

VNiVERSiTAS

LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSITAS LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
17 AL 20 DE MAYO, 2021



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Área de Historia del Arte

Ediciones de la Diputación de Salamanca
Serie Coediciones y colaboraciones, n.º 41

XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte. UNIVERSITAS. LAS ARTES ANTE EL TIEMPO.

Comité Organizador (Universidad de Salamanca):

Presidencia: María Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría.

Secretaría Académica: M^a Nieves Rupérez Almajano, Manuel Pérez Hernández, Fernando González García, Eduardo Azofra Agustín, Francisco Javier Panera Cuevas, Víctor del Río García, Alberto Santamaría Fernández, Laura Muñoz Pérez, M^a Isabel López Fernández, Sara Núñez Izquierdo, Raimundo Moreno Blanco, Jorge Jiménez López y Juan Escorial Esgueva.

Secretaría Técnica: Lucía Lahoz Gutiérrez, Mariano Casas Hernández, M^a Victoria Álvarez Rodríguez, Jesús Ángel Jiménez García, María Diéguez Melo, Ismael Mont Muñoz, Elena Muñoz Gómez, David Vázquez Couto, Alexandra María Gutiérrez Hernández, Juan Pablo Rojas Bustamante, Manuel Herrería Bolado, Carmen Sáez González.

Junta Directiva del CEHA: Rafael López Guzmán (presidente), Begoña Alonso Ruiz (vicepresidenta), Javier Ibáñez Fernández (secretario), Gloria Espinosa Spinola (tesorera), Joaquín Cánovas, Ana Castro Santamaría, M^a Pilar García Cuetos, Pedro Luengo Gutiérrez, Pilar Mogollón Cano-Cortés, René J. Payo Herranz, Nuria Rodríguez Ortega, Juan Carlos Ruiz Souza (vocales).

Presidentes de las Mesas: Aurora Fernández Polanco (Mesa 1), Ana M^a Guasch (Mesa 2), M^a José Redondo Cantera (Mesa 3), Jesús Rivas Carmona (Mesa 4), M^a Mar Lozano Bartolozzi (Mesa 5), Teresa Sauret Guerrero (Mesa 6), Rafael López Guzmán (Mesa 7).

Comité Científico: María Soledad Álvarez Martínez, Beatriz Blasco Esquivias, Fernando Checa Cremades, José Manuel Cruz Valdovinos, Estrella de Diego Otero, Pedro Flor, José Manuel García Iglesias, Florencio Javier García Mogollón, Ana Eulalia Goy Diz, María Reyes Hernández Socorro, Fernando Marías Franco, Juan Martín Prada, Javier Martínez de Aguirre Aldaz, M. Carmen Morte García, Jesús Miguel Palomero Páramo, María Concepción de la Peña Velasco, Josefina Planas i Badenas, Julio Juan Polo Sánchez, José Miguel Puerta Vílchez, Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Sánchez Noriega, Amadeo Serra Desfilis, Miguel Ángel Zalama Rodríguez.

Primera edición: julio de 2021

© Del texto: Las autoras y autores

© De las imágenes según indicaciones de los autores de cada capítulo, que son los únicos responsables de su gestión

ISBN.: 978-84-7797-673-8

Depósito Legal: S. 185-2021

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea mecánico, eléctrico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

De la evangelización a la erudición: el proyecto ilustrado de Interián de Ayala

María Antonia Argelich Gutiérrez

Universitat de Lleida

Resumen: *El Pintor Cristiano y erudito*, publicado por Juan Interián de Ayala en 1730 y dirigido a la prevención de errores en las escenas sagradas tiene como particularidad respecto a sus predecesores su énfasis en la fidelidad a los detalles que otorgan verosimilitud histórica a las escenas representadas. Esta característica diferencia su intencionalidad de la devocional de tratados anteriores y permite resituarlo y comprenderlo en el marco de los proyectos educativos de la pre-Ilustración.

Palabras clave: pre-Ilustración, novatores, tratadística, pintura sacra.

Abstract: *El Pintor Cristiano y erudito*, published in 1730 by Juan Interián de Ayala was intended to the prevention of errors in sacred scenes. Compared with its predecessors it emphasises on true to details that grant historical credibility to the represented scenes. This intentionality makes the difference with previous more devotional treatises and allows us to relocate and understand it within the framework of the pre-Enlightenment educational projects.

Keywords: pre-Enlightenment, novatores, painting treatises, religious painting.

INTRODUCCIÓN

Para nadie es un secreto que los tratadistas del siglo XVIII restan, al menos en el contexto hispano, entre los menos favorecidos por la historiografía de este género de la literatura artística (Úbeda de los Cobos, 2001).

El Pintor Cristiano y erudito, de Juan Interián de Ayala, es un tratado dirigido a prevenir errores en la representación de escenas sagradas que fue editado en cuatro ocasiones y en tres lenguas —a su edición original en latín en 1730, sucedieron dos en castellano en 1782 y 1883 y una en italiano, en 1854. Este aparente éxito en su tiempo se contradice con una mayoría de reseñas que no pasan de considerarla obra tardía y continuista respecto a los tratados que sobre el tema le precedieron, surgidos como consecuencia del decreto sobre las imágenes sacras en la última sesión del Concilio de Trento para atender a la necesidad colectiva de comprender y completar una normativa que el Concilio había dejado a medias. El sentido de la tardía aparición de un nuevo tratado dedicado a la imagen sagrada, más de siglo y medio después, ha resultado oscuro para los historiadores, más allá de la confirmación de la perdurable vigencia de las normativas tridentinas para las imágenes sagradas y como prueba de la recurrente elusión de dichas normativas por parte de los artistas. Ese llamativo giro de la fortuna crítica de este tratado así como la revisión del entorno en el que se produjo su creación fueron objeto de nuestras primeras aproximaciones al estudio del mismo (Argelich Gutiérrez, 2013; 2015)¹.

¹ El presente texto sintetiza algunas de las principales conclusiones de un análisis realizado en el marco de la investigación doctoral de la autora. Argelich Gutiérrez, M. A. (2014). *El Pintor Cristiano y Erudito de Juan Interián de Ayala. Entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/10803/283810/5/Tmaaag1de1.pdf>

La biografía del monje mercedario y teólogo salmantino Interián de Ayala devela un perfil ajeno a las posturas más conservadoras de su tiempo, crítico con los excesos escolásticos mientras formó parte del claustro universitario, y vinculado ya en su madurez a la corriente cultural de los *novatores* de manera estrecha, como confirma su correspondencia, colaboración y amistad con personajes como Juan Manuel Fernández Pacheco, Manuel Martí o Gregorio Mayans.

Fue la comprobación de esta vinculación a la vanguardia intelectual de su tiempo y su comprometida participación de iniciativas como la Academia de la Lengua, la que nos motivó a indagar la posible existencia de nuevos valores vinculados con esa incipiente visión ilustrada en su tratado sobre iconografía sagrada. Pensamos que la interpretación de *El Pintor Cristiano y erudito* en su contexto, podría contribuir con nuevos matices al conocimiento de los intereses de esa época que culturalmente se ha caracterizado como pre-Ilustración o Ilustración temprana. Si tenemos en cuenta que la primera edición en castellano del tratado, por lo tanto su máxima potencial utilidad, tuvo lugar muy adelantado ya el reinado de Carlos III, es decir, en plena Ilustración, se nos antojaba un síntoma de miopía insistir únicamente en su anclaje en el pasado.

CONTEXTO INTELECTUAL

En el ámbito hispano esta corriente de pensamiento pre-ilustrado se caracterizaba por una postura escéptica frente a la epistemología escolástica sobre la que se sostenía la enseñanza universitaria: 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. Dicho escepticismo crítico se asumía con ligeras diferencias entre científicos y humanistas en lo que se refiere a sus respectivas vinculaciones con el pasado. Desde el punto de vista científico, las observaciones y los experimentos no requieren ya de la conformidad de la tradición, mientras que los humanistas en cambio, continúan buscando sus verdades fundamentales en tiempos pretéritos. De allí que una de las críticas a la dialéctica escolástica fuera precisamente su falta de erudición histórica (Sánchez-Blanco, 1999; Pérez Magallón, 2002).

Si observamos más detenidamente el camino que siguió el pensamiento racionalista en el ámbito de la escritura de la Historia, encontramos una estrecha vinculación con la revisión de la Historia religiosa que parece arrojar algo de luz sobre las motivaciones e intenciones de Interián de Ayala al escribir su tratado.

Los principios epistemológicos defendidos por los *novatores* en el ámbito de las disciplinas históricas se basaban 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. Las *Acta Sanctorum*, iniciadas por los jesuitas de Amberes con Jean Bolland a la cabeza, y los trabajos de los benedictinos franceses de la congregación de San Mauro fueron ejemplos modélicos de revisión de la documentación hagiográfica para distinguir los datos históricos de los legendarios que encontraron buena acogida entre la élite de humanistas españoles pese a que no se vieron exentos de polémicas con las autoridades eclesiásticas.

Siguiendo su ejemplo, 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*, intentaron también limpiar de falsos mitos la historia sacra, pero los enfrentamientos con las corrientes mayoritarias y con la propia Inquisición les llevó a una actitud más condescendiente frente

a las tradiciones en las que más significativamente se sustentaba el catolicismo español (Domergue, 1986; Mestre Sanchis, 1984; López, 1996).

Debemos 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 el error y la superstición fueron identificados como los enemigos a combatir, y se entabló una suerte de lucha por una fe renovada que fuera compatible con las nuevas exigencias de la razón. Se consideró que las devociones erróneas no favorecían al cristianismo y en consecuencia el respeto a la verdad histórica se convirtió en un valor religioso frente a unas prácticas populares que rayaban en la superstición y el fanatismo (Mestre Sanchis, 1979, 1986).

Ese sentido histórico y espíritu crítico son solo algunas de las características que definieron al catolicismo ilustrado que, más allá de su mera continuidad con el reformismo tridentino, conformó el ambiente intelectual de Juan Interián de Ayala durante los años inmediatamente anteriores a la escritura de *El Pintor Cristiano*. A este ambiente contribuyeron especialmente los miembros del núcleo fundador de la Real Academia, convirtiéndose sus sesiones en una bocanada de aire fresco para el Catedrático de Teología que ya había dado abiertas muestras de rechazo al tradicionalismo escolástico de la Universidad de Salamanca². Su propio aporte, como el de los demás, partiría de su erudición.

La erudición, en el sentido de conocimiento preciso de las fuentes del pasado, guio el desarrollo de todos los estudios humanistas de esa temprana ilustración (Álvarez de Miranda, 1992). Con este ánimo se elaboraron 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, el rescate de la producción pretérita se centró en la historia de las herejías, de los concilios y de los textos de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia.

Estos estudios eruditos e iniciativas culturales de la ilustración temprana tenían como función final la de dirigirse inequívocamente al bien público a partir de la conciencia del atraso cultural de España frente a Europa. De allí 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. Luchar contra el error era educar (Álvarez de Miranda, 1992: 463-490).

METODOLOGÍA

Este texto es resultado de la comparación de todas y cada una de las propuestas de Juan Interián de Ayala con las de los más destacados tratadistas que le precedieron con el objetivo de valorar sus diferencias en la concepción de las pinturas sagradas y de su finalidad.

Los precedentes a los que nos referimos son los teólogos Johannes Molanus (Lille, 1533-Lovaina, 1585) y Gabriele Paleotti (Bologna, 1522-Roma 1597) y el pintor y erudito sevillano Francisco Pacheco (1564, Sánlúcar de Barrameda-1644 Sevilla). Sus tres textos, *De historia SS. Imaginum* (1594), *Discorso intorno alle Immagini sacre e profane* (1582) y *El Arte de la Pintura* (1649) respectivamente, no sólo resultan comparables por sus contenidos y estructura, sino que son abundantemente citados por el teólogo del XVIII.

La exhaustiva comparación de los textos permitió evidenciar las diferencias iconográficas, documentales y de matices intencionales. En las líneas siguientes se expone únicamente lo que, como resultado de tal análisis, se detectó como singularidad de *El Pintor Cristiano y erudito*.

2 B. N. (Biblioteca Nacional de Madrid). Mss. n.º 2448, ff. 77-78, Memorial Impreso.

LA OBRA: EDICIONES Y ESTRUCTURA

El Pintor Cristiano y erudito fue por sus dimensiones y propósitos, la más ambiciosa de las obras de fray Juan de Ayala. Concebida por iniciativa propia ante la convencida percepción de una necesidad de su época, y publicada por la Orden de la Merced de la que formó parte desde muy joven, salió de la imprenta en 1730 al mismo tiempo que fallecía su autor.

El círculo de *novatores* que le conoció y estimó en vida, contribuyó a la difusión de la obra dentro y fuera de España (Mayans Siscar, 2002; Peset Llorca, 1975). Pronto estuvo en las manos del cardenal Próspero Lorenzo Lambertini (1675-1758) que, como papa Benedicto XIV, fue la voz de mayor prestigio en reconocer y difundir más prontamente la obra (Boespflug, 1984).

Su difusión llegó también a Francia donde la sucesiva aparición de varias obras de idéntica temática como 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) parecen por su cronología y contenidos, una consecuencia directa, a manera de reacción en cadena ante la iniciativa hispana.

Mientras en Francia se desataba ese interés editorial por la representación de las imágenes sagradas, Luis Durán y Bastero, canónigo de la Catedral de Barcelona, tuvo la iniciativa de editarla en castellano. 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. La obra apareció en Madrid en 1782, editada en dos tomos por la imprenta de Joaquín Ibarra y con una presentación al Conde de Floridablanca, entonces Secretario de Estado de Carlos III.

En 1854 se publicó en la ciudad italiana de Ferrara una versión traducida, sintetizada y adaptada. El pintor e historiador Luigi Napoleone Cittadella, bajo el auspicio del conde Cittadella Vigodarzere, se basó en la edición original en lengua latina y abrevió el texto suprimiendo las abundantes citas a autoridades y añadiendo numerosos ejemplos de pintura italiana y ferraresa (Mascia, 2009).

Su última edición se realizó en Barcelona en 1883, a partir de la traducción castellana de Durán y Basteró, dentro de la colección divulgativa “Verdadera Ciencia Española”. En su prólogo se explicaba así la decisión:

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 nacional³.

Los contenidos del tratado se distribuyen en ocho libros y un apéndice: un primer libro introductorio dedicado a plantear los problemas generales, el segundo se dedica 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 con justificación litúrgica. En primer lugar, un orden jerárquico teológico, según el cual Dios, Cristo y la Virgen preceden en importancia a los santos. 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.

3 Dicho prólogo (sin numeración de página) aparece firmado por Ribó.

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. *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'exécution des sujets religieux*, del abad J.B.E. Pascal, resulta comparable en la magnitud de su programa y el rigor de su ordenación.

RESULTADO DEL ANÁLISIS

LA IMAGEN SAGRADA Y SUS ERRORES

Este primer libro presenta la concepción que el autor tiene de imagen sagrada y de los errores que en ella tienden a cometer los pintores y a la que caracterizaremos como pragmática, narrativa, moralizante y, más que ninguno de los tratados precedentes, historicista. La intensidad y originalidad de este último rasgo es el centro de interés de nuestro estudio.

La concepción de las imágenes de *El Pintor Cristiano* es pragmática, porque su finalidad es que sean útiles en su contexto social, esto es, como material visual para la difusión de conocimientos entre espectadores mayoritariamente ignorantes. Esta intención queda especialmente en evidencia ante la elusión de toda disquisición en torno a la definición de imagen o de su cualidad sagrada. Queda aquí ausente cualquier elucubración sobre la imagen en sí misma como fenómeno de culto, aspecto por el que en cambio sí habían mostrado interés los tratadistas teólogos de siglos anteriores como Molanus y Paleotti, para tratar directamente de lo que la imagen representa y de los errores en esa representación que entorpecen su buen funcionamiento como herramientas educativas. Se trata de una reinterpretación de la tradicional concepción utilitaria de la imagen que la Iglesia católica había adoptado desde tiempos medievales, la que reivindica la utilidad de la imagen como libro de los ignorantes. En este sentido pragmático de la imagen, la novedad que introduce Interián respecto a los tratadistas post conciliares se encuentra en dos aspectos vinculados al propio momento histórico en que esta obra es escrita: el tipo de conocimiento que supone que los espectadores del siglo XVIII ignoran, y el abandono de las reflexiones derivadas de los cuestionamientos protestantes.

Mientras el segundo de estos aspectos se justifica fácilmente por la mera distancia cronológica, el primero nos resulta de gran interés. ¿Qué es lo que los espectadores de imágenes del siglo XVIII ignoran? La respuesta parece estar en la novedosa intolerancia que demuestra Interián ante errores que hasta entonces habían sido considerados leves. *El Pintor Cristiano* se dirige precisamente a evitar la multiplicación de esos errores leves entre los pintores católicos: a combatir los errores en lo accidental, y especialmente los anacronismos, para alentar la verosimilitud.

La concepción de las imágenes de este tratado es eminentemente narrativa, como demuestra su autor al definir las por extensión. Aquí la imagen no tiene otro significado que el equivalente al conjunto de personajes de la historia sacra en sus respectivos escenarios. Sus recomendaciones se centran en aspectos del relato y no en particularidades expresivas propias de la pintura o de la escultura, incluso la capacidad simbólica de la imagen tiene una importancia muy menor.

Es además y fundamentalmente una concepción historicista, porque son los contenidos de tipo histórico, aquellos que se presume que efectivamente tuvieron lugar en el pasado, los más favorecidos por la atención del autor. Lo único que puede matizar o mediar la verdad histórica es la finalidad moralizante. La solución en casos en que los hechos históricos incluyen hechos indecorosos o

blasfemos como la desnudez, la hermosura provocativa o los tormentos indecentes, es la de formular soluciones “honestas”, que eviten la lascivia.

El objetivo del tratado es corregir y evitar errores a los que tratadistas antecesores como Molanus o Paleotti no prestaron importancia: los errores derivados de las circunstancias históricas, que incluyen detalles materiales diversos, vinculados a la geografía, la arquitectura y las costumbres con miras a un relato escrupulosamente verosímil desde el punto de vista histórico. La lectura del tratado evidencia que dicha intención se acentúa en menoscabo del énfasis en la función piadosa o devocional de la imagen, de modo que toda su dimensión educativa y formativa se sostiene en la transmisión de conocimiento válido sobre el pasado. La verosimilitud de las imágenes con la realidad histórico-litúrgica de la que son transmisoras es la principal garantía de validez de ese conocimiento, junto con la decencia u honestidad con que se muestran.

Es revelador que el autor exponga los sujetos iconográficos de acuerdo con un orden gradual de representatividad de la realidad tangible. Es decir que el texto se desarrolla de los seres menos corpóreos, a los más corpóreos, de los seres supramundanos y por tanto imaginarios, a los más reales en cuanto a su dimensión material histórica. El primer conjunto de sujetos de representación reúne a los seres no corpóreos, seres ahistóricos: Dios, ángeles, almas y demonios. El segundo conjunto es de las escenas de la vida de Cristo, dios encarnado en un tiempo histórico concreto y en un lugar geográfico determinado. El tercer conjunto es el de escenas de la vida de la Virgen, igualmente circunscritas en su mayor parte, a un tiempo y un espacio terrenales. El último conjunto es el de vidas de santos, humanos cuyas vicisitudes acontecieron en un contexto histórico geográfico generalmente preciso y documentado, en el que lo sobrenatural se limita estrictamente a algunos hechos milagrosos.

DIOS

Respecto a Dios en sus tres personas —Padre, Hijo y Espíritu Santo— Interián distingue con novedosa claridad la cualidad inmaterial de Dios Padre de la encarnación humana de Dios Hijo. Nos referimos a que mientras para Dios Padre acepta una representación tan abstracta como la figura de un círculo o un triángulo equilátero formado de rayos de luz, para Dios hijo desaconseja simbolismos o metáforas como la del cordero. Dios hijo debe representarse claramente de forma humana. Respecto a la Trinidad, es destacable su aceptación de la representación de Cristo muerto en la composición denominada Trono de Gracia, coherente con una voluntad de apego a la realidad histórica. Esta descripción será de hecho, el referente para la bula de 1745 del papa ilustrado, Benedicto XIV.

ÁNGELES, ALMAS Y DEMONIOS

Respecto al resto de los entes incorpóreos y ahistóricos como son los ángeles, las almas y los demonios, Interián admite tener poco que decir, y sus comentarios se ajustan a su pragmatismo, la caracterización modesta del vestuario en el caso de los ángeles, la aceptación de diversos tipos de representación para las almas, incluyendo la del rostro del difunto, y la variedad en el caso de los demonios. Su distanciamiento con las preocupaciones de la Contrarreforma se evidencia con la omisión del protagonismo de San Miguel como símbolo de la Iglesia triunfante y con la aceptación de todo tipo de apariencias para los demonios, incluidas las de hombre, ángel o hasta Jesucristo, con la única exigencia de que lleven algún distintivo que permita identificarles.

CRISTO

Respecto a Cristo, el tratadista declara encontrarse más cómodo a causa de la historicidad de su relato:

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, más las que vamos a tratar ahora, contienen una historia cierta y determinada⁴.

Por eso es aquí donde se encuentra una mayor extensión, a lo largo de veinte capítulos, de las diversas escenas de las que extraemos los rasgos de mayor interés para nuestro análisis. Comenzando por los primeros episodios de la infancia de Jesús, el tratado incide en los aspectos materiales que conforman las circunstancias documentadas de su nacimiento, circuncisión y presentación e insiste en la importancia de representar correctamente los lugares en que efectivamente sucedieron estos hechos. En el caso del nacimiento, por ejemplo, debe representarse una cueva excavada contigua a un albergue en la parte septentrional de la Ciudad de Belén en la que se recogía a los animales de los viajeros, de unos cuarenta pies de largo, doce de ancho y quince de alto, y no un atrio medio arruinado, como pintan regularmente los pintores. O en el caso de la presentación en el templo, éste debe asemejarse a los templos orientales, según las descripciones más documentadas del templo de Salomón en lo que se refiere a espacios y decoraciones.

Insiste en que las escenas han de ser coherentes con las costumbres locales de la época, pese a que esto signifique la modificación de algunas tradiciones iconográficas, como cuando recomienda no representar a la Virgen en una zona interior del Templo porque en aquel tiempo y lugar solo se permitía el acceso del Sumo Sacerdote, o cuando recomienda representar a la Virgen como ejecutora de la circuncisión de su hijo, porque así eran las costumbres locales.

La insistencia en la precisión histórica lleva a Interián de Ayala a detenerse en la justificación de hechos circunstanciales, secundarios desde el punto de vista devocional, como por ejemplo la cuestión de si realmente fueron reyes los Reyes Magos, una incerteza histórica que había sido aceptada como tal por todos los tratadistas anteriores⁵ y sobre la que no escatime argumentos para llegar a concluir que en efecto eran reyes de pequeñas regiones de la Arabia.

En el caso de las escenas de la infancia de Jesús que le muestran jugando con Juan Bautista, la condena de Interián rebasa el problema de la frivolidad de la anécdota frente a la necesaria idealización de la conducta de las figuras sagradas tal como había sido abordado por tratadistas precedentes⁶, y añade las dificultades históricas de que dicho encuentro ocurriera.

Otros momentos en los que introduce novedades iconográficas a causa de su insistencia en la veracidad histórica son cuando recomienda representar a Jesús entre los doctores sentado en las gradas bajas como un niño y no en lo alto como un maestro, valiéndose de descripciones de las salas del Templo de Jerusalén y de los tribunales de los hebreos, así como cuando más adelante, ya refiriéndose a la vida adulta de Cristo, advierte que los vestidos de éste, así como los de los apóstoles y la Virgen deben ser del color natural de la lana puesto que los tintes de colores no eran de uso habitual entonces.

Es quizás en las escenas de la vida pública de Cristo donde el tratadista encuentra materia para ejercer con más originalidad su criterio de verosimilitud histórica, como por ejemplo al referirse a la profundidad con la que Cristo debe aparecer sumergido en su bautizo, según cabría esperar de un río de gran tamaño y caudal como es el río Jordán. En este mismo sentido es necesario llamar la atención sobre un detalle que sí había sido advertido por tratadistas y pintores anteriores, como es

4 Interián de Ayala, 1782: 177-178.

5 Paleotti se había referido al origen y aspecto de los reyes magos solo para ejemplificar un problema que no tenía 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..." (Paleotti, 2002: 206).

6 Paleotti había señalado el riesgo implícito en esta novedosa e insólita representación de Jesús niño jugando con Juan Bautista, y recomendaba 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 (Paleotti, 2002: 199).

el uso del *triclinum* para representar a los comensales de un banquete tendidos y no sentados⁷. Un pormenor cuya paulatina incorporación en la pintura anticipa este suave giro hacia la verosimilitud histórica ya desde el siglo XVII.

La mayor carga simbólica de todos los elementos que componen las escenas de la Pasión es la causa de que muchos de los detalles aquí mencionados ya hayan sido trabajados por teólogos anteriores. Aun así, la prolijidad de Interián se obstina en particularidades que otros tratadistas aceptan en su incertidumbre como la forma en que intervino Simon Cirineo, el momento exacto en que Cristo fue clavado en la cruz antes o después de elevarla, o si ello sucedió con tres o cuatro clavos.

En cambio, una escena de tanta envergadura litúrgica como es el Juicio Final despierta escaso interés en nuestro tratadista a causa, intuimos, de su naturaleza no histórica, pues contrasta este desinterés con la significativa consideración por parte de tratadistas anteriores, en especial, por parte de Francisco Pacheco.

LA VIRGEN

Por lo que se refiere a la Virgen, los comentarios de Interián tocan en primer lugar, la decencia con que debe representarse su belleza, en segundo lugar, el decoro devocional, es decir, el tipo de actividad o actitud en que debe representarse a la Virgen en las diversas escenas litúrgicas, y en tercer lugar, lo más característico de Interián y objeto de nuestro interés, la precisión en detalles de verosimilitud histórica.

En este sentido, una de sus recomendaciones más llamativas por la ruptura que implica con la tradición pictórica, es la de que su vestuario sea del color de la lana natural, que encuentra preferible por su veracidad, a los usuales colores azul ultramar o purpúreo encarnado con que se le identifica. Otras observaciones así dirigidas a evitar rasgos extemporáneos en las imágenes de la Virgen hacen mención del error de representar a la virgen vestida de negro y con un rosario, como si de una noble viuda se tratara, o comulgando, o a San Pedro rociando su cama con un hisopo de agua bendita. Observaciones estas últimas, que evidencian el distanciamiento de Interián de uno de los principales objetivos de la Contrarreforma como era el de la apología sacramental. Junto a estos aspectos de veracidad histórica, resalta la recomendada fidelidad a las costumbres hebreas en la representación de algunas escenas, como al comentar la corta edad en la que debería representarse a la virgen en su presentación en el templo. El interés por la verosimilitud geográfica también está presente al comentar detalles de la escena de la visita a Santa Isabel o del viaje a Egipto.

LOS SANTOS

Finalmente, al abordar los santos, el autor niega que su intención sea la de transcribir los relatos de las vidas, milagros o martirios que bien pueden leerse en otros libros. Su aporte es el de informar a los pintores sobre las fuentes de mayor credibilidad a consultar para asegurar la legitimidad de la escena, o lo que es lo mismo, el de señalar las fuentes de las que no conviene fiarse. Intenta por lo tanto difundir un conocimiento hasta entonces propio de los eruditos en teología y no de los pintores. El resto de sus observaciones se dirige a la corrección de detalles erróneos desde el punto de vista de la verdad objetiva de la información que transmiten, y lo hace con un estricto rigorismo historicista, que le sitúan muy lejos de los efectismos barrocos, dando, al contrario, la impresión de que huye de ellos.

⁷ Vicente Carducho comenta el asunto en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) sin embargo afirma que prefiere alterar esa costumbre antigua por temor a no ser comprendido y no causar devoción (Carducho, 1979: 341).

Así por ejemplo, explicita en todos y cada uno de los santos la edad y vestido con que deben ser representados. 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 igualmente los miembros del clero deben mostrarse con el hábito de su momento y no con el que se identificara la Orden después. El pintor debe saber elegir el vestuario más probablemente utilizado por el santo según la acción representada y no, como suele ser frecuente en la pintura sacra, utilizar el ropaje para transmitir una intencionalidad simbólica ligada por ejemplo a una dignidad o a una jerarquía eclesiástica extemporáneas.

Este criterio en ocasiones fluctúa a lo largo del tratado de manera un tanto inconsistente. Así, por ejemplo, al comentar a San Jerónimo condena la insistencia de los pintores en vestirle de Cardenal mientras que al referirse a la misma situación en el caso de Ramón Nonato reconoce que la intención es dar a entender “a los fieles píos y no muy doctos”, que dicho santo fue Cardenal.

En todo caso su búsqueda de certeza histórica de los hechos se ajusta y se limita a lo que afirman 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. Cuando algún suceso en exceso fantástico en la vida de algún santo parece incomodar a su propio criterio racional se excusa ante el lector recordándole que el objetivo de sus indicaciones se limita a la representación de las imágenes pictóricas. Su rigor histórico y documental es inevitablemente un tanto relativo y consiste básicamente en introducir algunos criterios de verdad en la usual práctica de la fe sin que esta deba quebrantarse por ello.

CONCLUSIONES

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 y devota que poseían tratadistas como Molanus, Paleotti y Pacheco.

Su singular huida 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 al tratado de Interián como un paso adelante en la progresiva conquista del realismo por parte de la pintura religiosa en los siglos XVIII y XIX.

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 sagrado⁸.

8 Es esta falta de emotividad vinculada a la devoción, la que encuentra a faltar 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, 2001: 12).

Su aporte en el vasto terreno de la imaginería del santoral se encuentra en su interpretación de este 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Miranda, P. (1992). *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Argelich Gutiérrez, M. A. (2015). La desigual fortuna crítica e historiográfica de El Pintor Cristiano de Juan Interián de Ayala. En N. Rodríguez-Ortega (dir.), *Teoría y literatura artística en España Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 137-150.
- Argelich Gutiérrez, M. A. (2013). Perfil intelectual de Juan Interián de Ayala, autor de El Pintor Cristiano y Erudito. En C. López, M. A. Fernández y M. I. Rodríguez (coords.), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 455-464.
- Boespflug, F. (1984). *Dieu dans l'art*. París: Cerf.
- Borromeo, F. (1624). *De Pictura Sacra*.
- Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.
- Domergue, L. (1986). Inquisición y ciencia en el siglo XVIII. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 484-485, 103-130.
- Guyot de Fère, F. (1844). Observations sur la manière dont les sujets religieux doivent être représentés par les artistes. *Journal des Beaux Arts*, s/p.
- Interián de Ayala, J. (1730). *Pictor Christianus eruditus. Sive de erroribus qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas Sacras Imagines*. Madrid: Typographia Conventus praefati Ordinis.
- Interián de Ayala, J. (1782). *El Pintor Cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Interián de Ayala, J. (1854). *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.
- Interián de Ayala, J. (1883). *El Pintor Cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Barcelona: Imprenta Subirana.
- La Canorgue, A. M. (1765). *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*. París: H. C. de Hansy.
- López, F. (1996). Los novatores en la Europa de los sabios. *Studia Histórica. Historia Moderna*, 14, 95-111.
- Mascia, A. (2009). Las Istruzioni al pittor cristiano de Luigi Napoleone Cittadella. Un ejemplo de la fortuna decimonónica de Juan Interián de Ayala en Italia. *Goya*, 329, 300-313.
- Mayans Siscar, G. (2002). *Epistolario. Mayans y el Barón de Schönberg*. Valencia: Departamento de Historia Moderna.
- Mestre Sanchís, A. (1984). La Inquisición y la España borbónica, el declive del Santo Oficio. Inquisición y corrientes ilustradas. En J. Pérez y B. Escandell (coords.), *Historia de la Inquisición en España y en América, vol. 1*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1247-1265.
- Mestre Sanchís, A. (1979). Religión y cultura en el siglo XVIII español. En R. García-Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: Editorial Católica, 590-591.
- Mestre Sanchís, A. (1986). Historia crítica y reformismo en la ilustración española. En A. Alberola-Romà y E. La Parra (coords.), *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante 1-4 de octubre 1985*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert-Diputación Provincial, 111-132.
- Molanus, J. (1594). *De historia SS. Imaginum*. Lovaina: Juan Bogard.
- Molé, G. F. R. (1771). *Observations historiques et critiques sur les Erreurs des Peintres, Sculpteurs et Dessinateurs, dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire Sainte*. París: Debure.
- Pacheco, F. (2009). *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.
- Paleotti, G. (2002). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane (1582)*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Pascal, J. B. E. (1856). *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. París: s/n.

Pérez Magallón, J. (2002). *Construyendo la modernidad: La cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Peset Llorca, V. (1975). *Gregori Mayans i la Cultura de la Il·lustració*. Barcelona: Curial.

Sánchez-Blanco, F. (1999). *La mentalidad ilustrada*. Madrid: Taurus.

Úbeda de los Cobos, A. (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.