.<sup>1073</sup>

Nótese que se trata en este caso de una aproximación levemente distinta al problema iconográfico principal que plantea Interián en este tema, el de la falta de circunspección y decoro al mostrar el sufrimiento en la Virgen. Si bien Interián se extiende largamente en la importancia de representar una tristeza modesta, nunca alude a que ello pueda ser un recurso expresivo, dirigido a sugerir poco, para que el espectador reconstruya el resto. Es un lenguaje, el de Palotti, más cercano al de la creación-percepción artística, que Interián no domina.

Finalmente, revisadas todas las escenas comunes en ambos tratadistas respecto a la vida de Cristo, puede concluirse que el razonamiento de Interián no difiere en sus lineamientos del de Paleotti, paradigma del contrarreformismo católico. Sin embargo, sí varían sus énfasis, mucho mayor en el caso de Interián en esos poco peligrosos errores relativos a la verdad, que en el de los errores de fe, pero sobre todo quitando importancia a la conceptualización de un sistema clasificatorio de errores, para centrar la importancia en las escenas en sí.

### *c) Carducho*

Como ya ha sido mencionado, Los Diálogos de Carducho contienen algunos pasajes dedicados a la reflexión sobre la iconografía sacra y aunque breves, se extraen a continuación los que incumben al relato de la vida de Cristo.

Como sabemos el tratado se presenta bajo la forma de diálogos, en el séptimo de los cuáles el alumno pregunta,

Y así no se porque se ha de pintar a Christo señor nuestro cenando con los Dícipulos asentados en sillas, o escaños, como usamos en estos tiempos, sabiendo que no fue así, sino que estaban recostados (como entonces se usava) sobre los escaños<sup>1074</sup>

---

<sup>1073</sup> “representan muy apropiadamente a María al pie de la cruz en el intento de expresar la gran amargura y tristeza, y algunos la pintan con la cabeza inclinada sobre el pecho, o que se cubre el rostro con sus manos o con su capa, como para sugerir una señal de pena más aguda y de dolor inexpresable”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 184.

<sup>1074</sup>CARDUCHO (1633) 1979, p. 341

A lo que el maestro, tras explicar que la historia se compone de una parte principal que es el hecho o misterio que no se debe alterar, y una parte circunstancial y accidental que se puede alterar para mover la devoción, recomienda "adornar y explicar lo sustancial de la historia con las circunstancias y accidentes más propios" porque las circunstancias y modos antiguos, al no ser practicados, no causarían devoción. Y añade que aún más es así cuando dichas características accidentales no están claramente expresadas en la escritura. Finalmente responde a la pregunta concreta del alumno, "en la Cena, supuesto que el Evangelista no dize el modo de asentarse a cenar, tengo por discreción pintarlo en el modo que ahora se usa."<sup>1075</sup>

Es claro que este punto de vista de un pintor aún vinculado al sentir renacentista, difiere radicalmente del punto de vista de fidelidad historicista de Interián. En la primera explicación que hace de este tema en el libro primero, su intransigencia queda justificada por la necesidad de comprender el sentido de la escena,

si Christo estaba sentado á la mesa, y escondia sus pies debaxo de ella, como es natural, segun el modo regular de estar sentado quando se come, ¿cómo pudo aquella mujer, que estaba á las espaldas y se acercó por detrás...regarle con lágrimas los pies, limpiárselos con sus cabellos y ungirselos con unguento? ... Lo que si es facil de entender si decimos que Christo Señor nuestro y los demás convidados no estaban sentados a la mesa sino recostados en sus camas<sup>1076</sup>

Nótese que Interián defiende este detalle histórico, no porque sea importante por sí mismo, sino porque permite entender mejor el conjunto de los hechos narrados, no obstante no pierde la sensatez y concluye, respecto a otros tipo de representaciones más laxas, como las defendidas por Carducho, que

este es el modo que usan vulgarmente los pintores ignorantes de las cosas antiguas...sin embargo estos, y otros semejantes errores y defectos no son tales que por ellos deban quitarse dichas pinturas de los lugares donde se hallen , ni que por esto merezcan los Pintores ser reprehendidos<sup>1077</sup>

---

<sup>1075</sup> *Íbid.*

<sup>1076</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 80. En este caso se trata del cap. introductorio, pero luego vuelve a aparecer en el cap XII del lib 2 dedicado a las pinturas de la mujer pecadora.

<sup>1077</sup> *Íbid.*, p. 81.

También hace Carducho preguntar a su pupilo sobre la representación del bautizo de Cristo,

si San Iuan a Christo bien nuestro le bautizó por inmersión, que fue undirle en el agua, como se colige del uso que entonces se tuvo de aquellas partes, porque se ha de pintar echándole agua sobre la cabeza con una escudilla, ó conca?<sup>1078</sup>

Y más adelante le contesta,

Dizenos el Evangelio, que el Bautista bautizó a Christo Señor nuestro con agua del Rio Iordán: esto es lo que nos importa saber...que este fuese por modo de inmersión, o echando el agua con escudilla...no muda la esencia...y así no es defecto pintarlo, como se acostumbra. Antes digo, que este misterio, parece se debe pintar en el modo que mas fuere conocido de todos los que le han de ver y venerar...que lo demas que toca al uso de aquellos tiempos...mas toca examinarlos a los doctos Espositores de las divinas Letras<sup>1079</sup>

Recordemos la opinión de Interián sobre este tema:

Dos cosas hay en las pinturas del Bautismo de Christo, que es menester observar...y la una de ellas, confieso ingenuamente que me desagrada en extremo. Esta es, que quando los pintores representan a Christo, que está recibiendo el Bautismo...no le pintan como era debido, metido algun tanto profundamente dentro del agua...Es esta una cosa inepta, y casi diría ridícula<sup>1080</sup>

Este desagrado tiene sus razones; al menos dos en este caso; una que tal vez podría reducirse a la erudición histórico-geográfica, el Jordán era en efecto un río caudaloso y profundo; y otra acaso de más peso, en la medida en que permite entender mejor otras formas rituales que se derivaron de aquella, a saber, que así se habría instituido el llamado bautismo por inmersión, conferido por la iglesia tanto en Oriente como en Occidente desde la antigüedad, y diferenciado de otros tipos de bautismo.

De manera similar al ejemplo anterior, esto es, con cierto desapego por el detallismo historicista, se expresa Carducho al referirse a los debates sobre los clavos empleados en la crucifixión:

Cada dia vemos disputar las varias opiniones que ai, de como fue crucificado Christo nuestro Señor, unos dizen, que con tres clavos, poniendo un pie sobre otro, otros dizen, que con quatro,

---

<sup>1078</sup> CARDUCHO (1633) 1979, p. 342.

<sup>1079</sup> *Íbid.*

<sup>1080</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp., p. 297.

los pies juntos y en cada uno un clavo, otros las plantas sobre una tablilla y con dos clavos; y también hay quien diga, que espiró cruzados los pies, y en cada uno un clavo, siguiendo la visión de Santa Brígida; mas aunque difieren en el modo, no en lo esencial.<sup>1081</sup>

Demuestra así Carducho una preferencia por el sentido metafórico de la pintura que poco tiene que ver con el detalle historicista y literal que se propone clarificar y difundir Interián en su tratado.

#### *d) Pacheco*

En la última parte de su tratado, denominada "Adiciones a algunas imágenes", Pacheco presentó una amplia sucesión de descripciones de escenas de la vida de Cristo. Aunque la crucifixión no aparece incluida en el lugar que le correspondería en dicha secuencia, el pintor se ocupó del tema varias veces en su práctica pictórica modificando algunas de sus propias decisiones iconográficas y consultando a raíz de ello a algunos de sus contactos eruditos. Así se intercambiaron pareceres, se produjeron debates epistolares e incluso alguna publicación en torno a la probabilidad del uso de uno o de dos clavos para los pies de Cristo así como sobre el título de la cruz. Ambos asuntos serán comentados en este estudio.<sup>1082</sup>

El siguiente cuadro comparativo permite constatar cuántas y cuáles son las coincidencias entre esas escenas y las que incluyó Interián en su tratado. Como se intuye en el cuadro y se revisará detalladamente a continuación, diez de los veinte capítulos que Interián dedica a la iconografía de Cristo, coinciden con los de Pacheco y en efecto sus contenidos parecen apoyarse en buen grado en la obra de éste. Igualmente se evidencia en la comparación que son muchas las lagunas que en este tema dejó el pintor del XVII en su tratado.

---

<sup>1081</sup>CARDUCHO (1633) 1979, p. 343.

<sup>1082</sup> Se conocen dos crucificados con cuatro clavos pintados por Pacheco en 1614 y 1615. Años antes, en 1611, había realizado uno de tres clavos. Vease introducción de Bassegoda a PACHECO (1649) 2009, n. 28, p. 18. Pacheco incluyó en los dos últimos capítulos de su tratado las cartas sobre los clavos pero no así la polémica sobre el título.

ÍNDICE DE PACHECO	ÍNDICE DE INTERIÁN
Iconografía de Cristo extraída de los Capítulos XII y XIII	Libro III. De las pinturas e imágenes de Jesucristo y de los misterios de su santísima Vida y Pasión
1. Pintura del Nacimiento de Cristo Nuestro Señor	1. De la Natividad de Cristo Señor nuestro
2. Pintura de la Circuncisión del Niño Jesús	2. De la Circuncisión del Señor
3. Pintura de la Adoración de los tres Reyes Magos a Cristo Señor nuestro	3. De la pintura de la adoración de los Magos
4. Pintura de la Purificación de Nuestra Señora y Presentación del Niño Jesús en el templo	4. De la Presentación de Cristo en el templo y de la purificación de nuestra señora
5. Pintura de la huida que hizo la virgen con su hijo y esposo a Egipto	5. De las pinturas de la huida de Cristo a Egipto
	6. De las pinturas de la Infancia del Salvador
6. Pintura de la disputa del niño Jesús en el templo entre los doctores	7. De las pinturas de Cristo hallado en el templo sentado en medio de los doctores
	8. De las pinturas de Cristo en edad varonil
	9. De las vestiduras y adornos de Cristo
7. Pintura del Bautismo de Cristo a los treinta años de su edad	10. Del Bautismo de Cristo y tentaciones en el desierto
8. Pintura del ayuno del Salvador y tentaciones del demonio	
	11. Otras observaciones acerca de otros hechos de Jesucristo
	12. De las pinturas de la mujer pecadora ungiendo los pies de Cristo
	13. Algunas cosas dignas de advertirse acerca de las pinturas de otros hechos de Jesucristo
	14. De lo que hay mas digno de notarse de la Pasión de Jesucristo
9. Pintura de la coronación de espinas de nuestro Redentor Jesucristo	15. De las pinturas antes de pronunciar contra el sentencia de muerte
10. Pintura de cuando el Señor fue mostrado al pueblo y dixo Pilatos <i>Ecce Homo</i>	
11. Pintura de Cristo con la cruz a cuestas camino del calvario y de Simón Cirineo que le ayudó	16. De las pinturas de Cristo llevando la cruz a cuestas y conducido al suplicio
Comentario sobre una escena posterior a los azotes <sup>1083</sup>	17. De las pinturas de la crucifixión del Señor y de las imágenes de Cristo crucificado

<sup>1083</sup> Aparece comentado en un capítulo del tratado no dedicado a la iconografía, sino al decoro.

Polémica en torno a la crucifixión: el número de clavos y el título de la cruz <sup>1084</sup>	18. Sobre otros errores frecuentes en la Crucifixión de Cristo
	19. De las imágenes del Descendimiento del Cuerpo de Cristo de la Cruz
12. Pintura de la gloriosa resurrección de Cristo Señor nuestro	20. De las imágenes de la Resurrección de Jesucristo y su Ascensión a los Cielos
13. Pintura de la primera aparición de Cristo resucitado a su santísima madre	

La primera escena de la vida de Cristo se encuentra en la mitad del duodécimo capítulo del *Arte de la Pintura* y se inicia con la narración del hecho sagrado, no únicamente según los evangelios, sino ampliándolo según numerosos escritores eclesiásticos citados.<sup>1085</sup> Su descripción del lugar de nacimiento de Jesús como una cueva cavada en la muralla, resulta, aunque breve, muy similar a lo que Interián consideraría más tarde verdadero; mencionó también muy brevemente el hecho de que la Virgen no sintió dolor ni trabaxo alguno —uno de los puntos polémicos de esta representación, como se ha visto— así como la indicación de que la Virgen contaría poco más de 15 años para el momento de la natividad, detalle mencionado por Interián sólo en el libro dedicado a la Virgen. A continuación Pacheco se ocupa directamente de describir la escena pictórica, recomendando la siguiente manera:

Píntese la Virgen dentro de la cueva, arrodillada, con su túnica y manto, y San Josef asimismo; el Niño faxado y envuelto, el rostro divino descubierto, reclinado en el pesebre; los dos animales calentándole con su aliento, ángeles cantando y apareciendo a dar las nuevas a los pastores.<sup>1086</sup>

---

<sup>1084</sup> Sobre el número de clavos se incluyen varias cartas en los capítulos XV y XVI. Sobre el título de la cruz nada dice Pacheco en su tratado, pero la hemos incluido por su vinculación circunstancial con el debate de los clavos.

<sup>1085</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura del Nacimiento de Cristo Nuestro Señor", pp. 602-608. Además del evangelio de San Lucas, Pacheco cita en esta descripción al jesuita italiano Luca Pinelli (1542-1607), Cristobal de Castro (fallecido en 1615), Jerónimo Gracián (1545-1614), Beda, Brocardo (Burchard de Mont-Sion, S. XIII ), Cristobal de Fonseca (1550-1621), Sannazaro (Nápoles 1456-1530), Juan Mendez Bernardo (Sevilla, 1579-1560), Andres de Cañizares, San Bernardo, San Agustín y las imágenes de Jerónimo Nadal.

<sup>1086</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 606.

De toda la escena, el aspecto sobre el cual Pacheco llamaba especialmente la atención era la desnudez del niño,

Ya vemos que es de fe católica que, primero que lo pusiese en el pesebre, lo envolvió la virgen; y ésta fue la señal que se les dió a los pastores para que lo conociesen...¡Aquí de Dios!¿Cómo lo pintan casi todos los pintores desnudo? Dirán que así representa más la pobreza; y que es más hermoso un niño desnudo que envuelto...Respondo: que más hermosa es la verdad y lo que pretendió el Espíritu Santo...<sup>1087</sup>

Finalmente dedica unas pocas líneas a explicar la presencia de los pastores.

A diferencia de Pacheco, Interián suele prescindir del resumen del relato bíblico, prefiriendo abordar directamente los aspectos a su juicio problemáticos de la escena en cuestión. En el caso de la natividad se dedica primero al lugar de nacimiento, abundando en un tipo de información casi documental, detalles de la realidad geográfica-histórica como son el edicto de Octavio Augusto en torno a los empadronamientos, las características de los mesones públicos en los que se alojaban los peregrinos en Oriente, la existencia de un único alojamiento de este tipo en Belén, sus medidas y la zona de la ciudad en la que se encontraba. A continuación pasa al asunto de la desnudez del niño abordándolo de manera muy similar a la de Pacheco, si bien con mayor extensión. Adicionalmente, Interián se ocupa de justificar la presencia de los animales, explorando las interpretaciones que han dado sentido a su presencia —mientras que Pacheco simplemente los integra al relato—, y añade algunas observaciones sobre San José, a quien Pacheco no se refiere en esta escena.

A continuación, Pacheco introduce el comentario a la escena de la circuncisión de la siguiente manera,<sup>1088</sup>

En esta historia tengo mucho que advertir a los pintores, por ser, a mi juicio, una de las que ejercitan con mayor ignorancia en el lugar, en el acompañamiento, en el ministro, y en otras circunstancias

Nótese la similitud del discurso de Interián en el capítulo correspondiente,

Tres son los casos en que principalmente se cometen dichos errores crasos en la representación de dicho Misterio: a saber, acerca del lugar, del Ministro, y del instrumento.

---

<sup>1087</sup>PACHECO (1649) 2009, pp. 606- 607.

<sup>1088</sup> *Ibid.*, "Pintura de la Circuncisión del Niño Jesús", pp. 608-612.



Toma la estructura narrativa de Pacheco y la modifica de acuerdo a lo que serán sus propias variaciones sobre el tema; en efecto, dedicará una extensa discusión al instrumento con que se realizó la circuncisión, detalle que Pacheco no consideró.

La empatía con Pacheco en este tema sería confirmada por Interián más adelante, a través de una cita directa. En efecto, ambos coinciden en muchos aspectos de sus propuestas, como que la circuncisión podría haber sido realizada en la misma cueva de la natividad y definitivamente no en un templo. Pacheco la expone con los detalles visuales propios de un pintor,

La Santísima Virgen en un asiento baxo, con su túnica rosada ceñida y manto azul, como se pinta de ordinario, con semblante grave y lloroso, pero con hermosura, acallando entre sus brazos y pechos al sagrado Niño circuncidado que, con pucheros y lágrimas manifiesta su dolor, medio desenvuelto, pero no sin camisita, pues no hay necesidad de estar todo desnudo, y sobre un paño blanco manchado de su sangre preciosa; delante, San Josef de rodillas, con admiración y sentimiento; junto a la virgen un plato, con el cuchillo ensangrentado y muchos ángeles y serafines que asisten alrededor, ...<sup>1089</sup>

E Interián expresa que esta opción le parece "plausible" y más verdadera que otras, pero matiza la probabilidad de que fuera realizada directamente por la Virgen,

la Circuncion del Señor, la executó algún Ministro público de los que estaban destinados para este oficio y digo además que asistieron algunos ancianos del pueblo, o por lo menos algunos Varones graves<sup>1090</sup>

Ambos autores sostienen sus afirmaciones en abundantes autoridades, y la principal diferencia entre ambos es sólo la mayor profundidad que dedica Interián a información histórica en la que se justifican sus propuestas, información que en cierta medida procura una objetividad desvinculada de la piedad cristiana, o dicho de otro modo, de demostrar una justificación para sus propuestas de tenor más materialista que simbólico, como en este caso serían la existencia de prohibiciones que regían para a la mujer después del parto, costumbres que pesaban en la práctica de las circuncisiones, testimonios de circuncisiones realizadas por madres, o finalmente lo que podría ser el ejemplo paradigmático de este proceder, la larga diatriba sobre si el cuchillo utilizado para la

---

<sup>1089</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 612; la propuesta sigue la autoridad de Francisco Suárez, citado por Pacheco en párrafo anterior, a quien extrañamente no cita Interián en este caso.

<sup>1090</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 200.

circuncisión fue de piedra o de metal, en la que Interián se acaba pronunciando a favor del metal por trabajarse éste muy bien en tiempos de los romanos. No obstante Interián no se despoja del criterio de autoridad y siempre que puede acude a él para respaldar el resultado de sus razonamientos.

Respecto a la Adoración de los Reyes Magos, Pacheco presenta el relato del evangelio ampliado por el recurso a numerosas autoridades para presentar argumentos sobre el origen de dichos Reyes y la manera en que se habrían trasladado hasta Belén.<sup>1091</sup> Comenta la opinión de algunos en favor de la ausencia de San José en esta escena, y finalmente, plantea su propuesta en términos muy pictóricos, de la siguiente manera,

La Santísima Virgen sentada a la boca de la cueva...muy alegre y hermosa, vestida como se ha referido, y San Josef de la misma manera a su lado en pie , con regocijo y admiración y el Niño Jesús bellísimo y risueño en brazos de su madre; y añadido contra la común pintura, envuelto en sus pañales y mantillas ... Los santos Reyes, todos postrados en tierra o de rodillas, vestidos con gala y autoridad; el primero besando el pie derecho al Niño, que le tenga descubierto, alzadas las envolturas; pero ninguno esté en pie ni los criados que están cerca. El viejo que adora primero tenga descubierta la cabeza y el tocado con su corona y el presente, o don, junto a si, en el suelo; los otros dos tengan los dones en las manos y sus tocados y coronas puestas, parezcan en lo obscuro, dentro de la cueva, los dos animales. La estrella este baxa y rayando luces sobre el Niño.<sup>1092</sup>

Respecto al mismo tema, Interián expone y evalúa varios aspectos problemáticos: la fecha en que sucedió, el lugar —llega a la conclusión que podría haber sido en un sitio distinto al de la natividad—, la desnudez del niño, y sobre todo, si fueron reyes y qué tipo de reyes. Se percibe un mayor voluntad de crítica histórica, desprendida del aire piadoso que exhibe Pacheco.

Al comentar la Purificación de la Virgen, Pacheco resaltó el cumplimiento de esta obligación, que en realidad no tenía, dada su limpieza virginal...<sup>1093</sup> y propuso como modelo la imagen creada por Jerónimo Nadal, que describió de esta manera

---

<sup>1091</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Adoración de los tres Reyes Magos a Cristo Señor nuestro", pp. 612-617.

<sup>1092</sup>*Ibid.*, p. 616.

<sup>1093</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Purificación de Nuestra Señora y Presentación del Niño Jesús en el templo", pp. 617-622.

Sumptuoso templo de ilustre arquitectura, con doce columnas tortuosas, galanamente revestidas como las del Templo de Salomón, seis a cada parte, con tres puertas, y, en medio del arco principal, pendiente, un candelero con seis luces encendidas y una mesa cuadrada en medio; detras della estará el santo Simeón, vestido con el traje que pusimos a Zacarías, porque fue de los sacerdotes comunes...al lado derecho la santa viuda Ana, vuelta a mucha gente, señalando al Niño que tiene Simeón; la Virgen, Nuestra Señora, de rodillas con tunica rosada ceñida y manto azul y velo sobre su cabeza. Estara delante de Simeón con una jaula redonda...

Interián, coincide con Pacheco en sus indicaciones para esta escena, básicamente que el templo a representar ha de ser el de Salomón, y que Simeón no ha de mostrarse vestido como el Sumo Sacerdote. La diferencia principal entre ambos tratadistas no está en la iconografía en sí, sino en la manera de presentarla, dedicando Interián especial atención a proporcionar información sobre los usos rituales en Israel para hacer entender a sus lectores cuán absurdo es representar el templo según los usos contemporáneos, es decir a la difusión de cierta erudicción histórica con énfasis en la lectura crítica de los textos. Resalta especialmente su aproximación más material que simbólica por ejemplo, acerca del viejo Simeón, si realmente era o no sacerdote, de qué tipo, en qué momento llegó al templo o si se encontraba o no especialmente vestido para el ritual.

Acerca de la huida a Egipto,<sup>1094</sup> Pacheco planteó cuatro escenas, y comentó los hechos apoyado en numerosas autoridades, bien distintas, en su mayoría, a las que después citaría Interián.<sup>1095</sup>

De la huida,

Nuestra Señora sentada en su asnita, con su manto azul, ropa rosada y toca en su cabeza y sombrero de palma puesto; el Niño envuelto, en sus brazos, que descubra algo del rostro, San Josef delante, haldas en cinta, con su báculo, llevando de diestro la jumenta, y un ángel volando delante enseñándoles el camino...<sup>1096</sup>

De su vida allí

En una casa pobre, por cuya puerta se ve la calle, San Josef acepillando una tabla sobre su banco de carpintería; su sombrero colgado en la pared, sierra y compás pendientes de un cordel; por el

---

<sup>1094</sup> *Ibid.*, "Pintura de la huida que hizo la Virgen con su hijo y esposo a Egipto", pp. 622-627.

<sup>1095</sup> Acude en este caso a Cristobal de Fonseca, Luca Pinelli, Cayetano, Alonso de Villegas, Luis de Granada, Molanus, Francisco Arias, Jerónimo Gracián, Rybadeneyra.

<sup>1096</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 625

suelo, entre las astillas y virutas, otras herramientas, como la azuela, cartabon y martillo; el Niño Jesús, de un año o dos, con su túnica, sentado en tierra junto a su madre; mirando una cruz de dos palitos atados con un hilo. La Santísima Virgen sentada y vestida con su tunica y manto haciendo labor en su almohadilla y una canastica par de si con sus paños blancos, tijeras y hilo y, para que se conosca ser en Egipto, parescan en la calle algunas casas y gitanas que andan por las calles..<sup>1097</sup>

## De la vuelta

se pondrá poner en un entre suelo San Josef durmiendo sobre una tarima y el ángel que le avisa que se vuelva y abaxo, por principal, cómo se despiden de los vecinos y conocidos, San Josef en pie,teniendo de diestro la jumenta aparejada...etc<sup>1098</sup>

Interián no propone cómo realizar las escenas, sino que menciona los aspectos problemáticos, como las posibles faltas de concordancia ente los evangelios que narran este hecho. Aprueba la representación habitual y confirma la legitimidad del relato de la caída de los ídolos —tema sobre el cual nada dice Pacheco— pero condena las escenas bucólicas, de inspiración más libre, así como cualquier otra representación de la vida de Jesús en Egipto.

Respecto a la escena de Jesús entre los doctores,<sup>1099</sup> Interián demuestra discrepancias con las recomendaciones de Pacheco. Éste planteaba la escena del modo más tradicional, en el que Jesús es visible en el templo, en lo alto de las gradas, enseñando como maestro:

Píntase una espaciosa hexedra, aula o sala grande, junto al pórtico del Templo de Salomón, antes de entrar en él, en la cual solían disputar los maestros y enseñar la ley de Moisés, un nicho entre columnas con su asiento sobre algunas gradas levantado, en medio: el Niño Jesús muy hermoso...sentado en él , con un libro abierto y mucha majestad...<sup>1100</sup>

Recuérdese que Interián señalaría este modo de pintar como "enteramente disparatado y falso" pues según explica el Evangelio, Jesucristo estaba allí aprendiendo,

no instruyendo, y enseñando a los Doctores de la Ley y por tanto, no sentado en una cátedra más elevada, lo que es propio de Doctor y de Maestro; sino oyéndolos y preguntándoles, que es el

---

<sup>1097</sup>*Íbid.*, p. 626

<sup>1098</sup>*Íbid.*, p. 627

<sup>1099</sup>*Íbid.*, "Pintura de la disputa del niño Jesús en el templo entre los doctores", pp. 628-631.

<sup>1100</sup>*Íbid.*, p. 631.

oficio propio de discípulo; y por tanto colocado en el lugar más humilde: y aun sentado en los bancos o gradas que estaban a los pies de los doctores<sup>1101</sup>

Pacheco describe detalladamente la escena del Bautismo de Cristo<sup>1102</sup>

dentro del río Jordán, vestido, como se dirá en su pintura, arrodillado sobre una peña y mucha gente que acompaña la ribera, que vienen a ser bautizados por su mano. Dize un autor moderno que en rigor el modo antiguo de bautizar era sumergiendo al bautizado en las aguas; lo cual ni lo contradigo ni lo sigo.

Nótese que conoce el problema en torno a la opción de la inmersión pero prefiere no tomar partido y resuelve la escena de otro modo:

Lo que yo añado: cerca de la orilla, a Cristo Nuestro Señor vestido con su túnica y manto, puesto de rodillas en oración y el padre Eterno en el cielo, debajo de una luz transparente y un rayo della que viene encaminado a Cristo, donde se significa que suena la voz del Padre...<sup>1103</sup>

Pese a que Interián opina diferente a Pacheco en cuanto a la disyuntiva del bautizo por inmersión, retomará la escena que éste propuso. La razón que argumenta es un mayor apego al relato evangélico que no plantea la simultaneidad que suelen representar el común de las pinturas entre el hecho del bautizo en sí y la aparición del Espíritu Santo y la voz de Dios. Así, la imagen que Pacheco propuso y que Interián recomienda, representa a Jesucristo ya bautizado, rezando:

Pintar las corrientes del Jordán y mucha gente alrededor de ellas, el Bautista cubierto con su pellica, a Jesucristo vestido con su túnica, humedecidos sus cabellos, orando a Dios, y de rodillas, y sobre su cabeza al Espíritu Santo en figura de paloma, y al Padre Eterno, como que abriéndose los cielos, se dexa ver resplandeciente<sup>1104</sup>

---

<sup>1101</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 253. Interián se basa en este caso en los comentarios de Maldonado quien a su vez se refiere a santos padres como Orígenes, San Gregorio y Beda, mientras que Pacheco sustenta esta opinión en las *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana* de Luis de Granada.

<sup>1102</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura del Bautismo de Cristo a los treinta años de su edad", pp. 632-634.

<sup>1103</sup> *Íbid.*, p. 635.

<sup>1104</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp., p. 302.

Es probable que Interián tomara de Pacheco la idea, pero es raro que no lo mencionara, la coincidencia no parece deberse al uso de las mismas fuentes.<sup>1105</sup>

En el caso de las tentaciones del demonio,<sup>1106</sup> Pacheco nuevamente intentó recrear un resumen del relato a partir de diversos textos pero el resultado es confuso y fragmentario, no llegando a plantear, como en los casos precedentes, una solución en imágenes, clara para cada una de las tres situaciones. De las tres, la primera tentación es la más claramente presentada,

Cristo esta sentado a la boca de una cueva de grandes peñascos, con su túnica y manto, acompañanle algunos animales, el Demonio aparece en figura de ermitaño anciano, mostrándole las piedras del suelo...<sup>1107</sup>

Respecto a ésta escena, Interián enfatiza la recomendación de no presentar al demonio en traje religioso y en cambio mostrar características que lo hagan fácil de identificar, detalles estos en los que Pacheco no se detiene. Las descripciones que hace Pacheco de la segunda y la tercera tentación no resultan relevantes para establecer una comparación con las observaciones de Interián, y en cambio Pacheco presenta claramente una escena final en que Cristo celebra triunfador, sobre la cual nada comenta Interián.

Continúa Pacheco con el relato de los hechos relativos a la coronación de espinas,<sup>1108</sup> en los que Cristo fue despojado de sus vestiduras, cubierto con un manto púrpura raído y le fue colocada la corona,

de espinas tan recias y agudas que le penetraban hasta los güesos bañando de sangre cabellos, cuello y rostro y poniendole en la mano derecha una caña dura, aunque hueca, para representar al vivo con estas insignias que era Rey aparente y de burla<sup>1109</sup>

A continuación Pacheco transcribe una larga cita en la que se discute sobre el material y forma de la corona que Interián retomará, aunque a partir de otros autores.

---

<sup>1105</sup> Las fuentes a las que acude Pacheco en este caso son Alonso de la Serna, Luis de Granada, y fray Alonso Osorio; las que acude Interián son, además de los evangelistas, Luis de Maldonado.

<sup>1106</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura del ayuno del Salvador y tentaciones del demonio", pp. 634-640.

<sup>1107</sup> *Íbid.*, p. 635.

<sup>1108</sup> *Íbid.*, "Pintura de la coronación de espinas de nuestro Redentor Jesucristo", pp. 640-642.

<sup>1109</sup> *Íbid.*, pp. 640-641.

Pacheco describe una pintura por él realizada, que representa a “Cristo tomando su vestidura después de azotado”.<sup>1110</sup> Comenta su voluntad de expresar en ella el "encogimiento y vergüenza" con que un hombre "grave y delicado" se movería a buscar sus vestiduras tras recibir tantos azotes, representándole en el gesto de levantar la ropa, la túnica inconsútil. Intentó que los azotes no fueran tantos que ocultasen el cuerpo, e incluyó cuatro instrumentos con que le fueron propinados: las varas con que azotaban a los delincuentes romanos, correas de vaca, las espinas o zarzas, y el azote de puntas o estrellas de hierro, fixas en los cordeles.<sup>1111</sup> La columna es de las que sostienen capitel si bien no es visible en toda su altura.<sup>1112</sup>

Las recomendaciones de Interián sobre esta escena concuerdan con la descrita. Afirma que Cristo habría estado desnudo pero que debe pintársele sin indecencia, y que la columna a la que habría sido atado sería alta, del tipo indicado por Pacheco según la descripción de San Jerónimo y no pequeña con argolla, como a veces se indica.<sup>1113</sup> Difiere levemente respecto a los instrumentos, pues no encuentra verosímil el uso de nada más que cuerdas o correas, por lo que el azote de puntas sería excesivo a su criterio.<sup>1114</sup> Advierte que después de los azotes Jesús se habría vestido, por lo que el gesto descrito por Pacheco sería oportuno.

---

<sup>1110</sup> Aparece incluida como ejemplo final del capítulo dedicado al "orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención", *Ibid*, pp. 299-306. La pintura, que según el mismo Pacheco se encontraba en la iglesia de San Juan de Constantinopla, no se ha conservado.

<sup>1111</sup> Pacheco alude a que muchos más instrumentos aparecen en el estudio sobre el tema *Iesu Christi Crucifixi Stigmata Sacrae Sindone Impressa* de Alphonso Paleotti y Danielle Mallonio.

<sup>1112</sup> Advierte que prefirió esta columna alta que describen el mismo Paleotti ya mencionado, San Jerónimo en su epístola *Ad Marcelum*, Cristiano Adricomio en la descripción de tierra santa de su *Theatrum Terrae Sanctae* y las revelaciones de Santa Brígida. En otra ocasión pintó la columna baja a modo de balaustre bajo con una argolla.

<sup>1113</sup> Pacheco comenta que en otra ocasión pintó esa columna baja. Dicha obra no se conoce pero si una similar realizada más tardíamente y conservada en el Museo de Sevilla.

<sup>1114</sup> Nótese que sobre estos instrumentos ambos tratadistas remiten a Paleotti pero se trata de autores y obras diferentes. Pacheco se refiere a Alphonso Paleotti, sobrino del Gabriele Paleotti al que remite Interián.

La siguiente pintura descrita por Pacheco se refiere a la apariencia de Cristo cuando fue expuesto al pueblo por Pilatos,<sup>1115</sup>

salió Cristo Señor nuestro desnudo cubierto con la clámide, o manto roxo, que le cubría las espaldas hasta el pecho y, como no era cerrado, manifestaba su sagrado cuerpo todo herido y sangriento<sup>1116</sup>

Interián incluye en un único y extenso capítulo las dos últimas escenas referidas por Pacheco, añadiendo además al principio la narración de los azotes previos a los que fuera sometido. Allí vuelve a su erudicción más técnica, describiendo cuidadosamente el Pretorio. Interián evidencia su seguimiento del texto de Pacheco al citar su relato acerca de algunos pintores que representaron a Cristo en esta escena sin la caña o sin la corona.

Cuando Pacheco abordó el pasaje de la cruz a cuestras,<sup>1117</sup> aludió específicamente a dos temas, el de las vestiduras de Cristo y el modo en que lo ayudó a llevar la cruz el Cirineo. Sobre lo primero: “Antes de sacarlo al calvario, quitándole el manto purpúreo, le pusieron sus propias vestiduras, porque cuando lo llevasen a justiciar fuese más conocido de todos”<sup>1118</sup>

Aclaró que dichas vestiduras consistían de dos piezas, la túnica inconsutil ceñida y el manto. A continuación, expresó alguna duda sobre la forma en que Cristo habría sido ayudado por Cirineo, para finalmente afirmar que el que la llevara éste sólo, parece más conforme a la palabra del evangelio.

no se debe reprehender el pintarlo de la una o de la otra manera; porque si es ayudando a Cristo detras del, llevando el cabo de la Cruz, se va con los santos que favorecen no haberla dexado hasta el calvario; si el haberla pasado al hombro del Cirineo, para que la llevase sólo, se favorecen los pareceres de los santos que hallan en este caso misterio<sup>1119</sup>

---

<sup>1115</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura de cuando el Señor fue mostrado al pueblo y dixo Pilatos *Ecce Homo*", pp. 642-644.

<sup>1116</sup>*Íbid*, p. 642.

<sup>1117</sup>*Íbid*, "Pintura de Cristo con la cruz a cuestras camino del calvario y de Simón Cirineo que le ayudó", pp. 644-647.

<sup>1118</sup>*Íbid*, p. 644.

<sup>1119</sup>*Íbid*, p. 647. Aquí Pacheco cita a Maldonado, uno de los autores preferidos de Interián.



Interián estructura el relato de este capítulo de manera muy similar al de Pacheco aunque expresa su desacuerdo ante la idea de que no fuera costumbre que los sacrificados llevaran su respectiva cruz a cuestas.

Pacheco no incluye una descripción de la escena de la crucifixión pero sí un par de cartas y varias aprobaciones que recibió tras una pintura en la que decidió incorporar los dos clavos para los pies de Cristo en lugar de uno solo como era usual en su época y como ya había representado en un lienzo anterior.

La primera es una carta aprobatoria de Francisco de Rioja que apoya con argumentos de autoridad la decisión iconográfica de Pacheco. El autor provee de numerosos testimonios a favor de la idea de que Cristo fuera crucificado con cuatro clavos, algunos a través de afirmaciones muy claras, mientras que otros, más ambiguos, son completados con una interpretación favorable a la causa que defiende, y, finalmente, también a través de la mención a numerosas imágenes "antiguas".<sup>1120</sup> Merece destacarse la mención al testimonio del obispo Lucas Tudense según la cual la imagen de tres clavos fue introducida por los herejes albigenses, pues será uno de los argumentos retomados con más fuerza por Interián.

A esta carta se sucede la respuesta de Pacheco a Rioja, en la que alega las razones que tuvo en cuenta para tomar la decisión: la evidente mayor dificultad que significa clavar ambos pies con un único clavo, el que nada se haya dicho sobre la existencia como reliquia de un clavo más largo según habría tenido que ser el que se usara para clavar ambos pies, y por último, el conocimiento de las costumbres de los romanos. Confirma

---

<sup>1120</sup> Francisco de Rioja cita como testimonios palabras provenientes de los siguientes textos: *De passione Christi* de San Cipriano, *Diálogo con Trifón* de San Justino mártir, versos de Plauto en el segundo acto de su *Mostellaria*, Alexandro Monaco en su oración de la *Invenición de la Cruz*, Giorgio Amartolo en su *Cronicón*, Rufino en su *Historia Eclesiástica*, Teodoreto en su obra de igual nombre, Sozomeno, Zonaras y Niceforo, al hablar de Constantino así como San Ambrosio. Gregorio Turonense en el sexto capítulo del primer libro *De Gloria martyrum*, un sermón de Inocencio III, Santa Brígida en sus *Revelaciones*, Nono Panopolitano en su *paráfrasis del Evangelio de San Juan*, Nono, Gregorio Nacianceno en *Christus patiens*. Explica la mala interpretación a favor de la idea de los tres clavos que se ha hecho en los textos de Josefo Escalígero en las notas a la *Cronología*, añade la prueba de las señales de San Francisco que mostraban cuatro clavos en sus manos y pies y, finalmente, incluye un extenso fragmento del noveno capítulo del segundo libro de *Contra Albigenses* de Lucas de Tuy.

Pacheco su acuerdo con todos los testimonios proporcionados por Rioja, y comenta sobre los varios autores griegos citados que habiendo sido en ocasiones mal interpretados como defensores de la imagen de tres clavos, han encontrado en Rioja mejor intérprete gracias a su destreza en la lengua griega.<sup>1121</sup> Añade aún otros autores, entre los que resalta Roberto Belarmino de quien cita el fragmento textual completo, recién publicado para el momento en el que Pacheco escribe.<sup>1122</sup> Respecto a las imágenes mencionadas por Rioja, Pacheco añade varias más, para que "a los indoctos artífices no les parezca novedad y rehúyan de poner esta imagen en ejecución", mencionando los diversos textos que las documentan. Añade una explicación sobre los tres clavos como posible "invención de gente devota y pia" a quienes habría parecido este modo de crucifixión más cruel, o acaso "arbitrio de pintores y escultores" "que tomaron esa licencia buscando mejor gracia en sus figuras". Finalmente señala que mientras la figura de tres clavos habría florecido hacia 1200, la de cuatro clavos comenzó con la Iglesia, por lo que pintarla "no es introducir novedades" sino "renovar las imágenes antiguas que tienen tanta autoridad y veneración en la Iglesia Católica".

Se incorporan después siete Aprobaciones que como bien explica Bassegoda, representan las fuerzas vivas de la Iglesia sevillana,<sup>1123</sup> y estas son precedidas de indicaciones sobre la

---

<sup>1121</sup> Sobre el testimonio que ofrece Lucas Tudense de los cuatro clavos impresos en San Francisco, añade el de Juan de Pineda en *Sermón que predicó el P. Ioan de Pineda de la Compañía de Iesus en el día i celebridad de las Llagas del seraphico P. S. Francisco, en su insigne convento de Sevilla a 17 de Setiembre de 1615*.

<sup>1122</sup> Añade los citados en el *Libro de Cruz* de Pedro de Medina, en el *Sermón de las Llagas* de Juan de Pineda, y en *De particula crucis*, de Angelo Rocca, sin especificar sus obras: Juan Lanspergio, Bartolomé de Medina, los cardenales Baronio y Toledo, Guillermo Durando, Jacobo Getsero, Lindano, el Abulense, Barradas, Salmerón, Costero, Galonio, Jansenio, Gabriel Biel, Joan Talentonio, Gonzalo Durando, Juan Molano, Gaspar de Torres obispo de Medauro, Alfonso Paleoto arzobispo de Bolonia. Añade los autores antiguos Tritemio, San Ireneo en el cap. 42 del segundo libro de su obra *contra Valentiniano*, y San Agustín en el sexto capítulo de las *Meditaciones*. Las palabras de Belarmino afirmando que los clavos de Cristo fueron cuatro y no tres, provienen del prólogo del *Libro de las siete palabras que Cristo N. S. habló en la Cruz*.

<sup>1123</sup> Las aprobaciones son de Manuel Sarmiento de Mendoza, canónigo magistral de la Catedral de Sevilla; el agustino Luis Moreno; el jesuita Diego Meléndez; el mínimo Francisco Freire; el mercedario Fernando de Ribera; el dominico Vicente Durango y el franciscano Damián Lugones.

corona de espinas que ha de llevar en la cruz, y la conveniencia del blanco paño de pureza, ambas tomadas de Molano.<sup>1124</sup> Ambos elementos son similarmente recomendados por Interián.

La principal diferencia entre Interián y Pacheco a este respecto, no se encuentra en la solución iconográfica, en la que ambos coinciden, sino en el hecho de sostener la argumentación principalmente en el peso de la autoridad —cantidad de autores citados— o en el examen de los argumentos. Mientras el discurso de Pacheco consiste en la acumulación de un número creciente de autoridades que se pronuncian a favor de los cuatro clavos, el de Interián da prioridad al peso de las razones que dan fortaleza a esa opción. De hecho Interián retoma sólo algunas de las autoridades citadas por Pacheco, omitiendo las menos claras y también aportando algunas propias.

Aunque no aparece nada publicado en el *Arte de la Pintura* respecto al título de la cruz, a raíz de la crucifixión de cuatro clavos pintada por Pacheco surgió una extensa polémica también sobre este particular, que se dirimió principalmente entre Francisco de Rioja y el Duque de Alcalá, manteniéndose el propio Pacheco al margen. Los errores debatidos se refieren a la sentencia en lengua hebrea, en torno a la que se presentan divergencias importantes, no sólo sobre los términos en ella empleados, sino incluso sobre si se trata de escritura hebrea o siria, y cuál habría sido la lengua vulgar en tiempos de Cristo.<sup>1125</sup>

---

<sup>1124</sup>Sobre sus comentarios a la corona y el paño, Pacheco refiere a Molanus, incluyendo su relato sobre el crucifijo que se apareció en sueños al sacerdote de Narbona exigiendo que le cubrieran, que el teólogo de Lovaina había extraído de *De gloria Martyrum* de Gregorio de Tours. Añade referencias a las Revelaciones de Santa Brígida, y finalmente el relato sobre la reacción de Felipe II ante el crucificado desnudo realizado por Benvenuto Cellini para El Escorial.

<sup>1125</sup> El conjunto de documentos publicados en un único volumen se refiere al título de la cruz, concebido por Luis del Alcázar y aprobado por Francisco de Rioja para un crucifijo pintado por Pacheco. Comprende, en primer lugar, la carta escrita por el Duque de Alcalá, censurando algunos errores. En segundo lugar, la contestación de Francisco de Rioja y en tercer lugar, una réplica a favor de los argumentos del Duque pero no escrita por éste y sin que se indique su autor. El volumen, *Título de la Cruz de Christo Señor nuestro*, fue impreso en Sevilla en 1619 y en Barcelona en 1620. Sólo hemos podido ubicar la primera edición: AFÁN DE RIBERA, Fernando Enrique; RIOJA, Francisco de; ANÓNIMO: *Título de la Cruz de Christo Señor nuestro*, Sevilla, 1619. Una contraréplica de Francisco Rioja sería publicada después (antes del 31 de marzo de 1621) por Gaspar de Guzmán, conde de Olivares. Cfr. con la semblanza biográfica de Rioja en

Interián no menciona nada que permita inferir su conocimiento del debate, pero sus breves y generales explicaciones incluyen todos los aspectos que fueron fuente de polémica y aun añade algunos más: si "las letras de los Hebreos antiguos, no son las mismas de que se valen los menos antiguos", si se usaban "caracteres caldeos o samaritanos", o que la lengua usada por Cristo fue "sirio-caldea, muy semejante a la Hebrea" pero con variaciones incluso en los caracteres.

A diferencia del extenso y erudito debate anterior, Interián dirige su discurso a errores más básicos:

letras Hebreas; o que los pintores pretenden ser tales, que lejos de parecerse a alguna escritura Hebrea, mas presto se parecen a las de Indios, Turcos o Coptos; y lo que es mas, se vén algunas letras Griegas, que mas parecen Armenas, Rusas o Polacas,

es decir, cosas que "ni huelen a otra cosa sino a mera barbarie". Por ello tampoco se extiende aquí en la cita de autoridades, y antes bien advierte "no quiero detenerme demasiado en cosas que solo deben tocarse aquí de paso, ni menos quiero dar lugar a que se crea, que hago alarde de esta corta erudicion."

Pacheco consideró conveniente iniciar su comentario sobre la resurrección con una digresión de cierta extensión sobre la fe, "En este artículo estriba nuestra fe y nuestra esperanza...". Sin duda Interián alude a ella cuando en su capítulo sobre la resurrección afirma<sup>1126</sup>:

aunque la gloriosa Resurrección del Señor es la base de nuestra fe, y el fundamento más firme de toda nuestra esperanza; sin embargo no es propio de este lugar (como lo hacen algunos que tratan esta materia) detenerse mucho en las alabanzas, y elogios de dicha Resurrección...

La reacción evidencia, por una parte el estrecho seguimiento que Interián viene haciendo de Pacheco, al menos en lo que respecta a la vida y pasión de Cristo, y por otra, lo que es una de las principales diferencias entre ambos: el sentido piadoso de la obra de Pacheco frente al sentido erudito de la obra de Interián.

---

RIOJA, Francisco de: *Poesías* (biografía y bibliografía de Cayetano Alberto de la Barrera), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1867.

<sup>1126</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la gloriosa resurrección de Cristo Señor nuestro", pp. 648-651.

Tras esos inicios discordantes, vuelven a asemejarse ambos discursos. Pacheco describió la apariencia de Cristo resucitado

Con esta majestad y hermosura se ha de pintar Cristo nuestro Señor, con su manto roxo y paño blanco, descubiertas y gloriosas sus llagas, con grandes resplandores de luz y no escusemos su bandera triunfante y acompañamiento de ángeles y serafines <sup>1127</sup>

Apariencia con la que coincide Interián,

Debe pues pintarse de este modo, y despidiendo muchos rayos de luz por todas partes; pero no debe pintarse enteramente desnudo...es muy conforme a la razón y modestia, el pintarlo cubierto, singularmente por la cintura, con un lienzo encarnado y sobremanera reluciente <sup>1128</sup>

A continuación Pacheco, pasaba a señalar que "el sepulcro ha de estar cerrado y los guardas durmiendo" y que es disparate pintar a los guardas acometiendo "con espadas y alabardas".

Interián, siempre extendiéndose algo más, coincide en que el sepulcro debe mostrarse cerrado y extiende ampliamente esta explicación, pero no en que los guardas estén durmiendo, y alude a Pacheco explícitamente al comentarlo,

No faltan quienes pintan dormidos a los guardas; y esta parece ser expresa sentencia de un Pintor erudito, a quien varias veces he elogiado <sup>1129</sup>

Si bien Interián no dedica un capítulo al tema de la aparición de Cristo a su madre, si que lo menciona muy brevemente en el que dedica a la resurrección. Pacheco, que sí trató la escena específicamente, <sup>1130</sup> se hacía eco de la opinión predominante respecto a que Cristo se apareció primero a su madre que a ningún otro y hacía una advertencia sobre su aspecto en ésta y otras apariciones,

en todas las apariciones de Cristo resucitado se ha de pintar con su manto roxo y cuerpo bellissimo, desnudo, con sus llagas resplandescientes, lleno de inmensa luz, menos en dos que es

---

<sup>1127</sup> *Íbid*, p. 650

<sup>1128</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 464.

<sup>1129</sup> *Íbid.*, p. 468.

<sup>1130</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la primera aparición de Cristo resucitado a su santísima madre", pp. 651-654.

a la Madalena, en figura de hortelano, y a los discípulos que iban a Emaus, en figura de peregrino o caminante<sup>1131</sup>

Interián, retoma esa advertencia y la incluye prácticamente igual en su capítulo sobre la resurrección,

siempre que se haya de pintar a Jesuchristo resucitado, se ha de hacer en la forma que diximos antes, ... a excepción de dos apariciones: la una cuando se apareció a sus discípulos que iban de camino, y la otra, quando se manifestó la primera vez a la Madalena. Porque en la primera debe pintarse en traje de peregrino...pero en la segunda debe pintarse absolutamente en figura de hortelano<sup>1132</sup>

Resulta llamativo que habiendo Pacheco trabajado tan extensamente las recomendaciones para la escena del Juicio Final a partir de su propia realización pictórica sobre este tema, Interián no haya aludido directamente en este caso a su tratado ni a su pintura, ni retome sus observaciones.<sup>1133</sup> De hecho, Pacheco menciona muchas impropiedades que suelen cometer los pintores en esta escena a los que Interián no alude (la rama de oliva a la derecha de Cristo y la espada a la izquierda, la cruz y otros instrumentos de pasión en manos de los ángeles, la presencia de San Miguel en medio pesando las almas, la simultaneidad de resurrección y juicio, la presencia de demonios antes del juicio, la boca del infierno como figura monstruosa). Difieren ambos tratadistas en su criterio ante el asunto de las edades de los resucitados. Pacheco opinaba que debían representarse en diversidad de edades, mientras que Interián recomienda que todos sean representados a la edad de treinta y tres años.

En resumen, la comparación permite afirmar que existe una estrecha relación entre los comentarios que Interián hace sobre las escenas de la vida de Cristo y los que hiciera Pacheco. Interián parece tomar aquel texto como guía general sobre el cual estructurar su

---

<sup>1131</sup> *Ibid*, p. 654.

<sup>1132</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, pp. 472.

<sup>1133</sup> Pacheco sitúa estas indicaciones en el segundo libro al hablar del decoro, no en el apéndice final en el que concentra la mayor parte de sus indicaciones iconográficas. PACHECO (1649) 2009, pp. 307-340.

propio discurso, confirmando, negando, o completándolo cuando así lo considera pertinente.

Ello no quiere decir que Interián se limite al programa marcado por Pacheco, pues por una parte, éste no se había ocupado más que de algunas de las escenas de la vida y Pasión de Cristo—la mitad de las que Interián propone—, y por otra parte, algunas de sus descripciones sin duda resultaban muy poco exhaustivas bajo la óptica de nuestro tratadista.

Se trata más bien de una guía parcial que le ayuda a completar su propia estructura como lo hacen los elementos aportados por los otros tratadistas analizados.

Hay pocos casos de recurrencia a las mismas autoridades, en parte porque Pacheco acude a menudo a su entorno local e Interián también y por otra parte porque Pacheco no parecía disponer de una biblioteca ni una formación similar a la de Interián.

Pese a lo anterior, no se puede negar la afinidad entre muchas de las opiniones de Pacheco y las de Interián en aspectos tan precisos como que la circuncisión de Cristo hubiera sido llevada a cabo por la Virgen en la misma cueva de la natividad y no en el templo, o en que Cristo fuera crucificado con cuatro clavos en lugar de tres.

Por otra parte, Interián trató muchas más escenas de la vida de Cristo, mencionó otros aspectos en las tratadas por Pacheco, y aún en los aspectos mencionados por ambos, se encuentran opiniones divergentes en detalles como el lugar que debe ocupar Jesús niño entre los doctores del templo, las herramientas con que fue azotado, el hecho de que los condenados acostumbraran o no cargar con su propia cruz, o que los guardias del sepulcro hubieran dormido o no en el momento de la resurrección.

#### *e) Palomino*

Aunque Palomino no hace indicaciones iconográficas sistemáticas, ofrece una respecto a la que denomina cosa “no averiguada”, que se refiere a las representaciones de Cristo: “si la herida del costado de Cristo ... fué en el lado derecho o en el izquierdo; pues no consta del sagrado texto en qué lado fuese”.<sup>1134</sup> Así, argumenta:

---

<sup>1134</sup> PALOMINO, (1724) 1988, pp. 387-390.

ha parecido a algunos (y tal vez hombres doctos) que es un sacrilegio, o por lo menos, no cónsono a la verdad, y al común sentir, el no ponerla en el costado derecho. Y confieso de mí, que mientras no conste otra cosa, tengo por más probable, el que la herida del costado de Cristo Nuestro Bien fué en el lado siniestro<sup>1135</sup>

Explica su decisión con dos razones. La “razón natural”, esto es, que el que ataca cuerpo a cuerpo, lo hace con la mano derecha, afectando al lado izquierdo del que recibe. La otra razón, aparecería prefigurada en la formación de Eva:

así como Eva fue formada del costado de Adán, estando dormido: así la Iglesia Santa, Esposa de Jesucristo, fue edificada de su costado, estando poseído del sueño de la muerte<sup>1136</sup>

Es decir, que Cristo habría sido herido en el mismo lado que Adán, el izquierdo, lado “(en el cual reside el corazón del hombre) por demostrar el gran amor que tenía a la Esposa, la Iglesia.”

Esta razón, de índole absolutamente simbólica, no es considerada por Interián, quien ante este problema (sobre el lugar de la herida admite que “no es esta una cosa del todo cierta, y que esté fuera de duda”), prefiere recurrir al argumento de la ubicación de las llagas de San Francisco como reflejo de las de Cristo, concluyendo “que el Señor recibió aquella herida ... no en el costado izquierdo, sino en el derecho.”<sup>1137</sup> El argumento es usual y también Palomino lo menciona, pero no conforme con ello, el pintor suma aún a su discurso la prueba de la huella en los santos sudarios, de donde una vez más, deduce que la herida de Cristo estaría del lado izquierdo.<sup>1138</sup>

También hace una breve mención al problema del número de clavos con que fue crucificado Cristo, pero sin pronunciarse por una solución única.<sup>1139</sup> Por una parte, sobre

---

<sup>1135</sup> *Íbid.*, pp. 387-388.

<sup>1136</sup> *Íbid.*, p. 388. Como fuente de esta opinión menciona a Serna, probablemente Benito de la Serna, teólogo de Salamanca del S. XVII, al que Interián no se refiere.

<sup>1137</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 443.

<sup>1138</sup> Curiosamente, pese a que los santos sudarios muestran la herida del lado izquierdo y por ser impresiones suele concluirse que estaría en el costado derecho, Palomino considera ambos sudarios como láminas que reproducen a los sudarios originales y por lo tanto imágenes invertidas. PALOMINO, (1724) 1988, p. 389.

<sup>1139</sup> PALOMINO, (1724) 1988, p. 392.



los cuatro clavos “que tan doctamente prueba Francisco Pacheco” , afirma que “tiene contra sí la práctica más comúnmente recibida por la Iglesia” y sugiere que parecería probable la práctica de tres clavos por ocasionar mayor sufrimiento según era la intención de de quienes condenaron a Cristo. No obstante, a ello contraponen la otra posibilidad: “no desprecio la opinión contraria, pues también tiene buenos padrinos en su defensa”.

- *Resumen y conclusiones particulares*

En comparación con los tratadistas que le precedieron, Interián demuestra un mayor interés por las imágenes sacras que se refieren a ‘historia cierta’, como la vida de Cristo, que por los seres incorpóreos. En este sentido su aproximación historicista tiene su precedente más afín en Pacheco, el más escrupuloso en cuanto a la representación de detalles materiales históricamente veraces. Así, la detallada explicación de la cueva como lugar exacto de nacimiento de Cristo sólo tiene precedentes en Pacheco. Todos coinciden en cambio, en observaciones de tipo doctrinal, como el hecho de que las imágenes de la Virgen no deben aludir a sus dolores de parto, ya que no los tuvo. Coinciden también en advertencias relativas al recato, como es la de que no se muestre al niño Jesús desnudo. Ello es aún más notorio en las escenas de la Circuncisión y de la Purificación de la Virgen, en la que también es Pacheco el único en hacer mención a las circunstancias materiales del lugar y de la acción, aspectos en los que mayor incidencia hace Interián.

Asuntos en los que todos los tratadistas revisados aceptaban la incerteza, como es el origen de los reyes Magos, son trabajados extensamente por Interián con la intención de proponer una solución única, confiable desde el punto de vista de la realidad histórica.

Las escenas de naturaleza doméstica y anecdótica con que los artistas del Renacimiento habían humanizado las representaciones de la sagrada familia, son especialmente condenadas por Paleotti. Nos referimos a las representaciones del descanso en la huída a Egipto, o a los juegos de Jesús niño, de las que resulta especialmente condenado el juego con Juan Bautista por añadir una imprecisión histórica. Esa tendencia a la idealización de las figuras sagradas propia de la Contrarreforma, será retomada por *El Pintor Cristiano* con todavía mayor énfasis.

La fidelidad de Interián a las costumbres locales e históricas le lleva a diferenciarse de todos los tratadistas analizados en sus indicaciones para la escena de Jesús entre los doctores, siendo el único en recomendar su representación en las gradas bajas como un

discípulo y no en lo alto como un maestro, así como, por las mismas razones, es el único en recomendar que se vista a Cristo, los apóstoles y la Virgen, con tejidos de color natural.

Tampoco tienen precedentes entre los tratadistas revisados, las numerosas advertencias respecto a diversos episodios de su vida adulta previos a la Pasión, salvo la referida al uso del *triclinium* en los banquetes, al que ya se refirieron Molanus y Pacheco y en sentido opuesto, desaconsejando su representación, Carducho.

Respecto a las escenas de la Pasión, Interián revisa más detalles que los tratadistas que le antecedieron, encontrándose en los aspectos comunes pocas diferencias: el lado en el que debe representarse la herida de Cristo o el lado en el que debe verse a la Virgen junto a la cruz. Es más llamativa la mayor precisión en detalles que eran considerados inciertos por Molanus o por Paleotti y que Interián procura precisar: la forma en que intervino Simón Cirineo, si Cristo fue clavado en la cruz antes o después de elevarla o si ello sucedió con tres o cuatro clavos. Pese a que retoma aquí asuntos que ya habían sido extensamente expuestos con anterioridad como la polémica del número de clavos o la del título de la cruz, lo hace reorganizando los argumentos y resumiendo la información de modo que resulte más accesible al lector. Ni Interián, ni ninguno de los tratadistas revisados, ni aún los pintores, asumen una revisión compositiva de la escena de la crucifixión y no se pronuncian sobre la preminencia de una escena multitudinaria o de una escena de Cristo solo en la cruz, una variación que resulta notable a través de los siglos.

Una escena de naturaleza no histórica, como la del Juicio Final, no le merece a Interián demasiado interés como parece evidenciar el que obviara la cantidad de detalles iconográficos mencionados por Pacheco en su tratado.

## CAPÍTULO 12. **LA VIRGEN**

Las escenas de la vida de la Virgen se desarrollan a lo largo de los siete capítulos que conforman el cuarto libro, el más breve de los ocho que conforman el conjunto del tratado.

## Síntesis

### *Las imágenes de la Virgen en general*<sup>1140</sup>

Tras las imágenes de Cristo, Interián se prepara para tratar "con algún orden" las de la Virgen, lo cual inicia con una introducción dirigida a advertir al lector que se referirá únicamente a los avisos a pintores para que no cometan nada que sea contrario a la piedad, erudicción, decoro y honestidad y no a cuestiones teológicas ni "a los nudos más difíciles pertenecientes a la verdad de la Historia".

Menciona algunos de los errores frecuentes, "hermosura afectada y poco decente", "sin tapar su cabeza con algun velo, suelto el cabello, y tendido por su blanco cuello, descubierta su cerviz, y lo que es más sus pechos castísimos", sus pies desnudos o con ligeras sandalias, o el color y brillantez de sus vestidos.<sup>1141</sup> Advierte que, sin dudar que fuera una mujer hermosa no debe representarle mediante "vanos afeytes poco conformes a las leyes del decoro y la modestia" y se pregunta para qué representar "Junos de Samos, Helenas de Esparta o Venus de Gnido adviertiendo que elogios como los de San Buenaventura sobre la hermosura de su carne deben tomarse con prudencia. Su hermosura debe aparecer unida a su modestia, resplandor de virtud y santidad y al respecto cita la frase alusiva de Séneca aunque sin identificar al poeta por su nombre.

Interián especifica que la hermosura entre los europeos se identifica con la blancura del color mezclada con el resplandor encarnado en las mejillas, pero que la Virgen según el Libro de los Cantares habría sido morena, no "de color cándido, y de leche", por lo que dicho elogio de hermosura debe entenderse de manera sabia y prudente.<sup>1142</sup>

Reconoce a la Virgen como "modelo de gracia y hermosura carnal y corpórea" y recuerda que por ser el principal modelo de pureza y santidad debe pintársele con la mayor honestidad y gravedad. Señala nuevamente los errores ya mencionados al principio y añade que en las imágenes de Oriente suele representarse "de medio cuerpo" para eliminar toda posibilidad de pensamiento vano o impuro, pero que entre nosotros

---

<sup>1140</sup> "De las Pinturas e Imágenes de la Sacratísima Virgen en general; y qué es lo que en ellas se ha de aprobar, o reprehender", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 1-9.

<sup>1141</sup> Cita palabras sobre la hermosura de María, de San Buenaventura, *Salterio de La Virgen María*.

<sup>1142</sup> Ct 1,5-6.

está “recibido pintarla de cuerpo entero, sentada o en pie”.<sup>1143</sup> Cita una antigua descripción de Nicéforo Calixto que incluye rasgos como mediana estatura, morena, cejas arqueadas, nariz larga, hermosos labios, semblante carilargo, largas las manos, y otros detalles sobre su carácter. Esta descripción a su vez estaría refiriendo relatos anteriores de San Anselmo, San Juan Damasceno, Beda y San Epifanio.<sup>1144</sup>

Afirma que la hermosura celestial y divina por el conjunto de su virtud y santidad "no pienso que haya alguno, que sea capaz, no solo de representarla con el pincel, pero ni de poderla concebir con el entendimiento". Respecto a los colores de sus vestidos, los pintores suelen atribuir un manto “cerúleo muy resplandeciente”, “color de ultramar” y una túnica de color purpúreo encarnado que sólo por ser ya costumbre no es reprehensible, pero sería mejor vestirla con colores mas sencillos como el pardo y el blanco, según los textos que afirman que usó lana de color natural.<sup>1145</sup> Recuerda finalmente, que si se pinta a la Virgen con el Niño Jesús, bien sea en brazos, o recostado, no se le pinte desnudo.<sup>1146</sup> Afirma finalmente su acuerdo con representarla como Reina, con corona y cetro, por significar su majestad e imperio.

### *La Concepción y Natividad de la Virgen*<sup>1147</sup>

Interián recuerda al inicio de este segundo capítulo, que el Misterio de la Purísima Concepción alude a la santificación de la Virgen desde el vientre de su madre, misterio

---

<sup>1143</sup> Menciona que Clemente de Alejandría, en *Pedagogo*, reprueba la desnudez en los pies de las mujeres.

<sup>1144</sup> La descripción se encuentra en Nicéforo, *Historia Romana*; y de la misma manera en San Anselmo, *Segunda oración sobre la Natividad de la Virgen*; Juan Damasceno; Beda el Venerable y San Epifanio, “de quien es el testimonio”.

<sup>1145</sup> Para quien quiera instruirse más a fondo, recomienda a José de Jesús María, *Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora*.

<sup>1146</sup> A este respecto cita la advertencia de Molanus, *De historia SS. Imaginum*, sobre estas pinturas que pueden escandalizar a los “párvulos”, advertencia que a su vez refiere a palabra del evangelio, Mt 18.

<sup>1147</sup> “De las Imágenes y pinturas de la Concepción de la Bienaventurada Virgen y de las de su Natividad”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 9-16.

que ha recibido especial protección desde la sede apostólica a través de un edicto que prohíbe defender lo contrario.<sup>1148</sup>

Se reconoce personalmente vinculado con su defensa. En primer lugar, porque "soy uno, aunque el inferior de todos, entre los Theólogos de la Real Junta que están diputados para promover este mismo misterio". Y en segundo lugar, porque San Pedro Pascual, compañero de la orden mercedaria, de quien el propio Interián escribiera una apología, lo promueve especialmente en sus enseñanzas de teología, afirmando: "...fue elegida ante toda creación para ser Madre de Dios. Luego la dicha Virgen estuvo siempre en gracia de Dios ... y quiso que fuese preservada del pecado original."<sup>1149</sup>

Refiere el origen de la Imagen del Misterio de la Inmaculada Concepción a la conocida descripción de San Juan en el Apocalipsis "una mujer vestida de sol y la luna a sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas" y remite a Pacheco sobre la manera y colores con que ha de representarse, añadiendo sólo que se debe pintar de diez o doce años por ser la edad de mayor pureza.<sup>1150</sup> Debe figurarse con túnica blanca y resplandeciente, bordada con flores de oro y manto cerúleo, ancho y brillante cuanto sea posible pues de esta manera se apareció a la portuguesa Beatriz de Silvia, fundadora de la orden de la Purísima Concepción confirmada por el papa Julio II en 1711. La luna a sus pies debe mostrarse con las puntas o extremidades de la luna mirando hacia abajo según explica Luis Alcázar, intérprete del Apocalipsis: "los que son peritos en las ciencia de las Matemáticas saben con evidencia que si el sol y la luna están ambos juntos y desde un lugar inferior se mira la luna por un lado, las dos puntas de ella aparecen vueltas acia abaxo..."<sup>1151</sup>

Finalmente añade que puede pintarse la imagen del Padre Eterno sobre la cabeza de la Virgen o en el cielo abierto. Es preferible, con miras a dar a entender mejor el instante en

---

<sup>1148</sup> Se refiere, aunque no lo especifica, a la bula pontificia *Sollicitude Omnium Ecclesiarum*, del papa Alejandro VII en 1661.

<sup>1149</sup> San Pedro Pascual en la *Biblia Pequeña*.

<sup>1150</sup> Ap 12,1; Pacheco, *Arte de la Pintura*.

<sup>1151</sup> Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*.

que fue concebida, pintarla con las manos juntas ante el pecho, que no con el Niño Jesús en brazos.

Relata haber visto una imagen de la Virgen en la representación de este misterio, llevando en su vientre virginal al niño Jesús con corona y globo, encontrándola inadmisiblemente por contener novedad insólita —pese a que a otros les parece piadosa.<sup>1152</sup>

Sobre la Natividad de la Virgen Interián encuentra aptas y conformes al decoro las imágenes de santa Ana como recién parida —pues "aunque mujer santísima no se exceptuó de las leyes comunes"—, y de San Joaquín teniéndola a la niña en sus manos, pero advierte que sería gran error representar desnuda a la Virgen recién nacida aún con más motivos que aquellos por los que reprehende pintar al niño Jesús desnudo pues se le debe, por el sexo, una reverencia más circunspecta y más cauta.<sup>1153</sup>

Aclara que el nombre de María también suele pintarse como el de Jesús, y tras haber empezado a celebrarse en algunas iglesias y órdenes regulares, se extendió después a toda la iglesia por decisión de Inocencio XI. Transcribe las palabras que se suelen referir durante dicha festividad originada en una victoria contra los turcos bajo el patrocinio de la Virgen, y que tiene lugar "la Dominica infraoctava de la Natividad de la Virgen."<sup>1154</sup> Como ejemplo de esta devoción "en nuestra España", narra el caso "que ni aun la saben muy bien los propios españoles" de un pintor de Valladolid, Diego Valentín Díaz, que edificó un colegio para huérfanas dedicando la iglesia al dulcísimo nombre de María.<sup>1155</sup>

### *La Presentación de la Virgen y su desposorio*<sup>1156</sup>

---

<sup>1152</sup> Recuerda que San Pablo recomienda huir de las novedades profanas, 1Tm 6,20.

<sup>1153</sup> Sobre dicha desnudez, cita a Pacheco, *Arte de la Pintura*.

<sup>1154</sup> Los Padres que en siglos posteriores han escrito sobre el nombre de María, pueden verse en Antonio Vieyra, *Sermón del Nombre de María*.

<sup>1155</sup> Allí mismo fue enterrado el mencionado fundador en 1660 cuyo epitafio es transcrito por Interián.

<sup>1156</sup> "De las Pinturas e Imágenes de la Presentación de la Virgen y de su Desposorio", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 16-26.

En el tercer capítulo comienza por señalar el silencio de las Escrituras sobre la vida de la Virgen y cómo examinados los testimonios de Padres y Doctores de la Iglesia, la Iglesia Romana restableció la festividad de la presentación de la Virgen en el Templo, que había sido eliminada. El promotor de dicha fiesta habría sido Francisco Turriano según testimonio del padre Rivadeneyra:

como el romano Pontífice Pío V hubiese quitado del Breviario, como menos antigua, la fiesta de presentación, sacó nuestro Turriano de su tesoro recóndito de Antigüedades, Autores antiquísimos griegos y latinos probando con sus testimonios que padres antiguos y santísimos habían conocido y celebrado mucho tiempo había la Fiesta de la Presentación.<sup>1157</sup>

Afirma que es correcto representar en esta escena a la Virgen de muy tierna edad, pues no tendría más de tres años y por ello habría cometido un error el pintor referido por Pacheco que la pintara de unos dieciseis.<sup>1158</sup> Es costumbre admitida pintarla con rico vestido pues es creíble que sus padres la adornarían con decencia.<sup>1159</sup> Describe luego su santidad, ilustrándola con las palabras de San Ambrosio.<sup>1160</sup>

Está bien representarla subiendo por sí sola las gradas, que eran quince según Josepho, pero no debe representarse un altar pues no era esa la costumbre entre los hebreos.<sup>1161</sup> Las mujeres se presentaban en el lugar donde habían de vivir con las demás vírgenes, según narran también Josepho y las Escrituras.<sup>1162</sup>

---

<sup>1157</sup>Pedro de Rivadeneyra, *Illustrius scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*; también compendiado por D. Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nova* (1696).

<sup>1158</sup> Por ello afirma que habría cometido un error el pintor que la representara de unos dieciseis, según refiere Pacheco, *Arte de la Pintura*.

<sup>1159</sup> Juan Damasceno, *Exposición de la fe*.

<sup>1160</sup>San Ambrosio, *Tratado de las vírgenes a su hermana Marcelina*.

<sup>1161</sup>Flavio Josefo, *Antigüedades de los Judíos*; respecto a que la hubieran llevado ante un altar, Interián señala que es un error de Pacheco, *Arte de la Pintura*.

<sup>1162</sup> Flavio Josefo en la obra recién mencionada; también lo informa San Ambrosio, en *Tratado de las vírgenes*; y en las escrituras, 2R 11, 2-3; 2M 3,19; Ex 38, 8. Finalmente recomienda la lectura de Pedro Canisio, *De Maria Virgine incomparabili et Dei genitrice*.

Es un error pintar en esta escena al Sumo Sacerdote adornado con tiara, superhumeral, racional y cosas semejantes. Los sabios autores enseñan que fue Zacharías el sacerdote que recibió a la Virgen, y en todo caso debe representarse un sacerdote inferior.<sup>1163</sup>

Respecto al desposorio, advierte que es muy poco lo que puede considerarse cierto y fuera de dudas, pues los Evangelios apenas dan breves noticias a las que Interián añade algunas razones: los padres de la Virgen habían muerto y los sacerdotes del templo, movidos por alguna inspiración determinaron entregarla en desposorio a Joseph “para guardar su virginidad”.<sup>1164</sup> Pese a que los detalles que suelen añadir los pintores provienen de fuentes dudosas, está de acuerdo con las recomendaciones de pintar “delante de un sacerdote a la Santísima Virgen en la edad de su niñez, y adornada con mucha modestia y al casto Joseph de edad varonil, teniendo un ramo muy florido dándose mutuamente las mano”.<sup>1165</sup> Afirma finalmente que es cierto que entre la Virgen y Joseph hubo verdadero matrimonio pero advierte que no corresponde a un pintor juzgar si ello es o no, materia de fe: “es traspasar los límites, el que un pintor, aunque erudito, pronuncie sobre si esto o lo otro pertenece o no a la Fe”.<sup>1166</sup>

### *La Anunciación*<sup>1167</sup>

---

<sup>1163</sup> Interián cita textualmente la adecuada y detallada descripción del sacerdote que hace Pacheco, en *Arte de la Pintura*.

<sup>1164</sup> Se basa en Mt 1,18 y Lc 1,27; y a lo que los Santos Padres y Doctores han enseñado y recopila Francisco Suárez, en *Comentario a la Suma Teológica de Santo Tomás*.

<sup>1165</sup> Menciona que el relato de origen apócrifo del que se extraían detalles (*Tratado de la Natividad de la Virgen*) ya no es incluido en las nuevas ediciones de las Obras de San Jerónimo y que no obstante algunos de esos detalles son de sentido común y pueden pintarse como también recomienda Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*.

<sup>1166</sup> Sobre el verdadero matrimonio, Santo Tomás, *Suma Teológica*; Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Recomienda la lectura de Miguel de Medina, *De sacrorum hominum continentia* y también a Sisto da Siena, *Bibliotheca Sancta*.

<sup>1167</sup> “De las Pinturas de la Anunciación de nuestra Señora, y de lo que hay en ellas digno de reprehenderse”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 26-34.



Interián introduce la importancia de esta escena en el cuarto capítulo, presentándola como muestra de gran benignidad de Dios para con la Virgen, al notificarle y obtener a través del Ángel su consentimiento para la encarnación.<sup>1168</sup>

Repite brevemente la advertencia sobre el error de representar un niño pequeño ya formado que se mete en las entrañas de la Virgen "como si su cuerpo no hubiese sido tomado de la substancia de la Señora" y recomienda no solo omitir ese tipo de imágenes sino borrarlas si aún quedase alguna ya que las encuentra "rudas y ridículas" no creyendo necesario remontarse a las interpretaciones pías sugeridas por Molanus para ellas.<sup>1169</sup> Ya en un apartado del primer libro dedicado a señalamientos generales sobre imágenes que dan ocasión a error peligroso, Interián había presentado el caso con detalle:

esta pintura abriga el herético error de Valentino...a quien siempre ha condenado la Iglesia por herege...que decia no haberse formado el cuerpo de Christo de la substancia de la Virgen, sino que el mismo Christo le hizo, y traxo para sí desde el Cielo, introduciéndose en la Virgen, como por un canal, o fístula, a la manera del agua que se desprende y cae con suavidad...por esto reprehende y condena con razon esta Pintura S. Antonino<sup>1170</sup>

Ahora metódicamente advierte que se referira a cuatro aspectos de esta escena: el lugar, el Arcángel, la Virgen y "otras cosas que se añaden por lo común".

Sobre el lugar en el que sucedió la Anunciación, Interián previene la herejía de quienes mal intencionadamente han afirmado que la Virgen se encontraba "vagueando por las plazas", "en casa de algún pariente suyo" o que "había salido por agua", advirtiendo que su obra es "para pintores píos y cuerdos, y por decirlo de una vez, Católicos".<sup>1171</sup> Sobre los errores de lugar que suelen cometer los Pintores no sospechosos de impiedad, se refiere a los que no tienen en cuenta la profesión, sencillez y santidad de la Virgen como sucede al representarla en una sala de palacio de grandes columnas, suelo

---

<sup>1168</sup>Al respecto cita la *Suma Teológica*, y a sus comentaristas Francisco Suárez y Bartolomé de Medina, así como a León I en uno de sus sermones sobre la Natividad del Señor.

<sup>1169</sup>Molanus, *De historia SS. Imaginum*.

<sup>1170</sup>INTERIÁN (1730) 1782, "Que las imágenes sagradas que dan ocasión a los rudos de algún error peligroso, deben quitarse, y abolirse enteramente, si no se pueden enmendar con facilidad", vol. 1, lib. 1, cap. 7, pp. 56-57.

<sup>1171</sup> Refiere al comentario de Juan de Maldonado, *Commentarii in quattuor Evangelistas*.

magníficamente enladrillado, cama desproporcionada, ricos tapices, almohadas y colgaduras y afirma "que con razón las reprehende el gran cardenal Gabriel Paleotto".<sup>1172</sup>

Respecto al Arcángel San Gabriel, considera un desatino tanto el representarle con apariencia pueril, como el hacerle viejo, con barba y cabello largo y cano; y refiere como ejemplo "increíble" el que relata haber visto Pacheco, pintado con vestiduras sacerdotales, y capa pluvial en cuya orilla se veían imágenes de los apóstoles y a Cristo mismo saliendo del sepulcro así como otros detalles como rosarios y anteojos, "lo que solo de referirlo me avergüenzo". Casos como éste y el que el mismo Interián afirma haber contemplado, vestido con Alba y estola ante el pecho a manera de cruz y cingulo que apretaba sus extremidades y otros similares, no son considerados errores contrarios a la fe pero sí "necedades ridículas". Se ha de pintar al Arcángel Gabriel en este misterio en figura de un joven modesto y bien parecido, adornado con alas, y cubierto decentemente con vestiduras resplandecientes y de varios colores que lleguen hasta sus pies. Sería mejor representarle arrodillado ante la Madre de Dios y no "volando por el ayre abiertas las alas por no expresar dicho movimiento aquel decoro que pide tan grande Misterio".

No se debe pintar a la Virgen "en pie", ni como si huyera del Ángel, ni cubriendo su rostro con un velo en gesto avergonzado, ni tampoco sentada "haciendo labor", sino "arrodillada" con las manos juntas "ante el pecho" o "cruzados los brazos", pues fue en momentos de profunda meditación cuando el Arcángel se presentó ante Daniel y ante Zacharías.<sup>1173</sup>

Añade que es conforme a la palabra del Evangelio el añadir en la parte superior de esta imagen al Padre Eterno, abierto el cielo y algunos Angeles en figura de párvulos y al Espíritu Santo en forma de paloma, despidiendo rayos de luz. No puede aprobarse en cambio la presencia de el Hijo en figura humana sentado a la diestra de Dios Padre. La habitación ha de ser sencilla, "una u otra silla, una cama rectangular y modesta, alguna arca y otras cosas semejantes, bien que no muchas; entre las cuales puede ponerse también un pequeño escritorio, en cuya ínfima grada pueda arrodillarse, y sobre el qual

---

<sup>1172</sup>Afirma por ello que con razón reprehende a estos pintores Gabrieli Paleotti, en *De imaginibus sacris et profanis*.

<sup>1173</sup>Cita el texto de Molanus, *De historia SS. Imaginum*.

esté abierto un libro." Sugiere añadir también una cándida azucena o un ramo de éstas para significar la pureza y virginidad.<sup>1174</sup> Señala que es igualmente adecuado pintarla en un vaso, en una copa o en la mano del Arcángel. Finalmente, afirma que las opiniones más doctas coinciden en la nocturnidad de la escena, momento más apto para la contemplación, y aunque para iluminarla podría bastar con la luz que despiden el propio Arcángel, es más fácil de creer que la Virgen se encontrara en oración junto a la luz de una vela o candelera.<sup>1175</sup>

### *La Visita a Santa Isabel*<sup>1176</sup>

En este quinto capítulo, tras comentar que no hubo dilación alguna entre la Anunciación y la Visita, Interián recurre a Pacheco para mencionar el error —visto y comentado por éste— de representar el hecho en el campo, cuando el Evangelio dice claramente, "Entro en la Casa de Zacharías y saludó a Isabel". Añade que la salutación se realizó en el atrio de la casa, limpio y aseado, pero no magnífico, ni adornado con una frondosa vid, —pues difícilmente a inicios de la primavera estarían las viñas frondosas en aquella región. Aclara que no es indecente ni inverosímil pintar atada una burra delante de la entrada exterior de la casa, pues sobre ella habría recorrido la Virgen el camino de unas 32 leguas que distan entre Nazareth y Hebrón.<sup>1177</sup>

Santa Isabel se ha de pintar de mucha edad mientras que la Virgen apenas de unos quince años, ambas dándose mutuos abrazos.<sup>1178</sup> Es un error representar en esta salutación a Jose

---

<sup>1174</sup> Cita los versos de un himno a la Virgen atribuido a Santo Tomás Becket que aluden a la modestia de dicha flor.

<sup>1175</sup> Sobre la luz que desprende el Arcángel en otras apariciones, Hch 12,6.

<sup>1176</sup> "De las Pinturas de la Visita, que hizo la Bienaventurada Virgen á su Parienta Santa Isabel", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 34-40.

<sup>1177</sup> Acerca de Hebrón, la Ciudad llamada en el Evangelio Judá, Interián refiere a Cesar Baronio, *Annales Ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198*.

<sup>1178</sup> Menciona que Antonio de Veyra "el mayor predicador de su siglo y del nuestro", en *Sermón tercero de nuestra señora de la Concepción, en la Iglesia de Nuestra Señora del Destierro, en la Baia, año de 1639*, afirma que Isabel recibió a María "postrada a sus sacratísimos pies". Pero no encuentra pruebas para recomendar esta variación del modo acostumbrado.

y a Zacarías pues de la continuación del relato bíblico se deduce que José no habría acompañado a María a visitar a Isabel y que Zacarías se encontraba entonces enmudecido y así permaneció hasta después del nacimiento del Bautista.<sup>1179</sup> Recomienda a los pintores evitar menudencias que deforman la narración del Evangelio como hiciera con esta escena Andrea del Sarto (Fig. 26).

### *Varias imágenes en que aparece la Virgen*<sup>1180</sup>

Tras advertir que en este capítulo se referirán detalles pertenecientes a escenas ya comentadas, pasa al tema de la desnudez del Niño, afirmando que es disparatado representar a la Virgen quitándose el velo con que cubría su cabeza para envolverle, pues a sabiendas que estaba cercano su parto, no estaría tan desproveída que no pudiese llevar consigo pañales.

Recuerda las varias opciones ya mencionadas para representar la Circuncisión de Jesús, y admite que la más probable es que la Virgen dejara a su hijo en manos de su esposo para que lo llevara al ministro de la Circuncisión.<sup>1181</sup>

Repite igualmente que es un error pintar a la Virgen o a San José enseñando a leer a Jesús, quien desde su encarnación estaría dotado de ciencia infusa.<sup>1182</sup>

Aunque al representar a la Virgen y a San Juan en pie junto a la cruz es frecuente colocarlos a uno y otro lado, resulta más conforme a la verdad pintarlos juntos frente a la

---

<sup>1179</sup> Sobre el enmudecimiento de Zacarías, Lc. 1,19.22.62-63. Del mismo parecer es Francisco Pacheco, en *Arte de la Pintura*. La imagen de Andrea del Sarto, pintada originalmente al fresco en el Claustro de los Descalzos de Florencia, fue reproducida en grabado en el siglo XVI.

<sup>1180</sup> “Apéndices sobre las Pinturas de la Natividad del Señor, de su Circuncisión, y otras, que hemos referido arriba, y sobre las demas que se hacen regularmente de la Santísima Virgen”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 40-47.

<sup>1181</sup> Se trata de ello en el segundo capítulo del tercer libro, referido a la Circuncisión del Señor.

<sup>1182</sup> Se refiere a ello en el sexto capítulo del tercer libro referido a la infancia del Salvador y explica las palabras del Evangelio "iba creciendo en sabiduría" Lc. 2, 52, valiéndose del término "sabiduría experimental" que atribuye a los "Theólogos con Santo Tomás".

cruz, con sus semblantes vueltos hacia Jesús, teniendo en cuenta que el Evangelio da a entender que Cristo los vió a ambos simultáneamente.<sup>1183</sup>

Reprueba las imágenes que representan a la Virgen vestida de negro y con un rosario como las viudas nobles "en tiempo de nuestros antepasados" alegando que es más cercano a la verdad de la historia y de mayor decoro y dignidad, demostrar la tristeza con otros detalles a semejanza de una pintura que no identifica: "de un Artífice de no poco nombre" y de la que afirma "he visto y observado muchas veces" y describe de la siguiente manera:

hinchados los ojos por las muchas lágrimas, y respirando por su sagrada boca el grande desconsuelo de su alma. En la cabeza tiene un velo, aunque de color azul, extendidas las manos a una y otra parte, y cerca de ellas, instrumentos de la pasión: los clavos, la corona de espinas, y junto a ella, Ángeles en figura de niños, llorando tan amargamente que les van cayendo las lágrimas por su mexillas.<sup>1184</sup>

Por último, Interián comenta que la Virgen podría haber recibido el cuerpo de Cristo en sacramento de Comunión, pero que ello no puede representarse del mismo modo que se celebra actualmente. Menciona el ejemplo de una pintura que él personalmente contemplara en un templo de religiosas en Salamanca y que aunque resultara piadosa, demuestra gran ignorancia. Añade finalmente "no quiero detenerme más ... por no parecer que quiero ostentar alguna erudicioncilla ... solamente advertiré al pintor que si alguna vez tuviere que representar lo dicho consulte con hombres más doctos...".<sup>1185</sup>

---

<sup>1183</sup> De la posición y actitud de la Virgen a los pies de la cruz se trató en el capítulo XVIII del tercer libro dedicado a la Crucifixión; Jn 19, 26.

<sup>1184</sup> El decoro en el sufrimiento de la Virgen se comenta en el mismo capítulo XVIII del tercer libro. No hemos podido identificar la obra descrita.

<sup>1185</sup> La imagen es calificada como "de grande nota y buen pincel" en la que "se ve un altar con velas encendidas, resplandeciente con una cruz de oro en que están engastadas piedras preciosas, cubierto con lienzo y manteles muy blancos". Puede que se trate de la pintura que sobre este tema se encuentra en la Iglesia de la Purísima, del Convento de las Agustinas Recoletas de Salamanca, atribuida a Escuela Madrileña. No disponemos de reproducción de esta imagen. Es éste uno de los casos que evidencia el distanciamiento de Interián de los objetivos de la Contrarreforma: no le mueve la apología de los sacramentos *per se*, pues no admite la imagen si en ella está ausente el realismo historicista. Cfr. MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1932), pp. 80-81.

*La Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen*<sup>1186</sup>

Interián da inicio a este último capítulo expresando su necesaria suposición en la fe de todo católico en la Asunción de la Virgen a los cielos en cuerpo y alma, para poder así excusar su exclusiva dedicación a las advertencias para pintores.<sup>1187</sup>

Afirma que, según los teólogos más renombrados, la Virgen no tendría que representarse en cama en el momento de su muerte pues no murió por enfermedad ni por vejez, sino de intensa contemplación y amor;<sup>1188</sup> recomienda por lo tanto "pintarla arrodillada en tierra, fixos los ojos en el Cielo y extendidas las manos".<sup>1189</sup>

Dice no refutar sin embargo, la pia tradición de que en su muerte todos los Apóstoles "dispersos por el mundo levantándose en un instante por los ayres se juntaron en Jerusalem",<sup>1190</sup> aunque sí encuentra reprobable que se pinte a San Pedro "rociando la cama de la Inmaculada Señora" con el hisopo de agua bendita y a dos apóstoles rezando del mismo modo que se hace con quienes "ahora mueren".

Explica que la Virgen ya había entregado su alma a su Hijo por lo que su cuerpo fue llevado al sepulcro por los Apóstoles envuelto en lienzos y despues de tres días resucitó y fue llevada al cielo por los ángeles.<sup>1191</sup> Puede por lo tanto representarse a la Madre de

---

<sup>1186</sup> "De las Pinturas de la Muerte, Asunción y Coronación de la Sacratísima Virgen", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 47-51.

<sup>1187</sup> Recuerda que la Asunción fue realizada por ángeles, según refiere San Agustín, en su "Sermon 35", *De Sanctis*; y que no se encuentra expresamente definido por la Iglesia si se realizó en cuerpo y alma, según informa Cesar Baronio, *Martyrologium Romanum*; remite también sobre esto a Sisto da Siena, *Bibliotheca Sancta ex praecipuis Cathollicae Ecclesiae auctoribus collecta*.

<sup>1188</sup> Así lo ha dicho el "Doctor Eximio", Francisco Suárez, en su *Comentario a la Suma Teológica*, siguiendo a su vez a Juan Damasceno, *Homilía en la Dormición de la Virgen María*.

<sup>1189</sup> Así lo cita de Molanus, *De historia SS. Imaginum*, quien a su vez lo cita de Josse Clichtove, *De assumptione ipsius gloriosae Virginis*.

<sup>1190</sup> Sobre esta tradición, nuevamente acude a Juan Damasceno, *Homilía en la Dormición de la Virgen María*.

<sup>1191</sup> Sobre esto refiere a los autores que menciona Francisco Pacheco, en *Arte de la Pintura*.

Dios adornada con ricos vestidos, semblante hermoso, afianzada en el hombro de su Hijo,<sup>1192</sup> rodeada de muchedumbre de ángeles.

Ya en los Cielos se le representa hermosa pero modesta, con las manos juntas ante el pecho, recibiendo una corona de oro en su cabeza de manos del Padre Eterno y de su Hijo sobre los que se deja ver la paloma del Espíritu Santo. También se le pinta junto al trono de Dios.<sup>1193</sup>

### • *Conclusión*

Las observaciones que realiza Interián respecto a la Virgen podrían clasificarse en tres tipos, el primero, fundamental e insistente, es el de la decencia con que debe representarse su belleza. En segundo lugar los abundantes detalles vinculados a lo que podría llamarse el decoro devocional, propios de la Contrarreforma, de mayor o menor relevancia teológica, como por ejemplo, el tipo de actividad en que debe representarse a la Virgen en el momento de la Anunciación, su actitud frente al ángel, o la manera de presentar su Asunción. Y en tercer lugar, lo que resulta más característico y propio de Interián, como es la precisión de algunos detalles eruditos, bien de tipo histórico (como su vestuario, las costumbres hebreas relativas a la presentación en el templo, o la manera en que pudo haber comulgado), o bien de tipo geográfico (como los relativos a la visita a Santa Isabel o el viaje a Egipto). La principal característica distintiva de Interián sin embargo, aparece en su aclaratoria al inicio del capítulo sobre la función de su tratado, donde advierte que sus indicaciones acerca de las imágenes no deben confundirse con soluciones a problemas teológicos ni con respuestas a preguntas históricas.

### **Análisis comparativo**

#### *a) Molanus*

---

<sup>1192</sup> Ct 8,5.

<sup>1193</sup> Interián cita las palabras alusivas de los *Comentarios sobre los Libros de los Reyes*, que atribuye a San Gregorio el Grande o "cualquiera que sea su autor".

Molanus incluye una descripción del aspecto general de la Virgen en un capítulo dedicado a demostrar que ya los antiguos representaban a Cristo, la Virgen y los Santos según habían sido en vida, respetando las tradiciones transmitidas:<sup>1194</sup>

Elle était en tout honnête et grave, parlant très peu, et seulement de ce qui est utile, disponible pour écouter et fort aimable, témoignant à chacun du respect et des égards; d'une taille moyenne, bien qu'il y en ait pour dire qu'elle dépassait un peu la moyenne. Elle faisait preuve envers les hommes d'une liberté de parole pleine de discrétion, sans éclats de rire, sans trouble et surtout sans penchant à la colère. Son teint rappelait le froment, ses cheveux étaient blonds, son regard pénétrant avec des iris plutôt clairs semblables à la couleur de l'huile, les sourcils noirs arqués discrètement, le nez allongé, les lèvres épanouies, et la parole pleine de douceur, la figure ni ronde ni pointue, mais un peu allongée, les mains et les doigts effilés. Enfin, elle était dépourvue de toute coquetterie, simple, apprêtant le moins possible son visage. Sans mièvrerie, elle cultivait une incomparable humilité, portant avec modestie des vêtements de sa propre confection, elle se contentait de couleurs simples (...) Pour le dire en un mot, toute sa personne était divinement empreinte de beaucoup de grâce.<sup>1195</sup>

Salvo mínimas variaciones, es el mismo texto que citará Interián:

Se portaba en todo con honestidad y gravedad, hablaba muy poco, y solamente lo necesario; oía a los demás con agrado y afabilidad, dando á cada qual el honor y reverencia que le era debido: fue de mediana estatura, aunque algunos dicen que excedió algun tanto la regular...Su color tiraba al del trigo ... Tuvo el cabello rubio, los ojos vivos, de color baxo, y parecido al de la aceytuna. Era algun tanto morena, tenia arqueadas las cejas, la nariz larga, hermosos los labios, y acompañados de una gran suavidad de palabras, el semblante no redondo ni agudo, sino algun tanto carilargo, y largas las manos, y los dedos. Era finalmente enemiga de todo fausto, sencilla,

---

<sup>1194</sup> Niceforo Calixto, *Historia Eclesiástica*; se refiere a un texto anterior, de San Epifanio que es el autor original de esta descripción.

<sup>1195</sup> "Ella era en todo honesta y grave, hablando poco y sólo de lo que era útil, disponible para escuchar y muy amable, mostrando a todos respeto y consideración; de estatura mediana aunque algunos dicen que fue superior al promedio. Dio pruebas a los hombres de una libertad de expresión plena de discreción sin estallidos de risa, sin problemas, y sobre todo sin caer en la cólera. Su tez recuerda el trigo, tenía el cabello rubio, la mirada penetrante con los ojos claros color de aceite, cejas negras arqueadas discretamente, nariz alargada, labios en flor, y la palabra plena de dulzura, el rostro ni redondo ni agudo, sino un poco alargado, las manos y los dedos afilados. En fin, estaba desprovista de toda coquetería, simple, reparaba en su rostro lo menos posible, sin remilgos, cultivó una incomparable humildad, llevando con modestia los vestidos que ella misma confeccionaba, contentándose con colores simples. Para decirlo en una palabra, toda su persona estaba divinamente marcada por la gracia", MOLANUS (1594) 1996, pp. 287-288.



y que en ninguna manera fingía su rostro, no llevando nada consigo, que oliera a delicadez, y venerando siempre la virtud excelente de la humildad. En cuanto a los vestidos que usó, se contentó con el color natural que tenía la ropa; lo que todavía manifiesta hoy el santo velo de su cabeza; y para decirlo en una palabra, en todas sus cosas, se le echaba de ver un agrado celestial.<sup>1196</sup>

Se observa, no obstante, cierta diferencia en la intención de la cita. Molanus la presentaba como prueba de que la imagen se representa y transmite desde la antigüedad, mientras que Interián la propone directamente "para instruir al pintor".

Molanus hace referencia a la Concepción de la Virgen en el lugar que le corresponde a la celebración de este misterio en el calendario de festividades, advirtiendo que “est une fable et l’obscure fiction de certains” el que haya sido concebida por un beso.<sup>1197</sup> Explica que tal creencia proviene de la escena en que Ana y Joaquín se abrazan en la puerta dorada, tal vez a causa de la mala interpretación de la frase de Ana en el apócrifo Protoevangelio de Santiago: “moi, qui étais stérile, je concevrai dans mon sein”.<sup>1198</sup> Y afirma Molanus: “Il me semble que dans ce passage on a lu «j’ai conçu» au lieu de «je concevrai».”<sup>1199</sup>

Contra dicha imagen erróneamente vinculada con la Inmaculada Concepción, Molanus propone la muy adecuada (“un delicado hallazgo”), que proviene del Cantar de los Cantares en la cual, “le soleil, une étoile, la lune, la porte du ciel, le lys parmi les épines, le miroir sans tache, le jardin clos, la source scellée, la cité de Dieu, etc., sont représentés avec elle... »<sup>1200</sup>

---

<sup>1196</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 6.

<sup>1197</sup> “Es una fábula y la oscura ficción de algunos”; MOLANUS (1594) 1996, "Sur la peinture de la conception de la bienheureuse Marie", cap. 55, lib. III, pp. 471-472.

<sup>1198</sup> “Yo, que era estéril, concebiré en mi seno”. *Íbid.*, p. 471.

<sup>1199</sup> “Me parece que en ese pasaje se ha leído «he concebido» en lugar de «yo concebiré»”. Cita la condena que de tal idea hace Roberto de Lecce, *Sermón 4 sobre la alabanza de los santos*, condena que coincide con la opinión de San Epifanio, *Sobre herejes*, según quien tal frase no implica que la concepción haya sucedido sin unión conyugal.

<sup>1200</sup> “En la cual el sol, una estrella, la luna, la puerta del cielo, el lirio entre las espinas, el espejo sin mancha, el jardín cerrado, la fuente sellada, la ciudad de Dios, etc., son representadas con ella...” MOLANUS (1594) 1996, pp. 472. Se trata de la imagen conocida como *Hortus Conclusus*.

Nada de lo que refiere Molanus sobre la iconografía de la Inmaculada Concepción será retomado por Interián.

Sobre la escena de la Presentación en el templo,<sup>1201</sup> Molanus comenta dos aspectos: su significado y la edad que tendría María cuando ello ocurrió. Sobre el primero, afirma, "la signification fondamentale repose évidemment sur le fait que la bienheureuse Vierge s'est vouée à la virginité."<sup>1202</sup> Sobre la edad, pone en duda el relato atribuido a San Jerónimo, según el cual María tendría tres años cuando subió sin ayuda los quince escalones del templo:<sup>1203</sup> "tout ce qu'on rapporte sur les quinze degrés du Temple était absolument dépourvue de certitude".<sup>1204</sup> Por lo tanto, advierte, "Il n'est pas tout à fait certain que Marie ait été présentée au Temple à l'âge de trois ans",<sup>1205</sup> no obstante, menciona varios autores que opinan que era esa la edad que tendría la Virgen cuando estos hechos sucedieron.<sup>1206</sup>

Interián no toma en cuenta a Molanus para sus recomendaciones sobre este episodio pues promueve lo que éste condenaba: "pintan regularmente los Pintores a la Virgen de muy tierna edad y con razón, pues según la común, y recibida opinión, no tenía entonces mas de tres años."<sup>1207</sup>

---

<sup>1201</sup> MOLANUS (1594) 1996, "À propos de la peinture de la présentation de la bienheureuse Marie", cap. 49, lib. III, pp. 460-461.

<sup>1202</sup> "la significación fundamental reposa evidentemente en el hecho que la santísima Virgen haya sido dedicada a la Virginitad", MOLANUS (1594) 1996, p. 460. Sobre ello remite a Lc 1, 34; San Agustín, *La Santa Virginitad*; Gregorio De Nisa, *Homilía sobre el nacimiento de Cristo*; Beda, *Comentario sobre Lucas*; San Bernardo, en una de sus homilías y uno de sus sermones; Hugo de San Victor, *De beatae Mariae virginitate*

<sup>1203</sup> San Jerónimo, *Evangelio de la Natividad de María*.

<sup>1204</sup> "todo lo que se relata sobre los quince escalones del templo está absolutamente desprovisto de certeza". Molanus refiere dicho cuestionamiento a Cornelius Jansen, *Paraphrases in omnes Psalmos davidicos*.

<sup>1205</sup> "No es cierto que María haya sido presentada en el templo a la edad de tres años", MOLANUS (1594) 1996, p. 460.

<sup>1206</sup> Simón Metafrasto, quien se apoya en otros autores griegos y Nicéforo Calixto, *Historia Eclesiástica*.

<sup>1207</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 18.

Aunque Molanus no le dedica un capítulo exclusivo al desposorio de la Virgen María, lo menciona al comentar algunas imágenes que, pese a su origen apócrifo, no es necesario modificar ni condenar, sino reinterpretar su significación. Así, se refiere a la imagen de San José con el ramo florido (proveniente de un tratado, erróneamente atribuido a San Jerónimo, de escasa credibilidad), proponiendo entenderlo como un hecho simbólico “... on peut dire qu'il ne faut pas comprendre ce petit rameau comme le veulent les peintres suivant la fable ..., mais que sa signification se rapporte à la virginité de Joseph.”<sup>1208</sup>

Interián adopta la lectura metafórica que Molanus propone. Tras aceptar la representación de José con el ramo florido en las manos, explica,<sup>1209</sup> “...de este modo se expresa muy bien, y oportunamente el Misterio; o ya se refiera al hecho, que pretenden los pintores, o ya a la santidad de vida, pureza, y virginidad también del Santísimo Esposo.”

Molanus expone numerosas opiniones que niegan la vejez de José, y por ello aconseja interpretar de manera metafórica las imágenes que le muestran anciano:

Gerson reconnaît que le grand âge de Joseph provient du livre apocryphe sur l'enfance du Sauveur, mais il désapprouve fortement cette idée ... Toutefois, quand il interprète cette peinture de façon bienveillante, dans un autre passage il renvoi à un autre texte, en disant: Joseph réfléchissait en homme de grand âge, / Et cultivait en lui les vertues du veillard; / Je crois donc qu'envers toi, Marie, jamais il n'eut, / Bien qu'il fût fait de chair, aucun geste charnel<sup>1210</sup>

Interián sigue la misma opinión, considera un error pintarle viejo y recomienda pintarle,

---

<sup>1208</sup> "se puede decir que no hace falta comprender ese ramo como pretendían los pintores de acuerdo a la fábula evocada, sino que su significado se refiere a la virginidad de José", MOLANUS (1594) 1996, p. 208. La razón para no tomar la imagen como representación de un hecho real es la poca credibilidad de lo relatado en la obra en la que se encuentra, *Sermon de la Natividad de María*, y su autoría apócrifa.

<sup>1209</sup> Se refiere a Molanus como autoridad testimonial de la escasa credibilidad de la fuente textual de esta imagen y añade las coincidentes opiniones en ese sentido, de Baronius y Belarmino. INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 24.

<sup>1210</sup> “Gerson reconoce que la avanzada edad de José proviene del libro apócrifo sobre la infancia del Salvador, pero desapruueba fuertemente dicha idea ... No obstante, cuando interpreta esta pintura de forma condescendiente, en otro pasaje, remite a otro texto diciendo: José refleja a un hombre de edad / Y cultiva las virtudes de la vejez / Yo creo que hacia ti María, jamás hubo / Aunque fuera hecho de carne, ningún gesto carnal”, *Ibid.*

de edad perfecta y varonil ... cerca de quarenta años ... por ser esta la edad en que regularmente llegan a la mayor perfección, no solo las fuerzas de cuerpo, sino también, lo que es más, las virtudes del alma

Molanus explica la presencia de la flor que se suele representar en la Anunciación, por un sentido meramente simbólico, “pur signifier la pureté et la virginité perpétuelle de Marie” y “non parce que l’Annonciation aurait eu lieu à la saison des lis, ou parce qu’un lis brodé ou un lis en cire aurait été près de la Vierge Marie”<sup>1211</sup> y diferencia la manera de representarlo según la tradición pictórica nórdica, y la italiana: “Chez nous, les peintres représentent très couramment ce lis dans un vase; chez les Italiens, ils le donnent fréquemment en sceptre à Gabriel, qui le tient à la main.”<sup>1212</sup>

En el mismo sentido simbólico, recuerda la recomendación de representar en esta escena al ángel en trance de volar, “pour faire comprendre qu’il est descendu sur terre et près du genre humain depuis sa suprême demeure, l’assemblée céleste.”<sup>1213</sup>

Pero la preocupación principal de Molanus en esta escena —juzgando por la extensión del texto—, es la imagen del pequeño cuerpo humano que desciende hacia las entrañas de la Virgen entre los rayos del Espíritu Santo. Ya en un capítulo inicial dedicado a las imágenes que pueden dar lugar a error peligroso, comentaba la condición herética de dicha representación.<sup>1214</sup> Añade ahora una explicación que la justificaría desde un punto de vista piadoso: los pintores intentan representar de esa manera el alma de Cristo que es infundida por Dios, o, a Dios mismo que desciende a las entrañas de la Virgen. El peligro

---

<sup>1211</sup> “para significar la pureza y la virginidad perpetua de María” “no porque la Anunciación hubiera tenido lugar en la estación de los lirios o porque un lirio bordado o en cera haya estado cerca de la Virgen”; MOLANUS (1594) 1996, “Considération à propos du récit de l’annonciation du seigneur”, cap. 13. lib. 3; pp. 369-371.

<sup>1212</sup> “Entre nosotros, los pintores representan muy cuidadosamente este lirio en un jarro; entre los italianos, se coloca como un cetro a Gabriel, que lo lleva en la mano”. *Ibid.*, p. 369.

<sup>1213</sup> “para hacer comprender que ha descendido a la tierra, acercándose al género humano, desde su morada suprema, la asamblea celeste”; Juan Crisóstomo, *Homilía sobre la naturaleza incompreensible de Dios*.

<sup>1214</sup> MOLANUS (1594) 1996, “Qu’il ne faut pas exposer d’images qui donnent aux gens sans instruction l’occasion d’une erreur dangereuse”, Lib. II cap. 23, pp. 185-186. Es en esta primera mención al tema, donde Molanus cita las palabras de San Antonino condenatorias de estas imágenes, a las que también recurre Interián.

está en que sea interpretada de acuerdo a las impías afirmaciones de los anabaptistas según quienes el cuerpo de Cristo no proviene de la carne de la Virgen, sino de la substancia del Padre.<sup>1215</sup>

Igual que Molanus, Interián menciona esta imagen especialmente problemática en capítulo introductorio; pero al retomarla en el capítulo dedicado a la Anunciación, prefiere no profundizar en sus posibles interpretaciones: "Baste advertir, que estas Pinturas, e Imágenes deben omitirse enteramente, y aun segun yo pienso deben borrarse, o quitarse, si todavía ha quedado alguna de ellas". Prefiere ocuparse de otros aspectos de la Anunciación que Molanus no considera y finalmente, recomienda que se pinte una cándida azucena o un ramo y transcribe de manera prácticamente idéntica el texto inicial con el que el teólogo de Lovaina explicaba la presencia del lirio:

No que con esto se pretenda significar, que en aquel tiempo del año floreciesen las azucenas, o que la Bienaventurada Virgen, que estaba muy lejos de toda afectación, tuviese alguna azucena bordada o de cera, sino que solamente se pone (y muy a menudo) para significar la pureza y perpetua virginidad de la Santísima Señora; la qual, así por su virginidad, como por su purísima vida, consiguió el que con razón se la comparase a la azucena entre las espinas.<sup>1216</sup>

Repite también los versos que Molanus tomara de Tomas Becket, así como el comentario sobre las distintas maneras de presentar la flor, aunque tal vez por su menor conocimiento artístico, evita relacionar las variantes iconográficas con las tendencias regionales:

Suele haber alguna diferencia en pintar dicha azucena: Algunos la pintan en un vaso, o en una copa; otros (que es lo mas frecuente) en la mano del Arcangel S. Gabriel, en lugar de vara, o de cetro.<sup>1217</sup>

Respecto a la imagen que representa a la Virgen en trance de agonía, Molanus expresa su rechazo, pese a que se trate de una imagen popular y conforme a las palabras de una respetada autoridad:

Il faut repousser cette peinture, et je veux lui porter la contradiction, bien que je sache que cette histoire répandue se lit chaque année dans le bréviaire rénové de l'Église romaine, qui reprend les mots de Jean Damascène<sup>1218</sup>

---

<sup>1215</sup> Remite sobre ello a Pedro Canisio, *De Maria Virgine incomparabili et Dei genitrice*.

<sup>1216</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 32-33.

<sup>1217</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 33.

Se trata de una opinión muy difundida: "Marie est mort sans douleur. Elle ne doit donc pas être peinte dans l'attitude et sous les apparences des malades."<sup>1219</sup>

Interián retomará esa idea como la inicial y principal de su texto, explicándola de manera algo más extensa y clara, y acudiendo literalmente a la descripción de Clichtove, que toma directo de Molanus, tras informar debidamente sobre el origen de dichas palabras: "Ni este quiero que pase por pensamiento mio".<sup>1220</sup> Nótese que Interián concreta la idea en indicaciones precisas para la imagen (cosa que no hizo Molanus): "sería lo mejor pintarla arrodillada en tierra, fixos los ojos en el Cielo, y extendidas las manos, antes que echada en la cama, como si estuviera enferma."<sup>1221</sup>

Como parte de sus consideraciones sobre la imagen de la Asunción, Molanus se refiere a la apariencia de la Virgen según la visión de San Juan en el Apocalipsis: "Après que Marie est montée au ciel et qu'elle a été sacrée reine des cieux, l'Eglise a pensé qu'il fallait lui ériger une statue en reine, conforme à ce qui est écrit dans l'Apocalypse."<sup>1222</sup>

Recuérdese que para Interián esta imagen corresponde al Misterio de la Inmaculada Concepción, y le otorga por ello especial importancia, describiéndola con más detalle y a partir de otras fuentes, básicamente hispanas.

Molanus añade un comentario sobre los ángeles que pueden representarse alrededor de la imagen de la Virgen en su Asunción: "I n'est pas mal venu de représenter, dans son

---

<sup>1218</sup>"Hay que rechazar esta pintura, y quiero contradecirla, a pesar de saber que esta historia extendida es leída cada año en el breviario renovado de la Iglesia romana, que retoma las palabras de Juan Damasceno", MOLANUS (1594) 1996, p. 418. Se refiere a Juan Damasceno, *Homélie sur la Nativité et la Dormition*.

<sup>1219</sup> Molanus retoma la idea de Jean Eck y señala que éste a su vez se refiere a San Gregorio, concuerda también en ello Josse van Clichtove, *De assumptione ipsius gloriosae Virginis*.

<sup>1220</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 49.

<sup>1221</sup> *Ibid.*

<sup>1222</sup> "Después que María subiera al cielo y se convirtiera en sagrada reina de los cielos, la Iglesia consideró que era necesario erigirle una estatua como reina, conforme a lo que describe el Apocalipsis" MOLANUS (1594) 1996, p. 419; remite a Frederic Schenck, *De imaginibus*; además de las palabras de San Juan en Ap 12,1 similares a las de David en Sal 44,11; añade que el pasaje del Apocalipsis es explicado por San Agustín, *Sermón a los catecúmenos sobre el Símbolo de los apóstoles*; y por Bernardo de Claraval, en sus sermones sobre la Asunción.

Assomption vers le ciel, des anges autour de la Vierge...".<sup>1223</sup> Idea con la que está de acuerdo Interián, cuando afirma que dicha representación ha de aparecer "rodeada por todas partes de muchedumbre de Ángeles".<sup>1224</sup>

También menciona la imagen de Cristo que acompaña a la Virgen: "A Rome, ou l'on voit cette peinture dans différentes eglises, Jean Gravius a remarqué et m'a fait savoir qu'on y ajoute le Christ portant dans ses mains sa mère".<sup>1225</sup> De manera similar, Interián afirma "podría representarse este triunfo de la Virgen del modo que ya algunos lo han practicado; a saber ... afianzada en el hombro de su amado hijo".<sup>1226</sup>

Molanus cierra el capítulo de la Asunción con la recomendación de pintar a la Virgen, "en la faisant couronner par la Trinité, bénie par-dessus tout, comme reine des cieux",<sup>1227</sup> imagen con la que también concuerda Interián:

Subida ya a los cielos, suelen representárnosla ... recibiendo una corona de oro en su cabeza de manos del Padre Eterno y de su Hijo, sobre los cuales se dexa ver en la acostumbrada forma de paloma ... aquel Espíritu Divino.<sup>1228</sup>

Así, concluida la comparación entre ambos textos referidos a la Virgen, se encuentra que, en este tema, y desde el punto de vista estrictamente iconográfico, el tratado de Interián no presenta diferencias drásticas con el tratado de Molanus, siendo las más notorias en dos aspectos: entre lo que ambos consideran como imagen de la Inmaculada Concepción

---

<sup>1223</sup> "No está mal representar, en su Asunción hacia el cielo, ángeles alrededor de la Virgen"

<sup>1224</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 51.

<sup>1225</sup> "En Roma, donde hemos visto esta pintura en diferentes iglesias, Jean Gravius ha destacado y me ha hecho saber que se añade a Cristo llevando en sus manos a su madre", MOLANUS (1594) 1996, p. 420. Su aprobación de esta imagen remite a Ha 3, 19, 1R 2, 18 y San Jerónimo.

<sup>1226</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 50-51. La Asunción de la Virgen es un tema un tanto complicado porque aun en tiempo de Interián no había sido expresamente reconocida por la iglesia como dogma de fe. Sobre la muerte de María no hay información bíblica, ni histórica, sino relatos apócrifos a partir de los que escribieron oradores orientales como Damasceno y que más tarde teólogos occidentales como Agustín y Santo Tomás favorecieron. Interián retoma las ideas de Molanus pero no es su principal modelo.

<sup>1227</sup> "siendo coronada por la Santísima Trinidad, bendita sobre todas las cosas, como reina de los cielos", MOLANUS (1594) 1996, p. 421. La recomendación proviene de Conrad Braun.

<sup>1228</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 51.

de la Virgen, y en la edad en que debe ser representada la Virgen en su Presentación en el Templo.

No quiere decir esto que, de resto, ambos tratados se aproximen al tema de idéntica manera, pues Interián se refiere a aspectos que Molanus no trató, especialmente difiere su énfasis en la exigencia de no exhibición del cuerpo de la Virgen, en la verosimilitud histórica de detalles que involucran ceremonias en el templo (presentación, circuncisión) o viajes (a casa de Santa Isabel), recurre a otras fuentes y sostiene intenciones levemente diversas. Diferencias todas éstas, que se expondrán al final de todo el análisis comparativo.

### *b) Paleotti*

En el índice de su cuarto libro no llevado a cabo, Paleotti contemplaba la realización de ocho capítulos dedicados a diversos aspectos de la Virgen María: La Concepción y Natividad; La Anunciación; La Visitación; La forma, hábito y estatura de la Virgen; Espasmos de la cruz; Muerte, Asunción y Coronación; Varias imágenes que de ella realizara san Lucas; y La Santísima Casa de Loreto. Interián, conocedor de este esquema, abordó los seis primeros temas (modificando el de los Espasmos de la cruz al agregar otras escenas) a los que añadió el de la Presentación de la Virgen y su desposorio, curiosamente no mencionados por Paleotti; ignoró en cambio el tema de las imágenes realizadas por San Lucas —probablemente por escaparse de su propósito de ofrecer indicaciones a los pintores— así como el de la Santa Casa de Loreto, acaso por ser un tema con poca resonancia hispana. Es claro que Interián tendió en su tratado a decantarse por las tradiciones propias, lo que en el caso de la Virgen queda evidenciado por el mayor desarrollo otorgado a una imagen tan hispana como la de la Inmaculada Concepción, no contemplada en los tratados, ni de Molanus, ni de Paleotti.

Como ya fue comentado en el caso de Jesucristo, dado que el cuarto libro no fue realizado, hemos de buscar las pistas de las ideas que sobre la imagen de la Virgen manejaba Paleotti, sólo a partir de las breves menciones con las que ejemplifica sus explicaciones generales sobre los diversos tipos de errores. Así, y siguiendo el orden temático de *El Pintor Cristiano*, encontramos que Paleotti se refirió a algunos rasgos generales de la apariencia de la Virgen al hablar de las pinturas imprecisas —imágenes que pueden ser representadas de diversas maneras. Paleotti utiliza como ejemplo de



imprecisión los colores con los cuales los pintores representan sus vestidos: "L'abito della Beata Vergine viene solitamente dipinto di colore turchino e ceruleo, ma vi sono pittori che lo dipingono di altro colore".<sup>1229</sup> Nótese que esta imprecisión no es condenada por Paleotti, el tratadista no aborda esta condición de imprecisión como un defecto a erradicar de las pinturas que la padecen, sino al contrario, la explica como características propia de algunos temas muy específicos en los que esta diversidad de presentaciones no entra en contradicción con el contenido. Aclara también que se trata de casos en los que el arbitrio es fruto de una probabilidad realista y cuya práctica en el tiempo no ha merecido la reprobación de ninguna autoridad.

Interián, huyendo de las imprecisiones, propone una alternativa que considera preferible a las demás:

por lo que respecta al color de sus vestidos, que es otra de las cosas, que toca particularmente a los Pintores, nada hay más frecuente entre ellos, aún los que suelen pintar con más decencia y modestia que atribuir a la Virgen un manto de color cerúleo muy resplandeciente, y como ellos mismos lo llaman, color de ultramar, y ademas una túnica de color totalmente purpúreo y sobremanera encarnado. Lo que, como se haya introducido ya por autoridad de la costumbre, y sólo por esto no sea reprehensible; con todo, sería lo mejor pintarla vestida con ropa de colores más sencillos, y más propios de su virginal modestia, como son el color pardo y blanco o ambos juntos.<sup>1230</sup>

No obstante su postura más radical, la elección que realiza Interián es consecuencia de un modo de pensar que ya Paleotti exponía al final de su texto acerca del criterio que había de regir sobre las pinturas imprecisas: han de ser fruto de la probabilidad realística, teniendo en cuenta las circunstancias de lugar y tiempo del texto sagrado que lo refiere.

En comparación con la postura más conciliadora de Paleotti, la recomendación de Interián de vestir de pardo y blanco a la Virgen, por su diferencia con la opción predominante históricamente, sugiere que nuestro tratadista prefiere decantarse en este caso por el razonamiento, más que por el peso de la tradición. Si bien siempre respaldado por alguna autoridad.

---

<sup>1229</sup>"El vestido de la Santísima Virgen viene a menudo pintado de colores turquesa y ceruleo, pero hay pintores que lo pintan de otros colores", PALEOTTI (1582) 2002, p. 206.

<sup>1230</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 7.

Ya hemos visto por lo que dice Nicéforo ... que la Virgen se contentó con usar de vestidos de lana del mismo color nativo: este, casi no es otro, sino el color pardo, y blanco, que no sobresale, y suele llamarse gris. Por lo que si los Pintores usaran de estos dos colores solamente, se conformarían mucho mas, según mi juicio, con la modestia, y sencillez virginal de la Madre de Dios.<sup>1231</sup>

Volviendo a las descripciones generales sobre la apariencia de la Virgen realizadas por Paleotti, se encuentran varias en sus comentarios sobre las pinturas indecorosas — imágenes en las que no se atribuye lo debido a la condición de una persona.

Quanto all'abito, poi essendo Maria l'idea vivente dell'umiltà e della modestia, è gravissimo errore il vederla raffigurata coi ricci, con vesti e ornamenti pomposi ed inutili, persino con perle e pendenti alle orecchie, che provocano il voltastomaco solo a vederla.<sup>1232</sup>

Criterio que, si bien Interián no cita directamente, coincide plenamente con el que él expresa a su manera "...pero sí niego, que para representar a la Virgen sea preciso valerse de vanos afeytes poco conformes a las leyes del decoro, y de la modestia" . Igualmente, menciona Paleotti otro detalle de su apariencia en el que Interián insiste en varias ocasiones: la cabeza cubierta; "...altri la raffigurano addirittura col capo scoperto all'interno del tempio di Gerusalemme, azione del tutto indecente se rapportata alla sua onestà e alla venerazione che Maria riservava alle cose sacre."<sup>1233</sup>

Para Interián, la cabeza de la Virgen ha de estar cubierta no sólo cuando es representada en el templo, sino en todas sus imágenes:

¿quién habrá, que no haya visto Imágenes de la Bienaventurada Virgen hechas por excelentes Artífices, pintadas, o trabajadas con cierta hermosura afectada, y poco decente? ... ¿Sin tapar su cabeza con algún velo, suelto el cabello, y tendido por su blanco cuello...<sup>1234</sup>

La mención a la presencia del velo en la cabeza de la Virgen aparece en Interián también al hablar de la Natividad y de la Anunciación, demostrando una insistencia en el tema que

---

<sup>1231</sup> *Íbid.*, pp. 7-8.

<sup>1232</sup> "En cuanto al vestido, siendo María la idea viviente de la humildad y de la modestia, es un error grave verla representada con rizos, vestidos y ornamentos pomposos e inútiles, perlas y pendientes en las orejas, que provocan desagrado sólo de verla", PALEOTTI (1582) 2002, p. 178.

<sup>1233</sup> "otros la representan incluso con la cabeza descubierta en el templo de Jerusalén, acción del todo indecente si se compara con la honestidad y devoción que María reservaba a las cosas sagradas", *Íbid.*

<sup>1234</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 2.

le es muy propia: "...a mi no me agrada; como tampoco el que la pinten descubierta la cabeza, tendido el cabello por su cuello, sino antes cubierta con mucha modestia su cabeza con un velo verdaderamente virginal".<sup>1235</sup>

Al mencionar las pinturas temerarias —aquellas que yerran en materia de fe al sostener con seguridad algo que es tan sólo posible—, Paleotti incluye entre sus ejemplos las imágenes sobre la concepción de la Virgen: "Incorre nel medesimo errore chi voglia raffigurare certe cose che la Chiesa non ha voluto determinare con certezza, come la concezione della gloriosa Vergine."<sup>1236</sup>

Aunque no añade más detalles, Paleotti parece estarse refiriendo a la escena del abrazo entre San Joaquín y Santa Ana que, como menciona Molanus, hay quien identificaba como momento de la Concepción de la Virgen. Interián no dedica el capítulo de la Concepción a ese episodio impreciso de la historia sacra, sino a la imagen de advocación de la Virgen de la Inmaculada Concepción, que tiene su origen en una visión del Apocalipsis.

También alude Paleotti a la muy polémica representación del pequeño cuerpecito que se traslada hacia la Virgen en la escena de la Anunciación; lo hace al explicar lo que son las pinturas sospechosas —aquellas que sin ser heréticas introducen duda en el ánimo de quien las mira—;

Un altro esempio è quello descritto da San Antonino, di un dipinto che raffigura l'annunciazione a Maria con i raggi dello Spirito Santo che scendono dal cielo, in mezzo ai quali si vede un piccolo corpicino di bambino che scende verso il grembo della gloriosa Vergine; tale dipinto è sospetto in quanto asseconderebbe l'opinione dell'eretico Valentino, o degli Eutichiani, i quali sostengono che Nostro Signore Gesù Cristo avrebbe portato sulla terra dal cielo il suo etereo corpo e che quindi esso non si sia formato dal sangue purissimo di sua madre.<sup>1237</sup>

---

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1236</sup> "Incorre en el mismo error quien quiera representar ciertas cosas que la Iglesia no ha querido determinar con certeza, como la concepción de la gloriosa Virgen", PALEOTTI (1582) 2002, p. 109.

<sup>1237</sup> "Otro ejemplo es aquel descrito por San Antonino, de una pintura que representa la anunciación a María con los rayos del Espíritu Santo que caen del cielo, en medio de los cuales se ve un pequeño cuerpecito de niño que baja hacia el regazo de la gloriosa Virgen; tal pintura es sospechosa en cuanto secunda la opinión del heretico Valentino o de los Eutiquianos, los cuales sostienen que nuestro Señor Jesucristo habría

Nótese que Paleotti no considera a esta imagen claramente herética, ni llega a proponer su eliminación. Sólo recomienda a los pintores que intenten evitarla procurando el consejo de hombres sabios. Interián en cambio, se muestra más radical, afirmando que dicha pinturas "deben omitirse enteramente , y aún (según yo pienso) deben borrarse, o quitarse, si todavía ha quedado alguna de ellas". A su criterio, el problema de dichas imágenes no es sólo su vínculo con una herejía sino que además son "rudas y ridículas".

A la misma escena de la Anunciación corresponde el comentario que Paleotti hace sobre la casa de la Virgen, dentro de los ejemplos de imágenes indecorosas:

quando si dipinge la stanza dove avviene l'annunciazione dell'arcangelo Gabriele, si dovrebbe tenere presente che essa era quantomeno conforme alla semplicità della Vergine, così come ancora oggi si può vedere nella santa casa di Loreto. Tuttavia alcuni pittori aggiungono alla casa alte colonne, ricchi padiglioni, e altre cose del tutto superflue e molto lontane dalla vita di Maria;<sup>1238</sup>

Aspecto de la Anunciación en el que Interián le secunda, mencionándole explícitamente: "...cosas semejantes, que con razón las reprehende el gran Cardenal Gabriel Paleoto". No obstante nada menciona Interián de una devoción que parece serle ajena como es la referida a la casa de Loreto.

Paleotti confirma la aprobación que recibe la imagen de la Virgen orando cuando se le aparece el arcángel, al explicar que no debe interpretarse como una imagen apócrifa pese a que no refleje fielmente ningún relato sacro, pues se atiene a la autoridad de los santos padres y al uso universal de la Iglesia. Interián expresa una idea similar pero inspirada más directamente en palabras de Molanus.

Respecto a la Natividad, Paleotti comenta las imágenes que muestran a la Virgen asistida en el parto o afligida por dolores, considerándolas entre las sospechosas, es decir, entre aquellas que inducen a confusión pero que no ameritan ser destruidas:

---

llevado del cielo a la tierra su cuerpo etéreo y por eso no se formó de la sangre purísima de su madre”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 113.

<sup>1238</sup>“cuando se pinta la estancia donde sucede la anunciación del arcángel Gabriel, se debe tener presente que esta era cuando menos conforme a la simplicidad de la Virgen, así como aún hoy se puede ver en la santa casa de Loreto. Todavía algunos pintores añaden a la casa altas columnas, ricos pabellones, y otras cosas del todo superfluas y muy lejanas de la vida de María”, *Íbid.*, p. 178.

chi dipingesse la Madonna che viene assistita da ostetriche durante il parto, seduta a letto dopo il parto e ancora pallida come se fosse afflitta da dolori, o che si ristori con cibi raffinati e vini corposi, non farebbe che seguire Elvidio e altri, il cui errore fu condannato anche da S. Gerolamo..<sup>1239</sup>.

Interián vuelve a ejercer una mayor intolerancia al referirse a dicha imagen "que a juicio de hombres doctos dista también muy poco de contener error peligroso; y yo constantemente afirmo que en nada dista."<sup>1240</sup>

En cuanto a las expresiones de dolor de la Virgen durante la Pasión de Cristo, son mencionadas por Paleotti en su definición de las pinturas indecorosas:

altri la rappresentano nell' atto di stracciarsi le vesti, lacerarsi il volto e percuotersi il capo coi pugni davanti alla crocifissione del Figlio, azione e gesti in nulla conformi alla sua vita e alla sua sapienza.<sup>1241</sup>

Se trata de un tema sobre el que Interián insiste —en el mismo tono que Paleotti— en dos capítulos relativos a las escenas de la Pasión:

el representar a la más piadosa de las madres, como también a la más constante de las mujeres, tendidos los brazos, abierta la boca como que está dando grandes voces, arrancándose los cabellos, y de otro modos indecentes; esto no es adornar el hecho, como era razón sino desfigurarlos<sup>1242</sup>

Paleotti considera entre las imágenes faltas de proporción, la imagen de la Virgen, “che tiene in braccio il suo Santissimo Figlio già morto, e si raffigura il suo volto come quello di una giovane donna di venticinque anni, quando il figlio ne aveva trentatré”<sup>1243</sup>

---

<sup>1239</sup>“quien pintase a la Virgen siendo asistida por parteras durante el parto, sentada en el lecho después del parto y aún pálida como si fuese afligida por dolores, o que se repone con alimentos refinados y vino, no hace más que seguir a Elvidio y otros, cuyo error fue condenado incluso por San Jerónimo”, *Íbid.*, p. 113.

<sup>1240</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 57.

<sup>1241</sup>“otros la representan en el acto de rasgarse los vestidos, lacerarse el rostro y golpearse la cabeza con los puños ante la crucifixión del hijo, acción y gesto en nada conformes a su vida y su sapiencia”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 178.

<sup>1242</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, p. 404.

<sup>1243</sup> “que tiene en brazos su santísimo hijo ya muerto, y se representa su rostro como el de una joven de veinticinco años, cuando el hijo tenía treinta y tres”, PALEOTTI (1582) 2002, p. 180.

Interián no menciona este mismo detalle pero se refiere al rostro de la Virgen en otra circunstancia:

y que así resucitada, fuese llevada sobre los cielos ... podría representarse este triunfo de la Virgen, del modo que ya algunos lo han practicado, a saber, pintando a la sacratísima Virgen y Madre de Dios, adornada con ricos vestidos, y con un semblante hermosísimo (que de ningún modo se le debe pintar con el semblante viejo; pues fuera de que permaneció siempre virgen intacta, ya estaba adornada y revestida con las dotes de la gloria)<sup>1244</sup>

Es decir, que el antinatural semblante joven es justificado por Interián a causa de la resurrección y por lo tanto puede suponerse que, como Paleotti, habría considerado poco apropiado un rostro joven en las circunstancias que aquél describe.

Paleotti no menciona nada en su tratado sobre las representaciones de la muerte y Asunción de la Virgen, que por lo tanto pudiera consultar y retomar Interián. No obstante sabemos, por Paolo Prodi, que le fue consultado el caso de una pintura sobre este tema en 1583.<sup>1245</sup> El problema principal que se planteaba en la consulta, era el de la simultaneidad de dos acontecimientos no contemporáneos en la misma imagen: los apóstoles en torno al sepulcro y la Asunción. Paleotti, tras consultar con el historiador Carlo Sigonio —gran amigo que le asesoró en la redacción de *Il Discorso...*— aconsejó en un caso como este, carente de relato histórico preciso, seguir la tradición iconográfica siempre que no se encontraran incongruencias notorias (en general el mismo modo de proceder que sigue nuestro teólogo en el XVIII). Recomienda representar sólo once apóstoles en torno al sepulcro, teniendo en cuenta que Santiago el Mayor había muerto antes que la Virgen y pintar joven el rostro de ésta, en atención a su resurrección (Fig. 27).

La descripción de Interián básicamente coincide con esta iconografía, que veta la imagen de la Virgen en el lecho de muerte y contempla la escena en dos fases, la del sepulcro con los apóstoles y la de la resurrección o asunción. No menciona el número de apóstoles ni especifica nada sobre el problema de la simultaneidad de las escenas del sepulcro y la

---

<sup>1244</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 50.

<sup>1245</sup>Se trata de la Asunción del altar de la Capilla Bandini en San Silvestro del Quirinale, en Roma, encargada por Pier Antonio Bandini y su hijo Ottavio al pintor Scipione Pulzone. La consulta fue realizada a través del secretario del colegio cardenalicio, Silvio Antoniano. El historiador sintetiza el caso en PRODI: *Ricerche sulle teorica...op. cit.*, pp. 170-171.

asunción, centrándose en la descripción de "el triunfo de la Virgen": "adornada con ricos vestidos", "con un semblante hermosísimo", "rodeada de muchedumbres de ángeles", "juntas las manos ante el pecho" y "recibiendo una corona de oro en su cabeza" o "junto al Trono de Dios". En comparación con la imagen resultante de las recomendaciones de Paleotti, podría aventurarse la opinión de que las recomendaciones de Interián parecen dirigidas a un mayor realce de las glorias celestiales de la Virgen.

Por último, cabe mencionar que Paleotti insiste en varias ocasiones en las imágenes de la Virgen realizadas por San Lucas, mientras que Interián no hace mención alguna en su tratado.

### *c) Carducho*

Entre las pocas referencias a las imágenes de la historia sacra que hace Carducho, se encuentra la siguiente mención a las representaciones de la Virgen, realizada desde el punto de vista del juicio censor:

Lo que yo mirara y fuera a la mano con grande cuidado, era en que siempre se pintara a Nuestra Señora con mucha decencia y autoridad, quitando el abuso de pintarla con los pies desnudos, y descubiertos los pechos, y que junto a su divina Magestad no se viesen personas descompuestas.<sup>1246</sup>

La alusión a los pies y a los pechos desnudos se repite en el tratado de Interián de manera similar en su capítulo inicial dedicado a las imágenes de la Virgen en general, donde interroga dos veces al lector sobre la razón por la cual los pintores la exhiben:

descubierta su cerviz, y lo que es mas, sus pechos castísimos, exponiéndolos a la vista de todos; sus pies por fin, o enteramente desnudos, o calzados con ligeras sandalias ...

... A qué, sin tapar decentemente aquellos pechos, que mamó el Criador del Mundo? ¿A qué finalmente (omitiendo otras muchas cosas) el pintar sus pies, o totalmente desnudos, o cubiertos con poca decencia?

Sobre los pies insiste Carducho comentando sobre cierta prueba de su calzado —ubicada en territorio hispano: “La Virgen nuestra Señora calzada anduvo, como lo verifica la

---

<sup>1246</sup>CARDUCHO (1633) 1979, p. 350.

reliquia tan venerada de una zapatilla de sus divinos pies, que está en la Iglesia mayor de Burgos".<sup>1247</sup>

Y también insiste Interián en los pies, pero en su caso mencionando a San Clemete Alexandrino como autoridad que reprobara "toda desnudez en los pies de las mugeres".

Finalmente respecto a la Virgen, Carducho menciona varias imágenes realizadas por San Lucas,<sup>1248</sup> un tema que, como se dijo en el apartado sobre Paleotti, nuestro tratadista no considera.

Es evidente pues, que aunque la óptica de Interián es similar a la de Carducho en lo que respecta a los lineamientos generales en torno al recato que debe prevalecer en los retratos de la Virgen, éste no se propuso una revisión de las principales escenas marianas ni Interián lo tuvo en cuenta como fuente.

#### *d) Pacheco*

En las "Adiciones a algunas imágenes", Pacheco organizó varios y extensos comentarios sobre las principales escenas de la vida de la Virgen, situándolos antes de la vida de Cristo, según el orden en que se concatenan los hechos de la historia sagrada —una lógica narrativa que no daba lugar, por lo tanto, a una descripción general de la apariencia de la Virgen como haría Interián al inicio de su tercer libro. Esta serie de descripciones marianas resultan especialmente completas en el tratado de Pacheco y es evidente que Interián se percató de ello por la frecuencia con que las cita.

De acuerdo a la lógica narrativa, la secuencia de escenas marianas de Pacheco se inicia con la Concepción de la Virgen.<sup>1249</sup> Según se ha comentado arriba, al hablar de estas escenas en los tratados de Molanus y Paleotti, se ha tendido a identificar con dicho título el abrazo en la puerta dorada entre Santa Ana y San Joaquín, y por ello es pertinente mencionar el comentario de Pacheco respecto a cómo representar a dicho encuentro:

...abrazándose con gran compostura y modestia, que esto es muy decente y conforme a santos casados: pero no dándose ósculo de paz, por evitar el ignorante error de unas antiguas

---

<sup>1247</sup> *Ibid*, p. 350

<sup>1248</sup> CARDUCHO (1633) 1979, p. 373

<sup>1249</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Purísima Concepción de Nuestra Señora", pp. 575-577.



mujercillas que afirmaban según un grave autor, que por aquel beso, sin otro medio, fue concebida la Virgen Nuestra Señora<sup>1250</sup>

Interián no alude a esa escena al referirse a la Virgen; en el capítulo de su concepción se dedica directa y únicamente a la imagen de la Inmaculada Concepción, en cuya defensa se encontraba particularmente comprometido como parte de la Real Junta. Pacheco había dedicado un extenso apartado a esta imagen, aunque no se detuvo a introducir primero el misterio y plantear el significado de la imagen como luego hará Interián, sino que inició sus observaciones directamente con la discusión en torno a la presencia del Niño en dicha imagen.<sup>1251</sup>

algunos quieren que se pinte con el niño Jesus en los brazos, por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera...pero sin poner a pleito la pintura del niño en los brazos para quien tuviera devoción de pintarla así, nos conformaremos con la pintura que no tiene Niño, porque esta es la más común..<sup>1252</sup>

Será la misma versión que recomiende Interián, aunque éste lo justifique por el sentido mismo de la imagen en su conjunto.

Acerca de los atributos que caracterizan la imagen, Pacheco señala: “tiene puestas las manos, cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordon de San Francisco a la redonda.”<sup>1253</sup>

Pero de acuerdo a su oficio de pintor, no se limita a los atributos y describe plásticamente todos sus rasgos:

---

<sup>1250</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 573. El comentario pertenece al apartado titulado "Pintura de San Joaquín y Santa Ana a la puerta dorada" y se apoya en cita de los *Sermones* de Guilielmi Parisiensis, no ubicado por Bassegoda en su estudio crítico y es que son varios los escritores religiosos conocidos con el mismo nombre entre los siglos XIII y XV.

<sup>1251</sup> *Íbid*, "Pintura de la Purísima Concepción de Nuestra Señora", pp. 575-577. En tiempos de Pacheco la causa inmaculadista hispana ya acumulaba un amplio recorrido que sobradamente justifica su consideración iconográfica particular, además de que como pintor trabajó el tema en varias ocasiones.

<sup>1252</sup> *Íbid*, p. 575. Sostiene estas afirmaciones en textos de Alonso de Flores y Santo Thomas así como en los ejemplos de las medallas bendecidas por el papa León X y de la estampa que desde Roma fue enviada a don Enrique de Guzmán, nombrado embajador de la Religión militar de la Limpia Concepción en Sevilla en 1626.

<sup>1253</sup> *Íbid*, p. 575

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro;<sup>1254</sup>

Acerca de la edad indicada por Pacheco, Interián expresa su acuerdo aunque propicia el representarla aún menor: "muy tierna, como es la de diez o doce años".

El pintor continua mezclando los atributos de la imagen con detalladas recomendaciones personales en torno a colorido y diseño:

Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a Doña Beatriz de Silva, portuguesa ... vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos.<sup>1255</sup>

Interián reconoce la calidad de este texto al remitir a él al lector:

Sobre de qué manera y con qué colores deba pintarse, lo dice bien, y elegantemente, como que trataba cosas propias de su oficio, el pintor muchas veces citado, que con razón mereció el nombre de erudito<sup>1256</sup>

Aunque también repite algunos de sus pasajes introduciendo variaciones, sin dejar de acreditar la autoría original del texto en el que se apoya:

Píntesela pues con una túnica blanca, y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro, y con un manto cerúleo, ancho y brillante, quanto sea posible. Pues de esta manera...se apareció la Purísima Señora, como lo notó el referido pintor, á la nobilísima virgen Portuguesa, Beatryz de Sylva...<sup>1257</sup>

Continúa Pacheco su extensa descripción con el entorno que debe rodear a la Virgen en esta imagen:

---

<sup>1254</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 576.

<sup>1255</sup>*Íbid.*, pp. 576-577. Apoya sus indicaciones en texto de Vicente Justiniano Antist y afirma que esta imagen fue especialmente bien pintada por Luis Pascual en la Cartuja de Sevilla. Sobre la hermosura de la Virgen refiere a San Pedro Canisio.

<sup>1256</sup>*Íbid.*, p. 370.

<sup>1257</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 11-12.

Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo.<sup>1258</sup>

La observación sobre la orientación de la media luna es atribuida por Pacheco a Luis del Alcázar de quien cita más adelante el fragmento respectivo. Interián consultó el texto directamente.<sup>1259</sup>

Por último, añade Pacheco:

Suélese poner en lo alto del cuadro Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos...Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón...nunca lo pinto de buena gana y lo escusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él.<sup>1260</sup>

Interián no se pronuncia sobre la presencia del dragón, ni comenta estos añadidos de Pacheco, porque no encuentra en ellos error:

Algunos Pintores sabios añaden á esta imagen otras cosas, que no son de mi intento el referirlas, por haberme propuesto solamente...advertir a los Pintores las cosas, que necesitan de corrección<sup>1261</sup>

Sobre la Natividad de la Virgen, Pacheco previene que su principal advertencia es la de evitar representar a la pequeña niña desnuda, como suelen hacer la mayoría de pintores.<sup>1262</sup> Antes, a manera de introducción al problema, recuerda la frecuente pero incorrecta desnudez en las representaciones del Niño Jesús,

Cáusame gran compasión ver al Niño Jesús desnudo en brazos de su Madre santísima, cosa que no pudo suceder en ningún tiempo; bueno es que esté la soberana Señora y su Esposo vestidos decentemente, como es razón, y tengan al santísimo Niño en carnes al calor y al frío; siendo así, que del amor, providencia y honestidad de la santísima Virgen no se puede pensar ni creer cosa semejante<sup>1263</sup>

---

<sup>1258</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 577.

<sup>1259</sup>Luis del Alcazar, *Vestigatio Arcanu sensus in Apocalypsi*.

<sup>1260</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 577

<sup>1261</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 12.

<sup>1262</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Natividad de Nuestra Señora", pp. 577-580.

<sup>1263</sup>*Íbid.*, p. 578. Se refiere a MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 42.

Pasa luego a la natividad de la Virgen a través de varios ejemplos de imágenes, un grabado de Cornelio que la presenta desnuda, una de Vilamena con "la Niña en brazos de San Joaquín y él de rodillas, ofreciéndola al cielo y Santa Ana en la cama" y otra de Campaña en la cual "la Santa está en la cama y tiene junto a sus pechos, envuelta en paños, la santísima Niña", hasta finalmente ofrecer su propia propuesta:<sup>1264</sup>

Santa Ana en la cama, sentada, arrimada a las almohadas, con tocas y ropas blancas de lienzo, abrigada con una mantellina; una criada que le lleva en un plato algo de comer; San Joaquín sentado a la cabecera y otra mujer anciana que le muestra la niña envuelta en sus mantillas; y el santo viejo mirando su bellísima hija con alegría y admiración<sup>1265</sup>

A continuación y a manera de conclusión, advierte "se huya en todo caso, de pintar a Nuestra Señora desnuda (como hacen los más)".<sup>1266</sup>

Interián le sigue y expresa su acuerdo, tanto en esta advertencia principal, como respecto a la escena propuesta, pues "el parto de Santa Ana, aunque muger santísima, no se exceptuó de las leyes comunes."

Pacheco describe y explica dos imágenes —la que representa a la familia de Santa Ana y la de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen—, no recomendables ni aprobadas por los más doctos; razón que explica la omisión por parte de Interián de ambas.<sup>1267</sup>

Acerca de La Presentación, Pacheco la describe según fue pintada por él,<sup>1268</sup>

un pedazo de templo suntuoso, con una autorizada escalera de quince gradas; a más de la mitad, hacia lo alto, la gloriosa Niña subiendo sola, de edad de tres años, muy hermosa; sus manos puestas, su túnica rosada y mantellina azul, el cabello como coleta, corto, conforme a su poca edad, como de color de oro, una cinta rosada ceñida por él; sus sarcillos en las orejas y calzada con sus zapaticos azules, ambas cosas favorecidas en la Escritura sagrada, un pie de puntillas en

---

<sup>1264</sup>Las imágenes son de Cornelis Cort (1568), Francesco Villamena (1566-1624) y Pedro Campaña (1503-1580).

<sup>1265</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 580.

<sup>1266</sup>Finalmente cierra el tema con cita de MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 42.

<sup>1267</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura no usada de Santa Ana" y "Pintura de Santa Ana dando lección a Nuestra Señora", pp. 580-582 y 582-584.

<sup>1268</sup> *Ibid.*, "Pintura de la Presentación de Nuestra Señora en el templo", pp. 584-588. Se apoya en, Pedro Ribadenayra, *Flos Sanctorum*.

un escalón, el otro, levantado y asentado en el más alto. El sacerdote, vestido como diremos, con los brazos abiertos como deseando que llegue, para recogerla en ellos, acompañado de otras figuras de autoridad como ministros del templo; a la parte derecha, su madre Santa Ana, con otras matronas, viéndola subir con admiración y alegría; a la parte izquierda su padre, San Joaquín, acompañado de otros venerables varones, con el sombrero en la mano derecha en señal de reverencia, puestos los ojos en la bendita Niña.

Finalmente añade un texto del jesuita Antonio Quintanadueñas que describe varios detalles sobre el sacerdote que recibió a la Virgen, incluyendo una detallada descripción de sus vestiduras y explicitando lo que varias veces menciona Interián acerca de que éste habría sido un sacerdote normal y no el Sumo Sacerdote.<sup>1269</sup>

Interián confirma la edad en la que debe ser representada la Virgen, tres años, así como el hecho de que subiera sola los quince escalones. Al referirse a la siguiente frase con la que Pacheco explica los hechos antes de describir su pintura "había una escalera que tenía quince gradas para subir al altar", apunta que la Virgen no fue presentada al altar sino "a aquel lugar y habitación, donde había de convivir con las demás vírgenes". El acuerdo de Interián con las afirmaciones de Pacheco incluye también la descripción del sacerdote, que incorpora citando su origen y elogiándole "Hasta aquí el mencionado pintor, en que no se diferencia de los que han examinado más exactamente esta materia".

Pacheco explica en primer lugar algunas circunstancias en torno al desposorio de la Virgen y respecto a la pintura de dicha escena, recomienda,<sup>1270</sup>

La Virgen y San Josef se han de pintar muy hermosos, en la edad referida, vestidos decentemente con sus túnicas y mantos, como se acostumbran pintar, dándose las manos derechas con grande honestidad y, en medio el sacerdote bendiciéndolos, con el traje que pintamos a Zacarías cuando recibe a la Virgen en el Templo ... Hase de pintar esta historia en un

---

<sup>1269</sup> Texto no conocido de Antonio Quintanadueñas véase PACHECO (1649) 2009, p. 587, n. 57. Interián lo transcribe directamente de Pacheco.

<sup>1270</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura del Desposorio de Nuestra Señora", pp. 588-592. Para el relato del desposorio se basa en Francisco Suárez, *Commentariorum*; Cristobal de Fonseca, *Vida de Christo*; Antonio de Quintanadueñas; Cristiano Adricomio, *Breve descripción de la ciudad de Jerusalén*, Cristobal de Fonseca, *Vida de Christo Señor Nuestro*.

sumtuoso templo, con grande acompañamiento de ministros y de gente popular de todas edades y mancebos, con varas en las manos.<sup>1271</sup>

Y añade más adelante, "no es cosa decente pintarla con traje profano".<sup>1272</sup>

Interián por su parte advierte lo poco que se sabe de este episodio y que el relato ilustrado por Pacheco proviene de textos apócrifos erróneamente atribuidos a San Gerónimo; sin embargo, admite que está bien representar la escena según sus indicaciones. Al final, llama la atención sobre la inconveniencia de un comentario del pintor; se refiere a la frase de Pacheco, "Que fuese verdadero este matrimonio, es de fe, como afirman los doctores escolásticos";<sup>1273</sup> a lo cual responde Interián, "a mi juicio es traspasar los límites, el que un Pintor, aunque erudito, pronuncie sobre si esto o lo otro, pertenece o no a la Fe".<sup>1274</sup>

Pacheco explica detalladamente las circunstancias en torno a la Anunciación: "al anochecer", "entró, cerradas las puertas, el Arcángel Gabriel", mientras la Virgen "estaba leyendo y meditando la profecía de Isaías".<sup>1275</sup> A continuación describe la actitud en que debe representarse a la Virgen: "Ha de estar la santísima Señora de rodillas, que es lo más probable, con una manera de bufete, o sitial, delante, donde tenga un libro abierto y a un lado un candil de mesa"<sup>1276</sup>

Interián recomienda la misma actitud, aunque toma la indicación directamente de Molanus (a quien también citaba Pacheco en el texto anterior):

---

<sup>1271</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 591. En la descripción cita a Sebastián Barradas, *Commentariorum in Evangeliae*.

<sup>1272</sup>Afirmación que se apoya en el contraejemplo de una pintura de este tema realizada por Luis Pascual en el que la Virgen lleva un traje inadecuado. Véase PACHECO (1649) 2009, p. 592, n. 5.

<sup>1273</sup>*Ibid.*, p. 592.

<sup>1274</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 26.

<sup>1275</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Anunciación de Nuestra Señora", pp. 592-595. Para el relato de los hechos Pacheco se basa en textos de Jerónimo Gracián, *Josefina*; San Pedro Canisio; Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum* y Álvaro Arias de Armenta.

<sup>1276</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 593. Para sus indicaciones sobre la imagen, Pacheco se apoya en las recomendaciones de MOLANUS (1594) 1996, lib. 2, cap. 19 y Quintanadueñas, así como en el comentario de algunas imágenes de Federico Zucaro, Miguel Ángel y Ticiano.

...sino (lo que es mucho más probable y decente) arrodillada, teniendo juntas las manos ante el pecho, ó cruzados los brazos. Pues, como notó un varón muy sabio, y versado en estas materias: "... Pues es muy probable que estando de rodillas la Beatísima Virgen, se ocuparía entonces en la meditación de nuestra redención."<sup>1277</sup>

Respecto al arcángel también coinciden las indicaciones de Pacheco e Interián; recomienda el primero, "... no ha de venir cayendo, o volando, y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia."<sup>1278</sup>

E Interián a su vez: "sería lo mejor si se le pintara arrodillado ante aquella Señora ... Por lo que sería reprehensible el pintarle volando por el ayre..."<sup>1279</sup>

En cambio aparecen diferencias entre ambos tratadistas al describir a la Virgen. El pintor la retrata "humilde y vergonzosa", mientras que Interián recomienda no excederse en este sentido: "no se la debe pintar ...como que por vergüenza cubra su rostro con un velo". Continúa Pacheco describiendo su apariencia: "bellísima, su cabello tendido y con un sutil velo sobre él, manto azul y ropa rosada, ceñida con su cinta" a lo que Interián se opone reclamando mayor sobriedad:

el que pinten a dicha Señora...adornada con vestidos encarnados y cerúleos, y no del color nativo de la misma ropa; aunque esto lo aprueban otros , y lo que es mas, algunos de los que intentan, ó pretenden instruir a los Pintores, manden que lo hagan así; a mi no me agrada: como tampoco, el que la pinten descubierta la cabeza<sup>1280</sup>

Por último, Pacheco detalla otras figuras que conviene añadir en la parte superior de la imagen,

se suele pintar una gloria con el padre Eterno y muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos resplandecientes de luz. Húyase de pintar algún ángel que pueda competir con San Gabriel, por no confundir su salutación.<sup>1281</sup>

E Interián confirma que se trata de una recomendación adecuada:

---

<sup>1277</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 31.

<sup>1278</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 594.

<sup>1279</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 30.

<sup>1280</sup>*Íbid.*, p. 31.

<sup>1281</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 595.

Suelen también pintar en la parte superior de esta Imagen, al Padre Eterno, abierto el Cielo, y algunos Ángeles en figura de párvulos, que le asisten, y además al Espíritu Santo en figura de paloma, despidiendo por todas partes rayos de luz, que llegan hasta la Purísima Virgen. Todo esto puede decirse, que lo hacen con bastante propiedad y decencia, por ser bastante conforme a las palabras del Evangelio.<sup>1282</sup>

Sobre la Visitación a Santa Isabel, Pacheco procede como en la escena anterior;<sup>1283</sup> expone primero los hechos: en síntesis, la Virgen habría hecho la larga jornada de 32 leguas y media acompañada por José, ella, "sentada en una jumentilla" y el, acompañándola a pie.<sup>1284</sup> Sobre las imágenes, advierte, en primer lugar, que no debe representarse la escena como si ocurriese en el campo, "Algunos pintores ponen esta historia en el campo, inconsideradamente, diciendo el Evangelista: "Entró en la casa de Zacarías y saludó a Elisabeth"<sup>1285</sup>

En su tratamiento de este tema, Interián demuestra desde el principio que, una vez más, guía sus comentarios por las palabras de Pacheco:

En estas Pinturas, lo que verdaderamente se puede llamar error, y convercerse por tal (aunque nunca lo he visto pintado, pero doy fe a un Pintor muy versado en esta materia, que sinceramente lo refiere): es, que algunos han pintado este hecho, no como que había pasado dentro de una casa sino en el campo<sup>1286</sup>

La crítica de Pacheco daba paso a la indicación de la representación adecuada: "se debe pintar esta visita en el patio de la casa" e Interián procede de igual manera: "la Salutación de la Virgen se hizo en el atrio de la casa." También retoma la mención a la distancia recorrida para la visita y la consecuente compañía de José y de un animal de transporte.

---

<sup>1282</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 32.

<sup>1283</sup> PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel", pp. 596-599.

<sup>1284</sup> Para el relato, Pacheco se basa en textos de Cristobal de Fonseca, *Vida de Christo Señor Nuestro* y a Francisco Suárez, *Misterios de la Vida de Cristo*; Cristobal de Castro, *Historia de la Virgen María*; Jerónimo Gracián, *Josefina*.

<sup>1285</sup> PACHECO (1649) 2009, p. 598. Comenta imagen de Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines* y a Luca Pinelli, *Libretto d'imagini*.

<sup>1286</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 35.



Decía Pacheco "Había desde Nazareth a la montaña donde tenía su casa Zacarías, siguiendo la opinión más cierta, 32 leguas y media" y "no a pie como quieren algunos, sino "sentada en una jumentilla". Interián repite la distancia, añade el nombre de la ciudad y confirma el medio de transporte,

es bastante probable que la Sagrada Virgen no iría a pie, ni andaría totalmente sola, tanto camino como hay entre Nazareth y Hebrón; pues distaban entre sí más de treinta y dos leguas nuestras; sino sentada sobre una burra.

El lenguaje de Pacheco, generoso en recursos visuales, describe a "la santa anciana que sale a la puerta de una sala a recibir a la santísima Virgen, de revuelta, no con manto, si bien con las ropas que usaba en su casa"; y a la Virgen "con sombrero de palma a las espaldas, para defensa del sol, hermosísima y sonroseyada del camino; y abrazándose las dos primas con grande alegría, y una y otra sin criada...".

Las descripciones de Interián, en cambio, se centran en características conceptuales, Santa Isabel "de mucha edad, y ya vieja", la Virgen "apenas pasaba de quince años", y ambas "dándose mutuos, y honestos abrazos".<sup>1287</sup>

Acerca de la presencia de los respectivos esposos, afirma Pacheco:

No hubo testigos delante, porque las palabras y misterios que allí pasaron ni aun San Josef estuvo presente entre ellas, que a la sazón, o cuidaba de alguna cosa de importancia o, como es lo más cierto, saludaba al santo Zacarías como al señor de la casa y, así, estarán bien los dos apartados alabando a Dios.<sup>1288</sup>

Confirmando una necesaria lejanía de José en dicho encuentro entre María e Isabel, dada la sorpresa que éste demostraría posteriormente al percatarse de la preñez de la Virgen.

El asunto recibe similar interpretación por parte de Interián "Los que principalmente se han alejado de la verdad son aquellos Pintores que representan esta salutación en presencia de los Santos Joseph y Zacharías."

Coincide con Pacheco en las razones para no representarlos cerca de las santas, pero subraya que tampoco estarían hablando entre ellos, pues según relatan las Escrituras, en aquel tiempo Zacarías permanecía enmudecido.

---

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1288</sup> PACHECO (1649) 2009, pp. 598-599.

Sobre la muerte y Asunción, Pacheco expone los hechos siguiendo el relato de Nicéforo y Metafrastes, que explican la muerte de la Virgen como la concreción del deseo de verse con su hijo y por lo tanto acaecida en ausencia de enfermedad y agonía, la pompa fúnebre en presencia de los apóstoles y el descubrimiento de su resurrección.<sup>1289</sup> Finalmente sólo al referirse a la Asunción propone recomendaciones para su representación: “Que le acompañen los ángeles con reverencia y música celestial, pero que no la lleven asida ni manuseada, como se pinta indecentísimamente.”<sup>1290</sup>

Es decir, que la presencia de los ángeles debe dar a entender que la acompañan, pero no que son los causantes físicos de su ascensión.

Es lo que Interián plantea, más claramente, entre paréntesis:

Pero, por ser común y frecuente, el pintarla subiendo a los Cielos por mano de los Angeles (bien que no necesitaba de este auxilio el cuerpo glorioso y dotado ya de admirable agilidad), es justo, que también se pinte así, y más conforme a la piedad popular.<sup>1291</sup>

Finalmente Pacheco, respecto a la imagen ya en el cielo, recomienda

Puédese pintar...plantada en una nube resplandeciente, subiendo a la mano derecha de su Hijo y puesta la izquierda de la Virgen en el hombro derecho de Cristo, acompañados los dos de muchos ángeles y serafines...se debe pintar como de treinta años<sup>1292</sup>

Igualmente Interián expresa su acuerdo en pintarla "afianzada en el hombro de su amado hijo" y "con un semblante hermosísimo (que de ningún modo se le debe pintar con el semblante viejo...)." <sup>1293</sup>

#### e) *Palomino*

---

<sup>1289</sup>PACHECO (1649) 2009, "Pintura de la Asunción de Nuestra Señora", pp. 654-658. Para estos textos Pacheco recurre a Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sactorum* y Luca Pinelli, *Vita della sacratissima Vergine*; Francisco Suárez, *Misterios de la Vida de Cristo*; Juan Navarro; Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*. Menciona también una pintura de la Asunción de Juan Fernández de Navarrete.

<sup>1290</sup>PACHECO (1649) 2009, p. 657.

<sup>1291</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 51.

<sup>1292</sup>PACHECO (1649) 2009, pp. 657-658.

<sup>1293</sup>INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, pp. 50-51.

Palomino incluye en varias de sus composiciones pictóricas imágenes de la Virgen, pero sus descripciones no pueden considerarse indicaciones iconográficas, pues apenas menciona su ubicación dentro de los complejos conjuntos, prefiriendo explicar sus creaciones alegóricas. De este modo, por ejemplo, cuando se refiere a las pinturas del Hospital real del Buen Suceso apenas describe así la pintura realizada para la Virgen homónima que allí se veneraba:<sup>1294</sup> "su divino simulacro, obsequiado de espíritus angélicos, con diferentes atributos de sus soberanas excelencias".<sup>1295</sup> Comenta que se añadió un texto (o tarjeta) para informar que la imagen fue encontrada en un "monte inaccesible" y a los lados representó a Carlos Segundo y a Maria Ana de Neoburg.

En la descripción de la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Juan del mercado de la ciudad de Valencia, Palomino recrea la figura de la Virgen según el Apocalipsis, es decir, la imagen de la Inmaculada Concepción: "vestida de Sol", "calzada de la Luna", "sobre su cabeza la Corona de las doce Estrellas". Más que en indicaciones iconográficas, el pintor ahonda en sus significaciones simbólicas. Esta pintura no se conserva, pero sí otras versiones del mismo tema (Fig. 28).<sup>1296</sup>

Aborda la iconografía de la Protectora de los Desamparados, colocada a la diestra del hijo de Dios "con la real corona y con la vestidura bordada de oro". La Virgen intercede por los desamparados ante su hijo y lleva como insignia "el ramo de azucenas en su mano", en demostración de señalar hacia los pobres desamparados de este mundo y "coadyuvando este intento los dos inocenticos debajo de su manto", y en fín, mostrándola como "Reina de los ángeles, de los apóstoles, profetas, patriarcas, vírgenes, mártires, confesores, y de todos los bienaventurados" (Fig. 29).<sup>1297</sup>

---

<sup>1294</sup> PALOMINO (1724) 1988, pp. 403-412

<sup>1295</sup> *Íbid.*, p. 411. El edificio no se conserva.

<sup>1296</sup> Así explica por ejemplo, el significado de las doce estrellas que, además de aludir a los doce apóstoles, representarían las doce prerrogativas singulares de la Virgen: cuatro celestiales, su Concepción, la Anunciación, la Obra del Espíritu Santo y la Encarnación; cuatro de su cuerpo santísimo, su Virginitad sin mancha, su Fecundidad sin corrupción, su preñez sin molestia y su Parto sin dolor; y otras cuatro de su corazón, su modesta mansedumbre, su devota humildad, su magnánima credulidad y el martirio de su corazón. *Íbid.*, pp. 441-442.

<sup>1297</sup> *Íbid.*, p. 471.

De manera similar, la idea para la cúpula del sagrario nuevo de la Cartuja de Santa María del Paular describe entre sus muchas imágenes, la de la Virgen, en medio de una gran composición destinada a honrar el sacrosanto sacramento del altar. En su descripción Palomino la denomina ‘Reina de los Ángeles’, y solo especifica su ubicación al lado derecho de la Santísima Trinidad mientras que del otro lado sitúa a San Juan Bautista.

Como ya se ha dicho Interián elogia la erudicción de Palomino como pintor, no obstante la observación de su obra pictórica permite comprobar que gustaba representar a la Virgen vestida de rosa y azul según era tradición y con el cabello a la vista, sin cubrirle siempre la cabeza con un velo como recomienda el autor de *El Pintor cristiano*.

#### • *Resumen y conclusiones particulares*

En el caso de la Virgen, Interián basa su texto en el precedente de Pacheco, ampliando algunas de sus explicaciones, añadiendo algunos aspectos adicionales y respondiendo a algunas observaciones realizadas por Molanus y por Paleotti. Se detecta un mayor desarrollo de los aspectos históricos relativos a su presentación en el templo, hecho en el que sus recomendaciones difieren de las de Pacheco, y una cierta precaución respecto al origen apócrifo de algunos de estos relatos de la vida de María que le llevan a apegarse a las tradiciones pictóricas.

## CAPÍTULO 13. LOS SANTOS

### **Introducción**

Tanto por su extensión como por su naturaleza, la parte de *El Pintor Cristiano* dedicada a los santos rebasa los límites de esta investigación. Por ello la metodología empleada hasta ahora sólo se seguirá parcialmente, aplicándola al capítulo introductorio (primero del quinto libro) y a una breve selección de tres santos. El criterio para dicha selección ha sido el de procurar la continuidad de la estrategia comparativa y por ello la coincidencia con los santos trabajados por otros tratadistas, a la vez que distinguir y destacar lo que de particular ofrece nuestro autor. De manera introductoria se plantea primeramente, a continuación, una síntesis interpretativa general del conjunto de capítulos dedicados a los Santos en *El Pintor Cristiano*.

#### **Sobre la selección de santos**

Agrupados en trimestres —periodización que no es especialmente propia del ámbito eclesiástico—, la centena y media de santos abordados resulta convenientemente distribuida en cuatro libros de extensión similar a la de los cuatro libros anteriores en los que se desarrollaron las imágenes de Dios, Cristo y la Virgen.

Pese a la gran cantidad de personajes que trata, Interián no pretendía la exhaustividad si hemos de dar credibilidad a sus propias palabras: "No es mi ánimo extender mi discurso á todas las Imágenes de cualesquiera Santos: porque ¿qué Hércules podría cargar sobre si tan grande peso?"<sup>1298</sup>

En este sentido de la acotación del material de trabajo, la elección es conservadora, y prudente: dentro de ese vasto universo que es el martirologio romano,<sup>1299</sup> se limita a "quienes se reza en el oficio Eclesiástico y cuyos hechos se contienen en el Breviario",<sup>1300</sup> por lo tanto, a los santos más comunmente representados, o como igualmente el propio Interián afirma, "aquellas que se ven con mas frecuencia entre nosotros". Así por

---

<sup>1298</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 73. La cantidad total de entradas es 149, de las cuales 138 corresponden estrictamente a santos diferentes, ocupándose el resto de algún santo ya tratado (en el caso de Juan Bautista se tratan por separado la anunciación de su nacimiento, su juventud y su decapitación, y en el de San Francisco, sus llagas), otras festividades (la invención y la exaltación de la cruz) y la imagen del buen ladrón, que no es estrictamente un santo.

<sup>1299</sup> El martirologio es el libro litúrgico que contiene el elenco de los santos y beatos que la Iglesia occidental considera especialmente dignos de ser anunciados públicamente, (según el orden cronológico anual) sin que esto implique una celebración litúrgica, en el oficio y en la misa, de cada uno de ellos. Su origen se remonta al menos del siglo IV, cuando se comenzaron a crear calendarios locales para recordar los aniversarios de los mártires, a los que se añadiría compendio biográfico e indicación topográfica. Más tarde se crearon varias compilaciones de carácter universal, como el llamado *Martirologio Jeronimiano* en el s. V, el de Beda en el s VIII, o el que conformó Cesar Baronio por orden del Papa Gregorio XIII en el S. XVI, primero en ser declarado libro litúrgico oficial para el uso público con carácter exclusivo. Las dimensiones del elenco del martirologio desbordan cualquier voluntad de exhaustividad por inventariar lo representable. El Martirologio romano de 1702 contenía aprox. unas 3.500 entradas y la *Biblioteca Sanctorum* actual menciona más de 10.000. OLIVAR, Alejandro; ÉVENOU, Jean; ALDAZÁBAL, José y TENA, Pere: *Introducción al Martirologio*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2005.

<sup>1300</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 117.

ejemplo, son incluidos muy pocos de los muchos santos canonizados después del Concilio de Trento.<sup>1301</sup>

Criterio ligeramente distinto se sigue con los santos españoles, que abarcan una cuarta parte del total,<sup>1302</sup> con mucha mayor abundancia de canonizaciones recientes, aunque se trate de santos de menor reconocimiento o fama, como es el caso, por ejemplo, de Pedro Armengol, Pedro Regalado, Pelayo, o Diego de Alcalá. Las palabras del autor no dejan duda sobre su especial atención a exaltar la hispanidad a través de sus santos. Así, por ejemplo, justifica la inclusión de san Pelayo en el tratado: “no podría menos de tenerme por muy culpable, si siendo yo Español, le pasara enteramente en silencio”. Más aún, el gentilicio también parece entrar en juego al valorar sus virtudes, pues tras la exposición de los hechos que dieron lugar al martirio de dicho santo —su negación a los requerimientos deshonestos de un Rey bárbaro—, Interián reconoce un comportamiento bello y esforzado correspondiente a un joven “santo”, “Christiano”, “noble” y, añade, “Español”. Por último, reclama precisamente la valoración de esta identidad: “es de sentir ... que todavía no haya procurado España formar rezo a este esclarecido Athleta de Jesu-Christo, y defensor insigne de la pureza y castidad ... y colocarle en el catálogo de los Santos de España.”<sup>1303</sup>

Otra variable significativa en la selección de santos de *El Pintor Cristiano* es la relación de éstos con la Orden de la Merced a la que pertenece el autor. La voluntad de servir a su Orden es expresada abiertamente y así por ejemplo, al abordar la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, única de las muchas advocaciones de la Virgen que es tratada (además de la Inmaculada, con la que le compromete su condición de miembro de la Real Junta dedicada a su promoción), anuncia: "Llegamos ya, gracias a Dios, al lugar en que debo tratar, no cosas ajenas, ó que sean comunes con otros, sino totalmente propias, y peculiarmente nuestras."<sup>1304</sup> Igualmente son tratados todos los santos pertenecientes a la

---

<sup>1301</sup> Sólo doce santos son del siglo XVI y una única santa data del XVII (Santa Rosa de Lima), de éstos trece, diez son de origen hispano. Los no hispanos más recientes son Maria Magdalena de Pazzi, Felipe Neri y San Cayetano de Thiene.

<sup>1302</sup> Un 26% de los santos tratados por Interián son de origen hispano.

<sup>1303</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 285.

<sup>1304</sup> *Ibid.*, p. 398.

Orden, aunque su canonización fuera relativamente reciente: Pedro Nolasco, Pedro Armengol, Ramon Nonato, Pedro Pascual, Maria de Socos, así como algunos vinculados de manera menos directa como Raymundo Peñafort o San Fernando Rey de España, fundador de varios de sus conventos. Nótese que además de mercedarios, son todos hispanos y que el único de los santos mercedarios actuales en cuya imagen Interián no se detiene es san Serapio, que aunque entonces no había sido aún canonizado (lo fue en 1743), sí que era venerado como mártir, ya había sido magníficamente representado por Zurbarán, e Interián menciona la existencia de una capilla edificada en su honor en la que se encontraba una pintura de la Virgen de la Merced a la que se refiere. La explicación más evidente a esta omisión podría ser el origen irlandés, que no hispano, de Serapio.

#### **Las fuentes.**

El tratado no aporta una descripción completa de las escenas de martirio en las que suele representarse a cada santo, ni el relato de sus respectivas vidas o milagros, sino al contrario, el autor afirma claramente que no es su intención transcribir dichos relatos que bien pueden leerse en otros libros. Así procede incluso con los santos por los que demuestra más aprecio, como es el caso por ejemplo, de Pedro Nolasco, fundador de la Orden Mercedaria. De este modo, deja a "los Historiadores de su Vida, el referir los esclarecidos hechos de tan Gran Patriarca...", pues como admite en otro escrito "acaso tendría mucho, que advertir: pero no es mi ánimo querer decirlo todo con sobrada escrupulosidad".<sup>1305</sup>

En este sentido, la revisión completa de sus contenidos revela que, en vez de la descripción de las escenas en que deben representarse los santos, el verdadero aporte de este tratado sería el de informar a los pintores sobre las fuentes más adecuadas a consultar —en cuanto a la credibilidad y reconocimiento de su origen—, para conocer la vida y milagros de cada santo y por lo tanto asegurar la legitimidad de la escena. O de manera equivalente, según prefiere el autor en ocasiones, el de señalar las fuentes de las que no conviene fiarse.

Así por ejemplo, advierte de la poca fiabilidad del texto de Abdías de Babilonia sobre las vidas de los apóstoles, declarado apócrifo e incluso prohibido por el papa Paulo IV; de la

---

<sup>1305</sup> Esta advertencia proviene el texto dedicado a San Blas, pero abundan expresiones similares en toda la obra. INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 112.

confusión que existe en algunas fuentes antiguas entre el San Cipriano, obispo de Cartago y el santo del mismo nombre originario de Antioquía, que fue corregido por autores más recientes; de los escritos fabulosos sobre San Jorge, santo sobre el que no debe atenderse más que lo afirmado por Baronio; de la falsedad de las historias sobre San Matías escritas por un monje de la Abadía de Tréveris segun demuestra Bolando; o que Santa Lucía de Siracusa no debe representarse con sus ojos en una bandeja según se acostumbra por no constar ello en sus actas y en cambio corresponder dicho martirio a otra persona diferente, segun demuestra el contraste crítico entre varios autores.

No siempre cumple Interián con el metódico rigor de documentar adecuadamente las fuentes bibliográficas, ni tampoco enuncia directamente que sea su propósito documentar de este modo a los pintores, pero ciertamente en todos los santos, sin excepción, hace alguna advertencia sobre este asunto, por lo que el tratado acaba siendo acaso sin proponérselo su autor, un compendio de fuentes. Incluso en el texto más breve del tratado, el que dedica a Santa Bárbara —de apenas dos líneas y media— alerta que su historia "contiene muchas cosas que necesitarían de examen entre los Críticos". En este sentido aunque las advertencias de Interián no son nuevas ni propias, pues provienen precisamente de las fuentes consultadas para cada santo, sí lo es el ofrecerlas reunidas en un único manual dirigido a pintores. Así, una característica del tratado sería la de intentar difundir entre los pintores un conocimiento hasta entonces propio de los eruditos en teología, a saber, no sólo el que las historias sagradas han de estar soportadas por fuentes válidas, como afirmara de modo general el Concilio de Trento, sino cuáles exactamente eran esas fuentes para cada una de las principales historias.

#### **La edad y el vestido. El realismo histórico como propuesta iconográfica**

Como se ha dicho ya, Interián no propone una descripción completa de las escenas usuales. Tampoco formula modelos iconográficos nuevos, ni siquiera en los casos de santos hispanos más recientes que podrían haberlo ameritado —como el caso de Pedro Regalado, que, beatificado apenas en 1683 y no canonizado definitivamente para las fechas en que Interián lo incluyó en *El Pintor Cristiano*, disponía aún de pocas imágenes



'oficiales'.<sup>1306</sup> Lo que propone, y la mayoría de las veces retomándolo de otros autores, son sólo pequeñas modificaciones en los modelos ya existentes, generalmente nimios en lo visual, que obedecen a razones de veracidad histórica, o a la obtención de una mayor 'honestidad' de la imagen, o bien porque a su juicio dichas modificaciones contribuirían a expresar mejor alguna idea. Así, por mencionar algunos ejemplos, para la imagen de san Isidoro lo único que se plantea es no incluir un título espúreo entre sus libros en caso de representarle ante ellos; en el caso de santa María del Socos, que el pequeño navío que lleva en sus manos como atributo no lleve cañones por no haberse inventado la pólvora en su época; para las imágenes de san Luis rey de Francia, no representarle harapiento pues siempre mantuvo la dignidad propia de un rey; respecto a san Lorenzo, que el tamaño de la parrilla sea el apropiado para contener su cuerpo, y en el caso de la representación conjunta de san Pedro y san Pablo, se desarrolla una extensa investigación de las razones que podría justificar el que san Pedro suela aparecer a la izquierda y san Pablo a la derecha.

Apenas en dos o tres ocasiones se atreve a sugerir alguna nueva escena, pero sin llegar a desarrollar la imagen en términos compositivos. Así lo hace por ejemplo, en el caso de san Felipe Benicio, de quien plantea que se represente una escena que retrataría su insigne humildad, como es que extendiéndose su fama tras un milagro entre los cardenales reunidos para elegir Pontífice, habría permanecido escondido en el monte hasta que fue elegido Pontífice Gregorio X. Tras plantear así suscitadamente la idea, Interián reconoce que su desarrollo en términos visuales escapa a sus objetivos: "Muchas maneras puede haber para representar de algún modo esta acción ... pero como esto parece exceder los límites de mi intento, déxolo gustoso al juicio del pintor cuerdo y erudito." Algo similar sucede con su sugerencia respecto a la representación del hallazgo de la lengua de San Antonio de Padua, "fresca y encarnada" mientras que su cuerpo ya transcurridos treinta años de la muerte del santo, se hallaba reducido a cenizas. Sobre este hecho considera que "merecería sin duda pintarse" y que "hasta ahora nadie creo lo ha

---

<sup>1306</sup> REDONDO CANTERA, María José y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "San Pedro Regalado: formación y desarrollo de una iconografía religiosa en el Barroco", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo IV-8, 1991.

visto pintado ... y sería muy del caso que se representase ... porque excitaría mas el culto, y la piedad".

En raros casos el objetivo de las correcciones iconográficas es la obtención de una imagen de mayor poder emotivo y por lo tanto directamente vinculable con un sentido devocional, al menos según era entendida la devoción barroca, producto directo de un indisoluble vínculo entre el impacto visual y el emocional. No quiere decir esto que Interián no haya sido un hombre devoto. Demuestra serlo, aunque discretamente, a través del uso ocasional de adjetivos con que ensalza las virtudes de los santos tratados. Pero las observaciones que dedica a la imagen del mencionado Pedro Nolasco, de quien fervorosamente comenta que "vivió inocentísimamente, y tocando ya a la cumbre de la perfección" y "dió tan sublimes, y excelentes muestras de caridad, y de otras virtudes", se limitan apenas a que el Escudo Real en su hábito debe ser el que llevaron los primeros Religiosos de la Orden, o que no debe pintársele octogenario porque murió con 74 años. Es decir, que son de un estricto rigorismo historicista, que le sitúan muy lejos de los efectismos barrocos, al contrario, diríase que huye de ellos.

Insistimos en que lo que Interián se propone y lleva a cabo, es la corrección de detalles erróneos desde el punto de vista de la verdad objetiva de la información que transmiten, en las imágenes más frecuentemente representadas. Se trata de errores en su mayoría aparentemente menudos, como los referidos a la edad o al vestido, pero que, según el autor, "no son cosas tan menudas, que se escapen a los ojos de los medianamente doctos". Ello no sólo se confirma en las breves indicaciones que dedica a la mayor parte de santos y que hemos ejemplificado anteriormente, sino también en los pocos casos que son más extensamente desarrollados, como es por ejemplo el de la imagen de la Anunciación del nacimiento de Juan Bautista, en el que a lo largo de varias páginas describe con esmero el templo de Jerusalén, el "único que tuvieron los israelitas" y en el cual se apareció el arcángel Gabriel al sacerdote Zacarías. Interián se detiene largamente en sus espacios, ornamentos, la manera de orar allí los sacerdotes, y todo cuanto considera necesario para demostrar sus enormes diferencias con un templo occidental de época moderna y por lo tanto el grave error —en el sentido de la fidelidad histórica— que significa representar en dicha escena un templo cualquiera. Error que por otra parte en nada parece afectar a la devoción del creyente y que por lo tanto resulta, en cierta medida, una observación laica.

Para conseguir un mínimo de verdad histórica en las representaciones y una cierta sistematicidad en su tratado, Interián explicita en todos y cada uno de los santos la edad y vestido con que deben ser representados. Respecto a la edad, asume como regla general que los mártires deben figurarse en la edad en que murieron, si bien en caso de representarse diversos episodios vitales, debe mostrarse en ellos al personaje en la edad correspondiente. Por lo que se refiere a los vestidos, resulta posiblemente el aspecto de crítica más insistente para con los pintores. Los santos que detentaron un alto rango eclesiástico en tiempos remotos —cardenal, obispo, pontífice—, deben ser representados con las vestiduras que llevaron en su época, y no con las que se instituyeran más tardíamente, e incluso los miembros del clero deben mostrarse con el hábito de su momento y no con el que se identificara la Orden después. Más aún, según el momento o episodio retratado, el pintor debe reproducir el vestuario más probablemente utilizado en dicho momento y para la acción que se representa y no, como suele ser más frecuente en la pintura sacra, un vestuario elegido con intencionalidad simbólica de representar la dignidad del personaje dentro de la jerarquía eclesiástica contemporánea al pintor.

Interián entiende sin embargo, que ese frecuente tipo de licencias respecto a los supuestos episodios reales en las imágenes tienen la intención de hacer más fácilmente identificable al personaje retratado, y aunque continuamente expresa su desacuerdo insistiendo en que se favorece así la ignorancia y desconocimiento de la historia, en algunas pocas ocasiones flexibiliza ligeramente su criterio. Así, por ejemplo, al referirse al uso de báculo y mitra como insignias de Abad, admite que aunque se trate de abades antiguos "no hay inconveniente de que en la pintura tenga lugar aquella figura, que los Retóricos llaman Prolepsis o Anticipación"<sup>1307</sup> De hecho, acusa en este sentido una cierta inconsistencia, pues mientras en el caso de San Jerónimo da muestras de enfado por la insistencia de los pintores en vestirle de Cardenal —"¿acaso por esto vistió alguna vez Púrpura?", dice—, en el caso de Ramón Nonato reconoce tranquilamente la intención de los pintores: "¿qué otro modo puede haber más propio para dar a entender á los fieles píos y no muy doctos, que S Ramón fue Cardenal?". Pero pese a alguna leve inconsistencia, muchas veces consecuencia de las propias fuentes que sigue, es muy claro que Interián rehuye la

---

<sup>1307</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 309. A partir de este punto, admite y recomienda este recurso retórico también en Santo Domingo y Ramon Nonato.

utilización simbólica o metafórica de la imagen, sea a través del vestuario o de cualquier otro aspecto, como demuestra por ejemplo al comentar una imagen que reproduce a San Agustín "sobre una águila, arrojando rayos", de la cual reconoce que "no faltaran quienes quieran ensalzar esta Pintura como á geroglífico sublime" pero su propio juicio es que "nunca ha podido, ni podrá agradarme una Cosa tal". Incluso imágenes cuyo simbolismo es mucho menos vinculable a orígenes profanos que el ejemplo recién mencionado son también observadas con desconfianza, como la que presenta al mismo san Agustín de rodillas entre Jesucristo crucificado y la Virgen María que amamanta al Niño Jesús, y todo ello acompañado de un lema: "Puesto en medio no se donde volverme. Por una parte me alimento de las llagas; y por la otra me alimento de leche". El comentario de Interián revela su incomodidad, y acaso su incompreensión, ante el lenguaje metafórico: "no puedo menos de advertir al Lector pío y erudito, que dichas palabras no deben tomarse a la letra, como dicen, y que no hay mucha certeza de este acontecimiento, si es que en efecto sucedió".

#### **Comentarios ajenos a los santos**

En ocasiones, la referencia al santo se convierte en la excusa para tocar otros temas, más o menos justificados por los objetivos del tratado. Bien puede ser información histórica sobre algún aspecto de las representaciones sagradas, explicaciones sobre alguna costumbre local vinculada a la celebración de determinado santo, alguna curiosidad de la naturaleza, la denuncia de alguna injusticia, o la evocación de un pasaje autobiográfico.

Así por ejemplo, en el comentario sobre la imagen de San Pedro Celestino entregando la tiara pontifical, el autor deja de lado toda particularidad del santo en cuestión para centrarse en demostrar cuán reciente es la aparición de la tiara y de la mitra pese a la abundancia con que aparecen en las imágenes de pontífices y obispos de todas las épocas, profundizando así, pese a la parente digresión, en el objetivo general del tratado, como es el de educar al lector en el desarrollo histórico de las vestiduras sagradas.

También guarda relación directa con los objetivos principales del tratado, el comentario, realizado al abordar la imagen de San Marcos, en el que se refiere que en España el vulgo relaciona a este evangelista con el buey, en lugar del león que tradicionalmente le caracteriza. En este caso, sin embargo, la estrategia no es directamente la de educar en historia al lector, sino la de divulgar costumbres populares que sólo se justifican por ignorancia y superstición. Así, relata que al hombre cornudo le llaman en algunos lugares

'cofrade de San Marcos', y que en la ciudad de Trujillo una cofradía bajo esta invocación amansa a un toro al que obligan a asistir a la iglesia en la festividad del santo, práctica que vincula a un posible "fraude del demonio" o "maleficio".<sup>1308</sup>

Más llamativo, en cambio, por la libertad que se toma respecto al contexto del tratado, resulta el comentario "para recrear algún tanto el ánimo de mis lectores", sobre la posible existencia de "islas nadantes" en el llamado "Lago de Santa Casilda", situado entre Burgos y Pancorvo, pero sin más relación con dicha santa ni con sus imágenes. Admitiendo no haber conocido estas islas más que a través de varios escritos, ni dar respuesta definitiva a la duda sobre la verdad de su existencia, Interián recomienda un libro sobre el tema a quien quiera "enterarse a fondo de esta materia".

Otro tipo de comentario enteramente diferente, pero igualmente sintomático de la libertad expresiva de su autor, se encuentra en el texto dedicado a San Norberto, fundador de la Orden Premonstratense, donde se informa que ésta se hubiera expandido aún más en España, "si las dañadas intenciones de algunos, no hubiesen impelido a ciertos poderosos, para que algunos Conventos y Monasterios de dicha Orden ... se adjudicaran a otra religión". Se trata pues, de una suerte de denuncia velada que Interián decide hacer pública pese a que nada tenga que ver con el objetivo de su tratado, de un paréntesis para expresar su visión personal del mundo que le rodea.

Esta voz, que aprovecha así el tratado para defender ciertos principios o algunas instituciones, asoma de tanto en tanto también en sus matices más personales para recordarnos la relación del autor con la Real Academia, con la Universidad de Salamanca, con la Orden de la Merced, con su tierra natal, y con su propia parentela.

Así, al hilo del comentario sobre San Isidro, Interián recuerda brevemente su infancia: "como yo (quando aún no había cumplido quatro años) hubiese caído en una peligrosa enfermedad"; la devoción de su madre por dicho santo: "ofreciéndome mi madre á este piadosísimo, y poderosísimo Patrono"; y las costumbres populares de las que él mismo forma parte: "se colgó una tablilla con mi retrato en la Ermita del Santo". Con San Cristóbal, evoca fugazmente a su padre: "yo mismo nací de un padre, que tuvo este

---

<sup>1308</sup> Sobre este mismo asunto del toro de San Marcos escribirá Feijoo algunos años más tarde en su tomo séptimo (1736). Véase FEIJOO, Benito Jerónimo: "Toro de San Marcos", en *Teatro Crítico Universal*, tomo VII, Madrid, 1778, pp. 200-220.

nombre"; y con San Diego de Alcalá, alude a sus orígenes: "una de las Islas de Canarias, de donde yo soy".

Numerosos comentarios de este talante más personal florecen a la sombra de los santos. Con San Antonio de Padua, Interián conmemora su respeto por el Marqués de Villena, quien viera en Italia una verdadera efigie del Santo; con San Roque parece sugerirse cierta rivalidad con Feijoo; con Santa Marta trae a colación su participación en la Real Academia, y con San Laureano informa su aprobación de un libro sobre los hechos del santo. Pero destaca entre ellos la identificación que el autor llega a establecer con San Jerónimo a partir de las recriminaciones que puede padecer un clérigo por demostrar demasiado interés en las letras humanas. El relato histórico sobre la vida del santo deriva así en una acalorada denuncia de la mediocridad de algunos teólogos que con la excusa de los procedimientos escolásticos, prefieren la tosquedad, a la erudicción.

En ocasiones, el desvío de la materia principal resulta poco menos que oportunista, como sucede en el comentario sobre San Francisco de Borja, donde acaba dedicando casi igual atención y extensión al mercedario Jerónimo Pérez con la evidente intención de resaltar su papel como maestro de insignes jesuitas y por lo tanto reivindicar a la propia Orden de la Merced. Y en otros casos la escasez de indicaciones resulta decepcionante, como sucede con Pedro Regalado, de quien apenas se comenta su apellido; con San Urbano, de quien solo reconoce su propio desconocimiento de una imagen cuestionada por Molano; o de Santa Bárbara, cuya historia "necesitaría de examen", pero que recomienda pintar "como regularmente se acostumbra".

Entre las libertades expresivas y contenidos alternativos que diferencian a este texto del tratado escolástico convencional, debe mencionarse además la inclusión de poemas o 'epigramas' compuestos por el autor en alabanza de algunos de los santos personajes comentados. Así, en el texto dedicado a San Fernando, rey de España, Interián reproduce el epigrama de su autoría con que la Universidad de Salamanca venera la memoria del padre de éste, Alfonso IX, en la galería de las escuelas mayores. Y en el comentario sobre Juan de Sahagun, incluye el poema que redactara en ocasión de su canonización. Le dedica igualmente poemas a Ramon Nonato, Bernardo de Claraval, Juan Bautista, San Francisco y San Ignacio, no absteniéndose por lo tanto de asumir su tratado como una obra en gran medida personal en la que volcar su propia y personal afición por la poesía.

**Su objetivo final, entre la verdad y la piedad**

El texto sobre los santos revela por su naturaleza y variedad el intento del autor por equilibrar la tradición piadosa con la razón crítica propia de su tiempo y de su entorno. En algunos momentos reconoce abiertamente la existencia de esta dualidad: "Sigo yo gustoso, y venero con respeto a los hombres grandes: pero no soy tal, que les siga con un obsequio ciego, e irracional; ni me dexo llevar tanto de la autoridad de alguno, que la siga sin consultar la razon"<sup>1309</sup>

Por una parte, es capaz de cuestionar la credibilidad de la *Leyenda aurea*, a cuyo autor no elogia y al contrario advierte, "tratando asuntos serios, admite fruslerías".<sup>1310</sup> También de consultar las fuentes más críticas y rigurosas de su tiempo (expresando admiración por sus autores), como son las *Actas* de Jean Bolland ("escritor de mucha fama", "autor digno de alabanza"), las de Theodorico Ruinart, o la *Synopsis histórica* de Juan de Ferreras ("a quien no debo citar sin alabarle").<sup>1311</sup>

Pero por otra parte, se plega ante tradiciones piadosas no documentadas, como la participación de San Isidro Labrador en la batalla de las Navas de Tolosa, enseñándoles el camino a los combatientes españoles, "sobre lo qual, aunque muchos Autores y los mas graves nada nos hayan dejado escrito, esto no quita que otros muchos llevados de su piedad, y devoción, lo crean y afirmen".

Su postura más frecuente es la de aceptar las fuentes tradicionales y aprobadas por la Iglesia, sea el más riguroso *Martirologio Romano* de Cesar Baronio, o lo más antiguos testimonios de Beda, San Jerónimo, San Ambrosio, Crisóstomo, o Eusebio de Cesarea.

La búsqueda de certeza histórica de los hechos en Interián se ajusta y se limita, claro está, a lo que se afirma en las fuentes autorizadas por la Iglesia y en absoluto a cuestionar la veracidad última de los hechos narrados por dichas fuentes, por fantásticos que estos puedan parecer a veces. Su criterio racional parece querer excusar por esto en ocasiones, ante algún suceso en exceso fantástico, recordando al lector que su objetivo no es otro que el de las imágenes pictóricas, pero en la práctica su rigor histórico y documental es suave, un tanto relativo, acaso de transición, intentando introducir algunos

---

<sup>1309</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 257.

<sup>1310</sup> *Íbid.*, p. 169.

<sup>1311</sup> Sobre la significancia de estos autores véase la bibliografía.

criterios de verdad en la usual práctica de la piedad sin que esta deba quebrantarse por ello y por lo tanto ubicándose más cerca de la tradición eclesiástica que le precede, que de una ruptura epistemológica con la que se pretenda sustituir la vivencia piadosa por el estricto conocimiento histórico y/o científico.

### **Síntesis**

A continuación se sintetizan textos parcialmente correspondientes a cinco capítulos diferentes en los que Interián ofrece algunos lineamientos generales y describe cómo debe representarse a San Sebastián, a la Concepción de San Juan Bautista, a San Juan Bautista y San Jerónimo.

#### *Generalidades*<sup>1312</sup>

Interián avisa primeramente sobre cuestiones metodológicas que implica esta parte de su tratado, en primer lugar, la variedad de las posibles fuentes, muchas de las cuales se abstendrá de consultar por su origen apócrifo, limitándose a las "Historias Eclesiásticas ... dignas de fe, y unánimemente recibidas" sin dedicarse por ello a refutar las narraciones falsas, salvo ocasiones en que lo considere especialmente necesario.<sup>1313</sup>

Señala a continuación tres aspectos generales que deben tenerse en cuenta en las imágenes de santos: conformidad al "original" "en el semblante", "cara, estatura y otros accidentes"; verosimilitud en "vestidos" y otros "adornos"; y conformidad al original "en la edad y demás gestos del cuerpo".

Sobre la primera similitud, afirma que aporta "un no sé qué de mayor peso y autoridad para conmover los ánimos", particularmente "quando se miran como sacadas al vivo".<sup>1314</sup> Recomienda al pintor diligente vencer el escollo que representan la falta de imágenes verdaderas de los santos antiguos recurriendo a los escritos de sus vidas, tanto porque allí

---

<sup>1312</sup> "Algunos avisos comunes, y generales sobre las Imágenes de los Santos", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 5, pp. 52-64.

<sup>1313</sup> Informa que sigue en esto las indicaciones de Melchor Cano, *Loci Theologici*.

<sup>1314</sup> A este respecto, recuerda las costumbres romanas de conservar los retratos de los mayores, adjunta un verso de Juvenal, *Sátiras*, y relaciona esta práctica con la idolatría según aparece en Sb 14,15. También recuerda el epigrama 109 de Marcial dedicado a la perrita Isa, que testimonia la costumbre de retratar animales.



suelen contenerse descripciones explícitas, como porque la propia manera de vivir permite conjeturar sobre la apariencia y personalidad, y más aún a partir de escritos propios, si los hubiera.<sup>1315</sup>

Sobre la segunda verosimilitud —en vestidos y adornos—, reconoce la dificultad que causa la variedad de procedencias y épocas de los santos, y elogia la diligencia de Palomino al respecto,

a quien, habiéndole mandado pintar para la Iglesia de Córdoba, a aquellos dos jóvenes...S. Acisclo y S Pelagio, procuró con mucho cuidado y diligencia, representar al primero con coraza y en traje de un soldado romano y al segundo, en traje de Arabe o Morisco.

Comenta unas breves advertencias generales en este sentido, según las diversas jerarquías que agrupan a los santos: Patriarcas y Profetas, suelen ser desfigurados por los pintores con exceso de ornamentos.<sup>1316</sup> Los apóstoles vestían de modo más "pobre y sencillo" que lo que suele presentarse. Los mártires, de los que ya en otro lugar del Tratado comentó cómo tratar su desnudez, requieren de verosimilitud en todos sus detalles, sean ornamentales, propios de su martirio, o relativos a la condición que tuvieron en vida, ninguno debería parecer menudencia ni escapar a un pintor erudito.<sup>1317</sup> Sobre los santos prelados, advierte que es ridículo presentar a los de la Antigüedad vestidos como los actuales, que los adornos pontificiales son diversos entre Oriente y Occidente<sup>1318</sup> y

---

<sup>1315</sup> Interián ilustra este último particular con versos tomados de las *Tristezas* de Ovidio, y lo ejemplifica él mismo con las características de la personalidad de los autores que le sugieren los escritos de San Agustín, San Jerónimo o San Gregorio.

<sup>1316</sup> Refiere sobre esto a Claude Fleury, *Las costumbres de los israelitas*, y reprehende especialmente la manera en que Durero representó al Rey y Profeta David.

<sup>1317</sup> Tras una frase de Virgilio, en *La Eneida*, Interián comenta una imagen contemplada por él mismo representando el martirio de San Lorenzo, en la que el caballo de un Capitán romano aparecía ornamentado con detalles tan extemporáneos, como silla y pistola. Comenta la gravedad del error con una frase de Juvenal sin añadir nada más del lugar y autoría de la imagen, solo que era "hermosa y de buen pincel." Sobre instrumentos de tortura recomienda la consulta de Geronimo Maggio, *De Equuleo*. Comenta que no se debería representar equívocamente al que fue médico como si hubiera sido militar o al soldado como filósofo y concluye con frase alusiva de Horacio, *Arte Poética*.

<sup>1318</sup> Sobre los usos de obispos y prelados griegos u orientales, recomienda la obra del Cardenal Giovanni Bona, *De Rebus Liturgicis*.

además no eran usados en toda ocasión, aunque reconoce la posibilidad de un sentido simbólico en la representación de la igualdad de poder y autoridad de los pontífices de todos los tiempos.<sup>1319</sup> "Acerca de los demas Santos Confesores no Pontífices (por hablar en frase de la iglesia) nada hay a presente que notar con particularidad".<sup>1320</sup>

Por último, expresa su desagrado acerca de la poca modestia con que suelen representarse las vírgenes, "vestidas con batas largas de tela de oro" y "descubiertos los pechos" de modo que están "lejos de parecer exemplares de candor y pureza Christiana como verdaderamente lo fueron" y se representan como "vanísimas seguidoras de un culto profano".

Sobre la tercera similitud o conformidad al original que debe tenerse al representar a los santos —la edad—, comenta que es común que pintores sobresalientes tropiecen representando a los santos en edades que no se corresponden con los hechos escenificados.<sup>1321</sup> Por último, "a todos los Santos se les debe pintar con luces, y resplandores en el semblante, y con aquellas insignias correspondientes al martirio, o empleo, que exercieron; para que así se dén mas a conocer a los que miran sus Imágenes"<sup>1322</sup>

En síntesis, este capítulo introductorio dirigido a advertir lo que debe tenerse en cuenta en las representaciones de los santos, revela la metodología seguida por Interián para la elaboración de cada capítulo: revisión del origen de los relatos sobre la vida del personaje

---

<sup>1319</sup> Su falta de entusiasmo por la lectura simbólica es perceptible en el lenguaje que emplea. Tras sus recomendaciones de estricta historicidad, añade finalmente, como quien acepta una obligación: "Mas por no parecer que quiero apretar esto demasiado, parecerá a muchos que lo dicho debe referirse a las Pinturas simbólicas...". En todo caso nótese que este reconocimiento del adecuado sentido del simbolismo, no llega a convertirse en una recomendación a ejercer dicha representación metafórica.

<sup>1320</sup> El título de 'confesor' se refiere a los santos no mártires, es decir, que no alcanzan la santidad por su muerte, sino por sus obras y por la confesión oral de la fe. OLIVAR; ÉVENOU; ALDAZÁBAL y TENA: *Introducción... op. cit.*

<sup>1321</sup> Menciona como ejemplo varias escenas de Juan Bautista y Juan Evangelista y cita, sobre la vejez alcanzada por éste último, a San Jerónimo, *Comentario a la Epístola a los Gálatas*.

<sup>1322</sup> Nótese que a diferencia de los anteriores requerimientos de precisión histórica, esta recomendación iconográfica final, única de naturaleza devocional, es inmediatamente atemperada por su autor: "pero en esto, no he advertido hasta aquí, que hayan faltado tan frecüentemente los Pintores".

en cuestión, y de tres aspectos físicos fundamentales de su apariencia: semblante, vestidos y edad. El relato ha de proceder de fuentes fidedignas, y los detalles visuales que identifican al santo han de ser verosímiles a lo que fue en vida.

### *La imagen de San Sebastián*<sup>1323</sup>

Entre los santos cuya festividad se celebra los primeros días del año, Interián se ocupa de Sebastián en lo que constituye un buen ejemplo de la tipología más breve de estos textos, de los que el autor demuestra tener poco que decir, aunque se refiera a un santo que, como éste, ha sido muy representado. De hecho su comentario se inicia reconociendo la abundancia de imágenes, "se ven á cada paso", que lo representan "atado a un palo, y traspasado con flechas ... mozo y algunas veces sobradamente gracioso y bien parecido".<sup>1324</sup> Recuerda que ya en el primer libro comentó algo sobre las imágenes de este santo, (se refiere a un retrato "de tan bello parecer", que habiéndose averiguado que ... servía de tropiezo á muchas mugeres, mandaron los Superiores quitarle de la Iglesia).<sup>1325</sup>

Comenta primeramente sobre la edad en que debe representársele: "es error el pintarlo joven: porque quando padeció el tormento de las flechas, no era mozo, sino hombre hecho, y de quarenta años"<sup>1326</sup> si bien advierte que tampoco debe representarse viejo porque entonces "no serviría ya en la milicia".

---

<sup>1323</sup> "De las imagenes de S. Sebastián, Santa Ines, S. Vicente, y S. Anastasio", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 5, cap. 3, pp. 72-74.

<sup>1324</sup> Añade que el pintarlo sin heridas le pareció un error a Giovanni Andrea Gilio, en *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori*.

<sup>1325</sup> Interián extrae el relato de una obra no identificada de Pietro Battista Borgo, y aunque omite el nombre del pintor porque según aclara: "no nombraré en mi obra al que no quiera alabarle", se trata de un San Sebastián que realizara el monje pintor Fray Bartolommeo (Sevignato di Prato, 1472-Florenca, 1517) para la Iglesia del Convento de San Marcos de Florenca. INTERIÁN (1730) 1782, lib. 1, cap. 4, p. 27.

<sup>1326</sup> Acerca de la vida del santo y especialmente sobre su edad avanzada, remite a Cesar Baronio *Martirologium*.

Acerca de las flechas, "ya en otro tiempo tuve el reparo, de que las pintan, como que no causaban al Santo grandes heridas, sino que apenas le llegaban a sus carnes", lo que le parece poco verosímil.

Encuentra "necia y ridícula" la representación de este santo "en las faldas" de Irene, quien "encontrándole aun vivo, se lo llevo como pudo a su casa" y procuró curarlo. Recomienda evitar el inconveniente de pintar "el cuerpo del Santo Mártir" "manejado por manos de una muger", pintándole "echado en la cama" y junto a él "un haz de flechas" "ensangrentadas" (Fig. 30).<sup>1327</sup>

Si bien no comenta nada específico sobre su desnudez, valga recordar lo que afirmara de los mártires en general: "siempre se deberán pintar con algún lienzo, o paño, tapando principalmente aquellas partes, que el mismo pudor, y la naturaleza procuran encubrir."<sup>1328</sup>

Así, los comentarios de Interián sobre este santo aluden, aunque de manera un tanto indirecta, al peligro de la deshonestidad de la imagen, y hacen énfasis en la verosimilitud del personaje y de su tortura.

#### *La anunciación de la concepción de San Juan Bautista*<sup>1329</sup>

Uno de los capítulos más propios y originales de Interián es éste, sin referencias en los tratadistas anteriores como Molanus y Pacheco, en el que se extiende largamente en detalles contextualizadores de la realidad histórico-escrituraria de la escena descrita.

Se refiere a la escena de la anunciación que hizo el Arcángel Gabriel al sacerdote Zacarías, y que habría ocurrido dentro de lo más sagrado del templo, al lado "del altar de los thymiamas o del incienso". Interián comenta que las pinturas que ha visto sobre este hecho no le parecen "una narración verdadera de lo acontecido", sino "delirios de quien

---

<sup>1327</sup> La imagen que recomienda habría sido realizada por "el mismo pintor tantas veces citado". Es sin duda el retrato de *San Sebastián atendido por santa Irene* realizado por Francisco Pacheco.

<sup>1328</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1 lib. 1, cap. 5, p. 30.

<sup>1329</sup> "Sobre las Pinturas é imágenes de la anunciación que hizo el Ángel de la concepción de S Juan Bautista, ilustre Precursor de Christo Señor nuestro", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 6, cap. 11, pp. 249-275.

está soñando” y por eso advierte que tratará aquello "que necesita de más corrección y enmienda". Se referirá básicamente a dos cosas: la conformación del templo incluyendo sus espacios y objetos, y la aparición de Zacarías.<sup>1330</sup>

El primer error es que el templo que suelen hacer los pintores sea similar "a los nuestros" como por ejemplo el del Monasterio de El Escorial, cuando el que deben representar es el de Jerusalén, "el único que tuvo toda la Nación de los Israelitas", edificado por Salomón y después restaurado. Explica entonces algunas características de dicho templo: se extendía en atrios cerrados con pórticos y dentro de ellos se ubicaban muchas salas y recámaras. Los atrios no estaban cubiertos por techo, para poder "sacrificar y quemar en holocausto" los animales. En el segundo atrio, el "de los Israelitas", de una "magnitud extraordinaria" y en el que sólo se podía estar descalzo tenía en medio un "Altar de bronce destinado para los sacrificios", en el que había fuego día y noche según mandaba la ley. A su lado se encontraba el llamado "mar de bronce", un gran vaso "en el que cabía una cantidad prodigiosa de agua".

Aclara a continuación, respecto a las esculturas, que los pintores suelen representar en dicho templo, que éstas no eran permitidas: ni "imágenes, ni simulacro alguno, de ningún aspecto, ni de ningún animal".<sup>1331</sup> Dos episodios históricos son utilizados como ejemplo para demostrar las graves consecuencias que podía acarrear la contradicción de dicha ley.<sup>1332</sup>

En la parte superior del atrio de los israelitas estaba aquella estancia más sagrada que llamaban Casa de Dios y que constaba de dos recámaras, la primera, llamada *sancta* y la

---

<sup>1330</sup> Ya el autor se había referido extensamente al templo de Jerusalén y sus sacerdotes en el capítulo dedicado a la Presentación de Cristo en el Templo, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, lib. 3, cap. 4, pp. 221-235.

<sup>1331</sup> Demuestra que dicha Ley de origen divino aparece repetidamente en las Escrituras Sagradas: Ex 20,4; Lv 26,1; Dt 5,8. 27,15.

<sup>1332</sup> Remite a la obra de Flavio Josefo para aludir a la construcción del templo y los enfrentamientos relacionados con las imágenes; respecto a la edificación de Salomón, su restauración por Herodes, y la destrucción de imagen de un águila, *Antigüedades de los Judíos*; sobre la colocación del águila de oro en la puerta del templo, el castigo que recibieron a causa de unas estatuas, y una descripción del templo, *Las Guerras de los Judíos*.

segunda *Sancta Sanctorum*. En la primera solo podían entrar los sacerdotes, que ejercían su oficio turnando por semanas, no las mujeres ni nadie del pueblo. Habían allí tres cosas: el candelero de oro, la mesa de oro donde se ponían los panes de la proposición y el Altar del incienso (distinto al del sacrificio). Este altar era cóncavo y estaba resguardado con una red o enrejado de oro en el que se ponían las ascuas que sacaban del altar de sacrificios con tenazas también de oro para que quemándose allí los sahumerios cayeran las cenizas en la parte inferior del Altar.

Entre el *sancta* y el *Sancta Sanctorum* mediaba un velo por el que solo podía entrar el sumo sacerdote una sola vez al año, en la fiesta de expiación en la que iba vestido con túnica de lino, ceñidor y turbante blancos y limpios.

Así, es un error que pinten el arca de la Alianza en el templo, porque estaba escondida de la vista de los hombres e igualmente, es ignorancia pintar a Zacarías arrodillado y orando con la cabeza descubierta, pues estos sacerdotes ejercían su oficio “estando en pie”<sup>1333</sup>. Interián relaciona esta costumbre judía de orar en pie, con la que después mantendría el clero cristiano.<sup>1334</sup> No acostumbraban los hebreos a orar con la cabeza descubierta, lo cual sólo se permitía en los duelos a los sacerdotes particulares.<sup>1335</sup> En el templo, los sacerdotes —incluido el Sumo Sacerdote— hacían uso del Turbante o Mitra que ataban para que no pudiera caer durante la ceremonia del sacrificio.<sup>1336</sup>

---

<sup>1333</sup> Sobre la postura en pie al rezar, Interián refiere a un breve texto extraído de un escrito de Maimónides (*De Vasis*, no la hemos conseguido ubicar); también destaca la mención a dicha postura en las Escrituras Dt 10; 2 Cro 7,6; Lc 18,11-13 y dice discrepar de la interpretación que de ello hace Juan de Maldonado en sus *Comentarios al Evangelio de san Lucas*.

<sup>1334</sup> Refiere a Tertuliano, *Apología contra los gentiles en defensa de los cristianos* (las extensas notas latinas de Luis de la Cerda aparecen muy resumidas en la traducción), a Barnabé Brisson, *De formulis et solennibus populi Romani*, y menciona la descripción que Dionisio el Exiguo hace de la posición al rezar del Abad Paconio según recuerda Luis de la Cerda en sus comentarios a Tertuliano, *Quinti Septimii Florentis Tertulliani opera argumentis, explicationibus ac notis illustrata*.

<sup>1335</sup> Sobre este asunto remite a la misma cita de Brisson. Respecto a la prohibición de que el Sumo Sacerdote llevara descubierta la cabeza, Lv 10,6.21,10.

<sup>1336</sup> Sobre el uso de la mitra, Ex 39,30 y sobre la costumbre de atarla, Flavio Josefo, *Antigüedades de los Judíos*.

De lo dicho se entiende que es un error pintar al sacerdote Zacarías delante del arca y no delante del altar del incienso. Es igualmente erróneo pintarle con un incensario “de la misma forma que hoy los usamos” pues eran entonces vasos anchos de oro puro, que solo servían para llevar al altar el incienso de las ascuas sacadas del altar grande, y de los que había gran número (se mencionan “cincuenta mil”).<sup>1337</sup>

El problema que Interián considera “más digno de reparo”, por ello en el que más se extiende, es si Zacarías, padre del Bautista, fue o no Sumo Sacerdote. Tras explicar que el tema ha sido mejor investigado por intérpretes posteriores que por los antiguos Santos Padres,<sup>1338</sup> acude a palabras de la Escritura para demostrar que fue sacerdote, mas no Sumo.<sup>1339</sup> Aduce, en primer lugar, que si se le llama “un sacerdote” es porque era uno de los muchos y que no es creíble que si hubiese sido mayor su rango “lo hubiese pasado en silencio el Evangelista”.<sup>1340</sup> También lo demuestra el que hubiera estado entrando a poner incienso, pues de haber sido Sumo Sacerdote hubiera venido con la sangre del sacrificio.<sup>1341</sup> Poner el incienso era oficio de sacerdotes ordinarios, así como también que ello le hubiera tocado por suertes pues era cómo se repartían los diversos sacerdotes las funciones sagradas.<sup>1342</sup> También lo señala como sacerdote la mención de que se volvió a su casa y que ésta, según se narra en la visitación a Santa Isabel,<sup>1343</sup> se encontraba fuera de Jerusalén pues al Sumo Sacerdote eso no le estaba permitido.<sup>1344</sup> Por último,

---

<sup>1337</sup> Nuevamente en la obra ya señalada de Flavio Josefo.

<sup>1338</sup> Entre los Santos Padres que tomaron a Zacarías por Sumo Sacerdote, Interián menciona a San Ambrosio en sus *Comentarios al Evangelio de San Lucas*; a San Agustín, en uno de sus *Tratados sobre el evangelio de San Juan* y a Juan Crisóstomo en su Homilía *Sobre la naturaleza incomprensible de Dios*.

<sup>1339</sup> Lc 1,5 ; Cro 23,3-4.24,10.19 y 2 Cro 23,5.

<sup>1340</sup> Atribuye esta interpretación a Luis de Maldonado en sus ya mencionados *Comentarios*.

<sup>1341</sup> Según se narra en, Ex 30,5; Lv 16,2 y Hb 9,6-7.

<sup>1342</sup> Interián atribuye este argumento a Francisco de Toledo, *Comentarios al evangelio de san Lucas* y a Sebastián de Barradas en *Commentariorum in Concordiam et Historiam quatuor evangelistarum*, así como a Alfonso Fernández de Madrigal ("El Abulense") en *Commentaria in lib. primum Paralipomenon*.

<sup>1343</sup> Lc 1,23.39

<sup>1344</sup> El Sumo Sacerdote tenía su habitación en el templo, según cita de Peter van der Kuhn (Petrus Cunaeus) *De Republica Hebraeorum*.

argumenta que el nombre de Zacarías no aparece en los índices de pontífices y en tiempo de la natividad de Cristo era Joazár quien ostentaba dicho cargo.<sup>1345</sup> Interián desecha, por poco razonable, la posibilidad de que el Sumo Pontífice no fuera un cargo perpetuo sino que accediera a él el sacerdote al que le tocaba servir en el templo.<sup>1346</sup> Concluye su argumentación mencionando las autoridades que apoyan esta tesis y excusando a las que apoyan la versión contraria por no tratarse de asunto de dogma sino de una observación exacta sobre ceremonias y ritos hebreos.<sup>1347</sup>

A continuación, presenta los argumentos de quienes intentan demostrar que Zacarías fue Sumo Sacerdote, encontrándolos todos demasiado ligeros.<sup>1348</sup>

A pesar de todo lo dicho, propone suponer a Zacarías Sumo Sacerdote para demostrar que sí debe representarse en el día de la expiación, que era el único día en el que entraba en el *sancta Sanctorum*, debía vestir de manera muy sencilla, por lo que sería igualmente erróneo pintarle demasiado adornado y con ricas vestiduras.<sup>1349</sup>

Finalmente, sintetiza cómo debe representarse la escena —cosa que Interián hace poco en su tratado: Zacarías situado en aquella gran sala llamada *Sancta*, entre dos velos.<sup>1350</sup> Recomienda quitar el velo de la primera puerta para poder ver al ángel y a Zacarías. El ángel ha de ser muchacho grande y hermoso, con alas, de pie a la derecha del altar del

---

<sup>1345</sup> Según *Antigüedades de los Judíos* de Flavio Josefo.

<sup>1346</sup> Juan de Maldonado menciona la existencia de autores con esta opinión, sin nombrarlos, en sus *Comentarios al Evangelio de Lucas*.

<sup>1347</sup> Las autoridades que menciona en apoyo a la opinión de que Zacarías fue pontífice son, Alfonso Fernández de Madrigal ("El Abulense") en su *Comentario a la segunda parte del Éxodo* y, sin precisar lugar, Nicolás de Lyra; el cardenal Francisco Toledo; Juan Maldonado y Sebastián de Barradas. Añade a Cornelius a Lápide, *Commentarius in Evangelium s Lucae et s Ioannis*, de quien incluye un fragmento señalando a otros autores de la misma opinión (Baronio, Salmerón, Jansenio, Cartusiano, Cayetano y Suárez) de los que Interián cita directamente sólo a Francisco Suárez.

<sup>1348</sup> Se refiere a un argumento expuesto por "el Burgense", Pablo de Santa María, si bien no especifica en cuál de sus obras.

<sup>1349</sup> Extrae la descripción de las vestiduras de Lv 16,4.

<sup>1350</sup> Remite a la descripción que aparece en Hb 9,2.



incienso el cual medía cinco pies geométricos y algo más de alto.<sup>1351</sup> Zacarías en pie, adornado con un turbante blanco en la cabeza, vestido con túnica blanca de lino y con manga, ceñido con faja también de lino hermo­seada con algunos colores, pies desnudos. En la mano izquierda, el vaso de oro con las ascuas. A uno y otro lado del altar, el candelero de oro y la mesa de los panes de la preposición “lo que será fácil verlo pintado en alguna de las más exactas ediciones de la biblia”.

### *La imagen de San Juan Bautista*<sup>1352</sup>

Inmediatamente después del extenso capítulo dedicado a la anunciación que hiciera el Arcángel Gabriel a Zacarías, padre de Juan Bautista, Interián continúa con su comentario, también de un capítulo completo aunque más breve, a las imágenes del Precursor, desarrollando por lo tanto a este santo con una extensión muy superior a las demás.<sup>1353</sup> Comienza por mencionar con desagrado una costumbre popular, “la necesidad que cometen las mugeres”, de vestir y adornar la imagen infantil de este santo con una piel corta, sandalias, rizos, y “otras muchas tonterías de esta clase”.

Así mismo considera ridículas y falsas las representaciones infantiles del santo jugando con Cristo también niño, pues no es probable que estuvieran juntos a esa edad, si bien admite que no es necesario eliminarlas y por ello deben “entenderse en algún sentido pío”. Advierte sobre la certeza de que pasara su infancia en el desierto,<sup>1354</sup> pese a que lo hayan negado algunos herejes, y que su vestido no debe ser una piel de animal (cordero o cabrito, suelen pintarle), sino una túnica de pelos de camello, “rudo, áspero, y muy

---

<sup>1351</sup> Ez 41,22.

<sup>1352</sup> “Sobre las Imágenes del mismo Precursor, quando muchacho, mozo o joven”, INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 6, cap. 12, pp. 275-281.

<sup>1353</sup> La continuidad de ambos capítulos muestra que no se trata en este caso de la materia de dos festividades distintas, sino de una misma, la de San Juan Bautista, que Interián aprovecha tan extensamente que se ve obligado a separar el texto en dos partes. Existe aún otro capítulo en el tratado referido a la degollación del mismo personaje, justificado por la existencia de una fiesta sagrada para remem­orarlo.

<sup>1354</sup> Remite a Lc 1, 80; a las palabras del Himno de los Maitines del 24 de junio, fiesta de San Juan, y a unos versos del canto *De praeceptis ad Virgines* de Gregorio Nacianceno.

semejante a un cilicio",<sup>1355</sup> pese a que aquellos mismos herejes hayan afirmado que era de lana. Sobre el rudo vestido, llevaría el "ceñidor de pellejo", no por penitencia según dicen algunos autores, sino por severidad.<sup>1356</sup> Añade que su comida fue miel y langostas (incluyendo dos acepciones posibles para ese término de 'langostas': animales o extremidades de yerbas o frutas). Por no conocer otros detalles al respecto, admite la costumbre de pintarle siempre descalzo y sin cubrir su cabeza.

Añade que debe representarse abrazando a un cordero, aunque no lo hayan aprobado así los griegos,<sup>1357</sup> cordero que a su vez debe identificarse con Jesucristo adornándole con una corona o un círculo resplandeciente en la cabeza y una cruz.<sup>1358</sup> Asoma cierta duda sobre la pertinencia de utilizar esta cruz como atributo del propio San Juan y no sólo del cordero, e insiste en la importancia de éste como imagen, mencionando la ceremonia papal en la que son bendecidas pequeñas imágenes de cordero impresas en discos de cera blanca.<sup>1359</sup>

### *La imagen de San Jerónimo*<sup>1360</sup>

El texto dedicado a San Jerónimo está situado al final del tercer trimestre del año, y su selección permite ejemplificar los dedicados a una buena cantidad de santos de los que el autor realmente tiene observaciones propias que transmitir al lector. Tras una breve

---

<sup>1355</sup> Mt 3,4; Mc 1,6; San Paulino de Nola, *Epistola 10 ad Severum*.

<sup>1356</sup> De esta misma opinión cita a San Gregorio Magno y a San Crisóstomo, en sus respectivas *Homilías*, así como a la *Obra imperfecta sobre San Mateo*.

<sup>1357</sup> Según Molanus, *De historia SS. Imaginum*.

<sup>1358</sup> Remite a Jn 1,29.

<sup>1359</sup> Remite al *Caeremoniale Romanum*, donde se refiere esta bendición del *Agnus Dei* que tenía lugar el miércoles de Pascua del primer año de pontificado así como cada siete años; los discos de cera se repartían el sábado siguiente a los miembros de la corte pontificia en la Capilla Sixtina. La ceremonia data del siglo IX y aún sigue en vigor. Cfr. *The Catholic Encyclopedia*, vol.1, Nueva York, Robert Appleton, 1907-1912, p. 220.

<sup>1360</sup> "Las imágenes y pinturas de S Matheo Apostol y Evangelista, de nuestra Señora de las Mercedes Redencion de Cautivos, de S Cipriano, y Santa Justina, de los Mártires S. Cosme, y S. Damián, y de S. Gerónimo Doctor de la Iglesia", INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 7, cap. 10, pp. 406-416.

introducción laudatoria que culmina en unos versos de Claudiano, Interián aborda primeramente la edad que alcanzó y en la que suele pintársele, y que no fue la de 92 años según afirman algunos eruditos, sino de 81, según atribuye a las fuentes que le merecen mayor credibilidad.<sup>1361</sup>

Respecto a sus vestiduras, aunque está bien que se le pinte "como á monge" no debería caracterizársele con la túnica blanca propia de su Orden, ya que no usaron tal hábito los monjes orientales con quienes convivió. Sobre su imagen con la púrpura cardenalicia, la encuentra objetable, tanto por la duda que sobre dicho título expresa Baronio,<sup>1362</sup> como porque el uso de dicho vestuario no fue concedido hasta 1254, si bien Interián no se atreve a contradecir abiertamente tal tradición: "y así", concluye, "pinten al Máximo S. Gerónimo, como quieran los doctos, y pónganle las insignias de esta Eminentísima dignidad". Por último cuestiona la desnudez innecesaria con que se le suele ver en las imágenes, refiriéndose a Jacobo Tintoretto: "pintó muchas veces a S. Gerónimo; pero siempre con tal desnudez, que no podía convenir a un hombre, y Doctor gravísimo" (Fig. 31).<sup>1363</sup>

Respecto a las escenas más frecuentes, señala que es correcto que aparezca arrodillado, derramando lágrimas, e hiriéndose en el pecho, aunque ello no necesariamente ha de ser con una piedra en la mano, pues más bien parece propio de la exageración de los pintores, "Con todo no me atrevo a reprehenderlo, por temor de que con razón ó sin ella se me critique". Deplora las imágenes en que aparece con anteojos, "me he reido muchas veces, ó deplorado la ignorancia, ó estupidez de los Pintores" que "le pintan con anteojos", explicando la razón: "ignoran ellos, que esta maquinilla utilísima, y casi necesaria para

---

<sup>1361</sup> Sobre su edad remite los *Annales Ecclesiastici* de Cesar Baronio y a la *Vida de San Gerónimo* de José de Sigüenza.

<sup>1362</sup> Respecto a que Jerónimo pueda o no considerarse Cardenal, remite nuevamente a los *Annales Ecclesiastici* de Cesar Baronio.

<sup>1363</sup> Sobre su desnudez, incluye algunas palabras con las que San Jerónimo se describe a sí mismo en el desierto en su *Epístola 22 a Eustoquia*, de la que incluye nuevamente un extenso fragmento a continuación, para explicar las escenas penitentes más frecuentes.

los viejos ... es una invencion casi mil años posterior á S. Gerónimo (Fig. 32)."<sup>1364</sup> "Píntanle tambien una trompeta como que hace un horrendo ruido en sus oidos", "No hay en esto cosa que reprehender: por significarse ... la trompeta del Juicio Final". Se refiere también a que se pinta "a un fiero leon con su grande melena ... no significa otra cosa, sino que el Santo, por espacio de muchos años, vivió separado del trato y comercio con los hombres, morando en las vastas soledades del desierto".<sup>1365</sup>

Por último, se refiere a la escena, vista por él mismo, y ejecutada "por un excelente Pintor", en que el santo es azotado por ángeles (Fig. 33). Interián incluye la narración del mismo San Jerónimo, pues se trata de un sueño, según la cual se le castigaba por su excesivo aprecio por los "libros de los Gentiles".<sup>1366</sup> Tras señalar que en esta escena debe representarse al santo en edad de mozo, introduce un comentario totalmente ajeno a las imágenes de San Jerónimo, una suerte de denuncia sobre el propio estado de la teología en su tiempo: el mencionado testimonio de San Jerónimo es utilizado por algunos Escolásticos para recriminar a los jóvenes teólogos que gustan de las letras antiguas. Quienes esto hacen suelen usar "un estilo enteramente tosco y grosero" y "tienen por honorífico, y acaso por glorioso, el hablar y escribir, pero con mil impropiedades" y "están persuadidos a que no puede, o debe hablarse seria, grave y doctamente ... sin echar mil solecismos a cada paso". Argumenta que los verdaderos teólogos (escolásticos o no, —y menciona ejemplos—) manifestaron "que la verdadera y sólida Theología, no estaba tan reñida con la erudicion, y con el uso moderado de las bellas y amenas letras". Concluye explicando que una situación similar habría vivido San Jerónimo al ser objetado por Rufino de Aquilea, por lo que acaba usando las palabras del santo en defensa propia, "frente a quienes reprehenden en los Theólogos el aplicarse algun tanto al estudio de las letras humanas".<sup>1367</sup>

---

<sup>1364</sup> Cita nuevamente un fragmento de la *Epístola 22 a Eustoquia*, donde Jerónimo comenta su escasa visión, texto que ha justificado la creación de las imágenes mencionadas.

<sup>1365</sup> Sobre el león, refiere a Molanus, *De historia SS. Imaginum*, "donde se dicen muchas cosas algo ajenas de su objeto".

<sup>1366</sup> El relato del sueño se extrae de la ya citada *Epístola a Eustoquia*.

<sup>1367</sup> Explica que San Jerónimo fue objetado por su discípulo Rufino de Aquilea y en respuesta a sus acusaciones escribió la *Apologia adversus libros Rufini*, de la cual incluye un fragmento.

En resumen, las indicaciones de Interián para representar a san Jerónimo se centran en la verosimilitud haciendo alusión también a la necesidad de evitar el exceso de desnudez. Por otra parte, sus comentarios personales reflejan su empatía con este santo como personaje erudito aprovechándolo como excusa para denunciar el poco aprecio de los teólogos de su propio tiempo por las letras humanas.

### **Análisis comparativo**

#### *a) Molanus*

Molanus había incluido al final de su obra algunas indicaciones generales sobre las representaciones de los santos, organizándolas en cinco breves capítulos según sus respectivas jerarquías.<sup>1368</sup> El objetivo y sentido de su texto era principalmente el de revelar el significado simbólico de algunos de los elementos más comúnmente presentes en estas imágenes, sin que ello impidiera que dichas explicaciones sirvieran a su vez como indicaciones para quienes debían elaborar imágenes similares.

La mayoría de los atributos elegidos por Molanus resultan de naturaleza metafórica, de un simbolismo de índole mística, de la que no se ocupará Interián. Así sucede con la aureola, como señal “de gloire et de vie promise par Dieu”<sup>1369</sup>; la palma, que “signifient la victoire”<sup>1370</sup> y que, como los mártires, se mantiene siempre verde y recta; el rollo de los profetas, señal de la verdad que les ha sido revelada antes de mostrarse abiertamente; la mano levantada de los obispos “dans le geste de la benediction ou dans celui de la predication”;<sup>1371</sup> la mitra, “casque protecteur e salutaire”;<sup>1372</sup> el báculo, que “signifie leur

---

<sup>1368</sup> “De la peinture du commun des saints” ; “De la peinture du commun des apôtres” ; “La peinture du commun des évêques” ; “Le commun des docteurs et des confesseurs” y “La couronne des vierges”, MOLANUS (1594) 1996, lib. 4, caps. 26, 27, 29, 30 y 31, pp. 545-547; 548-550; 554-556; 557 y 558.

<sup>1369</sup> “de gloria y de vida prometida por Dios”; *Íbid.*, p. 545.

<sup>1370</sup> “que significa la victoria”; *Íbid.*, p. 546.

<sup>1371</sup> “en el gesto de la bendición o en el de la predicación”; *Íbid.*, p. 554.

<sup>1372</sup> “casco protector protector y salutífero”; *Íbid.*

fonction et leur charge de pasteur”<sup>1373</sup> y la corona de flores “parce qu’il appartient à la virginité de cueillir les fleurs et d’en faire du miel.”<sup>1374</sup>

Solo unos pocos elementos de los examinados por Molanus en estos apartados serán retomados por Interián, y en ellos la aproximación de ambos tratadistas resulta similarmente historicista: las vestiduras y calzado de los apóstoles.

Molanus explica que la vestidura de un simple manto (*pallio*) se convirtió en una práctica cristiana “au detriment de celui de la toge” y añade “Voulant, en adoptant le mantaeau, ne pas prendre d’autres engagements dans les affaires publiques que de ne pas en prendre, Tertullian ajoute que la toge a plus porté atteinte à l’État que la cuirasse”.<sup>1375</sup>

Interián coincide en el criterio de sencillez, aunque lo argumente y exponga de manera diferente como hace al referirse a las vestiduras de Cristo, recomendando pintar a los apóstoles de similar manera. Así, sobre Cristo indica: “una larga túnica, que llegaba hasta los pies, hecha de un paño vulgar: la que tengo por cierto se la ataría con algún ceñidor igualmente basto, poco curioso y ordinario”.<sup>1376</sup> Y para los apóstoles, añade: “túnicas y capas de un mismo color; ora sea este blanco ... ora sea de color pardo ... pero no muy largas, ni tampoco muy anchas; y ceñidos con ceñidores vulgares.”<sup>1377</sup>

Respecto al calzado, Molanus afirmaba “On représente parfois les apôtres nu-pieds” remitiendo a numerosos testimonios que afirman que irían descalzos o, si acaso, con sandalias.<sup>1378</sup> Interián se refiere a los mismos testimonios añadiendo algunos más y extrayendo una conclusión más precisa que la de Molanus:

---

<sup>1373</sup> “significa su función y su cargo de pastor”; *Íbid.*

<sup>1374</sup> “porque pertenece a la virginidad el recoger las flores y hacer la miel”; *Íbid.*, p. 558.

<sup>1375</sup> “En detrimento de la toga”; Molanus se refiere a los cap. 5 y 6 de la obra de Tertuliano, *De pallio*. “Querían, al adoptar el manto, no tomar parte en otros compromisos en los que no querían participar, Tertuliano añade que dañan más a la república las togas que la coraza”. MOLANUS (1594) 1996, p. 549.

<sup>1376</sup> Interián no acude a Tertuliano, única fuente de Molanus en este tema, sino que sostiene sus razones básicamente en las Sagradas Escrituras. INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, lib. 3, cap. 9, p. 279.

<sup>1377</sup> *Íbid.*, p. 295.

<sup>1378</sup> “Se representa a veces a los apóstoles con los pies desnudos”, MOLANUS (1594) 1996, p. 549. Remite a la epístola de San Buenaventura *De Sandaliis Apostolorum* incluida en sus *Opúsculos*, también citada por

Christo Señor nuestro prohibió a los Apóstoles el que usaran de zapatos; esto es, conforme los traían los hombres mas ricos, y que llevaban una vida regalona: los zapatos digo, que cubrían todo el pie; pero no el que llevasen suelas, o sandalias.<sup>1379</sup>

Por último, puede observarse que la recomendación final de Interián, única vinculada directamente al carácter devocional de la imagen, "a todos los Santos se les debe pintar con luces, y resplandores en el semblante",<sup>1380</sup> está tomada directamente de Molanus: "la splendeur et la lumière leur conviennent mieux que tout, et qu'en conséquence il est assez judicieux d'accompagner leurs images d'étoiles ou de rayons de lumière".<sup>1381</sup>

Los "avisos comunes" de Interián, si bien parecen inspirados por estos capítulos generalistas de Molanus, difieren de éstos en su sentido estructural dentro del tratado. Las observaciones de Molanus, sintomáticamente ubicadas al final, no sintetizan la metodología empleada en los capítulos precedentes, sino que recogen elementos comunes a los distintos tipos de personajes santos tras la variedad observada a lo largo de su obra y ello con la preocupación principal de explicar su significado, como es regla en este tratadista. El capítulo de Interián en cambio, presenta y define aquí lo que será su metodología de trabajo para los capítulos siguientes.

Respecto a los santos comentados por Molanus a los que dedica el tercer libro, su organización por meses según el calendario litúrgico resulta un tanto irregular: de un total de 48 santos tratados, al mes de febrero solo corresponde uno; al mes de abril, dos; y los demás meses fluctúan entre 3 y 6 santos a lo sumo. La selección parece gobernada por la azarosa recopilación de observaciones o abusos sobre sus representaciones, y acaso por esa misma razón la extensión de los textos es muy variable.

---

Interián; Gregorio Nacianceno, *Oratio I*; Conrad Braun, *De imaginibus*; Cornelius Jansen, *Concordia evangelica*; San Agustín; Tertuliano; y varios fragmentos de la Sagradas Escrituras: Mt 3,11; Mc 1,7; Hch 12,8; Efs 6, 14-15.

<sup>1379</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, lib. 3, cap. 9, p. 294.

<sup>1380</sup> *Ibid.*, vol. 2, lib. 5, p. 64.

<sup>1381</sup> "el esplendor y la luz les convienen sobre todo, y en consecuencia es muy acertado acompañar sus imágenes de estrellas o de rayos de luz"; MOLANUS (1594) 1996, p. 557. Incluye las palabras del profeta Daniel de las que procede la descripción, Dn 12,3.

Molanus dedica un capítulo a San Sebastián en el que explica el significado devocional de la imagen: "est reproduit percé de flèches pour manifester qu'il intercède pour nous en montrant una à une ses blessures...la multitude des blessures et des flèches de Sébastien crie vers Dieu pour nous obtenir miséricorde."<sup>1382</sup> Y recuerda que se le representa como protector de la peste, porque la villa en la que se conservaron sus reliquias resultó protegida.<sup>1383</sup> Nada de estas explicaciones sobre la naturaleza simbólica de la imagen será retomado por Interián para su propio comentario sobre el santo. Las observaciones de Interián procuran recomendaciones concretas sobre la apariencia de la escena, tan precisas como la edad en que debe representársele, que las flechas luzcan bien clavadas en sus carnes, evitar pintarle en las manos de Irene y que aparezca tapado con algún lienzo.

Sobre San Juan Bautista,<sup>1384</sup> Molanus comienza por advertir que es un error vestirle con una piel de animal: "ne concorde pas assez avec le récit sacré des Evangiles".<sup>1385</sup> Y que debe representársele con "un vetement tisse en poil de chameau".<sup>1386</sup> Le molesta especialmente que de dicha piel se represente la cabeza del animal colgando, que además de impericia del pintor, parece producto de una confusión con la imagen de Juan que, señalando el cordero de Dios, pisa la cabeza a Herodes vencido. No debe olvidarse el "ceinture de peau autour des reins".<sup>1387</sup>

Respecto al cordero con que debe ser representado, sus indicaciones serán repetidas por Interián de manera idéntica: "pour distinguer cet Agneau du simple animal, quelques peintres le représentent avec une auréole sur la tête, c'est-à-dire avec la couronne des

---

<sup>1382</sup> "se representa atravesado por la flechas para manifestar que intercede por nosotros mostrando una a una sus heridas ... la multitud de heridas y de flechas de Sebastián clama a Dios para que obtengamos su misericordia", en "Des peintures de Sébastien, de Fabien et d'Agnes", MOLANUS (1594) 1996, pp. 354-355.

<sup>1383</sup> Refiere a Pablo Diacono, *Historia de los Lombardos*; *Íbid.*, p. 354.

<sup>1384</sup> "Les peintures de Jean-Baptiste avec la peau de bête et l'agneu", MOLANUS (1594) 1996, lib. 3, cap. 20, pp. 387-389.

<sup>1385</sup> "no concuerda con el relato sagrado de los Evangelios", *Íbid.*, p. 387.

<sup>1386</sup> "con una prenda tejida en pelo de camello", *Íbid.* Es la misma descripción empleada por Interián.

<sup>1387</sup> Mc 1,6.



saints et avec l'étandard de la croix sur l'épaule".<sup>1388</sup> También es originario de Molanus el comentario sobre la bendición pontifical del *Agnus Dei*, "au cours de laquelle le souverain pontife prononce entre autres ces paroles: Je t'en prie humblement...",<sup>1389</sup> que Interián retomará igualmente. Molanus añade que los griegos, siguiendo recomendaciones del concilio en Trullo, prefieren evitar el cordero y representar en su lugar una carta que lleva San Juan en las manos, con las palabras: "Yo soy la voz que clama en el desierto...".

Así, en el caso del Bautista, Interián retomará todas las observaciones de Molanus, mostrándose conforme a sus indicaciones, si bien no se limitará únicamente a éstas, añadiendo numerosos aspectos historicistas como la descripción del templo de Jerusalén para la escena de la anunciación de su nacimiento, escena que el teólogo de Lovaina no había incluido en su tratado.

En el capítulo que Molanus dedica a San Jerónimo,<sup>1390</sup> comenta en primer lugar, su representación como penitente, originada por su propia descripción de cuando habitaba en el desierto en la carta que dirige a Eustoquia y de la que el teólogo de Lovaina cita un largo fragmento.<sup>1391</sup> Comenta que los pintores añaden la piedra "avec laquelle il se frappait la poitrine"<sup>1392</sup>, la vela, "parce que jusqu'en sa vieillesse, il dictait ses textes durant les heures prises sur sa nuit á la lumière d'une petit lampe";<sup>1393</sup> la cruz y un cráneo

---

<sup>1388</sup> "Para distinguir este cordero del simple animal, algunos pintores lo representan con una aureola sobre la cabeza, es decir, con la corona de los santos y con el estandarte de la cruz sobre la espalda". MOLANUS (1594) 1996, p. 388.

<sup>1389</sup> Al curso de la cual el soberano pontífice pronuncia entre otras estas palabras: Yo te ruego humildemente...". *Ibid.*

<sup>1390</sup> "De la peinture de Saint Jérôme", MOLANUS (1594) 1996, lib. 3, cap. 42, pp. 446-449.

<sup>1391</sup> Es la carta 22, la misma que citará Interián.

<sup>1392</sup> "con que se golpea el pecho".

<sup>1393</sup> "porque incluso en su vejez, dictaba sus textos durante horas tomadas a la noche a la luz de una pequeña lámpara"; Molanus incluye el fragmento de texto en que Jerónimo comenta su dificultad de ver, para justificar la presencia de la vela. El mismo fragmento será incluido por Interián pero en relación con las imágenes que lo representan con anteojos.

"parce qu'il était assidu à méditer sur la Croix, la mort et le Jugement dernier".<sup>1394</sup> Recuérdese que a Interián le parece una exageración la piedra, "Pero nuestros pintores, como suelen por lo comun exagerar, y abultar las cosas, no se contentaron con pintar a S. Jerónimo dándose golpes con el puño, sino que le añadieron una dura piedra en las manos". Esta observación probablemente se debe a que el propio Jerónimo no menciona la piedra en sus cartas y por eso mismo resulta el objeto menos justificado en las explicaciones de Molanus.

Interián obvia el tema de la representación del rango de Jerónimo entre los doctores de la Iglesia, que Molanus comenta para restarle importancia, en cambio sí que retomará las discusiones sobre la representación de Jerónimo como Cardenal y con un león. Molanus no encuentra razones históricas que justifiquen las imágenes cardenalicias: "Pourquoi, demandera-t-on maintenant, est-il représenté en cardinal, et pourquoi avec un lion, alors que Marianus Victorius, qui a fidelement rédigé sa vie à partir de ses écrits et le premier l'a publiée, n'en fait mention nulle part?".<sup>1395</sup> Pero no se propone modificar las costumbres de los pintores, sino "corriger la signification".

Así, el hábito con que se le identifica da a entender "qu'il a rempli auprès du pape Damase l'office qui est aujourd'hui celui de Leurs Éminences nos seigneurs les cardinaux".<sup>1396</sup> Molanus detiene aquí la discusión, mientras que Interián parte de este cuestionamiento del cardenalato de Jerónimo, para prolongar y centrar la discusión en el anacronismo del vestuario.

---

<sup>1394</sup> "Porque era asiduo a meditar sobre la cruz, la muerte y el juicio final".

<sup>1395</sup> "¿Por qué, preguntarás ahora, es representado como cardenal, y por qué con un león, mientras que Marianus Victorius, quien ha redactado su vida a partir de sus escritos y el que primero la ha publicado, no hace mención a ello en ninguna parte? " Se refiere al obispo Mariano Victorio, partícipe en el concilio de Trento, primero en publicar los escritos de San Jerónimo.

<sup>1396</sup> "que cumplió para el papa Dámaso el oficio que hoy es el de sus Eminencias nuestros señores Cardenales". Sobre este cuestionamiento del cardenalato, Molanus se refiere a la carta 11 de Jerónimo a Geruchia, donde el santo relata el tipo de oficio que desempeñaba para el papa Damaso; también Bernold de Constance, *Micrologus de ecclesiasticis observationibus* y Cornelius Scultingus. Interián sobre el mismo tema remite, en cambio, a Cesar Baronio.

Según Molanus el significado del león es "qu'il s'etait retiré dans les vastes solitudes de Syrie", y en ese sentido lo encuentra relacionado con Marco evangelista, "qui commence son Évangile par les solitudes".<sup>1397</sup> Esta afirmación es apoyada con el ejemplo de otros eremitas del desierto que se han relacionado ocasionalmente con la imagen del león: Macario de Alejandría y Pablo de Tebas. Interián señala que en este particular Molanus habla cosas "algo ajenas de su objeto", y pese a que expresa su acuerdo con la significación: que el santo moró "en las vastas soledades del desierto", no llega a recomendarla directamente.

En resumen, todos los tópicos comentados por Molanus serán retomados por Interián: la apariencia de penitente, la piedra con que se golpea el pecho, el vestuario de Cardenal, y el león. Todo, con similares lineamientos iconográficos. La diferencia, sutil, entre ambos tratadistas se encuentra en la aproximación simbólica que se percibe en la lectura de Molanus, frente a la visión realista que asume y expresa Interián y que le lleva a una posición más crítica ante lo que pueden ser imprecisiones históricas, como el cardenalato del santo y las vestiduras que nunca llevó.

#### *b) Paleotti*

En su capítulo dedicado a las pinturas que representan a los santos,<sup>1398</sup> Paleotti renuncia expresamente al intento de recopilar los principales abusos que suelen cometerse y de proporcionar reglas generales, reconociendo que la única manera de afrontar una diversidad tan enorme, es con similar variedad de remedios: "una materia simile non si potrà ridurre a regole generali, ma dovrà essere affrontata in modo particolare, per entrare nel profondo delle piaghe e guarirle definitivamente".<sup>1399</sup>

Promete en su segundo libro el tratamiento de una de las anomalías que encuentra más frecuente como es "la poca onestà e la grande lascivia",<sup>1400</sup> dejando para su cuarto libro

---

<sup>1397</sup> "que se ha retirado en las vastas soledades de Siria"; "que comienza su evangelio por las soledades".

<sup>1398</sup> "I dipinti che raffigurano santi e sante e altri soggetti religiosi", PALEOTTI (1582) 2002, lib. 2, cap. 11, pp.124-126.

<sup>1399</sup> "una materia similar no se podrá reducir a reglas generales, pero deberá ser afrontada de manera particular, para profundizar en la herida y curarla definitivamente", *Íbid.*, p. 125.

<sup>1400</sup> "la poca honestidad y la gran lascivia", *Íbid.*

—nunca realizado— el tratamiento de todo lo que resulta indispensable para cada santo determinado, esto es, desde las diferencias entre las diversas ordenes de beatos de la corte celeste, como las que se dan entre los diversos individuos, sus acciones, indumentarias, insignias, y tantos otros objetos.

En un capítulo siguiente,<sup>1401</sup> el teólogo boloñés se dedica a ofrecer algunas indicaciones generales sobre los retratos de santos, de los que propone que, a diferencia de los profanos, deben ser representados en lugares públicos y privados "come trofei memorabili".

La siguiente afirmación relativa a la capacidad de conmovér que conviene a estos retratos resulta especialmente notable por la diferencia de su aproximación con la que más tarde hará Interián:

se questi santi si potessero dipingere non solo con i loro reali lineamenti, ma addirittura nel modo con cui Aristotele ci dice che dipingesse Polignoto, il quale col pennello riusciva ad esprimere gli affetti interiori dell'animo, sarebbe sicuro cha tali ritratti colmerebbero il cuore di chi li ammira.<sup>1402</sup>

Y es que el mercedario poco se referirá a los "afectos interiores del ánimo" de los muchos santos sobre los que escribe, si bien hace uso del verbo 'conmover' al inicio de su texto, tal vez imitando a Paleotti, para explicar las bondades de una buena imagen: "por tener siempre un no sé qué de mayor peso y autoridad para conmover los ánimos, las Imágenes de aquellos, á quienes amamos, y reverenciamos; quando se miran sacadas al vivo, y muy conformes con el original".<sup>1403</sup>

Paleotti ofrece las siguientes indicaciones generales, —que Interián retomará en su capítulo introductorio sobre los santos: que los retratados sean santos verdaderos "approvati dal consenso universale della Santa Chiesa"; que sus retratos respondan al modelo real o al menos "ad un'immagine verosimile"; que no sean retratos "con aspetti di personaggi mondani e conosciuti"; y finalmente, recomienda prestar mucha atención al

---

<sup>1401</sup> "I ritratti di santi", *Íbid.*, lib. 2, cap. 23, pp. 160-163.

<sup>1402</sup> "si estos santos se pudieran pintar no sólo con sus lineamientos reales, sino como dijera Arisóteles de Polignoto, que conseguía con el pincel expresar los afectos interiores del ánimo, seguro que tales retratos colmarían a todos de reverencia y maravilla y conmovrían el corazón de quien lo admira." *Íbid.*, p. 161.

<sup>1403</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, lib. 5, cap. 1, p. 53.

hábito con que son representados "affinché si addicano alla loro condizione" así como a todos los atributos y ornamentos que han de ser acordes a la elección que hicieron en vida "quella di disprezzare il mondo, di opporsi al lusso e alle gioie terrene".<sup>1404</sup> Nótese la ligera diferencia en el matiz de lo que dichos hábitos deben representar: Paleotti señala la importancia de resaltar la humildad —según acababa de recomendar el Concilio de Trento—, mientras que Interián, a pesar de que repite esta indicación de Paleotti en su capítulo introductorio, acaba defendiendo con mayor insistencia a lo largo de todo su tratado la verdad histórica de la vestidura.

Paleotti no aborda con especificidad los problemas representativos de cada santo, sino que menciona muy brevemente algunos de ellos como ejemplos en sus explicaciones sobre los diversos errores o abusos en las pinturas. Dado que Interián no presta atención a las categorías de errores de Paleotti, no parece necesario detenernos en ellas. Sin embargo descubrimos que la claridad con que puntualiza los aspectos que deben tenerse en cuenta al retratar a los santos —que podríamos sintetizar como, la legitimidad de su relato, la verosimilitud de su aspecto y la honestidad en su apariencia— son el fundamento sobre el que construye Interián su propio discurso y metodología.

### *c) Pacheco*

Entre las descripciones de pinturas de algunos santos, y tras ocuparse de algunos apóstoles, Pacheco incluye un apartado dedicado a unas pocas recomendaciones generales, específicamente sobre el vestido y calzado de apóstoles y discípulos. Señala en primer lugar que han de vestirse "con hábito simple, paliar, como notó Tertuliano: manto y túnica ceñida, como Cristo nuestro Señor"<sup>1405</sup>. Resulta notable la mayor riqueza visual de su lenguaje, como corresponde a un pintor, como cuando menciona los ropajes de los

---

<sup>1404</sup> "aprobados por el concenso universal de la Santa Iglesia", "a una imagen verosímil", "con aspecto de personajes mundanos y conocidos", "para que se ajusten a su condición", "aquella de despreciar al mundo, oponerse al lujo, y a los goces terrenales", PALEOTTI (1582) 2002, p. 163.

<sup>1405</sup> "Pintura de los Apóstoles y Dicípulos", PACHECO (1649) 2009, lib. 3, cap. 14, pp. 677-678. Pacheco hace explícita su evidente sujeción al capítulo 27 del cuarto libro de Molanus al que añade referencias pictóricas. La fuente de Tertuliano también era la única que explicitaba el teólogo de Lovaina.

apóstoles: "reduciendo a dos sus vestidos, varios en los colores".<sup>1406</sup> La frase revela una intención colorista de la que Interián discrepará totalmente: "Nuestros pintores ... pintan frecuentemente las vestiduras de Christo, y las de los Apóstoles ... de color encarnado, azul, ú otro semejante: lo que es falso y ridículo"<sup>1407</sup>

Acerca del calzado, Pacheco comenta las dos opciones que también mencionara Molanus, "la de traer sandalias parece estar más favorecida, y, así, podrán los pintores usar lo uno o lo otro, porque las sandalias no contradicen a la descalcez", si bien da a conocer su propia decisión como pintor: "Yo usaría lo más recibido, pintando a Cristo y sus Apóstoles descalzos".<sup>1408</sup> Interián, que también presenta esa doble opción, se decanta en cambio por las sandalias, por encontrarla más razonable, de mayor verosimilitud.<sup>1409</sup>

Estas recomendaciones generales de Pacheco por lo tanto, resultan bastante escuetas en comparación con las de Interián. Situadas tras sus observaciones a los apóstoles y en este sentido inspiradas en el proceder de Molanus aunque sin su interpretación simbólica, recogen un par de rasgos comunes en la apariencia de los apóstoles.

\*

Respecto a San Sebastián, Pacheco inicia su comentario exponiendo el problema de la edad con que se le debe representar. Informa de fuentes que contradicen la juventud con que suele ser pintado y a continuación describe extensamente su propia pintura en la que figura el santo "como de cuarenta años": "sentado, con una escudilla y cuchara de lamedor rosado, y aquella Santa Viuda Irene que le cura de las heridas que, en pie, le asiste".<sup>1410</sup> Nótese que la representación incluye una ventana a través de la cual es visible la escena del martirio.

---

<sup>1406</sup> Señala como referencia el dibuxo de Rafael de Urbino y la pintura del Mudo para El Escorial comentados por fray José de Sigüenza (sic).

<sup>1407</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 1, lib. 1, cap. 9, p. 72.

<sup>1408</sup> Apoya la decisión en la autoridad de San Jerónimo, San Gregorio Nacianceno y San Buenaventura, así como las estampas del Padre Nadal.

<sup>1409</sup> El argumento final en su caso es el evangelio de San Marcos.

<sup>1410</sup> Pacheco remite al *Martirologio* de Baronio, fuente en la que se habría informado Francisco de Medina, autor de la idea para la pintura realizada por Pacheco. También menciona el ejemplo de un San Sebastián

Vuelve al asunto de la edad al precisar su alto cargo en las milicias del Imperio Romano como parte del relato de su martirio:<sup>1411</sup> "de cuarenta años, o más, es puesto en razón, porque fue primero valeroso soldado, por donde mereció ser capitán de la primera cohorte del Emperador, cargo que no se daba a mancebos, sino a varones de ilustre sangre."

El mismo argumento será retomado por Interián, quien precisa un poco más los datos históricos: "pues era Capitan de la primera Cohorte, que según yo pienso, era la Pretoriana, y de Palacio: cuyo empleo no solian confiarlo a jóvenes, los Príncipes amantes de la disciplina militar, qual era Diocleciano"<sup>1412</sup>

Por último, expone el significado de su martirio: "está mostrando cada herida y clamando por tantas bocas al cielo, pidiendo misericordia para nosotros; y nos libra del mal contagioso."<sup>1413</sup>

Es evidente que Interián hace suya la aproximación verista que exhibe Pacheco al referirse a la edad y oficio del santo, así como el recato con que representa al santo al elogiar la imagen por él pintada y en cambio pasa por alto la lectura simbolista de las heridas que Pacheco retomaba de Molanus.

\*

Respecto a San Juan Bautista, Pacheco señala cuatro cosas sobre las que quiere advertir, "la primera, su edad y semblante; la segunda, sus vestiduras; la tercera, sus insignias; la última, las ocupaciones y ejercicios en que se debe pintar."

Comienza pues por describir detenidamente su semblante, forma del rostro, color, y otros detalles, y por situar su edad entre los 29 o 30 años. Interián, que en la mayoría de santos atiende a estas características, no lo hace con Juan Bautista, —acaso por no diferir de lo

---

en la vidriera de la Catedral de Sevilla. PACHECO (1649) 2009, p. 681. Recuérdese que Interián recomienda la escena de Pacheco porque evita colocar el cuerpo del martir en "manos de una muger".

<sup>1411</sup> El relato es síntesis de *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra.

<sup>1412</sup> INTERIÁN (1730) 1782, vol. 2, p. 73.

<sup>1413</sup> Cita para esto el capítulo correspondiente de Molanus.

que suelen representar los pintores— y pasa directamente al siguiente de los puntos que aborda Pacheco.

Sobre sus vestiduras "pienso que no han advertido hasta ahora los pintores; a lo menos, yo no lo he visto" y cita lo que al respecto dicen varios autores, que coinciden en que fue un cilicio de cerdas de camello y un ceñidor de pellejo, tras lo cual, completa su descripción: "se le ha de pintar un saco que llegue a la mitad de las piernas y de los brazos, de un cilicio tejido de pelos de camello, que se vea en su aspereza que lo es; maltratada la carne donde remata y ceñida esta vestidura con ceñidor de piel."

Pacheco explica con claridad "que es ignorancia de los pintores pintarle con piel" porque "no es vestidura áspera, antes suave y blanda" y menciona al respecto que pintarle con traje áspero no sólo es mas conforme al Evangelio sino mas lejano "de los herejes" que adjudicaron a este santo suaves vestidos. Este comentario de Pacheco sobre los herejes es retomado por Interián que lo desarrolla con algo más de extensión: "hemos de reir...de lo que dicen del vestido del Divino Precursor, los seguidores del quinto y sexto Evangelio, esto es, los sequaces de Lutero y de Calvino; a saber, que su vestido fue a la verdad de lana, pero muy bien tejido, y ondeado, como es lo que llamamos en Castellano Chamelote de aguas."<sup>1414</sup> Por último, Pacheco le añade un manto rojo "por ornato y señal de su glorioso martirio", que Interián omite.

Sobre el cordero y la cruz como insignias, Pacheco informa de la existencia de cuestionamientos para finalmente confirmar que es apropiado representarlas. En primer lugar, sobre la imagen del cordero, menciona la prohibición procedente de un Concilio si bien considera que no tendría efecto, tanto por no haber sido legítimo el Concilio, como porque dicha prohibición fue contrariada por hechos posteriores de tanto peso como el Concilio de Nicea y la propia tradición eclesiástica de la imagen. Así, concluye que "lo permite la Iglesia" y "lo aprueba Molano".<sup>1415</sup>

---

<sup>1414</sup> Interián no suele demostrar demasiado interés por los herejes, siendo este uno de los pasajes más extensos que les dedica. Puede que en esta ocasión la precisión gramatical le sirviera como aliciente, pues el término "Chamelote de aguas" aparece recogido en el segundo tomo del Diccionario de la Real Academia en cuya redacción el mismo Interián participara: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1729, p. 301.

<sup>1415</sup> Añade la autoridad de la carta del papa Adriano a Tarasio, Patriarca de Constantinopla.



En segundo lugar, la cruz, cuya representación también ha sido objeto de cuestionamientos porque "antes de haber padecido en ella el Salvador no la había de traer San Juan en su caña". Pacheco contrargumenta con la antigüedad de dicha imagen y con el hecho de que San Juan "no solo fue profeta como los demás, pero más que profeta". De manera que "cordero y muerto en Cruz, desde el principio del mundo, con admirable acuerdo, vienen a ser las dos insignias inseparables de San Juan". Interián no presta atención a los supuestos cuestionamientos a estas imágenes y solo expresa brevemente su duda personal sobre si la cruz como atributo debe corresponder sólo al cordero o también puede asignarse sólo a San Juan.

Respecto a "las acciones y ejercicios que se deben pintar", Pacheco cita a varios autores que coinciden en comentar su austeridad, contemplación y amor a Dios, tras lo cual concluye: "habiéndolo de pintar solo, ha de ser en consideración profunda, o en oración y contemplación, o señalando, o abrazando con el cordero, o predicando ". Y añade, "se ha de huir de pintar a San Juan Bautista en acción que no sea conforme a la alteza y gravedad de su vida".

También expresa su desacuerdo con representarle jugando en su niñez, porque según el Evangelio, Juan no había visto a Jesucristo "desde que lo adoró en el vientre de su madre, hasta que lo bautizó en el Jordán". Recuérdese cuánto énfasis hará Interián en lo ridículas que le resultan este tipo de escenas:

ora cogiendo con su mano á un paxarillo atado con un hilo, ora poniendo al viento para que la mueva una veleta de papel, o un reilete, ora (cosa verdaderamente ridícula) montado a caballo sobre un cordero. Todo esto, sobre ser un juguete ridículo, y ageno de la gravedad de las cosas sagradas, es totalmente falso, ó representa cosas falsas, é improbables.

Es claro, por lo tanto, que el criterio de Interián en este sentido es conforme al de Pacheco, y su tendencia es, si cabe, a exacerbar el rigor —tanto en lo histórico como en lo relativo al decoro— que ya aquél mostrara.

\*

Pacheco se ocupa de dos variantes de la imagen de San Jerónimo, "su penitencia en el desierto" y "su traje de cardenal".<sup>1416</sup> Llama la atención sobre la excesiva desnudez de la imagen del penitente: "no es necesario para darse en el pecho, desnudarlo hasta los zapatos", citando de Sigüenza el argumento de que la intención de ello es "ostentar los pintores lo dificultoso de su arte." Esta observación será sin duda muy del gusto de Interián que la retoma y amplía con la protesta de que así procedan hasta "los más famosos Pintores", citando como ejemplo a Jacopo Tintoretto.

Pacheco puntualiza que cuando el santo se encontraba así de penitencia, "era mozo de treinta años" y "se pinta viejo impropiaemente", haciendo gala de una precisión que Interián retomará, aunque para otra escena del santo. Explica el significado de la calavera, la cruz y la trompeta con que suele acompañarse y confirma que también puede pintarse escribiendo y estudiando lenguas, y junto a una vela, por haber trabajado incluso durante la noche, así como con la piedra que se hiere el pecho.

Pacheco acepta también la imagen de Jerónimo con el león, amparándose en la opinión de Sigüenza que lo considera tradición, pese a que, aclara, podría haber una confusión con otro monje "llamado Gerásimo." Confirma el sentido simbólico más que real, de esta imagen, recordando la relación establecida por Molanus entre el león de Jerónimo y el de San Marcos evangelista. Interián se hace eco de Pacheco respecto a esta tradición aceptando el sentido simbólico de esta imagen del león, según afirma muy brevemente en su propio texto.

Sobre el traje cardenalicio, Pacheco cita una extensa discusión de Sigüenza quien primeramente había expuesto los oficios que desempeñara el santo por encargo del papa Damaso, matizando que en aquel tiempo "no estaban las dignidades en el punto que ahora" y después precisaba que dado que dichos ropajes fueron concebidos más de mil años después, "parecera sin propósito" pintarle así. El razonamiento de Sigüenza continuaba sin embargo, para contrargumentar que alguna señal debía distinguir a los de este oficio y preguntarse sobre la manera de significarla ante quienes no tienen más conocimiento que "lo que ven con sus ojos que se usa en la Iglesia". La conclusión es que

---

<sup>1416</sup> "Pintura de San Gerónimo, doctor de la iglesia", PACHECO (1649) 2009, pp. 691-694. Su fuente principal es la *Vida de San Gerónimo* de José de Sigüenza (1595) y en menor medida también el *Flos Sanctorum* de Pedro de Rybadeneyra, y el tratado de Molanus.

los fieles no deben reprehender esta representación. Esta extensa discusión será abreviada por Interián que acaba asumiendo la solución final de Sigüenza expuesta por Pacheco aunque con una resignación que revela que no es de su gusto: "yo no escribo todo esto por espíritu de partido ni por gana de disputar: y así pinten al Máximo S Geronimo como quieran los doctos".

Finalmente, Pacheco recomienda pintarle "con venerable barba blanca, color tostado" y "de setenta y ocho años de edad", detalle al que parece responder Interián al afirmar que según los cálculos Jerónimo murió a la edad de 81 años.

En resumen, se observa una notable afinidad entre las aproximaciones que a este santo hacen Pacheco e Interián. Igual rigor ante la desnudez, similar necesidad de precisión en detalles como la edad, la veracidad realista de los atributos y el vestuario. El único aporte diferente que hace el autor del XVIII es el de la libertad con que aprovecha su texto para expresar su propia opinión sobre temas de su tiempo, en este caso el recordar el valor del estudio ante su escaso aprecio por los teólogos de su tiempo.

#### *d) Palomino*

Aunque en sus pinturas representó a numerosos santos, Palomino no dejó en su tratado recomendaciones escritas específicas sobre cómo representarles. Si, como en el caso de la Virgen, se observan directamente en sus pinturas, se comprueba que también los apóstoles son representados con las tradicionales vestiduras de colores.

#### • *Resumen y conclusiones particulares*

Tras la revisión de todo el texto dedicado a los santos en *El Pintor Cristiano* y de la comparación detallada de cinco de sus capítulos con los que por contenidos se le corresponden en los tratados antecesores, puede concluirse en primer lugar, que la metodología general que siguió su autor para abordar cada caso, es, básicamente, la que propusiera Paleotti: análisis del origen del relato, y revisión de los rasgos del semblante, vestidos y edad de cada santo. Esta fidelidad metodológica coincide con la voluntad

expresada en algun punto de su texto por el propio Interián de completar el trabajo que el boloñés dejó sin concluir.<sup>1417</sup>

Intentando respetar esta estructura tan sencilla pero de origen tan incuestionable, como metodología de trabajo, Interián revisa aunque no siempre explícitamente el origen del relato, seleccionando cuando es necesario, de entre las múltiples fuentes sobre las vidas de los santos aprobadas por la tradición eclesiástica, aquellas que considera de mayor fiabilidad documental según los criterios del siglo XVIII, ligeramente distintos a los de siglos anteriores aún en la conservadora tradición eclesiástica.

Respecto a los rasgos que podríamos llamar propiamente iconográficos —que según la estructura mencionada comprende estrictamente semblante, vestidos y edad, pero que según el caso puede llegar a incluir otros detalles, escenarios o acciones— Interián retoma como válidas la casi totalidad de las indicaciones de tratados contrarreformistas anteriores —Molanus y Pacheco— pero estos contenidos resultan insuficientes (tanto por la cantidad de santos como por extensión de la información de cada santo) por lo que Interián recopila información de otras fuentes, generando por lo tanto un tratado diferente, más amplio y completo que los anteriores.

Junto a la estructura de los contenidos originaria de Paleotti y las indicaciones iconográficas retomadas de Molanus y Pacheco, permanecen en Interián los principios o criterios contrarreformistas entre los que destaca especialmente el de la honestidad de las imágenes entendida como censura a toda desnudez y a toda posible provocación lasciva. Pero aparecen también nuevos criterios, como es especialmente el valor de la verosimilitud, no ya únicamente en el sentido de la mimesis aristotélica, propia del arte a partir del Renacimiento y de continuo invocada por Paleotti, sino en el sentido erudito del conocimiento histórico, geográfico y de costumbres.

Ejemplos como el de la Anunciación del nacimiento del Bautista evidencian un inusitado énfasis en la representación de hechos y escenarios históricos, que constituye la principal diferencia entre las recomendaciones de este tratadista y sus predecesores, que eran

---

<sup>1417</sup> Al referirse a Paleotti, Interián afirma "el qual habia determinado continuar, y concluir esta misma obra, que yo tengo entre manos, y lo hubiera conseguido, á no haberse opuesto la muerte á sus doctas empresas, y trabajos".

mucho mas tolerantes respecto a detalles que en nada parecen afectar a la devoción del que contempla las imágenes.

## TERCERA PARTE

### CONCLUSIONES GENERALES

- *Del análisis comparativo*

1

*El Pintor Cristiano* de Interián se inspira claramente en el tratado de Molanus. Sin embargo está estructurado con mayor orden, sistematicidad y claridad. A diferencia del teólogo de Lovaina, el mercedario aborda los hechos sacros dejando de lado la significación simbólica o metafórica, para valorar únicamente la adecuación entre la imagen y la verdad histórica o teológica que la origina. Visto así el tratado de Interián puede resultar algo más restrictivo respecto a la libre fantasía del artista, pero no mucho más de lo restrictiva que puede resultar la representación de otros hechos históricos.

El tratado de Interián enfatiza la condena a la desnudez expresando más abiertamente la perturbación que pueden producir las imágenes indecentes, y sobre todo, evidencia una sensibilidad diferente, ya no temerosa ante los enfrentamientos y destrucción de imágenes y, al contrario, firme en su preocupación por difundir la erudición y evitar la indecencia.

En su aproximación a las imágenes de Dios, *El Pintor Cristiano* se encuentra lejano al debate de su representabilidad y no procura ya demostrar a través de la antigüedad de las imágenes la legitimidad de éstas. Si bien los lineamientos iconográficos básicos son los mismos, se encuentran diferencias respecto a la representación de la Trinidad: Interián no acepta la trinidad triábrica que Molanus da por aceptable y en cambio aprueba la imagen trinitaria en que Dios padre sostiene a Cristo muerto (trono de gracia) que Molanus rechazara.

Respecto a los otros seres incorpóreos: ángeles, almas, y demonios, el texto de Interián resulta más completo, ordenado y preciso.

En el caso de Cristo, Interián añade más escenas y aspectos a cada una de ellas que resultan definidas con mayor precisión. En referencia a la Virgen, la diferencia es más notable, no porque aporte particularidades iconográficas significativas sino porque Molanus no le otorgó un estudio pormenorizado, tratando algunos de los episodios de su vida de manera deshilvanada, bien como fiestas del calendario litúrgico o bien como

parte de la Pasión de Cristo. En ese sentido, el tratamiento que le otorga Interián resulta mucho más completo.

Por último, respecto a los santos, es evidente que Interián se refiere a una cantidad muchísimo mayor de ellos procurando asumir un tratamiento sistemático de algunas de sus características, si bien no evita con este proceder que resulten desiguales los textos conseguidos, tanto en la extensión como en la calidad de sus indicaciones.

## 2

Interián expresa claramente su voluntad de completar la obra inacabada de Paleotti. Y, en efecto, *El Pintor Cristiano* se centra en el extenso desarrollo de la casuística iconográfica que el italiano dejara esquematizada en el índice de su nunca realizado cuarto volumen. Ambas obras comparten a grandes rasgos las mismas concepciones generales e idénticos objetivos. Sin embargo, Interián agrega un nuevo interés al tradicional uso de la imagen como herramienta educativa dirigida a la enseñanza de la doctrina cristiana: la difusión del conocimiento erudito. Otorga menos atención a los errores en materia de fe para detenerse en cambio en unos saberes hasta cierto punto independientes de la salvación del alma, como son el saber histórico, geográfico, y cultural.

En este sentido, algunas indicaciones iconográficas se hacen más precisas como resultado del uso de la razón y el criterio propio de su autor, que asume la imagen sagrada de manera mucho más literal que Paleotti, desconfiando e incluso desaconsejando su uso metafórico y simbólico.

Aunque ambos comparten una misma concepción naturalista de la imagen, Interián lleva la idea de mimesis a sus siguientes consecuencias: la reproducción del hecho sagrado no sólo como realidad natural, sino también como realidad histórica ubicada en un tiempo, lugar y contexto cultural determinados.

También es notable la diferencia entre el método y el lenguaje de ambos tratadistas. Interián abandona el estricto escolasticismo en la estructuración de su pensamiento y de su lenguaje, expresando de manera más libre y llana, prácticamente coloquial, ideas que igualmente parecen concebidas con algo más de la libre intervención de la intuición personal.

## 3

Aunque quepa esperar mayores diferencias al comparar *El Pintor Cristiano* con la obra escrita por un pintor, como es *Diálogos de la Pintura* de Carducho, lo cierto es que ambos autores comparten un par de características que les aproximan especialmente. En primer lugar, un similar pragmatismo que no pretende que estos tratados sean reflexiones teóricas sino recomendaciones prácticas. Y en segundo lugar, un parecido énfasis en la condena de todo aquello que pueda relacionarse con la lascivia.

Más allá de estas dos similitudes generales, ha de resaltarse que Carducho no escribió indicaciones iconográficas en torno a los temas sacros, y pese a que menciona algunos casos, lo hace sólo a manera de ejemplo y no de manera sistemática. Esas breves y escasas indicaciones son suficientes, sin embargo, para descubrir la diferencia fundamental entre su manera de comprender y concebir la imagen sagrada y la de Interián. Para Carducho la pintura sagrada es fundamentalmente metafórica y en ella la fidelidad a la realidad histórica debe sacrificarse con miras a favorecer y facilitar la devoción del observador, precisamente lo contrario de lo que intenta defender Interián cuando sostiene que la pintura sagrada ha de ser realista desde el punto de vista histórico con la finalidad de educar al observador. Ello queda claramente demostrado al comparar sus respectivos enfoques del problema de la representación de los asistentes a los banquetes (acostados o sentados). Carducho recomendaba sentarles a la manera moderna, aún a sabiendas de que se recostaban en lechos, pues la incompreensión del observador interferiría en su devoción. Nótese que Interián introduce un nuevo objetivo para la imagen sagrada, la de educar en un tipo de conocimiento que es ajeno a la devoción en sí misma.

#### 4

Interián recurrió con frecuencia a las indicaciones iconográficas de Pacheco, retomando muchas de sus explicaciones e incluso en algunos casos, como en la descripción de las escenas marianas, siguiendo la misma organización de las ideas para su propio discurso. No hay una imitación directa, pero sí una tendencia a seguir el mismo orden expositivo sin repetir sus palabras. Antes bien, las explicaciones teológicas de Interián a menudo complementan la aproximación de índole más visual de Pacheco, siendo habitualmente más exhaustivo en la mayoría de los temas y, sobre todo, con una aproximación más crítica desde el punto de vista histórico, es decir, más atento a la posible verdad de los



hechos materiales (por nimios que estos sean) y con mucha menos propensión a la exaltación piadosa o al fervor por los hechos comentados de lo que hace Pacheco.

Así, la diferencia más clara desde el punto de vista iconográfico la encontramos en el colorido de los ropajes, donde Pacheco aún da cierta cabida a la fantasía y a la tradición pictórica, lo contrario que Interián que, como se ha visto, limita los colores a los naturales de las telas. Otras diferencias menores o peculiaridades de las indicaciones de Interián en comparación con las de Pacheco, son la recomendación de representar a Dios como un triángulo con el tetragramatón inscrito en él; la ausencia de una condena explícita a la representación de ángeles femeninos; su recomendación respecto al cuchillo de la circuncisión de Cristo, que habría sido de metal; la inclusión de la escena de la caída de los ídolos en la huída a Egipto; la modificación del lugar de Jesús niño entre los doctores del templo; la sencillez de las herramientas con que Cristo fue azotado; la confirmación de que todos los condenados acostumbraban a cargar con su propia cruz; o que los guardias del sepulcro dormían en el momento de la resurrección.

Las diferencias más notables se encuentran en aspectos más generales. En primer lugar, el tono general del tratado, que intenta liberarse del sentido piadoso para convertirse en un manual de erudicción y en un instrumento pedagógico en el que ocasionalmente se toma la libertad de expresar su visión crítica sobre su propia realidad circundante. Y en segundo lugar, en su voluntad de exhaustividad, de estudio total, que Pacheco no llegó a plantearse respecto a la iconografía religiosa.

## 5

Palomino no desarrolla indicaciones iconográficas de manera sistemática en su tratado pero aún así, a través de algunos de sus comentarios y en las descripciones de sus composiciones pictóricas, expresa una manera de entender la imagen sagrada como una confluencia de la verdad del argumento histórico con la adecuada representación metafórica. Esta acentuada tendencia metafórica y alegórica, que en su caso concreta en complejas composiciones al fresco, no encuentra parangón en el estricto realismo histórico que propone *El Pintor Cristiano*. En cambio, es equiparable en ambos la atención a la honestidad y recato de las figuras, si bien Palomino, como pintor, es más capaz de aceptar abiertamente la posibilidad de la desnudez sin deshonestidad.

Respecto a las indicaciones estrictamente iconográficas, hay poco directamente comparable: Palomino recomienda, igual que Interián, representar a Dios con el triángulo y el tetragramatón de su nombre en hebreo inscrito en él; pero difieren, en cambio, en cuanto al costado del cuerpo de Cristo en que habría sido realizada la herida, y, sobre todo, en el rigor historicista implícito en el colorido de las vestiduras de los personajes sacros. Palomino prefiere los colores tradicionalmente usados por los pintores (su pintura muestra a la Virgen vestida de rosa y azul) y no los neutros tonos naturales propios de las telas antiguas.

## 6

En resumen, lejos de copiar a sus precedentes, Interián replantea tanto la organización de la información —estructurada en personajes y no por escenas—, como los objetivos finales, que ya no consisten prioritariamente en la defensa del catolicismo frente a la herejía protestante.

La dosificación de la erudición y la claridad organizativa, así como la expresa voluntad de evitar los barroquismos expresivos o semióticos, lo diferencian de los anteriores tratados pictóricos hispanos, configurándose por primera vez un texto exclusivamente iconográfico en el que se ofrecen indicaciones concretas y específicas a los pintores.

Si bien las características iconográficas recomendadas no difieren significativamente de los rasgos tradicionales que se solían considerar correctos a partir de Trento, ningún texto las había recogido y organizado con ambición totalizadora y estilo accesible. Además se filtran en sus indicaciones ligeros matices vinculados a las preferencias clasicistas y racionalistas de su autor, quien por su formación y su entorno intelectual contribuía así a perfilar una posible senda para las artes en el siglo XVIII. El tono indiscutiblemente sistematizador y didáctico parece recoger su experiencia en la Academia de la Lengua con miras a una similar academización de la enseñanza y práctica pictórica en un futuro no lejano.

A pesar de que Interián no introduce variaciones iconográficas significativas, su concepción de las imágenes sagradas —y con ello nos referimos a lo que considera que deben ser su función y utilidad— difiere de las más inmediatamente contrarreformistas de los dos siglos anteriores. No es ya la fundamentalmente simbólica que poseía Molanus y aún mantuvo Paleotti y, ni siquiera, a pesar de su similar sentido de la verosimilitud, la

que expresa tan devotamente Pacheco y reitera con mayor complejidad teológica y barroquismo Palomino.

Su singular huída de toda lectura simbólica y su consecuente exigencia de realismo ante toda imagen sagrada, se presta a una doble interpretación. Por un lado, resulta ser el resorte disparador de su peculiar exigencia de fidelidad historicista: todo lo que representa la imagen ha de ser verdadero y por lo tanto, siendo hechos sucedidos en el pasado, han de aparecer exactamente igual a como acontecieron. Y es por ello por lo que podríamos reivindicar a Interián como un paso adelante en la progresiva conquista del realismo por parte de la imagen sagrada. Por otro lado, parece revelar una incomprensión del mundo representativo de las imágenes, una cierta carencia de libertad imaginativa propia de una mentalidad ajena al ejercicio de lo visual, a la práctica artística en general.

Su incomodidad con la metáfora, igual que su cautela para plantear alguna nueva iconografía, la escasez de comentarios en torno a elementos propiamente visuales, sean estos de naturaleza compositiva o expresiva, la escasez de menciones específicas a pintores y sus obras, revelan que, pese a su cultura y erudición, Interián no domina los pormenores del oficio pictórico. Al contrario, pese a su amistad con Palomino, gusta de situar retóricamente a los pintores en una suerte de bando enemigo, proyectando explícitamente sus indicaciones desde el plano superior de la autoridad teológica. Sus propuestas nacen de los textos y no de las imágenes, y consciente de que ello puede alejarle de su objetivo parece esforzarse en evitar su natural propensión a desarrollar discusiones de tipo exegético que acaben resultando inútiles a su propósito.

En este sentido, Interián demuestra una suerte de hiperconciencia de su objetivo, al recordar constantemente —al lector ¿o a sí mismo?— que su propósito es exponer observaciones directamente relacionadas con las imágenes de los santos realizadas por los pintores, como si en efecto encontrara cierta dificultad para centrarse en ello, como si le acechara constantemente el peligro de perderse. Así parece señalarlo el frecuente uso de breves muletillas del tipo "por lo que es de mi asunto", o "por lo que mira a mi intento", o algo más extensas, "El objeto que me he propuesto, me obliga a notar aquí algunas cosas" o de frases para detenerse justo ante un relato de vida, como "no puedo detenerme aquí mucho por lo que mira a sus hechos" o "Pero esto mira á la Historia, cuya explicación ... no es de mi inspección. Veamos pues si hay que toque más particularmente á la Pintura". Y, en efecto, son pocas las observaciones de naturaleza estética que pueden entresacarse

de sus palabras, y escasísimas, por no decir del todo ausentes, las observaciones de tipo formal o compositivo.<sup>1418</sup> Su verdadero interés no es de índole plástico, no está en el aspecto visual de la pintura (o escultura) en sí, sino en la función significativa que las imágenes desempeñan.<sup>1419</sup> Por lo tanto, igual a como sucediera en los tratados anteriores, lo que Interián proporciona no es un modelo que pueda ser seguido por los pintores, sino una clave significante vinculada a una nueva funcionalidad de la imagen sagrada.

Desterrada la función simbólica de la imagen sagrada por tanto tiempo vinculada a la práctica devocional, la nueva función que *El Pintor Cristiano* otorga a las imágenes sagradas es la de instrumento para la educación popular, pero no para la educación en la fe, sino para la educación en un aspecto laico en sí mismo, como es la erudición en historia, geografía, y costumbres de otros pueblos. Se trata de promover una educación en historia sagrada, y no ya de promover la vivencia emocional de lo sagrado.<sup>1420</sup>

A ese mismo propósito educativo obedecería el énfasis con que se condenan las desnudeces o indecencias de las figuras. Al exeder las imágenes religiosas las funciones estrictamente devocionales y considerarse su capacidad educativa general, se les

---

<sup>1418</sup> En todo el sector dedicado a los santos detectamos cuatro expresiones de naturaleza estética: al expresar su preferencia ante determinada imagen de Magdalena de Pazzi, sobre las proporciones de San Cristobal, en la que considera la más hermosa de las representaciones de Santo Domingo y en la pintura de todos los santos de un pintor que denomina Luqueto.

<sup>1419</sup> Suscribimos la observación de Hans Belting: “Estas imágenes tampoco son competencia de los teólogos, como podría parecer, pues de lo que hablan éstos es de teólogos históricos y de su trato con las imágenes, no de las imágenes mismas. Cuando piden la palabra, su asunto es el de la autorepresentación de la disciplina ... Se hacen un concepto de la imagen tan general que parece que sólo existiera en la idea” BELTING, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009 (1990), pp. 11-12.

<sup>1420</sup> Es esta falta de emotividad vinculada a la devoción, la que encuentra a falta Mâle cuando describe el arte del siglo XVIII “En aquellos años hubo, en España y en Italia, una serie de artistas que mantuvieron el acento cristiano, si bien tales artistas fueron más extraños en Francia. Los contemporáneos de Voltaire y de Diderot eran incapaces de infundir a la pintura religiosa la profundidad de sentimientos que en ella depositaban los contemporáneos de Pascal y de Bossuet. Pero en el supuesto de que estos artistas se tornasen indiferentes respecto a los temas que trataban, no resulta menos interesante demostrar que permanecían fieles a los antiguos temas religiosos”, MALE: *El arte religioso... op. cit.*, p. 12.

interpreta también como modelos de conducta y de moralidad, y de allí la atención a la vestimenta, a la actitud, a la expresividad de las figuras.

Por otra parte, para Interián las imágenes de los santos son también instrumento de identidad nacional. Su interés por los santos hispanos es claro, a causa de la conciencia de que su conocimiento y difusión contribuirían al enaltecimiento y gloria de la Monarquía española.

Interián no se propone con su tratado estimular o aumentar la devoción popular hacia los santos. Las observaciones respecto a los santos —pese a que tal vez no lleguen a cubrir la totalidad de las expectativas que crea—, proponen algo completamente diferente: educar a los pintores, y a través de ellos al pueblo, en el conocimiento de la historia sagrada de una manera erudita y racional. Su proyecto, concebido en el *status quo* de una Contrarreforma totalmente establecida y por lo tanto plenamente inmerso en los valores católicos, es sin embargo en esencia laico, como será el proyecto ilustrado.

Como propuesta iconográfica, la labor de Interián es sutil y su consecuencia artística debe rastrearse en el leve giro hacia el realismo histórico que experimenta la pintura religiosa en el XVIII y XIX. Más que en la iconografía, su aporte en el vasto terreno de la imagería del santoral se encuentra en su interpretación del mismo como ámbito en el que campa la ignorancia popular. Y en el que, redirigiendo la concepción utilitaria de la imagen que siempre ha caracterizado a la Iglesia católica, aprovecha su autoridad como teólogo para amparar su verdadera labor como hombre docto del siglo XVIII: no ya afianzar la fe, ni incrementar la devoción, sino contribuir a erradicar la ignorancia general. Ese es, en esencia, el gran combate civilizador de Interián.

#### • *Del tratado en su contexto*

#### 7

La revisión de *El Pintor Cristiano* confirma que su escritura se llevó a cabo en los últimos años de la vida de su autor, cuando éste ya había sido nombrado Predicador Real y Teólogo de la Real Junta de la Concepción. Sin embargo, nada apunta a que dicho tratado fuera obra realizada a petición del gobierno borbónico. La iniciativa fue, sin duda, del propio autor, quien con su participación fundadora en la Real Academia, su cercana amistad con su propulsor el Marqués de Villena y sus propias palabras en la obra analizada, demostró compartir plenamente los criterios de la primera Ilustración según los

cuales las normativas centralizadas y unificadas contribuirían a un mayor bienestar general.

Pese a lo personal del proyecto y la naturaleza aparentemente poco terrena de su contenido, se detecta un proyecto político entre líneas: conciencia de nación, crítica a la mediocridad imperante, reclamo de orden y autoridad, deseo de exaltar los valores hispanos, y, por supuesto, reverencia a la autoridad monárquica.

La obra exhibe un paralelo apego de su autor por la tradición humanista en el ámbito de las letras, y por las fuentes conciliares, bíblicas y patrísticas en el ámbito de la teología, que se apoyan mutuamente en la tarea de recopilar el corpus visual canónico del catolicismo para mayor gloria de España y de la Orden de la Merced.

Su verdadera labor no es la defensa de la iconografía sacra frente a la herejía protestante, pues ello no era ya fuente de enfrentamientos. Es la defensa del conocimiento frente a la amenaza de la ignorancia y del error. Su recuperación de Damasceno, Molanus, Paleotti o Pacheco, es porque participa del propósito general, entre los eruditos de su tiempo, de rescatar el saber de una pretérita época dorada, en este caso, el cuerpo de autores configuradores de la normativa iconográfica sagrada. Pero la principal labor erudita de Interián no es sólo la que él personalmente lleva a cabo al acudir a los documentos teológicos para la redacción de su tratado, sino la que se propone conseguir a través del mismo una vez publicado. A saber: utilizar las imágenes sagradas como fuentes visuales de conocimiento verdadero y no únicamente como fuentes de piedad y devoción cristiana. El objetivo declarado de convertir en eruditos a los pintores revela abiertamente la naturaleza didáctica de su proyecto.

Aunque aparentemente recurriera a la misma argumentación general históricamente utilizada por la Iglesia católica occidental para sustentar la defensa de la imagen sagrada en su función didáctica, este tratado no se limita a insistir en la corrección de los recurrentes errores desde el punto de vista de la catequesis, sino que expande el utilitarismo de la imagen fuera de los límites religiosos y, considerándola transmisora de hechos históricos, la reinterpreta como herramienta de educación en un sentido más amplio, proponiendo su rigurosidad y racionalidad en aspectos concretos de índole histórica: arquitectura, vestimentas, costumbres.

En *El Pintor Cristiano*, Interián actuó fundamentalmente como teólogo dedicado a la exégesis bíblica. Su dedicación académica a las lenguas sagradas y en alguna medida sus sermones, confirman que ésta era una de sus principales preocupaciones. Las indicaciones de *El Pintor Cristiano* son el resultado de un trabajo de exégesis dedicado a poner al alcance de un público específico como son los pintores, lo que las Sagradas Escrituras revelan en torno al aspecto visual de los personajes y situaciones sagradas. Y en ese papel de exégeta proporciona a sus destinatarios el material que ha de guiar su conducta y para ello actúa inevitablemente determinado por sus propios condicionamientos culturales, en este caso los de un entorno progresivamente ilustrado, que le hacen consciente de la necesidad de eliminar elementos que puedan ser considerados supersticiosos, falsos, ahistóricos y apócrifos, y que en lo relativo a principios estéticos, dirigen sus simpatías hacia un cierto grado de idealización y simplificación naturalista, afín al espíritu clásico al que deseaba retornar la Ilustración.

En líneas generales, Interián se mantiene apegado a los valores e indicaciones contrarreformistas según los lineamientos generales de la Iglesia católica, actuando únicamente como un compilador de las diversas especificaciones iconográficas aprobadas por las autoridades después del Concilio de Trento. Sin embargo, las críticas que expresara durante su vida académica hacia los excesos del pensamiento escolástico permiten esperar en su tratado algún tipo de diferencia con respecto a aquél y en consecuencia una actitud de alguna manera más crítica y más acorde al tipo de modernidad que empezaban a concebir las mentes reformistas e ilustradas. Su conocimiento de las lenguas sagradas por una parte y por otra de los estudios de bolandistas y mauristas, iniciadores de la hagiografía moderna como disciplina sustentada en documentos verídicos, define el área en que su propuesta particular intenta asentarse racionalmente y con criterios de la cientificidad de su época. La particularidad de su proyecto referido únicamente a las imágenes, le permite sin embargo evadir cualquier problema relativo al origen histórico del culto en sí.

Algunos historiadores han alegado que la decisión de utilizar el latín en un tratado como éste demuestra la desvinculación del autor de una verdadera voluntad de dirigir su obra al pueblo llano y en particular a los pintores. La escogencia del lenguaje en este caso

ciertamente está cargada de implicaciones y precisamente por ello no es posible una interpretación excesivamente simplificadora de la decisión.

Interián ofrece abundantes muestras de su apego por lo hispano y como miembro de la Real Academia manifiesta un verdadero aprecio por la lengua autóctona, además de confirmarlo su opinión favorable a las traducciones de la Biblia en un momento en que ello no era demasiado bien visto, según se deriva de la polémica en torno al *Catecismo histórico* de Fleury. En contrapartida, su admiración y ejercicio del latín clásico, diferenciado del deformado latín universitario, le identificaba con los más acérrimos defensores de la vuelta al humanismo como fuente de saber como era el caso de Manuel Martí y Zaragoza. Adicionalmente, el latín era la lengua propia del oficio de teólogo, por lo que la credibilidad y dignidad de su trabajo se vinculaban a su uso. Y por último, la abundancia de autores extranjeros contemporáneos entre sus citas permite suponer el convencimiento del autor acerca la conveniencia de una lengua común entre estudiosos y eruditos.

A inicios del XVIII el uso del latín clásico no puede reducirse a una mera finalidad práctica, su empleo estaba cargado de un cierto tipo de militancia: implicaba la negación de los barroquismos del pasado, la oposición a la decadencia cultural en que había derivado la escolástica en España y la propuesta de una disciplina educativa necesaria para salir adelante. Además, la propia naturaleza de la obra, vinculada a una extensa tradición teológica y en diálogo directo con los tratados que le precedieron, justifica su escritura en esa lengua.

La decisión efectivamente catapultó al texto en primer lugar a la élite erudita de España y de Europa, pero no por ello dejó de estar dirigido a los pintores, a quienes finalmente alcanzaría la posterior traducción.

10

La relevancia que la erudición como valor adquiere en el siglo XVIII se percibe fácilmente en los escritos de la época. La fortuna de dicho término en España estuvo acompañada por la expansión de un movimiento caracterizado como un nuevo tipo de sapiencia, contraria a la ignorancia, pero también, en cierta forma, opuesta a la tradicional sabiduría propia de la escolástica. En este mismo sentido, “la primera fase de la Ilustración española es en buena medida un movimiento erudito, constituido por



personajes que aceptan gustosamente la consideración de tales y que confieren a la erudición una alta estima”.<sup>1421</sup>

Sin embargo, más que como característica de unos pocos hombres selectos, el empleo del término erudición entre los Ilustrados puede entenderse como “meta de la política cultural que España necesita”, es decir, como un valor a “socializar”. Es precisamente éste el sentido en el que puede entenderse el empleo del adjetivo erudito junto al oficio de pintor en el título de su tratado. Cabe añadir que como reacción de los antiilustrados se produciría cierta desconfianza ante las supuestas virtudes que encerraba el término, llegándosele en algún caso a relacionar con la incredulidad religiosa.<sup>1422</sup> Teniendo esto en cuenta una vez más con el título del tratado en mente, la decisión de insistir y reiterar en el adjetivo 'cristiano' como primera cualidad del pintor erudito, resulta pertinente a pesar del evidente contenido cristiano del tratado.

---

<sup>1421</sup> ÁLVAREZ DE MIRANDA: "La erudición y la curiosidad..." *op. cit.*, p. 464.

<sup>1422</sup> *Ibid.* p. 468.

## BIBLIOGRAFÍA

### • *Ediciones del tratado*

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *Pictor Christianus eruditus. Sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas Sacras Imagines. Libri octo cum appendice. Opus Sacrae Scripturae, atque ecclesiasticae Historiae studiosis non inutile.* Authore R.P.M. Fr. Ioanne Interian de Ayala; Sacri, Regii, ac Militaris Ordinis Beatae Marie de Mercede Redemptionis Captivorum; Salmanticensis Academiae Doctore Theologo, atque ibidem Sancte Theologiae cum Sacrarum Linguarum interpretatione professore jam pridem emerito. Matriri, Ex Typographia Conventus praefati Ordinis, 1730.

El volumen único se imprimió en tamaño folio, 445 páginas, texto a dos columnas. Se utilizaron caracteres árabes y griegos en los casos que el texto lo exigía.

La edición va precedida de una dedicatoria a la Virgen de la Merced por parte del General de la Orden, Fr. Jose Campuzano de la Vega, tres censuras, tres licencias, errata, tasa, índice y un breve prólogo del autor (de media página de extensión). Las censuras estuvieron a cargo de los doctores en Teología Joaquín de Muñatones, mercedario; Pedro Manso, agustino; y Juan de Ferreras, bibliotecario mayor de la Biblioteca Real. Las licencias, intercaladas con las censuras anteriores, corresponden en primer lugar a la Orden Mercedaria, a cargo del mismo General de la Orden, en segundo lugar al Vicario General de la Curia de Madrid, y en tercer lugar al gobierno civil. Dispone esta edición de un índice alfabético al final del texto.

Esta primera edición es consultable y descargable en Google Books <http://books.google.es/books?id=nhAUAAAQAAJ>

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El Pintor Christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica. Escrrita en latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interian de Ayala, de la Sagrada, Real y Militar Orden de nuestra Señora de las Mercedes, Redencion de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, Catedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Universidad,*

*y Predicador de S. M. Y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, Presbítero, Doctor en Theología, y en ambos Derechos, del Gremio, y Claustro de la Pontificia, y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgél, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia, y Disciplina Eclesiástica de esta Corte.* Madrid, Joachin Ibarra, 1782.

Fue impreso en dos volúmenes, en tamaño cuarto. El primer volumen es de 484 páginas, y el segundo de 533 con texto a una columna. Se utilizaron caracteres árabes y griegos en los casos que el texto lo exigía.

El texto en el primer volumen es precedido por una dedicatoria al Conde de Florida-Blanca por parte del traductor, un extenso prólogo (de 10 páginas de extensión) del mismo Luis Durán, tabla de los capítulos del primer volumen y erratas. El segundo volumen se inicia con tabla de los capítulos que corresponden y finaliza con el índice alfabético de ambos volúmenes y erratas.

Ambos volúmenes pueden ser descargados en Google Books. El primero en: <http://books.google.es/books?id=ZQgDLKKORkUC> El segundo volumen en: <http://books.google.es/books?id=cd9QAAAACAAJ>.

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El Pintor Cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica. Escrita por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala, de la Sagrada, Real y Militar Orden de Nuestra Señora de las mercedes, Redencion de cautivos, Doctor Teólogo de la Universidad de Salamanca, Catedrático Jubilado de Teología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Universidad, y Predicador de S. M.,* Barcelona, Viuda e hijos de J. Subirana, 1883.

Impreso dentro de la colección divulgativa "Verdadera Ciencia Española" en tres volúmenes, en tamaño octavo, el primero es de 288 páginas, el segundo de 320 y el tercero de 352 páginas. El primer volumen contiene un nuevo prólogo de los editores (firmado por B. Ribó y F.), seguido por una biografía del autor extraída del prólogo de la edición anterior. Pese a que se trata de una redición de la traducción de Luis Durán, no se

menciona al traductor. Cada volumen cuenta con una fe de erratas y el índice de los capítulos que contiene y el tercero contiene el índice alfabético completo.

Esta edición moderniza la grafía y la puntuación pero carece de caracteres griegos y árabes por lo cual suprime los fragmentos de texto en los que estos estaban incluidos y elimina también algunas de las citas latinas. El texto original resulta por lo tanto mutilado. La diagramación de la doble página prescinde de la indicación del capítulo por lo que resulta muy difícil para el lector ubicarse.

Puede visualizarse en jpg en la Biblioteca digital de Castilla y León:  
<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=2077>

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *Istruzioni al pittor cristiano ristretto dell' opera latina di Fra Giovanni Interian de Ayala. Fatto da Luigi Napoleone Cittadella con note storiche ed artistiche del medesimo. Socio d'onore della Bolognese, della Perugina, della real Parmense e de la real Atestina Accademia di Belle Arti e socio corrispondente dell'arcadica e tiberina di Roma, della I. R. Valdarnese del Poggio, dei Georgofili di Firenze, e dell'I. R. Ateneo di Bassano, membro della Società economico-agraria di Perugia, e di varie altre Accad. dello stato ed estese*, Ferrara, Domenico Taddei, 1854.

Se trata de una traducción, adaptación y reducción de la versión latina. El volumen único se imprimió en tamaño octavo, 372 páginas. Contiene una dedicatoria al Señor Conde Andrea Dott. Cittadella Vigodarzere, un prólogo y finalmente, tras el texto, un índice alfabético de los artistas incluidos por Citadella como ejemplos.

• *Bibliografía citada en el tratado*

**Clásicos**

Legislación romana: *De bonis damnatorum*

Legislación romana: *Digestum vetus pandectarum iuris civilis*

Legislación romana: *In servorum ff. De Poenis / Codicis Dn. Iustiniani*

APULEYO, Lucio (Madaura, c. 124 - c. 180)

*Apología florida*

ARISTÓTELES (Estagira, 384 a.C. - Calcis, 322 a.C.)

*Política*

*Problemas*

ARTEMIDORO DE DALDIS (Éfeso, S. II)

*La interpretación de los sueños*

ATENEO DE NÁUCRATIS (Náucratis, 150 - 249)

*El banquete de los eruditos*

CATULO, Cayo Valerio (Verona, c. 87 a.C. - Roma c. 57 a.C. )

*Carmina 63*

CICERÓN, Marco Tulio (Arpino, 106 a.C. - Formia, 43 a.C.)

*Correspondencia con su hermano Quinto*

*De los oradores ilustres*

*Discursos II. Verrinas*

*Disputas tusculanas*

*El orador*

*Filípicas*

*Las leyes*

*Los oficios*

DEMETRIO (S. I)

*Sobre el estilo*

DION CASIO (Nicea de Bitinia, 155 - 235)

*Historia romana*

DION CRISÓSTOMO (Prusa, c. 40 - c. 120)

*Discursos*

ELIANO, Claudio (Palestrina, 175-235)

*Varia historia*

ESPARCIANO, Elio (S. IV)

*Vida de Adriano*

ESTACIO, Publio Papinio (Nápoles, 45 - Roma, 96)

*Silva*

ESTRABÓN (Amasya, c. 64 a.C. - c. 24 d.C.)

*Geografía* (17 vols.)

EUCLIDES (Alejandría, 325 a.C. - 265 a.C.)

*Los elementos*

FESTO, Rufo (Roma, S. IV)

*Breviario de las hazañas realizadas por el pueblo romano*

FESTO, Sexto Pompeyo (Narbona, S. II)

*Sobre el significado de las palabras*

FILÓSTRATO, Flavio (Lemnos, 172 - Atenas, 247)

*Vida de Apolonio de Tiana*

FILÓSTRATO, el Joven (S. III)

*Imágenes*

JOSEFO, Flavio (Jerusalem, c. 37 - Roma, 100)

*Las Guerras de los judíos* (c. 75)

*Antigüedades de los judíos* (c. 94)

GALENO (Pérgamo, 130 - Roma, 200)

*De las facultades de los medicamentos simples*

HELIODORO DE ÉMESA (Siria, S. III - IV)

*Etiópicas*

HERMÓGENES DE TARSO (c. 160 - c. 225)

*Sobre las formas de estilo*

HERODIANO (c. 178 - 252)

*Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio*

HERODOTO (Halicarnaso, 484 a.C. - 425 a.C.)

*Los nueve libros de Historia*

HOMERO (S. VIII a.C.)

*La Ilíada*

*La Odisea*

HORACIO FLACO, Quinto (Venusia, 65 a.C. - Roma 8 a.C.)

*Arte Poética*

*Epístolas*

*Odas*

*Sátiras*

JUVENAL, Décimo Junio (Aquino?, 60 - 128)

*Sátiras*

LUCANO, Marco Anneo (Bética, 39 - Roma, 65)

*Farsalia*

MARCIAL, Marco Valerio (P. Tarraconense, 40 - 104)

*Epigramas*

MELA, Pomponio (Tingentera, s. I - m.c. 45)

*De Chorographia*

OVIDIO NASÓN, Publio ( Sulmona, 43 a.C. - Tomis, 17d.C.)

*Fastorum*

*Metamorfosis*

PETRONIO, Cayo Árbitro (Massalia, c. 20 - Cumas, c. 65)

*Sátiras*



PLATÓN: (Atenas/Eginia, c. 427 a.C. - c. 347 a.C.)

*Crátilo*

*El Banquete*

*Gorgias*

*Leyes*

PLAUTO, Tito Macio (Sarsina, 254 a.C. - 184 a.C.)

*Poenulus*

PLINIO SEGUNDO, Cayo (*alias* Plinio el Viejo) (Comun, 23 - Estabia, 79)

*Historia Natural*

PLUTARCO, Mestrio (Grecia, c. 50 - 120)

“A la gloria de Atenas”, en *Obras Morales*

“Temístocles” y “Vida de Bruto”, en *Vidas paralelas*.

*Sobre los retrasos de la venganza divina*

*Sobre la Fortuna o las virtudes de Alejandro*

*Vida de Alejandro*

POLIBIO (200 a.C. - 118 a.C.)

*Historias*

PORFIRIO (Tiro c. 232 - Roma, 304)

*De la abstinencia de comida de origen animal*

PTOLOMEO, Claudio ( Ptolemaida, c. 100 - Cánope, c. 170)

*Geografía*

QUINTILIANO, Marco Fabio (Tarraconensis, c. 39 - Roma, c. 95)

*Instituciones Oratorias*

SÉNECA, Lucio Anneo (Cordoba, 4 a.C. - 65 d.C)

*Fedra*

*De los beneficios*

*Dialogo De la brevedad de la vida*

*Dialogo Consolación a Marcia*

*Cartas a Lucilio*

SEXTO PROPERCIO (Umbría, 47 a.C. - Roma, 15 a.C.),

*Elegías*

SILIO ITÁLICO, Cayo (Padua?, c. 25 - Campania, 101)

*La Guerra Púnica*

SUETONIO Augusto (Hipona, c. 70 - 126)

“Nerón”, en *Los doce césares*

TÁCITO (c. 55 - 120):

*De las costumbres, sitios y pueblos de la Germania*

TERENCIO, Publio ( Cartago? - m. 159 a.C.):

*Adelfos*

*El Eunuco*

TUCÍDIDES (Atenas, 460 a.C. - Tracia, 396 a.C. ?)

*Historia de la guerra del Peloponeso*

VALERIO MÁXIMO (14 a.C - 37 d.C.)

*Hechos y dichos memorables*

VEGECIO (S. IV)

*Sobre las instituciones militares*

VIRGILIO MARÓN, Publio (Andes, 70 a.C. - Brindisium, 19 a.C.)

*La Eneida*

*Eglogas*

### **Cristianos Primitivos**

AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona (Tagaste, 354 – Hipona 430)

*Las herejías, dedicado a Quodvult* (428)

*La Ciudad de Dios* (412-426)

*Réplica a Juliano* (421)

*Tratados sobre el evangelio de San Juan* (407)

*Concordancia de los evangelistas* (400)

*Confesiones* (397-398)

*Replica a Fausto, el Maniqueo* (397)

*Cuestiones diversas a Simpliciano* (396)

*Comentarios a los salmos* (392-416)

*Los dogmas de la iglesia* (escrito pseudoagustiniano actualmente atribuido a Genadio)

*Meditaciones* (apócrifo)

*Contra los judíos* (escrito pseudoagustiniano actualmente atribuido a Quodvultdeus)

Sermones:

*Sermones sobre los tiempos litúrgicos (Sermone de tempore)*

*De Epifania 1 y 2* (199 & 200 *In Epiphania Domini*)

*Sermón 9 sobre la natividad del Señor* (128 *In Natali Domini*)

*Sermón 130 sobre la Pasión del Señor* (155 *De Passione Domini*)

*Sermón 3 sobre la Ascención del Señor (176 De Ascensione Domini)*

*Sermo 71 de Tempore (no ubicado)*

*Sermones sobre los mártires (Sermones de sanctis)*

*Sermón 42 (In Natali S. Ioannis Baptistae 287)*

*Sermón 35 (no ubicado)*

*Sermo I De Innocentibus (no ubicado)*

Epistolas:

*202 (191 Epistolae prima classis)*

*115 ad Nebridium (9 Epistolae prima classis)*

AMBROSIO, Santo, obispo de Milán (Tréveris, c. 340 - Milán, 397)

*Cartas*

*De la Institución de las vírgenes*

*Oración fúnebre al emperador Valentiniano*

*Exhortación a la virginidad*

*Tratado de las vírgenes a su hermana Marcelina*

*Sobre la fe, dedicado al emperador Graciano*

*Tratado sobre el evangelio de San Lucas*

AMPHILOQUIO, Santo, Obispo de Icona (Cesarea, c. 340- c. 400)

*Vida de San Basilio*

ANÓNIMO

“Carta sobre la verdadera circuncisión” (erróneamente atribuida a San Jerónimo)

ANÓNIMO

*Obra imperfecta sobre San Mateo*

ARNOBIO DE SICCA (Sicca, S. III - 330)

*En pugna con los gentiles*

ATANASIO, Santo (Alejandría 296 - 373)

*De la encarnación del Verbo*

*De la naturaleza del Verbo*

*Sobre la Pasión y Crucifixión del Señor*

*Apología de su fuga*

*Carta a los solitarios*

*Tomo a los antioquenos*

*Oraciones contra los arrianos*

ATHENAGORAS (Atenas, c. 133 - 190)

*Súplica en favor de los cristianos*

BASILIO, Santo, Obispo de Cesarea (Basilio el Grande) (Cesarea, c. 330 - 379)

*Homilías sobre los Salmos*

*Homilía a los cuarenta mártires*

*Comentario sobre Isaías*

CIPRIANO, Santo, Obispo de Cartago (Cartago, m. 258)

*Sermón de la Natividad de Cristo*

*Sermón de Pascua*

*Epístola 73 al emperador Joviano*

CIRILO, Santo, Patriarca de Alejandría (Alejandría, c.370 - 444)

*Contra los Antropomorfitas*

*Contra Juliano el Apóstata*

CIRILO, Santo, Obispo de Jerusalén (c. 315 - Jerusalén, 386)

*Homilia del encuentro del Señor*

*Comentarios elegantes (Glaphyra)*

*Sobre la adoración y el culto en espíritu y en verdad*

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, Santo (*alias* Titus Flavius Clemens) (Alejandría c. 150 - c. 215)

*Pedagogo* (192)

*Exhortación a los gentiles*

EPIFANIO, Santo, Obispo de Constancia (Palestina, c. 315 - 403)

*Sobre herejes*

EUSEBIO DE CESAREA (Cesarea, 275- 399)

*Demostración Evangélica*

*Cronicón*

*Historia Eclesiástica*

*Preparación Evangélica*

GREGORIO NACIANCENO, Santo (Nacianzo de Capadocia, 329 - 389)

*Oraciones*

*Carminas*

*Homilías*

GREGORIO DE NISA, Santo (Cesarea de Capadocia, c. 330 - Nisa, c. 400)

*Vida de Moisés*

HILARIO, Santo, Papa (Cerdeña - Roma, 468)

*Epistola a Constantino*

IRENEO, Santo, Obispo de Lyon (Esmirna h. 130- Lyon h.202)

*Contra las herejías*

JERÓNIMO, Santo (Estridón, c. 340 - Belén, 420)

*Epistolario*

*Contra Rufino*

*Contra Helvidio*

*Comentario a Isaías*

*Comentarios a los Salmos*

*Comentario al evangelio de San Mateo*

*Comentario al libro de Daniel*

*Carta a Juliano*

*La Vida de San Pablo, el primer ermitaño*

*Comentario a los Gálatas*

JUAN CASIANO, Santo (Escitia Menor, h.360 - h.435)

*Conversación décima del Abad Isaac sobre la oración*

*Las Instituciones*

JUAN CRISÓSTOMO, Santo (*alias* Auctor Operis Imperfecti) (Antioquía, 347-407)

*Comentarios a los Salmos*

*Homilías sobre el evangelio de San Mateo.*

*Homilías sobre el evangelio de San Juan*

*Homilías sobre el Génesis*

*Homilía I sobre la cruz y el ladrón*

*Homilías sobre la naturaleza incomprensible de Dios*

JUSTINO, Santo (Flavia Neapolis c. 110 - Roma, c.165)

*Diálogo con Trifón*

JUVENCO, Cayo Aquilino Vecio (Hispania, S. IV)

*Historia evangélica*

LEON I, Papa, Santo (alias León Magno) (Toscana, c. 390 - Roma. 461)

*Sermones*

MAMERTO Claudiano (Vienne, c. 400 - 473)

*Sobre el estado del alma*

NONNO (Panópolis, S. IV - V)

*Paráfrasis del evangelio de Juan*

OPTATO, Santo (África, IV)

*Contra Parmenio* (h. 365)

ORÍGENES (Alejandría, 185 - Tiro, 254)

*Comentarios a la epístola a los romanos*

*Filocalia*

*Homilias*

*Comentarios al evangelio de San Mateo*

*Contra Celso*

PALADIO, Obispo de Aspuna (Paladio de Galacia), (Galacia, c. 367 - c. 421)

*Historia Lausiaca* (420)

PAULINO DE NOLA, Santo (Burdeos, 355 - Nola, 431)

*Epistolas* (N.10 *ad Severum*, 11 y 12)

PEDRO CRISÓLOGO, Santo, Arzobispo de Rávena (Imola, 380-450)



*Sermones*

PRUDENCIO CLEMENTE, Aurelio (Tarraconensis, 348 - c.410)

*Himno XI de la Natividad de Cristo (Libro de los himnos)*

*Peristephanon o Libro de las coronas de los mártires*

RUFINO DE AQUILEYA (Concordia, 345 - Mesina, 410)

*Historia Eclesiástica*

SEDULIO, Celio (S. V)

*Poema pascual*

SOZOMENUS Hermias (Palestina, c.400 - c.450)

*Historia Eclesiástica*

SULPICIO SEVERO, Santo (Aquitania, 363 - c. 420)

*Vida de San Martín, obispo de Tours*

TACIANO (Siria, c. 120 - c. 180)

*Discurso contra los griegos*

TEODORETO DE CIRO (Antioquía, c. 393 - Ciró, c. 458)

*Comentario al Cantar de los cantares*

*Comentario al libro de Daniel*

*Historia Eclesiástica*

*Fábulas heréticas*

TEÓFILO, Obispo de Antioquia (m. 183)

*Comentarios a los cuatro evangelios*

TEÓFILO DE ALEJANDRÍA (Alejandría, m. 412)

*Cartas*

TERTULIANO, Quinto Septimio Florente (Africa, c.160 - c.220)

*Apología contra los gentiles en defensa de los cristianos*

*Contra Marción*

*Sobre la Resurrección*

*Contra Praxeas*

*Sobre la corona del soldado*

*Contra judíos*

*Sobre la idolatría*

*Sobre el manto*

TITO, Obispo de Bostra (*alias* Tito Bostrense) (Bosra, c. 378)

VICENTE LERINS, Santo, (Lerins, m. 450)

*Advertencias*

VICTOR, Santo, Obispo de Vita (*alias* Victor Uticensis) (África, S. V)

*Historia de la persecución de los vándalos*

V.V.A.A.: *Biblia griega "de los Setenta"*

## **Medievales**

ALFONSO DE MADRIGAL (*alias* el Abulense) (Ávila, 1410 - 1455)

*Comentario al primer libro de Parilopomenos*

*Comentario a la segunda parte del Éxodo*

*Comentario al tercer libro de los Reyes*

*Comentario el evangelio de San Mateo*

ANSELMO, Santo (Aosta, 1033 - Canterbury, 1109)

*Segunda oración sobre la Natividad de la Virgen*

ANTONINO DE FLORENCIA, Santo (Florencia, 1389 - 1459)

*Suma de teología moral*

*Crónicas*

BEDA EL VENERABLE, Santo (Wearmout, c. 672 -Jarrow, 735)

*Historia Eclesiástica*

*Comentarios al evangelio de San Lucas*

*Comentarios al evangelio de San Marcos*

*Homilía sobre el Nacimiento de Jesucristo*

BERNARDO, Santo (Borgoña, 1090 - Ville sous la Ferté, 1153)

*Sermón Del lugar, tiempo y otras circunstancias del nacimiento del Señor*

*Sermón Sobre la Pasión de Cristo*

*Sermón Sobre la lamentación de la Virgen María*

*Sermón I de todos los Santos*

BUENAVENTURA, Santo (Giovanni Fidenza) (Toscana, 1221 - Lyon, 1274)

*De Sandaliis Apostolorum*

*Vida de San Francisco de Asís*

*Salterio de La Virgen María*

CARTUJANO Dionisio (Denys de Rijckel) (Limburgo, 1402 - Ruremunda, 1471)

CASIODORO, Magno Aurelio (Scylacium, h. 485- h- 580)

*Exposición del Salterio*

*Historia eclesiástica en tres partes*

CORIPO, Flavio Cresconio (alias Corippus) (África, S. VI - Constantinopla, 567)

*Elogio del emperador Justino*

DE TUY, Lucas (*alias* Lucas Tudense) (León, 2da. mitad s. XII - Tuy, 1249)

*Contra Albigenses* (Ingolstad, 1612)

DURANDO, Guillermo (Puimisson, 1230 - Roma, 1296)

*Racional de los Divinos Oficios*

EUTHYMIUS, Zigabenus (*alias* Eutimio) (Bizancio, - m.1118):

*Comentarios a los Evangelios*

FAUSTO DE RIEZ, Santo (Faustus Rhegiensis Episcopus) (Bretaña, c. 410 - Riez, c. 495)

*Epístolas*

FORTUNATO, Venancio Honorio Clemenciano, (Valdobbadiene, c. 535- Poitiers, c. 609)

*Pange Lingua*

GERSON, Jean (Rethel, 1363 - Lyon, 1429)

*Comentarios al Magnificat* (1475)

*Sermón de la Natividad del Señor*

GREGORIO DE TOURS, Santo (alias, Gregorio Turonense) (Riom, 538 - Tours, 594)

*Glorias de los mártires*

GREGORIO I, Papa, Santo (Roma, c. 540 - 604)

*Homilías*

*Epístolas*

*Comentario al libro de Job*

*Diálogos*

*Regula Pastoralis*

*Comentario al libro de los Reyes*

GRATIANUS DE CLUSIO (*alias* Graciano) (Chiusi S. XII - Bolonia, XIII)

*Concordancia de los Cánones Discordantes*

GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, (Lieja, c. 1075 - Signy, 1148)

*Vida de San Bernardo de Claraval*

HUGO DE SANCTO VICTORE (Sajonia, 1096 - 1141)

Obra no identificada sobre la Resurrección

HUGUES DE SAINT CHER, Cardenal (*alias* Hugo de San Caro) (Saint Cher, c. 1200 - Orvieto, 1264)

INOCENCIO III, papa, (Anagni, c. 1161 - Perugia, 1216)

*Sermo de uno Martyre*

ISIDORO, Santo, Arzobispo de Sevilla (Cartagena, 556 - Sevilla, 636)

*Etimologías*

*Liturgia Mozarabica secundum regulam beati Isidori*

JUAN DAMASCENO, Santo (Damasco, 675 - 749)

*Exposición de la fe*

*Sermón 2 Sobre la Natividad de la Virgen María*

*Homilía en la Dormición de la Virgen María*

JUSTO DE URGEL, Santo (Provincia Tarraconense, S. VI):

*Epístolas*

KEDRENOS, Georgius (*alias* Cedrenus) (Bizancio, S. XI)

*Compendio histórico*

LUDOLFO DE SAJONIA (Sajonia, 1300 - Estrasburgo, h.1377)

*La vida de Cristo*

MAIMÓNIDES (Córdoba, 1135 - Egipto, 1204)

Obra no identificada

MANTUANUS, Baptista (Mantua, 1447 - 1516)

*Fastorum*

NICÉFORO, Calixto Xantopoulos (Constantinopla, h. 1320)

*Historia Eclesiástica*

NICÉFORO, Grégoras (Heraclea del Ponto, 1295 - Constantinopla, 1359)

*Historia Romana*

NICÉFORO, Santo Patriarca de Constantinopla (Constantinopla, 758 - 829)

*Cronografía*

*Breviario histórico*

*Apologético*

NICOLAS DE LYRE, (La Vieille-Lyre, 1270 - París, 1349)

PAULUS, Diaconus (Friuli, c. 720 - c. 800)

*Himno a San Juan Bautista*

PABLO DE SANTA MARÍA (alias el Burgense) (Burgos, c. 1350 - 1435)

Obra no identificada, podría tratarse de *Scrutinium Scripturarum*

PEDRO PASCUAL, Santo (Valencia, 1227 - Granada, 1300)

*Biblia Pequeña*

RUPERTO, Santo, Abad de Deutz (1075 - Deutz, 1129)

*Comentarios sobre los profetas menores*

SEVERO DE ANTIOQUÍA (Sozópolis, c.465 - Egipto, 538)

*Cadena sobre San Mateo de los Padres griegos*

SIDONIO APOLINAR, Santo (Lyon, 431 - Clermont-Ferrand, 487)

*Epístolas*

SUIDAS (Grecia, mediados del s X)

*Glosario*

THEOPHYLACTUS ACHRIDENSIS (alias Teofilacto Arzobispo de Ácrida) ( m. 1071)

Obra no identificada, podría referirse a los *Comentarios a los cuatro evangelios*

TARASIO, Santo (Constantinopla, c. 730 - 806)

*Epistola* de las actas del Concilio Segundo de Nicea

THEODORUS LECTOR (Constantinopla, S. VI)

*Historia Eclesiástica*

TOMÁS BECKET, Santo (*alias* Tomás Cantuariense) (Londres, c. 1118 - Canterbury, 1170)

*Himno a la Virgen*

TOMÁS DE AQUINO, Santo (Roccasecca, c. 1224 - Abadía de Fossanuova, 1274)

*Suma Teológica*

*Comentarios a las sentencias de Pedro Lombardo*

*Suma contra los gentiles*

TOMÁS DE CANTIMPRÉ (*alias* Tomás de Cantimprato) (Sint-Pieter-Leeuw, 1201 - Lovaina, 1272)

*Sobre la naturaleza de las cosas* (1244)

TOMÁS NETTER (*alias* Tomás de Walden) (Saffron Walden, c. 1375 - 1430)

*Doctrinale antiquitatum fidei ecclesiae catholicae*

ZONARAS, Juan (Bizancio, S. XII)

**Renacimiento y Contrarreforma (2da. mitad del XV, XVI y 1ra. mitad del XVII)**

ADRICHEM, Christian van (*alias* Adricomio) (Delft, 1533 - Colonia, 1585)

ALCÁZAR, Luis del (Sevilla, 1554 - Roma, 1613)

*Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, (Amberes, 1614)

ALLATIOS, Leon (Kios, c. 1586 - Roma 1669)

*Confutatio fabulae de Ioanna Papissa*, (Colonia, 1645)

*De templis Graecorum recentioribus; de Narthece ecclesiae veteris; nec non de Graecorum hodie quorundam opinionationibus* (Colonia, 1645)



ARIAS MONTANO, Benito (Extremadura, 1527 - Sevilla, 1598)

*Humanae Salutis Monumenta*, (Amberes, 1571)

*Biblia Regia (Apparatus)* (Amberes, 1568-1572)

BARONIO, Cesar (Sora, 1538 - Roma, 1607)

*Annales Ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198*, 12 vols. (Roma, 1588-1607)

*Martyrologium Romanum* (Roma, 1586)

*Martirologio romano*, (Madrid, 1678)

BARRADAS, Sebastián (Lisboa, 1542 - 1615):

*Commentariorum in Concordiam et Historiam quatuor evangelistarum* (Amberes, 1617)

BEZE, Theodor de (Vezelay, 1519 - Ginebra, 1605)

BRISSON, Barnabe (Fontenay-le-Comte, 1531 - Paris, 1591)

*De formulis et sollemnibus populi Romani verbis*, (Paris, 1583)

BORGO, Pietro Battista (Génova, S. XVII)

BOSSIO, Antonio (Malta, c. 1575 - Roma, 1629)

*Roma Soterranea* (Roma, 1632).

BOULENGER, Jules César (*alias* Julio Cesar Bulengero) (1558-1628)

*De conviviis* (Lyon, 1627)

*De Imperatore et Imperio Romano libri XII* (Lyon, 1618)

BUFALO, Stefano del: (*alias* Stephanus Bubalus) (Roma, c.1562 -1634))

*Commentationvm Angelicarvm in Vniuersam Angelici Doctoris* (Lyon, 1622)

CARRANZA Bartolomé de (Miranda de Arga, 1503- Roma, 1576)

CARTARI Vincenzo (Vicentio Chartario) (Reggio Emilia, 1531-1571)

*Imagini colla sposizione degli Dei degli antichi* (Venecia, 1556)

CASTRO, León de (S. XVI, El Bierzo? - Astorga)

*Commentaria in Esaiam Prophetam* (Salamanca, 1570)

CAUSSIN, Nicolas (Troyes, 1583-1651)

*De Eloquentia sacra et humana* (Paris, 1619)

CERDA Juan Luis de la (Toledo, 1560- Madrid, 1643)

*De excellentia sacrorum spiritum* (París, 1631)

*Quinti Septimii Florentis Tertulliani opera argumentis, explicationibus ac notis illustrata* (París,1630)  
(Comentarios a Tertuliano)

*P. Virgilii Maronis Posteriores Sex Libri Aeneidos: Argumentis, Explicationibvs Notis Illvstrati* (Lyon, 1617) (Comentarios a la Eneida)

CHACÓN, Pedro (*alias* Petrus Ciacconus Toletanus) (Toledo, 1526 - Roma, 1581)

*De triclinio*, (Roma, 1588)

CHIFLET, Jean-Jacques (Besançon, 1588 - 1660)

*Crisis historiae de linteis Christi sepulcralibus* (Amberes, 1624)

CLICHTOVE, Josse van (*alias* Jodocus Clichtovaeus) ( Nieuport, 1472 - Chartres, 1543)

*De puritate conceptionis beatae Mariae Virginis libri duo; de dolore ejusdem sacrae Virginis in passione filii sui liber unus; de ejusdem iuxta crucem filii sui statione homilia; de assumptione ipsius gloriosae Virginis liber unus*, Paris, H. Ettienne, 1513.

CLUVER, Philipp (*alias* Felipe Cloverio) (Danzig, 1580 - Leiden, 1622)

*Germania Antiqua* (Leiden, 1616)

COMBEFIS, François (*alias* Combefisius) (Marmande, 1605 - París, 1679)

*Christi Martyrum*, (París, 1660)

#### CONCILIO DE TRENTO

*Decreto de la sesión 25 del Concilio de Trento sobre “la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes”* (Trento, 1563)

CORT, Cornelis (*alias* Cornelius Courtius) (Hoorn, c. 1533 - Roma, 1578)

*De clavis dominicis* (Munich, 1622)

DE JESÚS MARÍA José, carmelita (España, s. XVI)

*Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora* (Amberes, 1651)

DE LA VEGA, Garcilaso (*alias* El Inca) (Cuzco, 1539 - Córdoba, 1616)

*Historia General del Perú* (Cordoba, 1610)

DE LA MADRE DE DIOS, Antonio (Antonio Olivera) (León, 1583 - Salamanca, 1637)

*Praeludia Isagogica: ad Sacrorum Bibliorum intelligentiam*, (Lyon, 1669)

DE VIO, Tomasso (*alias* Cayetano) (Gaeta, 1469 - Roma, 1534)

*Comentario a la Summa Teologica de Santo Tomás de Aquino* (Roma 1507-1522)

*De Spasmo Beattissimae Virginis Mariae* (Venecia, 1514)

DELRIO, Martín Antonio (Amberes, 1551 - Lovaina, 1608)

“De amuletis & periaptis”, en *Disquisitionum Magicarum* (Lovaina, 1599-1600)

DREXEL, Jeremías (*alias* Drexelio) (Agsburg, 1581 - Munich, 1638),

*Tobias morali doctrina illustratus* (Munich, 1641)

DU JON, François (*alias* Franciscus Junius) (Heidelberg, 1591 - Windsor, 1677)

*De pictura veterum* (Amsterdam, 1637).

DU PRÉAU, Gabriel (Prateolum) (1511 - 1588):

*De Vitis, sectis, et dogmatibus omnium haereticorum* (Colonia, 1569)

DURANGO, Vicente ( Sevilla, S. XVII)

*Aprobación en favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro Redentor* (1629)

ECK, Johann (*alias* Eckius) (Eck, 1486 - Ingolstadt, 1543)

"Sermo de Passio Domini" en *Sermo extempoarius* (Colonia, 1537)

*Passio Domini nostri Iesu Christi* (Colonia, 1534)

ERASMUS, Desiderius (*alias* Erasmo de Rotterdam) (Rotterdam 1466 - Basilea, 1536)

*Apophthegmatum* (Paris, 1531)

FEUARDENT, François (*alias* Francisco Fevardencio) (Coutances, 1539- Bayeux, 1610)

*Contra las herejías* (Paris, 1575)

FICINO, Marsilio (Figline Valdarno, 1433 - Careggi, 1499)

"Commentarium Convivium Platonis" en, *Platonis opera omnia* (Florencia, 1484)

(Comentario a *El Banquete* de Platón)

FORCADEL, Étienne (*alias* Stephano Forcatulo) (Béziers, 1534 - 1573): Profesor de derecho, fue creador de un género, el diálogo filosófico jurídico, y de obras sobre la historia y la actualidad de Francia.

*De Gallorum imperio et philosophia* (1579)

FORERIO, Francisco (Lisboa, 1523 - Almada 1585)

FREYRE, Joao (Portugal, 1618 - 1670)

*Commentarius in septem priora capita Libri Iudicum* (1640)

GALENUS, Matthaeus (Países Bajos, 1528 - 1573)

*Catecheses Christianae* (Duaci, 1574) (Catecismo)

GALLONIO, Antonio (Roma, 1556 - 1605)

*De Sanctorum martyrum Cruciatibus*, (Roma, 1594).

GENEBRARD Gilbert (Auvernia, 1535 - Borgoña, 1597)

*Psalmi Davidis* (Paris, 1582)

GILIO, Giovanni Andrea (Fabriano, m. 1584)

*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori* (Camerino, 1564)

GRETSER, Jacob (*alias* Gretserio) (Markdorf, 1562 - Ingolstadt, 1625)

Mención de segunda mano, por referencia de Pacheco, no identifica la obra pero se trata de

*De Cruce Christi, rebusque ad eam pertinentibus*, (Ingolstad, 1598)

GOAR, Jacques (Paris, 1601 - Amiens, 1653)

*Euchologion sive Rituale Graecorum complectens ritus et ordines divinae liturgiae* (París, 1647)

JANSEN, Cornelius (*alias* Jansenio Gandavensis) (Países Bajos, 1510 - Gante, 1576)

*Concordia Evangélica* (Lovaina, 1529)

*Commentarius in Concordiam et totem historiam evangelicam* (Lovaina, 1572)

JOSÉ DE SIGÜENZA (Sigüenza, 1544 - El Escorial, 1606)

*Vida de San Gerónimo* (1595).

LAMBIN, Denys (Montreuil-sur-Mer, 1520 - Paris, 1572) (*alias* Dionisio Lambino)

LÁPIDE, Cornelius a (Limburg, 1567 – Roma, 1637)

*Commentaria in Apocalypsin S Iohannis Apostoli* (Amberes, 1629)

"*Commentaria in Genesim*", en *Commentaria in Pentetevehvm Mosis*, (Amberes, 1616)

*Commentarius in Evangelium s Lucae et s Ioannis* (Amberes 1639)

*Commentaria in omnes D. Pauli epistolas* (ad Ephes) (Amberes, 1614)

LE CLERC, Antoine, Sieur de la Foret (*alias* Antonius Clarus Sylvius) (Auxerre, 1553 - Paris, 1628)

*Commentarius ad leges tam regias* (Paris, 1603)

LIPSIO, Justo (Países Bajos, 1547 - 1606)

*De Cruce ad sacram profanamque historiam utiles* (Amberes, 1593)

*De Militia Romana libri quinque*; (Amberes, 1596)

*Electorum* (Amberes, 1585)

LORIN, Jean de (*alias* Juan Lorino) (Aviñón, 1559-Dole, 1634)

*Commentariorum in librum Psalmorum* (Lyon, 1612)

LOSA, Francisco (S. XVI-XVII)

*La vida que hizo el siervo de Dios Gregorio Lopez en algunos lugares de esta Nueva España* (México, 1613)

LUIS DE GRANADA, (Granada, 1505 - Lisboa, 1588)

*Introducción al símbolo de la fe*, (Aragón, 1583)

LUYTENS, Henricus (*alias* Luytenius) (Países Bajos S. XVI)

*De sanctorum Gloria*

MABILLON, Jean (Saint-Pierremont, 1632 - Saint-Germain-des-Pres, 1707)

*Acta Sanctorum ordinis Sancti Benedicti*, (Saint-Germain-des-Pres, 1668)

MALDONADO, Juan de (Llerena, 1533 - Roma, 1583)

*Commentarii in quattuor Evangelistas* (Pont-a-Mousson, 1596-1597)

MALLONI, Daniele (Ustiano - Bologna, 1605)

Posiblemente *Scolasticae Bibliothecae in Secundum Librum Sententiarum*

MARIANA, Juan de (Talavera de la Reina, 1536 - Toledo, 1624)

*Historia de España*

MEDINA, Bartolomé de (Medina de Riosecco, 1528 - Salamanca, 1580)

*Comentario a la Suma Teológica de Santo Tomás*

MEDINA, Miguel de (Belalcázar, 1489 - Toledo, 1578)

*De sacrorum hominum continentia libri V* (Venecia, 1569)

MENDOZA, Francisco de (Cuenca, 1508 - Arcos de la Llana, 1566)

*Comentarios sobre los cuatro libros de los Reyes*

MENDOZA Ildefonso de ( 1556 - 1596 )

Obra no identificada, puede referirse a *Quaestiones quodlibeticae et relectio theologica de Christi regno ac dominio* (Salamanca, 1588)

MENOCHIO, Giovanni Stefano (Padua, 1575 - Roma, 1655)

*Stuore tessute di varie eruditione sacra, morali e profane.*

MERCURIALE, Girolamo (Forli, 1530 - 1606)

*De arte Gymnastica*, (Venecia, 1587)

MIGNAULT, Claude (alias Claudio Minoes) (Talant, 1536 - París, 1606)

*Emblemata Cum Commentariis Amplissimis* (Padua, 1631)

MOLANUS (Jean Vermeulen) (Lille, 1533 - Lovaina, 1585)

*De historia SS. Imaginum*, (Lovaina, 1594)

MOLES Y GARCIA, Vicente (Valencia, S. XVII)

*Philosophia naturalis corporis Christi*;

NEGRONE, Giulio (alias Nigronio) (Génova, 1553 - Milán 1625)

*De Caliga veterum* (Milán, 1617)

OLAUS MAGNUS (Skeninge, 1490 - Roma, 1557)

*Historia de Gentibus Septentrionalibus* (Roma, 1555)

OLEASTRO, Jerónimo (Jerónimo de Azambusa) (Alenquer, m. 1563)

*Commentaria in Mosi Pentateuchum* (Lyon, 1588)

ORANTES, Francisco de (Cuéllar, 1516 - Oviedo, 1584)

*Locorum Catholicorum* (Venecia, 1563)

ORTELIUS, Abraham (Amberes, 1527 - 1598)

PACHECO, Francisco (1564 - 1644)

*Arte de la Pintura*, (1649)

PALEOTTI, Gabrieli (Bologna, 1522 - Roma, 1597)

*De imaginibus sacris et profanis* (Ingolstadt, 1594)



PAMELE, Jacques de Joigny de (alias *Pamelio*) (Brujas, 1536 - Mons, 1587)

*Cypriani carthaginiensis episcopi, Opera*

PANCIROLI, Guido (Reggio Emilia, 1523 - Padua o Venecia, 1599)

*Nova Reperta* (1602)

*Rerum memorabilium, libri duo, quorum prior deperditarum* 1608

PARAVICINO Y ARTEAGA, Hortensio Félix (Madrid, 1580 - 1633)

“Sermón del miércoles de la doménica cuarta” *Oraciones de Adviento y Quaresma* (1636).

PEDRO CANISIO, Santo (Países Bajos 1521 - Friburgo, 1597)

*De Maria Virgine incomparabili et Dei genitrice* (Ingolstadt, 1577).

PÉTAU, Denis (*alias* Dionysius Petavius) (Orleans. 1583 - Paris, 1652)

PERERA, Benito (Ruzafa, 1535 - Roma, 1610)

*Commentariorum et disputationum in Genesim*, (León, 1606)

*Commentariorum in Daniele prophetam* (Roma, 1587)

PINEDA, Juan de (Madrigal de las Altas Torrres, 1513 - Medina del Campo, 1593)

*Comentariorum in Job*

POLITI, Lancelotto (*alias* Ambrosio Catarino) (Siena, 1484 - Nápoles, 1553)

*De Cultu et Adoratione Imaginum* (1552)

POSSEVINO Antonio (Mantua, 1533 - Ferrara, 1611)

*Moscovia* (Lituania, 1587)

PRADO, Jerónimo de (Baeza, 1547 - 1595) y VILLALPANDO, Juan Bautista (Córdoba, 1522 - Roma, 1608)

*El templo de Salomón y comentarios a la profecía de Ezequiel* (Roma, 1595-1606): *Tom. I In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis* (1595); *Tom. II De postrema Ezechielis Prophetiae visione* (1605); *Tom. III Apparatus urbis ac templi hierosolymitani*

QUINTIN, Jean (Quintinus Haeduus, Ioannes) (Autun, 1500 - Paris, 1561)

*Synodis Gangrensis*, can. 20, (1560).

RAMÍREZ DE PRADO, Lorenzo (Extremadura, 1583-1658)

*Pentecontarchos*. Mayans lo atribuiría a su verdadero autor, Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600).

RIBADENEYRA, Pedro de (Toledo, 1527 - Madrid, 1611)

*Illustrius scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus* (Amberes, 1608)

RIBERA, Francisco de (1537-1591)

*De templo et de ijs quae ad Templum pertinent*.

RICCI, Bartolomeo (Castelfidardo, 1542 - 1613)

*Triumphus Iesu Christi crucifixi* (Amberes, 1608)

ROBERTO BELARMINO, Santo (Montepulciano, 1542 - Roma, 1621)

*Disputationum De Controversiis Christianae Fidei* (Venecia, 1603)

*De septem verbis a Christo in cruce prolatis* (Colonia, 1618) / *Libro de las siete palabras que Cristo N. S. habló en la Cruz* (1650)

“Concio super Missus est Angelus”, en *Conciones habitae Lovani* (Colonia, 1615)

ROCCA, Angelo (Arcevia, 1545 - Roma, 1620)

*De Particula Crucis* (Roma, 1609)

RUBENS, Filips (Siegen, 1574 - Amberes, 1611)

*Electorum libri II. In quibus antiqui ritus, emendationes, censurae. Eiusdem ad Iustum Lipsium Poëmatia*  
(Amberes, 1608)

SALIAN, Jacques (Iacobi Saliani) (Aviñón, 1557 - 1640)

*Annalium Ecclesiasticorum Veteris Testamenti*, (Lyon, 1619).

SALMERÓN Alfonso (Toledo, 1515 - Nápoles, 1585)

*Commentarii in Evangelicam Historiam et in Acta Apostolorum*, (Madrid, 1598–1601).

SALMUTH Heinrich, (Schweinfurt, 1578 - Leipzig, 1613)

Comentarios ilustrados al *Rerum Memorabilium* de Guido Panciroli (Amberg, 1602)

*Guidonis Pancirolli Rerum Memorabilium, Commentarius illustrata, et locis prope innumeris postremum aucta, ab Henrico Salmuth*

SCALIGER, Joseph Juste (Agen, 1540 - Leiden, 1609)

*De Emendatione temporum* (1583)

SEMMEDO, Álvaro (Nisa, 1585 - 1658)

*Imperio de la China y cultura evangélica en él* (Madrid, 1642)

SERARIO Nicolás (Lothringen, 1555 - Mainz, 1609)

*Scriptura Sacrae*, t. 12, “*Variae quaestiunculæ quæ in libro Tobiae passim occurrunt*”

*In libros Regum et Paralipomenon*

SISTO DA SIENA (Siena, 1520 - 1569) (*alias* Sixto Senense)

*Bibliotheca Sancta ex praecipuis Catholicae Ecclesiae auctoribus collecta*, (Venecia, 1566)

SOTO, Domingo de (Segovia, 1494 - Salamanca, 1560)

*In quartum sententiarum comentarii* (Medina del Campo, 1581)

SUÁREZ Francisco (Granada, 1548 - Portugal, 1617)

*Disputationes metaphysicae (Discusiones Metafísicas)*

*Commentariorum ac disputationum in tertian partem D Thomae tomus secundus, (Comentario a la Suma Teológica de Santo Tomás)*

*De vita Christi.*

*Opera Omnia.*

SURIO, Laurencio (Lübeck, 1522 - Colonia, 1578)

*De probatis Sanctorum historiis.*

TASSO Torquato (Sorrento, 1544 - Roma, 1595)

*Jerusalén Liberada*

TERESA DE JESÚS, Santa (Ávila, 1515 - Alba de Tormes, 1582)

*La Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús (Salamanca, 1588)*

TOLEDO, Francisco de (Córdoba, 1533 - Roma, 1596)

*Comentarios al Evangelio de San Juan*

*Comentarios al Evangelio de San Lucas*

TRIGAULT, Nicolas (Douai, 1577- Hangzhou, 1628)

*De Christiana expeditione apud Sinas (Ausburgo, 1615)*

URBANO VIII, Papa (Florencia, 1568 - Roma, 1644)

Resolución publicada en la carta *Sacrosancta* de 1642.

VALERA, Cipriano de (Badajoz, 1532 - Londres, 1602)

*Sermón sobre la Natividad de Cristo*

VALTURIO, Roberto (Rimini, 1405 - 1475):

*De Re Militari* (1472)

VAN DER KUHN, Peter (Petrus Cunaeus) (Flushing, 1586 - Leyden, 1638)

*De Republica Hebraeorum* (Leyden, 1617)

VÁZQUEZ Gabriel (Villaescusa de Haro, 1549 - Alcala de Henares, 1604)

*De Cultu Adorationis libri tres* (1593)

VETTORI, Piero (Firencia, 1499 - 1585)

*Variarum lectionum* (1553)

VIRGILIO, Polidoro (Urbino, c. 1470 - 1555)

*De rerum inventoribus* (1499)

VOSSIUS, Gerard Jean (Heidelberg, 1577 - Ámsterdam, 1649)

"De Musicae", en *De Artium et Scientiarum natura et constitutione*, (Amsterdam, 1697)

V.V.A.A.: *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros, y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcala, y de otras personas doctas. Sobre el Abuso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas* (Madrid, 1632)

V.V.A.A.: *Biblia Poliglota de Walton* (Londres, 1654-1657)

ZUMEL Francisco (Palencia, 1540-1607)

**Contemporáneos (2da. mitad del XVII - XVIII)**

ALEJANDRO VII, papa (Siena, 1599 - Roma, 1667)

Bula pontificia *Sollicitudine Omnium Ecclesiarum*, (Roma, 1661)

ALVAREZ DE TOLEDO, Gabriel (Sevilla, 1662 - Madrid, 1714). Poeta, historiador y teólogo, fue Bibliotecario Mayor del Rey, y uno de los fundadores de la Real Academia Española. La interpretación del Génesis desde la teoría atomista que realizó en su *Historia de la Iglesia y del mundo* suscitó la polémica que generaría el bautizo peyorativo como 'novatores' de los partidarios de la modernización científica de España.

*Historia de la Iglesia y del Mundo, desde su creación al diluvio* (Madrid, 1713)

ANTONIO, Nicolás (Sevilla, 1617 - Roma, 1684). Autor de la primera bibliografía nacional retrospectiva. Consta de dos volúmenes, La *Biblioteca Hispana Vetus*, en el que se ordena cronológicamente la literatura española antigua (latina, visigótica, medieval y árabe) y la *Biblioteca Hispana Nova* que presenta ordenados alfabéticamente los autores hispanos del siglo XVI al XVIII.

*Biblioteca Hispana Nova* (Roma, 1696)

BONA, Giovanni (Piamonte, 1609 - Roma, 1674). Cardenal, consultor de la Congregación del Índice, además de escritos devocionales desarrolló un estudio histórico de rigor en torno a la celebración de la Misa, texto del cual también ha sido destacado el estilo clásico de su lengua latina.

*De Rebus Liturgicis*

BRAUN, Johannes (*alias* Juan Braunio) (Países Bajos, 1628-1708). Hebraísta y teólogo de la Universidad de Groningen.

*Vestitus Sacerdotum Hebraeorum* (Amstel, 1680)

CORNEJO, Damián (Palencia, 1629- Orense, 1707). Franciscano, catedrático de teología en Alcalá de Henares y obispo de Orense, su obra más importante y extensa se refiere a la vida de San Francisco y sus primeros seguidores, por la cual fue incluido en el Catálogo de Autoridades de la Lengua de la Real Academia Española.

*Crónica Seráfica* (Madrid, 1682-1698)

DU CANGE, Charles du Fresne, Sieur (Amiens, 1610 - 1688). Si bien su formación inicial fue en el ámbito jurídico, fueron sus estudios en filología y lingüística los que le convirtieron en pionero en la distinción de

las tempranas formas clásicas del latín y del griego de sus posteriores formas medievales y en este sentido marcó el inicio del estudio del desarrollo histórico de las lenguas.

*Glossarium mediae et infimae latinitatis* (1678)

FERRERAS, Juan de (La Bañeza, 1652 - Madrid, 1735). Erudito párroco fundador de la Real Academia Española y bibliotecario mayor del rey, procuró depurar la historia de España de muchas de sus tradicionales falsas fuentes.

*Synopsis histórica chronologica de España* 16 vols. (Madrid, 1700-1727)

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Domingo (Peñañiel, 1618 - Santo Domingo, 1686). Teólogo dominico, desarrolló una extensa labor misionera en China.

*Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos de la Monarchia de la China* (Madrid, 1676)

FLEURY, Claude (París, 1640 - 1723). Educado en leyes y teología, preceptor de la realeza francesa, la principal característica del conjunto de su obra es la orientación histórica con que se aproximó a los diversos temas de los que se ocupó.

*Las Costumbres de los Israelitas* (1681)

INTERIÁN DE AYALA, Juan

“Sermon 1, para el primer viernes de quaresma” (Madrid, 1720)

“Sermón segundo de la Soledad de Nuestra Señora” (Madrid, 1720)

“Sermon 9, del Dulcísimo nombre de Jesús” (Madrid, 1720)

“In Domini circumcisionem” en *Humaniores, atque amoeniores ad Musas excursus, sive Opuscula Poetica* (Madrid, 1729)

LAMY, Bernard (Le Mans, 1640 - Rouen, 1715). Matemático y teólogo, su preferencia por explicar las teorías de Descartes siendo profesor de filosofía le ocasionó problemas en su tiempo así como algunas de sus interpretaciones de las sagradas Escrituras que contradecían la versión tradicional eclesiástica.

*Apparatus Biblicus* (Lyon, 1696)

LE NAIN DE TILLEMONT, Louis Sébastien (París, 1637 - 1698). Historiador eclesiástico formado en Port Royale, fue autor de dos obras históricas monumentales que han sido calificadas como pioneras en cuanto al análisis crítico de las fuentes, Interián se refiere a él como autor “muy sabio y muy crítico”.

*Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles* y la *Histoire des empereurs et autres princes qui ont régné pendant les six premiers siècles de l'Église*, tom I.

MONTFAUCON, Bernard de (Soulatgé, 1655 - Saint Germain de Prés, 1741). Benedictino francés de la congregación de San Mauro que inició el desarrollo de los estudios de paleografía.

*De Paleographia Graeca sirve di ortu et progressu litterarum*, (París, 1708)

NAVARRO CÉSPEDES, Manuel (S. XVII - m. 1723) Teólogo representante de la escuela benedictina en Salamanca.

*Prolegomena de Angelis* (Salamanca, 1708)

*Tractatus de virtutibus theologicis fide* (Salamanca, 1717)

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1655- 1726). Su temprana formación en teología se evidencia en la concepción teológica que otorga a la pintura en su tratado. Su estilo tanto pictórico como literario responde a la estética Barroca.

*Teórica de la Pintura* (Madrid, 1715)

PEREZ GARCÍA, Miguel (Madrid, 1629 -1729). Monje basilio, catedrático de Salamanca.

*Tractatus Theologicus-biblicus ad verba Pauli* (Salamanca, 1708)

PEZRON, Paul-Yves (Hennebont, 1639 - Brie, 1706). Fue conocido por su especialidad en el establecimiento de cronologías a partir de las Escrituras y de la historia antigua pero resultaron de mayor trascendencia sus estudios histórico-lingüísticos con los que introdujo la posibilidad de historiar a través de los hechos lingüísticos.

*Histoire Evangelique confirmee par la Judaique et la Romaine* (Paris, 1696)

REDI, Francesco (Arezzo, 1626 - 1697). Investigador en el área de la medicina, también fue literato y coleccionista de libros. Fue admitido muy joven en la *Accademia della Crusca* donde participó en la nueva edición de su *Vocabolario*.



“Lettera intorno all’invenzione degli Occhiali scritta all’Illustriss. Sig. Paolo Falconieri” (Florencia, 1678)

REELANT, Adriaan (alias Relandus) (De Rijp, 1676 - Utrecht, 1718) Cartógrafo, profesor e investigador en lenguas orientales.

RUINART, Thierry (Teodoro Ruinart) (Reims, 1657 - Hautvillers, 1709): Benedictino de la abadía de Sant Mauro, historiador eclesiástico.

*Actas de los mártires* (Paris, 1689)

SAGITTARIUS, Casparis (Lüneburg, 1643 - Jena, 1694). Teólogo e historiador, publicó varias obras principalmente de historia e historia de la iglesia.

*De Martyrum cruciatibus* (Francfort,1696)

SALMANTICENSES. Grupo de Carmelitas Descalzos autores del *Curso Teológico Salmanticense*, amplio comentario a toda la Suma de Santo Tomás. Hoy identificados como: Antonio de la Madre de Dios (León, 1583 1637), Domingo de Santa Teresa (Salamanca, 1604 - 1659), Juan de la Anunciación (Oviedo, 1633 - 1701) e Ildefonso de los Ángeles (Cáceres, 1663 - 1737).

“Tractatus VII De Angelis”, en *Tractatus Theologici iuxta miram d. Thomae, et Cursus Salmanticensi ff. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli* (Salamanca, 1631-1712)

SILVEYRA, Juan (Lisboa, 1592 - 1687). Teólogo carmelita.

*Commentariorum in textum evangelicum* (Lyon, 1645-1659)

VIEYRA, Antonio (Lisboa, 1608 - Bahía, 1697). Jesuita predicador del rey de Portugal, atribuyó el exceso de artificio de los predicadores del XVII a su desvinculación de las Sagradas Escrituras y de la Naturaleza, recomendando abandonar la metonimia y los adornos latinizantes, tener un tema claramente definido y volver a una lengua más próxima a la cotidiana que reflejara la palabra de Dios.

*Sermón del Nombre de María*

*Todos sus sermones y obras diferentes* (Barcelona, 1734)

## • *Bibliografía general*

ABELLÁN, José Luis: *Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Espasa, 1996.

AFÁN DE RIBERA, Fernando Enrique; RIOJA, Francisco de; ANÓNIMO: *Título de la Cruz de Christo Señor nuestro*, Sevilla, 1619.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. 3 (D-F), Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1983.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: historia de una institución*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2001.

ALLO MANERO, María A.: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

ÁLVAREZ BAENA, Joseph Antonio: *Hijos de Madrid ilustres en Santidad*, tomo III, Madrid, Benito Cano, 1740.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: "Las academias de los Novatores", en Evangelina Rodríguez Cuadros (editora): *De las Academias a la Enciclopedia: El discurso del Saber en la Modernidad*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 263-300.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: "La erudición y la curiosidad como signos del momento" en *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1992, pp. 463-490.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Gabriel: *Historia de la Iglesia y del Mundo, que contiene los sucesos desde su creación hasta el diluvio*, Madrid, Joseph Rodríguez, 1713.

ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio: "La piedad de Carlos II", en Luis Antonio Ribot (editor), *Carlos II, el rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 141-165.

ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio: "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria", en Chiara Continisio y Cesare Mozzarelli (editores), *Repubblica e virtù. Pensiero politico e monarchia cattolica fra xvi e xvii secolo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 393-453.

AMMANNATI, Bartolommeo: "Lettera di M. Bartolommeo Ammannati a gli onoratissimi Accademici del Disegno, Firenze, 1582", en Filippo Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua. Parte seconda del secolo quarto che contiene tre Decennali, dal 1550 al 1580*, Florencia, Piero Matini, 1688, pp. 36-42.

ANDRÉS MARTINEZ, Melquíades (dirección): *Historia de la teología española*, Madrid, 1987.

ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio: *Historia de la Pintura Española: Pintura Madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1969.

ANÓNIMO: *Tres preceptos para vivir perfectamente* (traducción del latín al italiano por Juan Bautista Melloni y de éste al castellano por Luis Durán y Bastero), Madrid, Blas Román, 1787.

ANSÓN NAVARRO, Arturo: *Academicismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Real Academia de Zaragoza, 1993.

ANTONIO, Nicolás: *Censura de Historias Fabulosas*, Valencia, Antonio Bordazar de Artazu, 1742.

ARCE Y CACHO, Celedonio: *Conversaciones sobre la Escultura*, Pamplona, Joseph Longas, 1786.

ATERIDO, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan: *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vols. I-II, Madrid, Fundación Cajamadrid-Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

BACON, Francis: *Novum organum*, Buenos Aires, Losada, 1961.

- BARAS ESCOLA, Fernando: "Política e Historia en la España del siglo XVIII: las concepciones histórico-gráficas de Jovellanos", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCI, 1994, pp. 295-385.
- BARNETT, S. J.: *The enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 3 vols., Bari, Laterza, 1960-62.
- BAROCCHI, Paola: *Scritti d'arte del Cinquecento* (3 vol.), Turín, Einaudi, 1971-77.
- BASSEGODA, Bonaventura: "Observaciones sobre el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como tratado de iconografía", Cuadernos de arte e iconografía, tomo II, núm. 3, pp. 185-196, 1989.
- BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- BELTING, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009 (1990).
- BENEDICTO XIV: *Doctrina de servorum dei beatificationes et beatorum canonizatione*, Bruselas, Typis Societatis Belgicae, 1840.
- BENEDICTO XIV: *Bullarium*, tomo I, Venecia, Bartholomaei Occhi, 1768.
- BENEDICTO XIV: *De festis Domini Nostri Jesu Christi et Beatae Mariae Virginis*, Padua, J. Manfrè, 1766.
- BENEDICTO XIV: *Commentarius de sacrosancto sacrificio*, tomo 2, Lovaina, Tip. Academica, 1762.
- BENEDICTO XIV: *Pastoral de N. SSmo. Padre Benedicto XIV siendo Cardenal Arzobispo de la Santa Iglesia de Bolonia, e instrucciones eclesiásticas para su diócesis* (traducción de Juan Facundo Raulin), tomo I, Madrid, Joachin Ibarra, 1764.
- BENOIST, René: *Traicté catholique des images et du vray usage d'icelles, extrait de la saincte Escriure et anciannes Doctours de l'Eglise*, Paris, N. Chasneau, 1564.
- BERGANZA, Francisco de: *Ferreras convencido con crítico desengaño en el tribunal de los doctos*, Madrid, Francisco del Hierro, 1729
- BERTINI, Guisepe: "L'educazione artistica di Elisabetta Farnese, alla corte di Parma", en Gigliola Fragnito (coordinador), *Elisabetta Farnese, principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma, Viella, 2009, pp. 31-51.
- BERTINI, Guisepe: "La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la Corte de Parma", en Miguel Morán Turina (coordinador), *El arte en la corte de Felipe V (catálogo de exposición)*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002, pp. 417-433.
- BESANÇON, Alain: *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003.
- BLECUA, José Manuel: *Principios del Diccionario de Autoridades. Discurso leído el día 25 de junio de 2006 en su recepción pública*, Madrid, Real Academia Española, 2006.
- BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 2007 (1987).
- BLUNT, Anthony: *The Triclinium in Religious Art*, Journal of the Warburg Institute, vol. 2, núm. 3, Jan 1939, pp. 271-276.
- BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images*, Montrouge, Bayard, 2011 (2008).
- BOESPFLUG, François: "La Trinidad en el arte: un balance teológico", en Nereo Silanes (director), *La Trinidad en el Arte. Lenguajes simbólicos del misterio*, Salamanca, Ediciones secretariado trinitario, 2004, pp. 54.
- BOESPFLUG, François: *Dieu dans l'art*, París, Cerf, 1984.
- BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los Tratadistas Españoles*, Madrid, Alianza, 1993.

- BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584.
- BORROMEIO, Carlos: *Instructionum fabricae ecclesiasticae et suppelletilis libri duo*, Milán, Pacificum Pontium, 1577.
- BORROMEIO, Federico: *De Pictura Sacra*, 1624.
- BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980 (1978).
- BRUNI, Conradi: *Opera tria nunc primum aedita. De Legationibus. De Caeremoniis. De imaginibus*, Maguncia, Francisci Behem, 1548.
- CABRIADA, Juan de: *Carta filosófica-médica chymica. En que se demuestra que de los tiempos y experiencias se han aprendido los mejores remedios contra las enfermedades...*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, 1687.
- CALVO POYATO, José: *De los Austrias a los Borbones*, Madrid, Historia 16, 2005.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CAMÓN AZNAR, José: "El Estilo trentino", *Revista de Ideas estéticas*, núm. 12, Madrid, CSIC, 1945, pp. 1-14.
- CAMÓN AZNAR, José: "La iconografía en el arte trentino", *Revista de Ideas estéticas*, núm. 20, Madrid, CSIC, 1947, pp. 387-394.
- CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARÍN, José Luis y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Arte Español del siglo XVIII. Summa Artis* (vol. XXVII), Madrid, 1984.
- CANALDA LLOBET, Sílvia y FONTCUBERTA FAMADAS, Cristina: "El lagar místico en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia (18-19 Noviembre, 2008)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, Digitum: Depósito digital institucional de la Universidad de Murcia: <http://hdl.handle.net/10201/27698>
- CANALDA LLOBET, Silvia: "Itinerarios biográficos de los pintores clérigos en la España del Siglo de Oro. Propuesta de análisis", en *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas* (Eva March y Carme Narváez, editoras), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, pp. 87-124.
- CAÑEDO-ARGUELLES, Cristina: "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", *Revista de Ideas estéticas*, núm. 127, 1974, pp. 35-54.
- CAÑEDO-ARGUELLES, Cristina: *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1982.
- CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979.
- CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- CARLYON, Jonathan Earl: *Andrés González de Barcía and the Creation of the colonial Spanish American Library*, Toronto, University of Toronto, 2005.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio: *Biografía eclesiástica completa, redactada por una reunión de eclesiásticos y literatos*, vol. 4, Madrid-Barcelona, Eusebio Aguado-D. J. M. de Grau y Compañía, 1851.
- CASTILLO GENZOR, Adolfo: *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Su pasado y su presente*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, Talleres gráficos, 1964.
- CEÑAL, Ramón: "El cartesianismo en España. Notas para su historia (1650-1750)", *Separata de la Revista de Filosofía y letras de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, Imprenta de la Cruz, 1945, pp. 3-95.
- CEÑAL, Ramón: "Emmanuel Maignan: Su vida, su obra, su influencia", *Revista de Estudios Políticos*, XLVI, 1952, pp. 111-149.

CHRISTIN, Olivier: "De Imaginibus. Une littérature de controverse et son public", *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, núm. 193, 1988, pp. 235-243.

CIORANESCU, Alejandro: "Piratas y Corsarios en aguas de Canarias (siglo XVIII)", en Agustín Millares Torres (dirección), *Historia General de las Islas Canarias*, tomo IV, Santa Cruz de Tenerife, Edirca, 1977, pp. 11-122.

CIVIL, Pierre: *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité "Norte de Ydiotas de Francisco Monzón (1563)"*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

CORDERO DE CIRIA, Enrique: "«Con ocasión de ponerlos desnudos y castos». Lascivia y castidad en la pintura del siglo de oro", en José Riello (editor), *Sacar de la sombra lumbre. La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Abada editores, 2012, pp. 61-133.

COTARELLO VALLEDOR, Armando: "El tratado de los cometas del P. Casanni (1703)", en *Anales de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*, 1, 1934, pp. 485-520.

COTARELO MORI, Emilio: "La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena", *Boletín de la Real Academia Española*, 1914, I, (1y 2), pp. 2-38 y 89-127.

DALLAEI, Ioannis: *De imaginibus libri I. Placuit picturas in Ecclesia esse non debere, ne quod colitur & adoratur, in parietibus depingatur*, Leiden, Officina Elzeviriana, 1642.

DE CUETO, Leopoldo Augusto (marqués de Valmar): *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo I, Madrid, Rivadeneyra, 1869.

DE CUETO, Leopoldo Augusto (marqués de Valmar): *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1893.

DE HOLANDA, Francisco; TORMO, Elías (prólogo) y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José (edición y notas): *De la pintura antigua*, Madrid, Visor, 2003 (1921).

DE LA CALLE, Romà (editor): *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*, Valencia, Universitat de València, 2009.

DE LA CANORGUE, Abbé Méry: *La théologie des peintres, sculpteurs, graveurs, et dessinateurs, où l'on explique les principes et les véritables regles, pour représenter les Mysteres de Notre Seigneur; ceux de la Ste. Vierge; les Saintes en particulier; les différents traits de leur vie, & les autres sujets de dévotion*, Paris, H. C. de Hansy, 1765.

DE MAIO, Romeo: "Vasari, Pacheco e la Controriforma spagnola", en *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Florencia, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 449-456.

DE MOLINA Y ZALDIVAR, Gaspar: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782.

DE VIERA Y CLAVIJO, José: *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*, tomo IV, Madrid, Imprenta de Blas Román, 1783.

DEJOB, Charles: *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Bologna, Arnaldo Forni, 1975 (1884).

DOCAMPO, Javier (coordinador): *Biblioteca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado* (catálogo de exposición, Museo del Prado, 5 de octubre 2010 - 30 de enero 2011), Madrid, Museo del Prado, 2010.

DOMERGUE, Lucienne: "Inquisición y ciencia en el siglo XVIII", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 484-485, 1986, pp. 103-130.

DORADO, Bernardo: *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su santa iglesia, su fundación, y grandezas, que la ilustran*, Salamanca, Juan Antonio de Lasanta, 1776.

DUBUIS, Michel: "Érudition et piété. La réception en Espagne du *Traité des études monastiques de Mabillon*", en *Foi et Lumières dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, sous la direction de Joël Saugnieux, 1985, pp. 113-65.

- DURÁN Y BASTERO, Luis: *Coelestis origo aucti, propagatique Marianae sine labe conceptionis cultus inter publica jesuiticae scholae vota proprio carmine adumbrata*, Joan Nadal, 1760.
- DURÁN Y BASTERO, Luis: *Epistola qua excelentissimo Domino D. Jacobo Michaelae de Guzman, Don Ludovicus de Duran et de Bastero*, Joan Nadal, 1764.
- ECHEVERRIA, Lamberto de: *De oratoria universitaria salmantina. Oración pronunciada en la solemne apertura del curso 1977-78*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977
- EDMUNDS, Martha Mel Stumberg: *Piety and Politics. Imagine Divine Kingship in Louis XIV's Chapel at Versailles*, Newark, University of Delaware Press, 2002.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos: *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma 1517-1648*, Barcelona, Planeta, 1991.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la corona de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011.
- ESPERABÉ ARTEAGA, Enrique: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca, vol. 2, Maestros y alumnos más distinguidos*, Salamanca, Francisco Núñez, 1917.
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal*, tomo II, Madrid, Francisco del Hierro, 1728.
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal*, tomo III, Madrid, Francisco del Hierro, 1729.
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal*, tomo VII, Madrid, 1778.
- FERNÁNDEZ, Roberto: *Carlos III*, Madrid, Arlanza, 2001.
- FERNÁNDEZ, Roberto: *Manual de Historia de España, La España Moderna Siglo XVIII*, Madrid, Historia 16, 1993.
- FERRER BENIMELI, José Antonio: *Relaciones Iglesia-Estado en Campomanes*, Madrid, Ministerio de Justicia, 2002.
- FERRERAS, Juan de: "Copia exacta y puntual del papel del Señor Doctor D. Juan de Ferreras, meritísimo Cura de la Parroquial de San Andrés de esta Corte, primer Bibliotecario de S. M. a Juan Interián de Ayala... Autor del libro intitulado: *Examen diligente de la verdad, y Demostración Histórica del estado Religioso de S. Pedro Pasqual de Valencia*", en *Synopsis histórica chronológica de España. Parte decimasexta. Enmendada, añadida y vindicada por Don Juan de Ferreras*, Madrid, Don Antonio Pérez de Soto, 1775, s/p.
- FERRERAS, Juan de: *Synopsis histórico chronológica de España, formada de los autores seguros y de buena fe*, 16 vols., Madrid, 1700-1727.
- FLEURY, Claude: *Catechisme historique contenant en abrégé l'histoire sainte et la doctrine chretienne*, 2 vols., París, 1683, Vve. G. Clouzier.
- FRANCO LLOPIS, Borja: "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma católica", *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm. 19, Valencia, Universitat de Valencia, 2010, pp. 83-93.
- FRANCO LLOPIS, Borja: *Espiritualidad, Reforma y Artes en Valencia (1545-1609)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.
- FREIXAS ALÁS, Margarita: *Las autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*, Tesis doctoral, UAB, 2003.
- FUERTES NUÑEZ, Cristóbal: *Breve desengaño crítico de la Historia de España del doctor Juan de Ferreras*, Zaragoza, 1720.
- GALECH AMILLANO, Jesús María: *Astrología y medicina para todos los públicos: las polémicas entre Benito Feijoo, Diego de Torres y Martín Martínez y la popularización de la ciencia en la España de principios del siglo XVIII*, Tesis doctoral, UAB, 2010.
- GAQUÈRE, François: *La Vie et les Oeuvres de Claude Fleury (1640-1723)*, París, J. de Gigord, 1925.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo: "Felipe V y la cultura de la primera mitad del siglo XVIII", en Miguel Morán Turina (coordinador), *El arte en la corte de Felipe V (catálogo de exposición)*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002, pp. 409-416.

- GARCÍA CARCEL, Ricardo: *Felipe V y los españoles*, Barcelona, Plaza y Janes, 2002.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo: “El recurso al Santoral en Castilla, del Barroco a la Ilustración, 1650-1834”, *Hispania Sacra*, 1998, vol. 50, núm. 101, 1998, pp. 133-173.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique: “Construcción de las historias de España en los siglos XVII y XVIII”, en Ricardo García Cárcel (coordinador), *La construcción de las Historias de España*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 127-194.
- GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura; con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela, y simetría, con demostraciones matematicas, que ajustan, y enseñan la proporcion, y perfeccion del rostro, y ciertos perfíles del hombre, muger, y niños*, Madrid, 1693.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, Madrid, Encuentro, 2008.
- GARCÍA MELERO, José Enrique: *Historia del arte moderno vol. IV. El arte del siglo XVIII*, Madrid, Uned, 2008.
- GARCÍA MELERO, José Enrique: *Literatura española sobre artes plásticas, vol. I Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII, vol. II Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*, Madrid, Encuentro, 2002.
- GARÍ Y SIUMELL, José Antonio: *Biblioteca Mercedaria*, Barcelona, Herederos de la viuda Pla, 1875.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María: *La academia valenciana de Bellas Artes: el movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, F. Domenech, 1945.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico-europea de ediciones, 1975.
- GIL NOVALES, Alberto: “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español”, *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, núm. 7/8, 1980, pp. 3-23.
- GIL, Luis: “Entre clérigos anda el juego. La versión griega de los *Martialis disticha* del deán Martí y el *Lusus convivialis* de Interián de Ayala”, *Cuadernos de filología clásica*, 29/42, Universidad Complutense, Madrid, 1991, pp. 29-42.
- GILIO DA FABRIANO, Giovanni Andrea: *Due dialogi*, Camerino, Antonio Gioioso, 1564.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José Luis: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro: pervivencia y cristianización de la oratoria clásica en España a través de los tratados de pintura y retórica (c. 1480 - 1630)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2011.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis; RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica: “Del saber de la Academia al gusto del amateur: las colecciones de pintura y escultura clásica de Felipe V”, en Miguel Morán Turina (coordinador), *El arte en la corte de Felipe V (catálogo de exposición)*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002, pp. 173-194.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: “Virgen abridera”, [www.círculoromanico.com](http://www.círculoromanico.com), (consultado 1/11/2012).
- GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón: “La educación institucional: las universidades”, en Buenaventura Delgado, (coordinador), *Historia de la Educación en España y América. La Educación en la España Moderna (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, SM, 1993, pp. 549-559.
- GRABAR, André: *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal, 1998 (1957).
- GRAFTON, Anthony: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GREYERZ, Kaspar von: *Religion and Culture in Early Modern Europe, 1500-1800*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- GRIFFET, Henri: *Exercicios para antes y despues de la Comuni3n* (traducción de Luis Durán y Bastero), Madrid, 1805.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan: “La sustitución del latín por el romance en la Universidad española del siglo XVIII”, en VV. AA., *Universidades españolas y americanas*, Valencia, CSIC, 1987, pp. 237-252.

- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan: "Mayans y la lengua de la ciencia", en *Mayans y la ilustración. Simposio internacional en el bicentenario de la muerte de Gregorio Mayans*, Valencia, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Oliva, 1981, pp. 317-346.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco: *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Bruselas, Felipe Foppen, 1686.
- GUIMERÁN, Felipe: *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redempcion de cautivos Christianos, y de algunos santos, y personas illustres della*, Valencia, Harederos de Juan Navarro, 1591.
- GUYOT DE FÈRE, François-Fortuné: *Observations sur la manière dont les sujets religieux doivent être représentés par les artistes*, Journal des Beaux Arts, 1844.
- HAZARD, Paul: *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Pegaso, 1952 (1935).
- HELLWIG, Karin: *La literatura artística española en el siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999 (1996).
- HENARES CUELLAR, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977.
- HERMOSO CUESTA, Miguel: "Obras de Lucas Jordán en la colección de Isabel de Farnesio", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. LXXXV, 2001, pp. 133-170.
- HERRERO, Félix: "La oratoria sagrada en el siglo XVII: tradición e innovaciones", en Manuel García Martín (coordinador), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 501-508.
- HERRERO, Félix: "Notas para una historia de la oratoria sagrada española", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, XVIII, 1968, pp. 117-144.
- HILL, Ruth: *Sceptres and Sciences in the Spains. Four Humanists and the New Philosophy (ca. 1680-1740)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- HORNEDO, Rafael María de: "Arte Tridentino", *Revista de Ideas estéticas*, 1943, pp. 443-472.
- HORNEDO, Rafael María de: "El Arte en Trento", *Razón y fe*, 1945, pp. 224-232.
- IBÁÑEZ DE SEGOVIA, Gaspar: *Discurso histórico por el patronato de san Frutos contra la supuesta cátedra de san Hierotheo en Segovia: pretendida autoridad de Dextro*, Zaragoza, 1666.
- Institut de France. Académie des sciences*, <http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/memE.pdf>
- INSTITUTO HISTÓRICO DE LA ORDEN DE LA MERCED: *La orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis histórica*, Roma, Biblioteca Mercedaria, 1997.
- JEDIN, Hubert: "Das Tridentinum und die bildenen Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, «Ricerca sulle teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica» (1962)", en *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 74, 1963, p. 321-339.
- JEDIN, Hubert: *El Concilio de Trento en su última etapa: crisis y conclusión*, Barcelona, Herder, 1965.
- JEDIN, Hubert.: *Historia del Concilio de Trento*, vol. IV, Pamplona, Eunsa, 1972.
- JORDÁN DE URRÍES, Javier: "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs", en José María Luzón Nogué y Antonio Bonet Correa (coordinadores): *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Madrid, Fundación Mapfre y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014, pp. 94-107.
- JUNGER, Friedericus: *De inanibus Picturis*, Leipzig, Christophori Güntheri, 1678.
- KAMEN, Henry: "Nudité et Contre-réforme en Espagne", en Agustín Redondo (coordinador), *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 297-305.
- KAMEN, Henry: *La España de Carlos II*, Madrid, Crítica, 1981
- KRIEGEL, Blandine: *La querelle Mabillon-Rancé*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- LAVALLE COBO, Teresa: "Biografía artística de Isabel de Farnesio", en Delfín Rodríguez Ruiz (coordinador), *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 182-193.



- LAVALLE COBO, Teresa: *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Madrid, Fundación Cajamadrid-Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- LAVALLE COBO, Teresa: "Alonso Miguel de Tobar, Pintor de Isabel de Farnesio" en VVAA, *I Congreso Internacional "Pintura Española Siglo XVIII"*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 165-173.
- LE PELLETIER, Jean (1633-1711): *Remarques sur les erreurs des peintres*, 1705.
- LEÓN PÉREZ, Denise: *Las Exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII*, León, Universidad de León, 2010.
- LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo - Diputación Provincial, 1979.
- LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: El tratado de Palomino*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica, 1979.
- LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María M. Virginia: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, Publicaciones del Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid, 1980.
- LLINARS I AZNAR, Josep: *Bullarium coelestis ac regalis ordinis B. Mariae Virginis de Mercede Redemptionis Captivorum*, Barcelona, Rafael Figueró, 1696.
- LÓPEZ PIÑERO, José María: *La introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, Ariel, 1969.
- LÓPEZ, François: "La vida intelectual en la España de los novatores", *Dieciocho (anexo 1)*, Jesús Pérez Magallón (editor invitado), *Del Barroco a la ilustración. Actas del simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2-3 octubre 1996*, Charlottesville-University of Virginia, 1997, pp. 78-89.
- LÓPEZ, François: "Los novatores en la Europa de los sabios", *Studia Histórica. Historia Moderna*, 14, 1996, pp. 95-111.
- LÓPEZ, François: *Juan Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.
- LUNA, Juan José: "Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. XXXIX, 1973, pp. 359-369.
- LUZÓN NOGUÉ, José María: "Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso", en Delfín Rodríguez Ruiz (coordinador), *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 203-219.
- LYNCH, John: *El siglo XVIII. Historia de España XII*, Barcelona, Crítica, 1991.
- MACCHI, Fernanda: *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 19-84.
- MACRI, Dominici: *Hierolexicón sive Sacrum Dictionarum in quo ecclesiastice voces...elucidantur*, Venecia, 1765.
- MAISO GONZÁLEZ, Jesús: "La difícil penetración de la erudición crítica en la España del siglo XVIII", en Francisco Gimeno Blay (editor), *Erudición y discurso histórico: las instituciones europeas, S. VIII-XIX*, Valencia, Universitat de Valencia, 1993, pp. 179-191.
- MALE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001 (1932).
- MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992.
- MARIN DUCREUX, Gabriel: *Continuación a la Historia eclesiástica general*, tomo XIII, Madrid, 1742.
- MARTÍ ZARAGOZA, Manuel: *Epistolarum libri XII*, Amsterdam, Wetstenium & G. Smith, 1738.
- MARTÍN ABAD, Julián: *Contribución a la bibliografía salmantina del siglo XVIII: la oratoria sagrada*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

- MARTÍN GAITE, Carmen: *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*, Madrid, Siruela, 2011 (1970).
- MARTÍNEZ ALBIACH, Alfredo: *Religiosidad hispana y sociedad borbónica*, Burgos, Facultad Teológica del Norte de España, 1969.
- MARTÍNEZ, Francisco José: “Trinidad trifacial y milenarismo joaquinista”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 1, 2013, pp. 51-67.
- MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, Zaragoza, M. Peiro, 1853.
- MARTÍNEZ, Martín: *Medicina Sceptica*, Madrid, 1722.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de ahorros de Salamanca, 1990.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma: “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, núm. 2, 1988, pp. 91-102.
- MASCIA, Alessandra: “Las Istruzioni al pittor cristiano de Luigi Napoleone Cittadella. Un ejemplo de la fortuna decimonónica de Juan Interián de Ayala en Italia”, *Goya*, núm. 329, 2009, pp. 300-313.
- MAYANS SISCAR, Gregorio: “Mayans a Camusat, 15-IX-1731”, en *Epistolarum libri sex*, Valencia, 1732, p. 304.
- MAYANS SISCAR, Gregorio: “Nova literaria ex Hispania”, en *Acta eruditorum*, Leipzig, Bernhardi Christoph, sept. 1731, 432-440.
- MAYANS SISCAR, Gregorio: *El arte de pintar*, Valencia, José Ruiz, 1854 (1776).
- MAYANS SISCAR, Gregorio: *Epistolario* (Antonio Mestre, editor), 8 vols., Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1972-2001.
- MAYANS SISCAR, Gregorio: *Epistolario. Mayans y el Barón de Schönberg* (Santiago Aleixos y Antonio Mestre, transcripción y estudios preliminares), Valencia, Departamento de Historia Moderna, 2002.
- MECOLAETA, Diego: *Ferreras contra Ferreras y cuña del mismo palo, sobre la Parte XVI de su Historia de España*, Madrid, Imprenta Real, 1728.
- MECOLAETA, Diego: *Ferreras reconvenido. Sobre el estado monástico de S. Millán. Discurso apologético*, Madrid, Tomás Rodríguez Frías, s.f. [1724];
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas Estéticas en España*, III, Madrid, 1962 (1901).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1883-1889.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: “Religión y cultura en el siglo XVIII español”, en *Historia de la Iglesia en España*, (Ricardo García-Villoslada, dirección), Madrid, Editorial católica, 1979, pp. 590-591.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: “Historia crítica y reformismo en la ilustración española”, en *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante 1-4 de octubre 1985*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert-Diputación Provincial, 1986, pp. 111-132.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: “Juan Interián de Ayala, un humanista entre los fundadores de la Real Academia”, *Bulletin Hispanique*, 2002, vol. 104, núm. 1, pp. 281-302.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: “La Inquisición y la España borbónica, el declive del Santo Oficio. Inquisición y corrientes ilustradas”, en Joaquín Pérez Villanueva y Bartolomé Escandell (coordinadores), *Historia de la Inquisición en España y en América*, t. I, Madrid, 1984, pp. 1247-1265.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: “Las primeras defensas de la lectura de la Biblia en lengua vernácula en el siglo XVIII”, *Studia histórica et philologica in honorem M. Batllori*, 1984, pp. 731-740.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: “Polémicas sobre el jansenismo y la bula Unigenitus a principios del siglo XVIII”, *Estudis - Revista de Historia Moderna*, 24, 1998, pp. 281-292.

- MESTRE SANCHÍS, Antonio: *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*, Valencia, Universitat de Valencia, 1970.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio: *Mayans y la España de la Ilustración*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- MIGNE, Jacques-Paul: *Theologiae cursus completus*, tomo XXVII, Paris, 1866.
- MÍNGUEZ, Víctor: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- MOLANUS, Johannes: *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum, libri IV, auctore Joanne Molano Ejusdem oratio de Agnis Dei et alia quaedam. J. N. Paquot recensuit, illustravit, supplevit*, Lovaina, Typis Academicis, 1771.
- MOLANUS, Johannes: *De historia SS. Imaginum*, Lovaina, Juan Bogard, 1594.
- MOLANUS, Johannes: *De picturis et imaginibus sacris*, Lovaina, Jerónimo Wellaeus, 1570.
- MOLANUS, Johannes: *Traité des Saintes Images* (traducción y estudio crítico de François Boespflug, Olivier Christin y Benoît Tassel), París, Les Éditions du Cerf, 1996.
- MOLÉ, Guillaume-François-Roger: *Observations historiques et critiques sur les Erreurs des Peintres, Sculpteurs et Dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire Sainte*, 2 tomos, Paris, Debure, 1771.
- MONOD, Paul Kléber: *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid, Alianza, 2001.
- MONTERROSO MONTERO, Juan M.: "Entre el decoro y la conducta ejemplar. La figura femenina en el *Pictor Christianus* de fray Juan de Interián de Ayala", *Cuadernos de la Universidad de Granada*, núm. 32, 2001, pp. 245-258.
- MONTERROSO MONTERO, Juan M.: "Avisos comunes y generales sobre las imágenes de los santos. La interpretación contrarreformista de fray Juan Interián de Ayala", en *Fundación Aser Seara. Museo iconográfico de Allariz* (Mar Nogueira, dirección), Allariz, Xunta de Galicia, 2006, pp. 255-262.
- MONTERROSO MONTERO, Juan M.: "La imagen del arte censurada? El *Pictor Christianus* de Fray Interián de Ayala", en *Actas del Congreso La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Universidad Autónoma de México, 1998, pp. 241-272.
- MORÁN TURINA, Miguel (coordinador): *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002.
- MORÁN TURINA, Miguel: "El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico", *Anales de Historia del Arte*, núm. 6, Madrid, Publicaciones UCM, 1996, pp. 267-284.
- MÜLLER, Peter: *De Pictura. Sive praecognita Picture, De excellentia artis Pictoriae, De privilegiis tam Picturae quam Pictorum. De abuso Picture, et poema Pictorum*, Jena, 1692.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando: *Política e iglesia: los predicadores de Felipe IV*, Madrid, Actas, 2006.
- ODDI, Longaro de: *Juan de Avila, sacerdote secular llamado el Apóstol de Andalucía* (traducción de Luis Durán y Bastero), Barcelona, Heredero de Pablo Riera, 1796.
- OLIVA, Narciso (editor): *Diccionario histórico o biografía universal compendiada*, tomo VII, Barcelona, Antonio y Francisco Oliva, 1832.
- OLIVAR, Alejandro; ÉVENOU, Jean; ALDAZÁBAL, José y TENA, Pere: *Introducción al Martirologio*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2005.
- OTTONELLI, Giandomenico y BERETTINI DA CORTONA, Pietro: *Trattato della pittura e scultura, uso, et abuso loro, composto da un Teologo, e da un Pittore, in cui si risolvono molti casi de Conscienza intorno al fare e tenere, le Imagine sacre e profana; si riferiscono molte Historie antiche e moderne, si considerano alcune Cose d'alcuni Pittori morti e famosi del nostro Temp, e si notano certi particolarità circa l'operare secondo l'Osservazioni fatte in alcune Opere di Valent. huomini*, Florencia, Antonio Bonardi, 1652.

- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (edición introducción y notas de Bonaventura Bassegoda Hugas), Madrid, Cátedra, 2009.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas. Describense los hombres eminentes que ha avido en ella, así antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simon Fajardo, 1649.
- PALACIO ATARD, Vicente: “La monarquía reformadora”, en Jover Zamora (director) y Pere Molas (coordinador), *Historia de España fundada por don Ramón Menéndez Pidal*, tomo XXIX-I, *La época de los primeros borbones, 1700-1759*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. xii-lxiii..
- PALAU Y DUCET, Antonio: *Manual del librero Hispanoamericano*, tomo VII, I-L, Barcelona, Palau, 1954, pp. 96-97.
- PALEOTTI, Gabriele: *De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt, David Sartorius, 1594.
- PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane (1582)* (dirección de Stefano della Torre y transcripción de Gian Franco Freguglia), Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002.
- PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (introducción de Paolo Prodi), Bologna, Arnaldo Forni, 1990.
- PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, A. Benacci, 1582.
- PALEOTTI, Gabriele: *Discourse on sacred and profane images* (introducción de Paolo Prodi; traducción de William McCuaig), Getty Research Institute, Los Ángeles, 2012.
- PALMIRENO, Juan Lorenzo: *Camino de la Iglesia que el Christiano ha de seguir*, Valencia, Pedro de Huete, 1575.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictorico y escala optica. I Theorica de la pintura, II Práctica de la pintura* (prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez), Madrid, Aguilar, 1988.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictorico y escala optica. Tomo II. Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion, y documentos para las Ideas, o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares*, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infancon, 1724.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictorico y escala optica. Tomo I Theorica de la pintura en que se describe su origen, essencia, especies, y qualidades, con todos los demàs Accidentes, que la enriquezen e ilustran. Y se prueban con demostraciones Mathematicas, y filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- PASCAL, Jean Baptiste Étienne: *Institutions de l'art chrétien pour l'intelligence et l'execution des sujets religieux, ou Documents puisés aux sources de l'Écriture Sainte, de la tradition catholique, des légendes et des attributs sous le point de vue de la peinture, de la sculpture et de la gravure; avec un trité archéologique et pratique sur l'architecture, l'ornementation et l'ameublement des églises*, 2 vols., Paris, 1856.
- PENEDO REY, Manuel: Interián de Ayala, proyecto de tesis: *Varia Ordinis*, Archivo Provincial de la Merced de Castilla, Belisana, 2 Madrid.
- PEREDA, Felipe: “Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la reforma Católica”, en José Riello (editor), *Sacar de la sombra lumbre. La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Abada editores, 2012, pp. 69-86.
- PEREDA, Felipe: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: “Modernidades divergentes: la cultura de los novatores”, en Fernández Albaladejo (editor), *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid, Marcial Pons Historia-Universidad Autónoma de Madrid-Universitat d'Alacant-Casa de Velázquez, 2006.

- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: *Construyendo la modernidad: La cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991.
- PESET LLORCA, Vicente: *Gregori Mayans i la Cultura de la Il·lustració*, Barcelona, Curial, 1975.
- PESET, José Luis y Mariano: *La Universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus, 1974.
- PIETRO CANTERO, Amalia: *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Simancas, Institución Cultural Simancas, 1983.
- PIPER, Ferdinand: *Monumentale Theologie*, Gotha, Rud. Besse, 1867.
- PLACER LÓPEZ, Gumersindo: "Interián de Ayala, Fr. Juan", en *Bibliografía mercedaria*, tomo II, Madrid, Revista Estudios, 1968, pp. 139-153.
- PLACER LÓPEZ, Gumersindo: "Notas para una bibliografía del Padre Juan Interián de Ayala, Mercedario", *Estudios*, año XXIII, núm. 76, 1967, pp. 75-89
- PONZ, Antonio: *Viage de España*, vol. 5, Madrid, Joachin Ibarra, 1776.
- PONZ, Antonio: *Viaje fuera de España*, vol. 2, Madrid, Joachin Ibarra, 1785.
- PORTUS, Javier: "Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro", en José Riello (editor), *Sacar de la sombra lumbre. La Teoría de la Pintura en el siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Abada editores, 2012, pp. 21-31.
- PRECIADO DE LA VEGA, Francisco: *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789
- PRODI, Paolo: "Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica", *Archivio Italiano per la Storia della Pietà* IV, Bologna, 1965, pp. 194-208.
- PRODI, Paolo: *Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 vols., Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1967.
- PRODI, Paolo: *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.
- QUIROZ MARTÍNEZ, Olga: *La introducción de la filosofía moderna en España. El eclecticismo español de los siglos 17 y 18*, México, 1949.
- RAMOS DOMINGO, José: *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: "Historia de la Real Academia Española", en *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, I, Madrid, Francisco del Hierro, 1726, pp. xi-xxiv.
- REDONDO CANTERA, María José y ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: "San Pedro Regalado: formación y desarrollo de una iconografía religiosa en el Barroco", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo IV, núm. 8, 1991.
- RESINES, Luis: *La catequesis en España: historia y textos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1997.
- REY FAJARDO, Jose del: "Jose Cassani. Historiador colonial y cofundador de la real academia", *Centro Gumilla* 29, 287, Caracas, 1966.
- REY FAJARDO, Jose del: *Biblioteca de escritores neogranadinos*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica y SIMAL LÓPEZ, Mercedes: "La Statua è un prodigio dell'arte": Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en la Granja de San Ildefonso", *Reales Sitios*, vol. XXXVII, núm. 144, 2000, pp. 56-57.
- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio: "La España de Carlos II", en José María Jover Zamora (director) y Pere Molas (coordinador), *Historia de España fundada por Menéndez Pidal*, tomo XXVIII, *La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 61-203.

- RIOJA, Francisco de: *Poesías* (biografía y bibliografía de Cayetano Alberto de la Barrera), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1867.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho (tesauro terminológico-conceptual)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.
- RODRÍGUEZ PARADA, Concepción: *La biblioteca del Convento de Barcelona de la Orden de la Merced: una herramienta para la formación de los frailes*, Barcelona, 2008.
- RODRÍGUEZ SAN PEDRO, Luis Enrique: “Disgregación y crisis en la Universidad Salmantina del siglo XVII”, *Hispania: Revista española de historia*, vol. 47, núm. 166, 1987, pp. 561-582.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Rafael Ángel: “El tránsito de la medicina antigua a la moderna en España 1687-1727”, *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 21, 1999, pp. 167-195.
- ROETTGEN, Steffi: *Mengs: la scoperta del Neoclassico*, Venecia, Marsilio, 2001.
- ROHR, Philippus: *Pictor errans in historia sacra*, Leipzig, Justini Brandii, 1679.
- ROSA, Salvator: *Satire dedicate a Settano*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1719.
- ROSENBLUM, Robert: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1986 (1967).
- RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataques navales contra las islas Canarias*, vol. 3, núm.2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947-50.
- SAENZ DE AGUIRRE, José: *Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae et novi orbis*, Salamanca, Lucam Perez, 1686.
- SALAS, Francisco Gregorio de: *Poesías*, tomo I, Madrid, Ramon Ruiz, 1747.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Desagravios de la vergüenza contra las imposturas de la venganza*, Salamanca, 1729.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Reparos históricos sobre los doce primeros años del tomo VII de la Historia de España, del Doct. D. Juan de Ferreras, Cura de la Iglesia Parroquial de S. Andrés de Madrid, Calificador del Santo Oficio, Y primer Bibliotecario de la Librería del Rey*, Alcalá, Juan Antonio Pimentel, 1723.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis: *Anti-defensa de D. Luis de Salazar y continuación de la Crisis Ferrérica*, Zaragoza, 1720.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis: *La Crisis ferrérica*, Zaragoza, 1720.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Cristo en el Evangelio*, en *Colección los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1950.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Nacimiento e infancia de Cristo*, en *Colección los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1948.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (editor): *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, 5 vols., Madrid, Imprenta clásica española, 1923-1941.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: “Una ética secular: la amistad entre «ilustrados»”, en *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces. Actas del congreso de Wolfenbüttel*, Manfred Tietz, editor, Wiesbaden, Harrassowitz, 1992, pp. 169-186.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: *La mentalidad ilustrada*. Madrid, Taurus, 1999.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco: *La ilustración en España*, Madrid, Akal, 1997.
- SANCHO, José Luis: “De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores” en Miguel Morán Turina (coordinador), *El arte en la corte de Felipe V (catálogo de exposición)*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Cajamadrid, 2002, pp. 329-352.

- SANCHO, José Luis: "El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V", en Fernando Checa (director), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 1994, pp. 96-111.
- SANDERS, Nicolas: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*, Lovaina, J. Foulorum, 1569.
- SANZ SANZ, María M. Virginia: "Los estudios iconológicos de Fray Juan Interián de Ayala", *Cuadernos de Arte e iconografía*, tomo IV, núm 8, 1991, pp. 102-112.
- SARAVIA, Crescenciano: "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1963, pp. 129-143.
- SAUGNIEUX, Joël (editor): *Foi et Lumières dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Lyon, Universidad de Lyon, 1985.
- SAUGNIEUX, Joël: *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Lyon, Presses Universitaires, 1976.
- SAUGNIEUX, Joël: *Le jansénisme espagnol du XVIIIe siècle, ses composants et ses sources*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.
- SCAVIZZI, Guisepp: *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992.
- SCHAICH, Michael (editor): *Monarchy and Religion. The Transformation of Royal Culture in Eighteenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- SCHLOSSER, Julius von: *La literatura artística, manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, 1993 (1924).
- SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.
- SEBOLD, Russell: *La perduración de la modalidad clásica: poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- SEBOLD, Rusell: "Interián de Ayala en el neoclacisismo español", separata de *Studies in eighteenth-century spanish literature and romanticism in honor of John Clarkson Dowling*, Juan de la Cuesta, Newark, 1989.
- SERRANO, Eliseo (editor): *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico CSIC - Diputación de Zaragoza, 2004.
- SILANES, Nereo (dirección): "La trinidad en el Arte: lenguajes simbólicos del misterio", en *XXXIX Simposio de Teología Trinitaria*, Secretariado Trinitario, Salamanca, 2004.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes: "Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la corte de Parma entre 1715 y 1723. Noticias sobre el Molinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la *Delizia fanesiana in Colorno*", en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (editores), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV al XIX)*, vol. III, Madrid, Polifemo, 2008, pp. 1959-1995.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes: "Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura: distintas noticias sobre compras, regalos restauraciones y el encargo del «Cuaderno de Ajello»", *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIX, núm. 315, 2006, pp. 263-278.
- SIMÓN DÍAZ, José: *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000 (1983).
- SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. 12, Madrid, C.S.I.C., 1982.
- SIMÓN REY, Daniel: *Las Facultades de artes y teología de la Universidad de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.
- SMIDT, Andrea: "Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775", *Manuscripts*, 20, 2002, pp. 91-109.
- STIENNON, Jacques: *Paléographie du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1973.
- STOICHITA, Victor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1995.

- STORRS, Christopher: *The Resilience of the Spanish Monarchy. 1665-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- TABARES DE NAVA, Tomás: *Abuelos de abuelos*, La Laguna, Imprenta Afra, 1970.
- TEJADA, Francisco de: *Carrascón, tratado sobre los errores de la Vulgata y en contra de algunos principios de la iglesia de Roma*, s/l, María Sánchez, 1633
- TOMSICH, Giovanna: *El jansenismo en España. Estudio de las ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- TORRES AMAT, Félix: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, J. Verdager, 1836.
- TOSCANO GIL, Margarita; CORZO SÁNCHEZ, Ramón; LÓPEZ CALDERÓN, Antonio: *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla: su historia su organización y su estado*, Sevilla, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2006.
- TOURÓN DEL PIE, Eliseo: "La iconografía mercedaria en Interián de Ayala, O. De M. (1657-1730)", *Estudios* 151, 1985, pp. 357-380.
- TURNER Jane (editor): *The Dictionary of Art*, New York-London, Grove-Macmillan, 1996.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: *Pintura, Mentalidad e Ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- URMENETA, Fermín de: "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco", *Revista de Ideas estéticas*, núm. 71, 1960, pp. 47-59.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.
- VALDIVIESO, Enrique (editor): *Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1996.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo: *Una nueva Majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Sevilla, Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia, 2013.
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo: "El Maestro Fray Juan Interián de Ayala (1657-1730)", en *Obras Completas I Mercedarios Ilustres*, Madrid, Revista Estudios, 1966, pp. 603-607.
- VEGA, Jesusa: "Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII", *Anales de literatura española*, núm. 10, 1994, pp. 237-273.
- VELASCO MORENO, Eva: *La Real Academia de la Historia en el siglo XVIII. Una Institución de sociabilidad*, Madrid, CEPC, 2000.
- VELIZ, Zahira: *Artists Techniques in Golgen Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge, 1986.
- VIDAL, Manuel: *Oración Fúnebre en las solemnes exequias, que la Universidad de Salamanca celebró en su Real Capilla de San Geronymo, por la muerte y apreciable memoria de Fr. Juan Interian de Ayala*, Salamanca, 1731.
- VILLAR Y MACÍAS, Manuel: *Historia de Salamanca*, tomo III, Salamanca, Francisco Núñez Izquierdo, 1887.
- VINET, Ernest: *Bibliographie methodique et raisonnée des Beaux-Arts*, Paris, Firmin-Didot frères, 1874.
- VV. AA.: *Tratados de Erudición* (manuscrito), 1631. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>
- VV. AA.: *Catecismo romano compuesto por decreto del sagrado Concilio Tridentino para los párrocos de toda la iglesia*, tomo II, Pamplona, Benito Cosculluela, 1780 (1556).
- VV. AA.: *The Catholic Encyclopedia*, vol.1, Nueva York, Robert Appleton, 1907-1912.



WEISBACH, Werner: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942 (1924).

ZAMORA VICENTE, Alonso: *Historia de la Real Academia española*, Madrid, Espasa, 1999.

ZURIAGA SENENT, Vicent: *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2004.

ZURIAGA SENENT, Vicent: “Fra Felip de Guimera i la construcció de l’orde de la Merce despres del concili de Trento”, en *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 17, núm. 41, 2002, pp. 207-214.

## APÉNDICE IMÁGENES



**Fig. 1** Portada del Diccionario de la lengua castellana, publicado por la Real Academia Española en 1726. Idea de Juan de Ferreras, dibujo de Antonio Palomino y grabado de Juan Bernabé Palomino (1692-1777).



**Fig. 2. Rafael Sanzio, *San Pedro y San Juan curan a un tullido*, cartón para tapiz, 1515, Victoria and Albert Museum, Londres. Puede que Interián haya confundido al autor de la obra que describe, porque en esta conocida representación de Rafael (muy difundida a través de de diversos grabados) no aparece el error mencionado.**



**Fig. 3 Pere Villar, *Crucifixión de Santa Eulalia*, relieve en mármol, 1520 - 1564, trascoro de la Catedral de Barcelona.**





**Fig. 4.** Luca Signorelli, *Lamentación sobre Cristo muerto con ángeles y santos*, 1516, Iglesia de San Nicolás, Cortona. Si bien no es ésta la imagen concreta a la que se refiere Interián, ilustra igualmente la frecuente práctica de añadir personajes extemporáneos a la escena principal representada.



**Fig. 5.** *Trinidad tricéfala* subastada por Sotheby's Nueva York el 9 de junio de 2011 (lote 56, atribuida a Escuela holandesa, h. 1500).

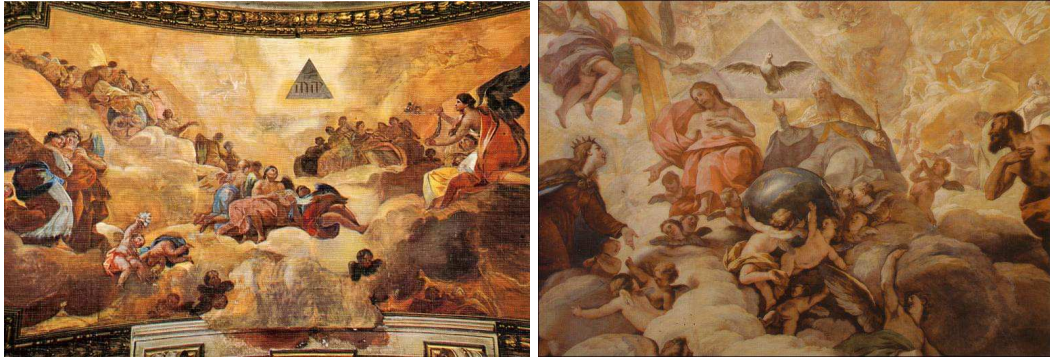


**Fig. 6. Vecellio di Gregorio Tiziano, *La Gloria*, h. 1551-1154, Museo del Prado. A los lados de la paloma del Espíritu Santo se observan las representaciones idénticas de Dios Padre y Dios hijo, sin distintivo entre ellos.**

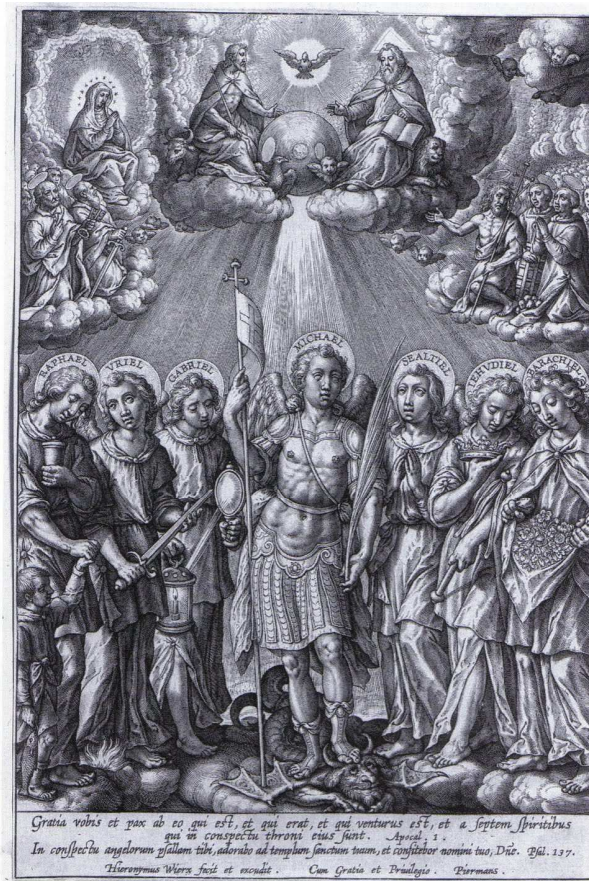


**Fig. 7. Albrecht Dürer, *Santa Trinidad*, xilografía, 1511. Esta imagen no fue aprobada por Molanus y sin embargo, es bien considerada por Interián.**





**Fig. 8.** A la izquierda, Francisco de Goya, *El triunfo del nombre de Jesús*, 1772, Basílica del Pilar, Zaragoza. A la derecha, Antonio Palomino, detalle de la Trinidad representada en el fresco de fresco de la cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados, h. 1701-1702, Valencia. En el siglo XVIII es posible encontrar representado el triángulo como indicativo de la Trinidad, según recomienda Molanus, o con el tetragramatón hebreo, como indica Interián.



26. Hieronymus Wierix, *The Seven Archangels* (ca. 1600). Possibly after a painting by Scipione Pulzone formerly in the Gesù. The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951. Photograph © The Metropolitan Museum of Art (51.501.6402).

**Fig. 9.** Jerónimo Wierix, *Los siete arcángeles*, h. 1600, grabado, copia libre del fresco de la iglesia de Santa María de los Ángeles, Palermo.



Fig. 10. Velázquez, *Cristo y el alma cristiana*, óleo sobre lienzo, 165'1 x 206'4 cm, Londres, National Gallery.



Fig. 11. Sano di Pietro, *San Bernardino de Siena*, representado con la tablilla con el Nombre de Jesús, 1463, Palacio Público de Siena.





Fig. 12. Zacarías González Velázquez (1763-1834), *Presentación de Jesús*, Museo Diocesano Catedralicio de Lugo. La escena parece haber sido realizada siguiendo las indicaciones de *El Pintor Cristiano*.





**Fig. 13.** A la izquierda, Jacobo Tintoretto, *La Masacre de los inocentes*, óleo sobre tela, 422 x 546 cm, 1582-87, Scuola Grande di San Rocco, Venecia. A la derecha, Paulus Pontius, *La Masacre de los inocentes según Jacobo Tintoretto*, grabado, 1643.



**Fig. 14.** A la izquierda, Pablo Rubens, *La Masacre de los inocentes*, óleo sobre madera de roble, 198'5 x 302'2 cm, h. 1638, Alta Pinacoteca de Munich. A la derecha, Egidius Sadeler, *La Masacre de los inocentes según Pablo Rubens*, grabado, h. 1600.



Fig. 15. Bernard Lamy, *Apparatus biblicus*, ilustración de la capa que solían vestir los judíos y por lo tanto similar a la que habría llevado Cristo.



Fig. 16. Imagen del Cristo de Luca, extraída del libro de Bernardino Biancalana, *Historia de la sagrada imagen del Cristo Crucificado que está en la nobilísima ciudad de Luca, cuya copia está en Nuestra Señora de Atocha, Madrid, 1638.*

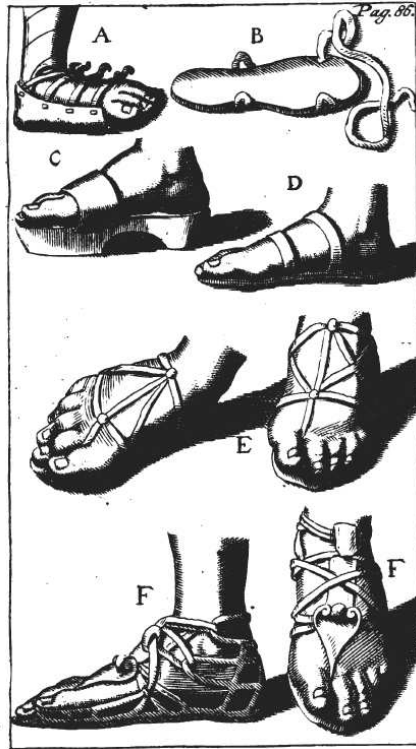


Fig. 17. Ilustración procedente de la obra de Giulio Negrone, *De Caliga veterum*, 1696.



Fig. 18. Anselm Feuerbach (1829-1880), *Tentación de Cristo*, óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm, 1857. Subastada por Nagel Auktionen, Stuttgart el 8 de junio de 2011.





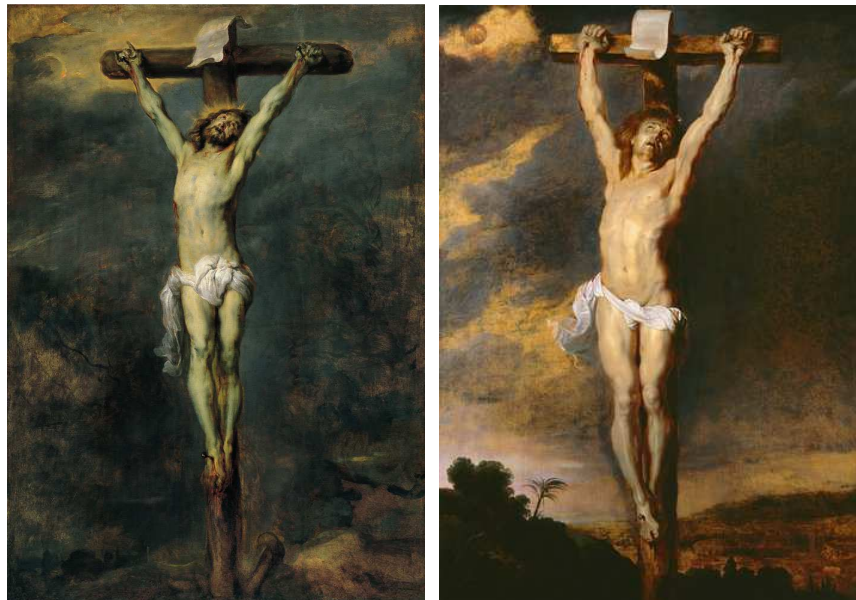
Fig. 19. Francisco de Goya, *Cristo en el huerto de los olivos*, óleo sobre tabla, 1819, Escuelas Pías, Madrid.



Fig. 20. Benvenuto Cellini, *Cristo crucificado*, mármol, 1559-1562, Basílica de El Escorial. A la izquierda, tal como fue realizado por el artista. A la derecha, parcialmente cubierto con el paño de pureza.



**Fig. 21.** *Cristo Crucificado*, S. XVII. Se encontraba en el Monasterio de Alba de Tormes y actualmente en la Iglesia parroquial de San Pedro de Alba de Tormes, Salamanca.



**Fig. 22.** A la izquierda, Anton Van Dyck, *Cristo Crucificado*, h. 1627, Museo Thyssen-Bornemisza. A la derecha, Peter Paul Rubens, *Cristo Crucificado*, 1618-20, Colección de Eijk van Otterloo.

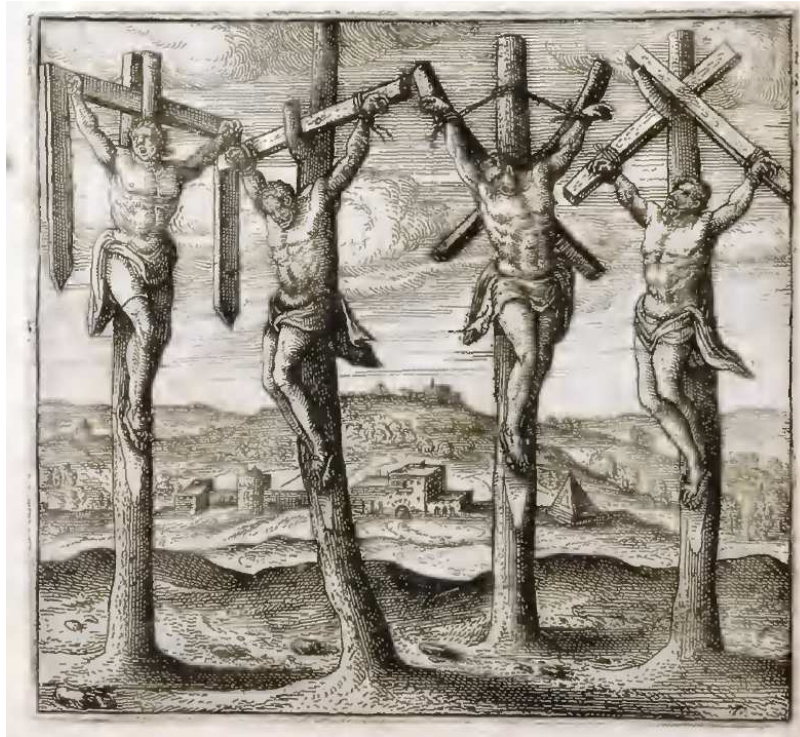




Fig. 23 Jean Cousin el joven (1522-1594), *Juicio Final*, h. 1585, 145 x 142 cm, Museo del Louvre, París. La obra había estado en el Convento de los Mínimos de Vincennes y fue reproducida en grabado en 1615 por Pierre de Jode.



Fig. 24. Prensa mística. Estampa novena de la Psalmidia Eucarística del mercedario Melchor Prieto, 1622.



**Fig. 25. Ilustración de Justo Lipsio, *De Cruce*, Amberes, Jan Moretus, 1593-1594. La obra contiene 22 grabados xilográficos sin firma que han sido atribuidos a Peeter vander Borcht (Malines, h. 1540-1608).**



**Fig. 26. A la izquierda, Andrea del Sarto, *Visitación*, fresco del Claustro de los Descalzos, Florencia. A la derecha, grabado de Enea Vico, posiblemente publicado por Antonio Salamanca, h. 1561.**





**Fig. 27.** Scipione Pulzone (1544-1598), *Asunción de la Virgen*, Capilla Bandini, San Silverstro al Quirinale, Roma.



**Fig. 28.** Antonio Palomino, *Inmaculada Concepción*, 1721.





Fig. 29 Antonio Palomino, *Virgen de los desamparados*, detalle del fresco de la cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados, h. 1701-1702, Valencia.



Fig. 30 Francisco Pacheco, *San Sebastián atendido por Santa Irene*, 1616. En el hospital de Alcalá de Guadaira, Sevilla, hasta 1936.



Fig. 31 A la izquierda, Jacopo Tintoretto, *San Jerónimo*, Vienna Kunsthistorisches Museum. A la derecha, Jacopo Tintoretto, *San Jerónimo y San Andrés*, Galería della Academia, Venecia.

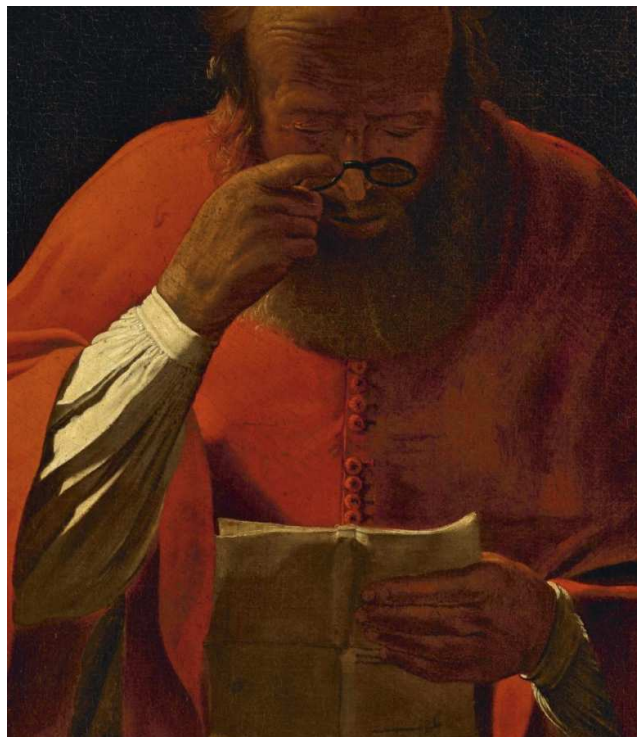


Fig. 32 George de la Tour, *San Jerónimo leyendo*, óleo sobre lienzo, 62 x 55 cm, 1621-1623, Royal Collection, Hampton Court.



**Fig. 33** Vicente Requena el Joven, *San Jerónimo azotado por los ángeles*, 1583-1588, óleo sobre tabla, Museo de Bellas Artes, Valencia, procedente del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia.



## AGRADECIMIENTOS

Concluída esta fase de trabajo, agradezco afectuosamente a quienes la han hecho posible. Debo agradecer en primer lugar al profesor Ximo Company, tanto por su confianza en mi trabajo y su apoyo en esta investigación, como por mantener vivo un centro en el que enfrentarnos a infinitas interrogantes, el Centre d'Art de Època Moderna, de la UdL. Y a mis compañeros del Caem, Isidro, Marc, Cristina, Gemma, Marta, Andrea e Iván, por su incondicional solidaridad.

Extiendo mi gratitud a todos y cada uno de mis profesores de la Facultad de Letras por la generosa entrega de sus saberes; a los profesores del Departamento de Historia del Arte e Historia Social por animarme a continuar hasta esta fase, sobre todo a María José Vilalta por los ánimos que sabe dar con su sonrisa, y a Roberto Fernández por el compromiso que es capaz de generar a través del suyo propio; a Carles Giné por su imprescindible ayuda en los trámites, y al personal de la biblioteca por la amabilidad con que han hecho materialmente posible esta investigación. A quienes me han precedido en el estudio de los tratadistas de arte de época moderna, especialmente a Borja Franco y José Manuel Monterroso que por su cercanía resultaron inspiradores.

Y, finalmente agradezco a quienes me dieron la vida, allá, del otro lado del océano y a Carlos, por acompañarme a inventarle sentidos.