



**ABRIR CUARTA PARTE**



**ANTERIOR**

**SIGUIENTE**



## **CAPITULO XI.- LA VIRGEN MARÍA**

## XI.- LA VIRGEN MARÍA

Desde los orígenes del Cristianismo los breves pasajes de los textos canónicos relativos a la Virgen no satisfacían la curiosidad de los fieles. La discreción de los Evangelios se vio compensada por numerosos escritos apócrifos que daban pruebas de una fértil imaginación. Este es el caso del *Protoevangelio de Santiago* que tuvo considerable influencia en su iconografía. El *Evangelio del Pseudo-Mateo* completa algunos pasajes de la vida de la Virgen.<sup>1</sup> Esa literatura apócrifa influyó en el arte de la Edad Media siendo en muchos casos la propia Iglesia la que recurría a los datos suministrados por ella en la celebración de su liturgia mariana. A partir del 397 los miembros de aquélla, reunidos en el Concilio de Cartago, estatuyeron la lista definitiva de los textos auténticos relativos a la Virgen que siglos más tarde sería retomada con motivo de la celebración del Concilio de Trento. De manera general, se condenaron todas las leyendas que podían fomentar falsos dogmas, mostrándose la Iglesia conciliadora con aquéllas que no contenían nada contra la fe y que, por el contrario, podían alimentar el fervor popular.

La importancia que su figura tuvo para la Iglesia y sus fieles así como la asidua representación que los pintores hicieron de la Virgen, llevó a los eruditos a establecer

---

<sup>1</sup> Para los pasajes relativos a la vida de la Virgen véanse el *Protoevangelio de Santiago*, págs.120-170 y el *Evangelio del Pseudo-Mateo*, págs.178-236, ambos contenidos en la ed. de SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit.,

unas normas para que en todas las representaciones se respetasen el decoro y la honestidad de su persona. Se buscaba, como fin último, evitar los errores que pudiesen crear confusión en la lectura que hacía el fiel de su imagen.

### XI.1.- Fisonomía y problemas de coloración

Discrepan los Santos Padres y escritores eclesiásticos en cuanto al color que tuvieron la piel y los cabellos de la Virgen. Nicéforo Calixto, San Epifanio, Gregorio Cedreno y Castro, aseguraron que poseyó un cabello de color similar al del oro.<sup>2</sup> Entre las razones que esgrimen para basar su defensa se encuentran: las reliquias del cabello de la Virgen y la semejanza con su Hijo. Algunos como Nicéforo Calixto y San Ambrosio afirmaron que los cabellos del Salvador eran de tonalidad dorada.<sup>3</sup>

Pero no faltaron opiniones en contra. San Alberto Magno, a quien siguió San Antonio, consideró que el cabello de la Virgen fue negro.<sup>4</sup> Son varios los argumentos que le llevaron a hacer tal afirmación, entre ellos: la tipología de la tonalidad del cabello en la raza judía, la reliquia de la Santa Verónica venerada en Roma (de nuevo se recurre a la semejanza con su Hijo) y, por último, la conveniencia de respetar tanto la calidad de su persona como la honestidad. Además, la tonalidad negra del cabello se consideró un síntoma de buena complexión, excluyendo del cuerpo cualquier indicio de enfermedad.

---

<sup>2</sup> SAN EPIFANIO, lib.2, cap.23: "Capillo flavo"; CEDRENO, G., In *Compend. Hist.*: "Fulvo, vel flavo crine"; CASTRO, *Histor. Deip.*, cap.22: "Capillo flavo". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico, en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagines, de la reyna de Cielos, y Tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, 2ª impresión, Madrid, 1740, prólogo, s.p., notas 56, 57 y 58. Para el retrato de la Virgen puede consultarse también la obra de TRENS, M., *María...*, *op. cit.*, págs.19-22, si bien sigue en sus palabras los datos aportados por el jesuita español Juan de Villafañe.

<sup>3</sup> CALIXTO, N., *Hist. eccles.*, lib.1: "Per similibus denique per omnia fuit divine, & immaculate fuae genitrici"; SAN AMBROSIO, *de Virginib.*, lib.3: "Christus Matrem corpore, virtute referebat Patrem". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, prólogo, s.p., notas 62 y 63.

<sup>4</sup> MAGNO, S. A., *Quest.*19: "super Missus est"; SAN ANTONIO, 4.p.Tit.15.cap.II.§ I: "Ergo Domina nostra habuit capillos nigros. Et postea. Ergo cum Beatissima Virgo habuit corpus perfectissimum, sequitur, quod cerebrum ejus fuit ficcum, & calidum, & per consequens habuit capillos nigro". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, notas 68 y 69.

En cuanto al color de la piel tampoco en este caso se llegó a un consenso. Cedreno aseguró que fue oscuro, basándose en el parecer de la propia Virgen al llamarse a sí misma morena y hermosa;<sup>5</sup> Nicéforo describió su rostro como de color trigueño.<sup>6</sup> Para algunos, la tonalidad oscura de sus cejas y la conveniencia de que existiese una correspondencia entre todos sus miembros favoreció la opinión de que también fue oscura su piel. Así sintieron San Anselmo, San Epifanio y Nicéforo.<sup>7</sup>

Con rostro moreno pintó San Lucas varias imágenes de la Virgen del natural. Fuentes apócrifas aseguran que María habría bendecido un icono que la representaba, pintado por el evangelista.<sup>8</sup> Aquellas imágenes se convirtieron en prototipos y fueron copiadas sistemáticamente por los pintores bizantinos atribuyendo a la Virgen un rostro negro. La Iglesia Oriental consideró necesario el recurso "desemejante" del rostro ennegrecido, ya que evitaba que el fiel al contemplar la imagen se dejase llevar por el placer de los sentidos, alejándose de la verdad.<sup>9</sup>

Por su parte, el Occidente medieval desarrolló entre los siglos XI y XII un modelo iconográfico propio que sería copiado en siglos posteriores: nos referimos a las Vírgenes negras, tallas primitivas de simplificados rasgos humanos con aire oriental a las que se dedicaron santuarios en la mayor parte de los lugares de peregrinación

---

<sup>5</sup> CEDRENO, G., *In Compend. Hist.*: "Faciem ejus esse ¿subfuscam?" Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, nota 79. Las palabras de la Virgen son las de la Amada del *Cantar de los Cantares* 1, 5: "Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén..."

<sup>6</sup> CALIXTO, N., *Hist. Eccles.* lib.I, cap.40: "colore fuit triticum referente". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, nota 81.

<sup>7</sup> SAN ANSELMO: "Nigra supercilia"; CALIXTO, N., *Hist. Eccles.*, lib.I, cap.40: "Supercilia ei erant inflexa, & decenter nigra". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, notas 114 y 115. Para una descripción completa de los rasgos físicos de la Virgen siguiendo el pensamiento de Nicéforo véase MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.II, cap.LVI, págs.238-239: "Deipara verò Virgine sic scribit Nicephorus Callistus: Decenti dicendi libertate aduersus homines vsa est, sine rifu, sine perturbatione & sine iracundia maximè. Colore fuit frumentum referente, capillo flauo, oculis acribus, subflauas tanquam oleae colore pupillas in eis habens. Supercilia ei erant inflexa decenter nigra, nasus longior, nabia florida & verborum suauitate plena, facies non rotunda & acuta fed aliquanto longior, manus simul & digiti longiores..."

<sup>8</sup> Entre otros ejemplos véanse: RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.63; *Tratados de erudición de varios autores* (B. Nacional de Madrid Ms.1713), de una *Relación cierta de la forma, y dónde y en qué tiempo. el evangelista St.Lucas, discípulo del apóstol St. Pablo, sacó de su mano como singular pintor la ymagen o retrato al bivo, de la escogida virgen nuestra Señora, madre del Salvador*, Madrid, 1631 que comprende los fols.254r-257v; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib. I, cap.IX, págs.229-230; TRENS, M., *María...*, *op. cit.*, págs.14-19.

<sup>9</sup> La teoría de los signos desemejantes fue ampliamente tratada por el Pseudo-Dionisio Areopagita, véase en concreto *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, Introducción, IV, pág.71, nota 175.

(figs.96-98). La teoría que hace derivar estas imágenes del retrato pintado por San Lucas puede resultar falsa si tenemos en cuenta que no fue hasta el siglo XIII, con la toma de Bizancio por los Cruzados, cuando empezó a difundirse el famoso icono por Occidente.<sup>10</sup>

Otros han querido zanjar el problema que plantea el color negro en el rostro de la Virgen aduciendo que no fue así en su origen, produciéndose la transformación cromática por acción del tiempo sobre la materia, por el humo de los cirios utilizados en la iluminación de los santuarios, por enterramiento prolongado de la imagen o por causa de otros agentes externos.<sup>11</sup> Según este razonamiento serían negras todas las imágenes de la Virgen mal conservadas a través de los siglos. Ciertamente, existen multitud de casos en los que nos encontramos con carnaciones oscurecidas por diversas causas, ajenas todas ellas a la intención original de su creador. Pero ninguna acción de este tipo habría llegado a dar al rostro una coloración negra tan uniforme sin afectar, a su vez, a la policromía de los hábitos de la imagen. Si admitiéramos que el cambio de color se ha producido por alteración de la propia materia estructural de la obra, es decir, por el ennegrecimiento del material lúneo (no olvidemos que las Vírgenes negras originales fueron ejecutadas en madera) o por oscurecimiento de la película de barniz, nunca se podría haber llegado a un negro tan intenso sino, como mucho, a un pardo muy oscuro y, entonces, sería más correcto emplear el término "morenas" en vez de "negras" (figs.99-100). Por otra parte, la costumbre mostrada por los artesanos medievales al reproducir las imágenes más veneradas en los lugares de peregrinación célebres podría explicar la tendencia a transformar antiguas imágenes de la Virgen con carnación clara en "negra", pero no resolvería el problema que seguiría existiendo en relación a los arquetipos.

Dos preguntas nos inquietan. Por una parte, qué fue lo que determinó que se creasen Vírgenes negras y, sobre todo, qué intención quisieron revelar sus creadores

---

<sup>10</sup> HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.28-29.

<sup>11</sup> Para las diversas explicaciones dadas a la presencia del negro en la piel de la Virgen véanse TRENS, M., *María...*, op. cit., pág.527; HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.20-26; BEGG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., págs.15-16 y 20-22.

al recurrir a un negro intenso para la carnación de estas imágenes. Sería absurdo pensar que se trataba únicamente de una "moda" de la época o de la pura fantasía del artista, pues en la Edad Media todo se concebía según una necesidad concreta y revelaba una significación real. Además, la idea de hacer el "arte por el arte" era un concepto totalmente extraño a unos hombres que obedecían en su trabajo reglas muy rigurosas impuestas por quién hacia el encargo.

Parece evidente que el negro de la carnación de estas Vírgenes fue intencionado. La explicación de semejante elección puede encontrarse en varios aspectos diferentes que se complementan y enriquecen mutuamente, confiriendo a la negrura del rostro un interesante valor simbólico.

Generalmente, se admite que las Vírgenes negras fueron la versión cristianizada de un culto antiguo. Bajo diversas formas se adoraba a una divinidad femenina, una especie de Diosa-Madre, de Madre-Tierra o, más concretamente, de Diosa-Tierra. Desde la más remota Antigüedad, el negro se asoció simbólicamente con las entrañas de la Tierra que en su total oscuridad estaba dispuesta para germinar. Según la concepción religiosa iniciática universal del gran principio femenino del Universo, la Diosa-Tierra se unía a un mito solar.<sup>12</sup> El Sol (principio masculino activo) fecunda la Tierra (principio femenino pasivo) y de esa unión surge la vida. La Tierra es pues una matriz que concibe y, como tal, simboliza la función maternal (*Tellus Mater*). Es la Gran Madre, origen de toda vida. La fecundidad de aquélla se puso en correlación con la fecundidad divina, humana y, a menudo, con la fecundidad en general.<sup>13</sup> Así, la Madre-Tierra se convierte en la Virgen-Madre que, a través de la acción divina, dará a luz a un Hijo cuyo fin será salvar a la humanidad.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Son muchos los estudiosos del tema que han visto en San Lucas, simbolizado por un toro, la imagen ancestral del mito solar. HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.29 y 123; ARES, J. d', "A propos des Vierges noires", en *Atlantis*, n°266, pág.190.

<sup>13</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., págs.992-993; REVILLA, F., *Diccionario de España*, Madrid, ed. Cátedra, 1990, pág.359.

<sup>14</sup> ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., págs.29 y 84.

La mayor parte de las grandes religiones y mitologías de la humanidad han dado culto a divinidades "negras". Ator, Isis, Cibele, Deméter o Afrodita, todas ellas diosas de la fertilidad, fueron negras.<sup>15</sup> En Efeso se encuentra un templo levantado en honor a Artemisa (asimilada por los latinos, desde el siglo V a.C, a Diana) donde antiguamente se veneró una estatua de esta diosa realizada en una piedra de color negro.<sup>16</sup> Del mismo color era la gran piedra de Pesinunte (Asia Menor), símbolo de la gran diosa madre Cibele, adorada por el pueblo frigio y que, a principios del siglo III a.C., fue transportada a Roma instalándola en el monte Palatino.<sup>17</sup>

Una perfecta identidad permite relacionar aquellas Vírgenes con las antiguas Diosas-Madres. En el mismo lugar donde se levantó el templo a la diosa Diana, la tradición cristiana sitúa la vida de María durante los años que siguieron a la muerte de su Hijo y sorprendentemente, el término turco que designa el sitio exacto donde ocurrió su Asunción significa "piedra negra" (*Karatchalti*).<sup>18</sup> Los artesanos medievales, al emplear intencionadamente el color negro, subrayaban que para ellos la Virgen negra era al mismo tiempo la María cristiana y la Diosa-Tierra.<sup>19</sup> El recurso cromático utilizado únicamente para la Virgen venía a justificar además un simbolismo a la vez naturalista y religioso. Sin duda, aquellos cristianos debieron tener muy presente la frase del *Cantar de los Cantares* "Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén... No miréis que soy morena:/ es que me ha quemado el sol",<sup>20</sup> tan estudiada y analizada

---

<sup>15</sup> HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.120-121 y 123-125; BEEG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., pág.142; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.747.

<sup>16</sup> HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., pág.124; DUPUY-PACHERAND, F., "Du symbolisme cosmique aux Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.136 y 138; BAC, H., "La Vierge noire des Atlantes", en *Atlantis*, nº266, (1972), pág.147; BEEG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., pág.62. Para otros ejemplos que relacionan las piedras negras con las Vírgenes negras véase ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.126.

<sup>17</sup> ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.103; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., págs.828 y 831.

<sup>18</sup> HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., pág.124; DUPUY-PACHERAND, F., "Du symbolisme..." art. cit., págs.136-137. No faltan opiniones en contra sobre la relación de la Virgen cristiana y las diosas paganas. Trens las califica de "muy documentadas tonterías sobre el origen de las imágenes negras cristianas", véase TRENS, M., *María...*, op. cit., pág.526.

<sup>19</sup> HUYNEM, J., *El enigma de las...*, op. cit., págs.124-125; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, J., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.747; REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., pág.269; BIEDERMMAN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.319.

<sup>20</sup> *Cantar de los Cantares* 1, 5-6.



por los Padres de la Iglesia que, como más adelante veremos, la interpretaron como una simbología del infortunio, es decir, por acción del Sol sobre la piel.<sup>21</sup> Pero, si consideramos el texto como una exaltación del amor humano, surgen rápidamente connotaciones en la generalizada devoción del pueblo campesino a las Vírgenes negras; en ellas veían retratadas a las mujeres del campo, morenas por la acción del Sol sobre sus castigadas pieles. Se realizaba así una sublimación de su mundo terrestre a la esfera de lo sagrado (por ejemplo, la devoción a la Virgen de Guadalupe es eminentemente campesina, agrícola)<sup>22</sup> (fig.101). Por último destacar que la idea de oscuridad, agua y fuego solar, tan estrechamente relacionada con la Diosa-Tierra y posteriormente asimilada por las Vírgenes negras, tiene una significación muy concreta en la alquimia.<sup>23</sup>

Volviendo al análisis del color en la piel de la Virgen debemos destacar la interpretación que algunos Santos Padres y doctos escritores hicieron de las famosas palabras pronunciadas por la Amada en el *Cantar de los Cantares*. Si bien era verdad que la Virgen se había descrito como "morena", no olvidó aducir la causa de ello, encontrándose ésta no en su ser propio (color nativo de la piel) sino en la acción de los rayos del Sol sobre su rostro blanco y rubicundo transformándolo en moreno.<sup>24</sup> De ahí que se considerase más ajustado a la verdad que el color de su rostro fue claro y luminoso. Así lo mantuvo San Alberto Magno, confirmando su parecer con el de algunos filósofos que, como Galeno, habían asociado una piel blanca a una complexión templada y, por ende, a un buen temperamento. Puesto que la Virgen gozó del mejor de los temperamentos, su rostro perfecto pedía la participación de estos dos colores

---

<sup>21</sup> Véase *Job* 30, 30: "Mi piel se ha ennegrecido sobre mí..."

<sup>22</sup> Esta Virgen, catalogada por los estudiosos del tema como "negra" no lo es, al menos en cuanto al color de la carnación como demostrado con motivo de la restauración de la imagen realizada en 1992. La eliminación de los repintes ha permitido descubrir los de carnación original de color trigueño claro. Véase ARQUILLO TORRES, F. y J., "Estudios realizados con motivo de la restauración de la imagen de Santa María de Guadalupe, Cáceres", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, t. 1, págs.303-317. Para la leyenda de arraigo popular se puede consultar MONTES BARDÓ, *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*, Sevilla, 1978, pág.112. Eliade ha denominado esta experiencia religiosa como "cristianismo cósmico", véase DE M., *Mito y realidad*, ed. Labor, Barcelona, 1992, pág.180.

<sup>23</sup> El tema ha sido tratado en el capítulo dedicado a las correspondencias del color, concretamente en el apartado dedicado a la alquimia.

<sup>24</sup> *Cantar de los Cantares* I, 6: "No miréis que soy morena:/ es que me ha quemado el sol".

que, si bien aislados producían gran frialdad en el sujeto o demasiado calor, unidos manifestaban una perfecta compleción.<sup>25</sup> Afirmación corroborada por las palabras de San Antonio:

Porque el color que procede de la igualdad de los humores, es el mas noble, y fuè el que Vos, gran Reyna, tuvifteis... y procediendo de aquella igualdad el color, que participa de candido, y rubicundo; este es el que debia contribuir à vuestra corporal belleza.<sup>26</sup>

El tema que venimos analizando también encontró su exposición en los sermones adquiriendo un enfoque bastante simbólico. A la pregunta de qué color era su piel, el dominico Gabriel Berletta respondió que cualquier color aislado podía aportar cierta imperfección a su persona, encontrándose la belleza de su rostro en la participación de todos los colores.<sup>27</sup>

El arte occidental recogió estas creencias y las trasladó a las representaciones iconográficas de la Virgen. Los cabellos rubios y la tez clara fueron el modo de expresar con claridad su origen divino, puesto que el amarillo es un color con un alto contenido de luz y María descendía de la luz divina. De ahí que los artistas le atribuyeran también una aureola dorada (fig.102). Sin duda, la elección de uno u otro modelo dependió no sólo del ideal del pintor sino de las exigencias del cliente que encargaba la obra. Más aún, el gusto por la copia bien pudo motivar la repetición de determinadas imágenes marianas que, si en su origen fueron de una tonalidad blanca y rubicunda en cuanto a la carnación, con el paso del tiempo y por acción del humo

---

<sup>25</sup> MAGNO, S. A., *Quaest.* 20. super Missus est, §.2: "Primus color (compositus ex albedine, & rubedine) est nobilissimus, & trieratico determinatus, & sic à Galeno in temperata complexionem positus est; hunc igitur concedimus in corpore Beatissime Virginis esse"; GALENO, In *Art.Medic.*: "Signum optimae temperature est color commixtus ex albo, & rubro". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, *op. cit.*, nota 82.

<sup>26</sup> SAN ANTONIO, 4.p.*Tit.* 15, cap.II, § I: "Ille autem color, qui est compositus ex rubore, & albedine, ut dicit Joannitus, est qualitate procedens: omnes alij ex inaequalitate procedunt humorum; unde primus, scilicet, ex albo, & rubro, est nobilissimus, &c". El mismo sentir es CARTAGHENA, Tom.2.*Hom. Cathol.*, lib.2. Hom.5: "Observandum censui primò, Albertum M. affenere, colorem rei vultus Deiparae Mariae mixtum fuisse ex candido, & rubicundando, quod fanè mihi valde verisimile est". Cfr. VILLAFANE, J. *Compendio historico...*, *op. cit.*, notas 83 y 84.

<sup>27</sup> BARLETTA, G. de, *Sermones celeberrimi*, I, Venecia, 1571, pág.173. Cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, *op. cit.*,

de velas o antorchas cercanas a la obra, modificaron su cromatismo, ennegreciéndose hasta semejar que fue negra.<sup>28</sup>

## **XI.2.- El personaje y su vestimenta**

Si las descripciones que los Santos Padres hicieron del físico de la Virgen encontraron fiel reflejo en el arte, no ocurre igual con el color usado en su indumentaria, existiendo un distanciamiento de los artistas con respecto a la tradición elaborada por aquéllos. El diferente tratamiento que unos y otros dieron a su persona fue determinante en esta selección. En general, dos aspectos deben ser considerados en cuanto a la forma y al color de las prendas con las que vistió María:<sup>29</sup>

- a.- uno austero, donde la vestidura es lisa y simple, compuesta por túnica y manto cuya tonalidad es siempre la propia de la calidad del material. Con este modelo de indumentaria se pretendía exaltar la humildad de la Virgen.
  
- b.- otro fastuoso, caracterizado por el empleo de telas de gran riqueza en cuanto al tejido y a su cromatismo. María se identifica con la emperatriz de la Tierra.

La necesidad de salvaguardar el decoro llevó a algunos de los primeros Padres a considerar que la Virgen, en señal de humildad y modestia, usó vestidos cuya tonalidad era el color nativo de la materia de que estaban compuestos. Así pensaron,

---

<sup>28</sup> Una excepción a lo dicho la constituyen las imágenes de Montserrat y Guadalupe en España, las cuales presentan el rostro negro siguiendo el modelo de los Iconos de la Iglesia Oriental.

<sup>29</sup> Sobre la indumentaria de la Virgen en el arte pueden consultarse TRENS, M., *María...*, op. cit., págs.613-624; BERNÍS, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte*, XLIII, n.º170, (1970), págs.193-218.

entre otros, Nicéforo y Gregorio Cedreno.<sup>30</sup> El argumento más utilizado para defender este pensamiento fue la creencia de que la propia Virgen había indicado a San Lucas cómo debía pintarla.

Sin embargo, tales consideraciones tuvieron una escasa repercusión entre los artistas que acostumbraron a representarla con manto azul ultramar y túnica púrpura, variando éstos si la escena así lo requería. Ya en la Antigüedad, ambos colores fueron considerados los más caros y, por sus connotaciones, se eligieron como los más adecuados para expresar la dignidad y realeza de María. Si el rojo es símbolo del amor divino y el azul de la verdad, el púrpura resultante de la mezcla de ambos, participará del significado simbólico de los dos connotando el amor de la Virgen hacia la verdad divina. Frecuentemente, este color aparece combinado con un azul de tonalidad luminosa y, por tanto cercano al blanco, lo que añadía un valor de pureza. Las consideraciones descritas llevaron a Hugo de San Victor a afirmar que el púrpura era un color especialmente apropiado para la Madre de Dios.<sup>31</sup> Así la representaron los artistas bizantinos, probablemente dejándose influenciar por la reliquia del manto utilizado en vida por la Virgen. La leyenda se encargaría de hacer circular la creencia entre los fieles de que al ser trasladado en el siglo VII de la Iglesia de Blancher-nae a Hagia Sophia, los allí presentes pudieron comprobar con sus propios ojos cómo el tinte púrpura de su tejido se había mantenido milagrosamente imperecedero.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> CALIXTO, N., *Hist. Eccles.*, lib.2, cap.23: "Vestimentis, quae ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit; id quod etiam nunc. sanctum capitis ejus velamen offendit"; CEDRENO, G., In *Comp. Hist.*: "Vestes amplexans nullo colore tinctas"; SAN ANSELMO: "Ferens pannum proprii coloris". Cfr. VILLAFANE, J. de, *Compendio historico...*, op. cit., notas 171 y 172. Véase también MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.II, cap.LVI, pág.239: "... vestimentis quae ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit..."

<sup>31</sup> VICTOR, H. de S., *Opera Mystica. Sermones Centum*, Sermo XLVI In Assumptione beatae Mariae, (PL 177, 1024): "... Sed praetermissis omnibus aliis de sola viola dicamus, ut qualiter beatissimam Virginem non solum purpureo colore, verum et aliis quibusdam proprietatibus suis evidenter significet ostendamus. Physiци suis in libris affirmant, et medici in suis confectionibus probant violam naturam habere frigidam, et ideo contra calidos morbos esse bonam. Significat ergo recte carnalium extinctionem vitiorum. Carnalia quippe vitia quasi calidi morbi sunt, quia miseranimam, quam tenent, suis fervoribus incendunt... Habet viola colores duos, viridem scilicet et purpureum" y (PL 177, 1025): "... Bene ergo purpura regalem significat dignitatem. Beata itaque virgo Maria vere purpura fuit, quae super omnes sanctos regali dignitate velut domina mundi, et regina coeli, effulsit..."

<sup>32</sup> CAMERON, A., *Continuity and change in Sixth-Century Byzantium*, Variorum reprints, Londres, 1981, concretamente XVII.-The Virgin's robe: an episode in the history of Early Seventh-Century Constantinople", págs.51-53. Cfr. también por GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.130.

Tampoco faltó quien recomiendo la sustitución del azul por el verde. Santa Hildegarda de Birgen, mística medieval, atribuyó gran importancia a este color asociándolo con la noción de *viriditas*. La *viridité* (verdor de juventud, fertilidad o regeneración) fue una propiedad que la mística asignó a Dios y, por extensión, a todos los hombres que mostrasen su deseo de seguirle. Es así como la Madre de Cristo se convierte en Virgen toda verde (*Viridissima Virgo*).<sup>33</sup> Pero la idea no era nueva. Ya en la Antigüedad las palabras verde, virgen y Venus estaban conectadas por un extraño simbolismo. Los griegos distinguían con el nombre de Venus a dos tipos de diosas: una terrestre, de color negro y otra celeste, de color verde. Esta última regía la generación carnal y era considerada el emblema de la regeneración espiritual mediante el amor.<sup>34</sup> Isis, potestad egipcia nocturna y tenebrosa, fue asociada al Nilo, a la tonalidad verdosa de su agua y de la vegetación nacida con ella. De ahí que algunas de sus estatuas talladas en madera y pintadas de negro, llevasen incrustadas piedras verdes a modo de ojos.<sup>35</sup> El agua, símbolo de la pre-creación es evocadora de un período de tinieblas previo al nacimiento de vida. Tanto a las diosas paganas como a las Vírgenes negras les fueron otorgados ambos colores.<sup>36</sup> La doble idea de oscuridad (negro) y de agua (verde) es fundamental en su culto. Así, en la procesión de la Candelaria (*chandelles* = luz), celebrada en Marsella, los fieles ofrecen a la Virgen negra de la cripta cirios de color verde.<sup>37</sup> En España la costumbre de ofrecer cirios verdes se mantuvo vigente en el monasterio de Guadalupe y en el de Montserrat hasta al menos el siglo XVI.

---

<sup>33</sup> BIRGEN, H., *Scivias*, Corpus Christianorum, Turnholt, ed. Adelgundis Führkötter O.S.B., 1978, pars II, visio VI, c.25, 1014-1015: "... Filius meus natus est de incorrupta Virgine, quae ignara ullius doloris fuit, sed quae in uiriditate integratis suae permansit, ut gramen in gloria uiriditatis suae uiget, super quod ros de caelo cadit"; Véase además MAISONNEUVE, R., "Le symbolisme sacre des couleurs chez deux mystiques medievales: Hildegarde de Birgen/Julienne de Norwich", en *Les Couleurs au Moyen Âge*, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, (1988), Université de Provence, pág.259; BIEDERMMAN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.476.

<sup>34</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.120; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.23 y 25; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.101 y 103.

<sup>35</sup> Cfr. DUPUY-PACHERAND, F., "Du symbolisme cosmique...", art. cit., pág.135; ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.254.

<sup>36</sup> María, el nombre de la Virgen (*Myriam* en lengua semítica), está consagrado a las fuerzas del Universo en formación. La primera sílaba y la última poseen un sentido simbólico preciso (*Mare* en latín evoca al mar y las energías oceánicas; *Iam* en semítico significa Agua). Cfr. *Id.*, págs.134-135.

<sup>37</sup> Cfr. ARES, J. d', "A propos des...", art. cit., pág.191; BEEG, E., *Las Vírgenes Negras...*, op. cit., pág.64.

Incluso en el siglo XVIII una Cofradía de Plateros de Madrid, cuya patrona era una Virgen negra -Nuestra Señora de la Salud-, se hacían llamar "De la Cera Verde" ya que tenían como obligatorio este color en las velas que debían llevar los cofrades en los entierros, en las procesiones y en las rogativas de carácter votivo.<sup>38</sup>

A pesar de este simbolismo, no parece que tal color sustituyese en importancia al azul pues cuando los artistas recurrieron a su empleo generalmente lo hicieron para los enveses de la túnica o del manto y, en un grado mucho menor, para el conjunto de la prenda (figs.103-104). Un ejemplo del último caso es descrito por Interián de Ayala cuando recrimina la mala costumbre de sustituir el azul por el verde en su indumentaria:

... no han faltado algunos, y no del vulgo, que no han seguido el mismo rumbo, como me acuerdo haberlo advertido muchas veces en Salamanca, y en este Convento de Madrid, en una Imagen que está bastante á la vista, donde se representa á la Soberana Virgen con majestad ciertamente decente; pero adornada con vestidos de color verde, y carmesí: Pintura, que hizo un excelente Artifice por cierto, pero en que se alejó demasiado de la verdad...<sup>39</sup>

Con todo, son muchos los textos que al referirse al color del manto de la Virgen lo describen como "verdoso". Esto merece una reflexión. El amarilleamiento de los barnices así como la exudación del aglutinante oleoso, pudieron ser causa de alteración de un azul original, tornándolo en un tono verduzco o amarronado (figs.105-106). Bien pudo el pintor que realizara la copia de esta imagen imitar el color superficial, dejándose llevar por las apariencias e ignorando la norma iconográfica. Copias realizadas por voluntad de clientes que deseaban tener una imagen semejante a alguna pintura conocida. Ejemplo de ello es la carta de concierto, con fecha del 12 de enero de 1540, en la que el pintor Esturme se obligó a pintar una imagen de la Virgen "de

---

<sup>38</sup> Datos aportados por ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, op. cit., pág.251. Véase además HERNÁNDEZ PERERA, J., "Los plateros madrileños de la Cera Verde", en *Archivo Español de Arte*, XXV (1952), pág.87.

<sup>39</sup> Se refiere al lienzo del Convento de la Merced en Madrid, obra del pintor Eugenio Cajés. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.X, pág.402.

las mismas colores e faycion que esta pintada la ymagen de nuestra señora del antigua en la santa yglesia de seuilla".<sup>40</sup> Exactamente lo mismo se deriva del contrato, fechado el 27 de enero de 1623, por el que Luis de la Peña se comprometía a hacer una imagen de Santa Ana dando lecciones a la Virgen Niña para el retablo de la iglesia de Santa María la Blanca de la Campana en Sevilla. El artífice se obligaba a que sendas imágenes de escultura policromada, tuviesen "las mismas colores que tienen las dichas ymágenes de la madalena".<sup>41</sup>

Por otra parte, el repintar imágenes alteradas en su cromatismo por el paso del tiempo fue práctica común entre los pintores antiguos y aparece recogida por algunos tratadistas que también practicaron la pintura. Pacheco narra cómo reparó los colores de una Crucifixión y restituyó el azul del manto de la Virgen por estar gastado.<sup>42</sup> El conocimiento que demuestra el tratadista de la iconografía mariana parece que no siempre estuvo al alcance de todos. Son muchas las obras que llegan a manos del Restaurador en las que el tradicional manto azul aparece repintado de verde, sin duda, al haberse realizado tal intervención una vez velado el azul por la oxidación de la película de barniz (fig.107).

La fuerza de la costumbre de un pueblo que mostraba gran devoción hacia las imágenes marianas y el prestigio que ciertas obras habían alcanzado entre los clientes y los pintores, llevándoles a copiarlas una y otra vez, tuvieron más poder que las antiguas aseveraciones de los Santos Padres, terminando los colores rojo y azul por ser aceptados en el seno de la Iglesia. Paleotti y Molano son algunos de los teólogos que recogen estos usos en sus escritos.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IX, (Arte hispatense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.44; refiere al Oficio V. Pedro de Castellanos. Legajo 1º de 1540. Registro 7.

<sup>41</sup> *Id.*, tomo II, pág.94.

<sup>42</sup> Se trata de una tabla de mano de Mase Pedro de Campaña. Cfr. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.IX, p.549.

<sup>43</sup> PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.414: "L'abito della beata Vergine si fa più communemente di colore turchino caeruleo; altri nondimeno lo fanno diversamente"; MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.II, cap.XXIV, pág.294: "Vestibus beate virginis, communi pictorum sententia colore caelesti, aut caeruleo conficitur: alig tamen aliter faciunt"; CITADELLA, L. N., *Istruzioni pitor...*, op. cit., lib.IV, cap.I, págs.186 & 5: "In quanto alla celeste bellezza, di che la investiva la stessa divina Grazia, non potrà mai

Contra tales hábitos se alzó la voz de Interián de Ayala. En su defensa acérrima de las ideas promulgadas por Trento condenó el uso de dichos colores, recomendando al pintor que se ciñese a la opinión de los antiguos Padres. María debía vestir con colores sencillos, tales como el pardo y el blanco.<sup>44</sup> Con ellos aquél conseguiría que sus imágenes expresasen la decencia que correspondía al rango de su persona (fig.108). Sólo la "autoridad de la costumbre" hizo que el uso del rojo y del azul en las vestiduras de la Virgen no fuese reprehensible.<sup>45</sup>

### XI.3.- Adecuación del color a la historia

Los artistas adecuaron el color del vestido de la Virgen a la escena narrada en la pintura. En las siguientes líneas veremos cómo a los colores tradicionales rojo y azul se sumaron otros que irían, poco a poco, imponiéndose como norma en la representación de ciertas escenas de su vida. Así, el blanco sustituirá al rojo en las Inmaculadas, el violeta y, en menor grado el negro y el blanco, se convertirían en los colores más convenientes para escenas de dolor.

#### XI.3.1.- Inmaculada Concepción

El arte español crearía un tipo artístico de María sin precedentes en la Edad Media. La Virgen ya no es figurada como Madre sino como símbolo de una idea

---

pannello dipingerla, nè mente umana immaginarla. Ma il vestito, che tutti adottano i pittori, è il manto affatto ceruleo, che noi diciamo d'oltremare, e la veste de una viva e risplendente porpora ..."

<sup>44</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.I, págs.7-8. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., págs.186-187,&5: "... Maria Vergine contentavasi, come creder si deve, dei colori naturali, che sono il bianco ed il grigio; nè d'altronde avrebbe acconsentito nella sua perfetta modestia, sprezzo d'ogni fasto, di vestire a colori sì vividi e sfarzosi. Già si parlò degl'indumenti, e dei colori che usavansi a quel tempo, ed in quelle regioni, e solo si osserva che se pur fossevi amore di storia, o di costume, non fia però del genere dei perniciosi".

<sup>45</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., pág.7. Para la adecuación de los colores al decoro véase también págs.2-3. Antes que él otros teólogos se habían referido a la humildad en el vestir de la Virgen, véase como ejemplo RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.63: "... Los vestidos que trala no eran teñidos, fino de fu color natiuo".



abstracta, la inmunidad del pecado. A la profusión que el tema tuvo en la teología y en el arte, contribuyó en gran medida el ferviente interés que se desencadenó en el seno de la Iglesia sobre la doctrina de la Concepción de Cristo. De manera general, los pintores siguieron los argumentos esgrimidos por teólogos y predicadores, acomodando a ellos sus imágenes a fin de lograr un fiel reflejo de las ideas.

Las visiones místicas que contribuyeron en la representación iconográfica del tema fueron determinantes en la elección del color de la túnica de la Inmaculada. En 1218 San Pedro Nolasco, siguiendo las indicaciones de la Virgen en una de sus apariciones, fundó la Orden de la Merced. Se cree que la visión ocurrió en la noche del 1 al 2 de agosto del citado año y en ella María le ordenó que "... el hábito debía ser blanco y que él fuese el primero en vestirlo..." Esta visión fue plasmada en algunas pinturas donde se atribuyó a la Virgen un vestido blanco, el mismo color que en honor a su pureza inmaculada eligieron los mercedarios para su hábito<sup>46</sup> (fig.109).

Pero fue la visión mística descrita por Beatriz de Silva la que ejerció una mayor influencia en el arte, encontrando en ella los pintores el ideal para sus imágenes. La biografía que Gutiérrez escribió de la Santa nos aporta el dato preciso sobre el color del vestido con el que se cubría la Virgen. "Vestía -dice el biógrafo- túnica blanca como la nieve... y un precioso manto de color de cielo".<sup>47</sup> Fundada la Orden de las Concepcionistas franciscanas y aprobada en 1484 por el papa Inocencio VIII, sus miembros se distinguían por el hábito blanco y azul. Se establecía así una estrecha conexión entre el color del hábito como signo distintivo de la Orden y el tipo de Inmaculada asumido por la misma.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> PLACER LÓPEZ, G., *San Pedro Nolasco. Fundador de la Orden de la Merced*, Orense, 1938, pág.8; GARCÍA GUTIÉRREZ, F., "Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra", en *Revista Estudios*, (1985), pág.35.

<sup>47</sup> GUTIÉRREZ, B., *Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1886, Mss.1787.

<sup>48</sup> Por esta bula se ordenaba que la Abadesa (M. Mariana de Luna) y las monjas del convento de Santa Fe, vistiesen hábito y escapulario blancos y manto de color azul celeste. Véase HORNEDO, F. de., "La pintura de la Inmaculada en Sevilla (1ª mitad del siglo XVII)", en *Miscelanea*, Comillas, XX, (1953), pág.182. Véase además CONDE, R., *La Beata Beatriz de Silva. Su vida. Fundación de la Orden de la Purísima Concepción*, Madrid, 1931.

En el siglo siguiente Martín Alberro encargó a Juan de Juanes una pintura de la Inmaculada para el colegio de San Pablo de Valencia, fijándole la tipología de la imagen: "Aveis de pintarme una purfísima Concepción, como yo os dixere". Juanes la pintó vestida con una sencilla túnica blanca y un manto azul, siguiendo la visión que tuvo aquel jesuita<sup>49</sup> (fig.110). Así lo recoge el padre Juan B. Bosquet cuando dice "vióla con saya blanca, y manto azul".<sup>50</sup>

Por su perfecta adecuación representativa con la doctrina de la Inmaculada, los jesuitas mostraron un gran reconocimiento hacia la imagen de este pintor, proliferando las copias. Los artistas que trabajaron bajo las órdenes de las Concepcionistas se encargaron de reproducir la imagen con gran fidelidad, alcanzando su capacidad de influencia a la representación iconográfica que hicieron los pintores en el siglo XVII.

Si Valencia fue en el siglo XVI el centro de exaltación de la Inmaculada, Sevilla se convierte en el siguiente siglo en la ciudad del culto a la misma. Un cronista de las fiestas celebradas en 1626 en Astorga con motivo del voto y solemnidad de la Purfísima, describió en los siguientes términos una de las imágenes del escultor Gregorio Fernández:

... el cabello suelto ondeado graciosamente sobre el manto de zafir color de cielo, cuyas estrellas eran de piedras preciosas... la túnica era blanca de un imitado tabí...<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Esta pintura, realizada por Juan de Juanes entre 1565 y 1575, se conserva actualmente en la Iglesia de los jesuitas de Valencia (1565-1575). Véase "La Purfísima Concepción de Juan de Juanes. Orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura" en *Archivo de Arte Valenciano*, n° 2, (1917), págs.113-128; TORMO, E., "La Inmaculada y el arte español", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, págs.177-181. Algunos historiadores han relacionado la Inmaculada de Juanes con la visión de Sor Isabel de Villena, abadesa del Convento de la Trinidad de Valencia. Véanse TORMO, E., "La Inmaculada y...", *art. cit.*, pág.129; GUIX, J. M., "La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en *Miscelánea*, Comillas, XXII, (1954), págs.324-325.

<sup>50</sup> *Del manuscrito de la Historia de la casa profesa de Valencia del P.Juan B. Bosquete*. Cfr. ELIZALDE, I., *Entorno a las Inmaculadas de Murillo*, editorial Sapiencia, Madrid, 1955, págs.155-156. La visión del Padre Martín Alberro es recogida además en PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, vol.3: *El parnaso español laureado. Vidas de los pintores y escritores eminentes*, págs.89-90; TRENDS, M., *María...*, *op. cit.*, págs.154-156.

<sup>51</sup> Cfr. STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, págs.78-79. Véase además ESCANCIANO NOGUERA, S., "Una Inmaculada de Gregorio Hernández de la Catedral de Astorga", en *Archivo Español de Arte*, n°23, (1950), pág.75.

Y, a pesar de todo, fue costumbre muy arraigada la de representar a la Inmaculada con sus colores tradicionales, esto es, rosa y azul (figs.111-112). Parece que esta tradición siguió vigente hasta aproximadamente la década de 1630, época en la que se prefirió representarla con túnica blanca. La causa de este cambio debe buscarse en el proceso de beatificación de Dña. Beatriz de Silva, que al recordar a los fieles las visiones de la Santa, marcó una nueva etapa en la iconografía de la Inmaculada. Algunos tratadistas se refirieron a esta aparición, extrayendo de la misma los colores con que debían los pintores figurarla en sus imágenes. Pacheco les aconsejó que siguiesen el modelo por él pintado entre 1615 y 1630 (fig.113). La Virgen debía parecer una niña hermosa de doce o trece años, con las mejillas rosadas y los cabellos rubios cayendo sobre sus hombros. En cuanto al color de sus vestidos, añade:

Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva... vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo...<sup>52</sup>

No fue ajeno Madrid a los anhelos populares imperantes en el siglo XVII. Los pintores, impregnados del fervor popular y dedicados casi por completo a los encargos, crearon un número extraordinario de Inmaculadas con túnica blanca (fig.114). Son de nuevo los datos suministrados por las visiones místicas las que marcan la pauta a seguir en la iconografía del personaje. Quizá sean las *Revelaciones* de Santa Brígida las que gozaron de una aceptación mayor por parte tanto de los artistas como de los clientes madrileños.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, págs.576-577. Ya en el siguiente siglo, Interián de Ayala refiriéndose a las palabras del tratadista y a la visión mística de Dña. Beatriz de Silva, recordó a los pintores que debían representarla con túnica blanca y manto cerúleo, considerando que este era el mejor modo de expresar la dignidad del hecho. Véase INTERIÁN DE AYALA, I., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.II, pág.12.

<sup>53</sup> SUECIA, Sta. B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación XXIII, pág.74: "Vió una vez santa Brígida á la Reina del cielo, Madre de Dios... llevaba una túnica de oro que brillaba con indecible esplendor, y con manto de cielo sereno y claro".

La bula *Sollicitudo omnium*, promulgada por el papa Alejandro VII en 1661, fue determinante en el dogma de la Inmaculada y no hizo sino difundir aún más el modelo de túnica blanca.<sup>54</sup>

Si bien es cierto que durante todo el siglo XVII los artistas se inclinaron por este tipo, no lo es menos su coexistencia con la túnica rosa tradicional. En cualquier caso, son los clientes con sus gustos y preferencias, los que condicionaron en último extremo al pintor en la elección del color.

### **XI.3.2.- Infancia de la Virgen**

Textos e imágenes coinciden en la elección del rosa para la túnica y del azul para el manto en todas las escenas de la vida de la Virgen en su niñez. La escasez de documentos escritos en los que se especifica dicha selección cromática nos hace pensar que estaba lo suficientemente arraigada en las tradiciones de taller, siendo innecesaria la imposición de normas estrictas. A partir del siglo XVII observamos cierto cambio, siendo bastantes los tratadistas del momento que dedicaron algún apartado de sus obras al análisis del tema, dando recomendaciones a los pintores (fig.115). Sirva de ejemplo la descripción que Pacheco hizo de la Presentación en el Templo, en la que se sigue la tradición:

... la gloriosa Niña subiendo sola, de edad de tres años, muy hermosa... su túnica rosada y mantellina azul... una cinta rosada ceñida por él (se refiere al cabello)... y calzada con sus zapaticos azules... cosas favorecidas en la Escritura sagrada...<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Para la selección del color en las Inmaculadas del siglo XVII véase el estudio de HORNEDO, F. de, "La pintura de...", *art. cit.*, págs.167-198.

<sup>55</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.587.

Tampoco faltó quien se refiriese a la riqueza de los vestidos usados por la Virgen ya desde sus primeros años de vida. Interián de Ayala admitió las pinturas en las que aparecía adornada con un rico vestido por ser "creible" que así la ofreciesen sus padres al Señor.<sup>56</sup>

Exactamente con los mismos colores "túnica rosada y manto azul" debían los pintores representar a la Virgen cuando recibía lecciones de su Madre<sup>57</sup> (figs.116-117). Una escena que, a pesar de no tener ningún fundamento en las Sagradas Escrituras, gozó de gran estima entre el vulgo, contribuyendo a su proliferación a través de las copias. Pacheco consideró la imagen de la iglesia parroquial de la Magdalena como la representación más antigua del tema. Originalmente, esta obra representaba sólo a Santa Ana pero posteriormente otro escultor le añadió la talla de la Virgen Niña leyendo, siendo finalmente ésta la que copiaron sin cesar los pintores. Así consta en el contrato por el que Luis de la Peña se comprometió, el 27 de enero de 1623, a pintar una imagen de la Virgen para Santa María la Blanca de la Campana, especificándose que ésta debía ser idéntica a otra imagen de Santa Ana con su hija situada en la iglesia de la Magdalena de Sevilla. De igual manera, se precisa que ambas tendrían que ser pintadas "con las mismas colores de bestido que tienen las dichas ymágenes de la madalena".<sup>58</sup>

Pero, donde el color adquiere un valor simbólico más claro, es en las imágenes de la Virgen Niña cosiendo. La escena, inspirada en el *Evangelio del Pseudo-Mateo*, narra cómo María, desde muy pequeña, se dedicaba a trabajar la lana utilizando hilos de colores.<sup>59</sup> Un estrecho vínculo une éstos con la tonalidad de sus vestiduras. Tanto para la tradición judaica como para la cristiana, las diferentes tinturas de los tejidos

---

<sup>56</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.III, pág.18.

<sup>57</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., pág.583.

<sup>58</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo II, Sevilla, 1928, pág.94.

<sup>59</sup> De esos materiales precisoso había de ser tejido y bordado el velo conforme a las indicaciones del *Exodo* 26, 31-36; 35,25; 36.35-37. Para los apócrifos véanse *Protoevangelio de Santiago*, cap.X, págs.147-148; *Evangelio del Pseudo-Mateo*, cap.VIII, pág.194, ambos en Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid 1993.

utilizados en las cortinas del Templo no carecían de simbolismo (fig.118). Si en su origen estos colores fueron asociados con los elementos y se consideraron un emblema del Universo, posteriormente sus atributos iniciales se ampliaron aunque siempre se mantuvieron fieles al esquema de cuatro colores. Probablemente la aportación más importante sea la de San Isidoro de Sevilla al atribuirles una importante significación mística. Para este doctor el azul simbolizaba el cielo; el púrpura era símbolo del martirio; el escarlata se asociaba a la caridad y el blanco con la castidad y la pureza<sup>60</sup>. Trasladando este pensamiento a la indumentaria de Marfa podemos decir que su túnica roja es símbolo no sólo de amor y caridad sino también de la realeza de su persona. El manto azul expresa fidelidad y esperanza. La combinación de ambos en las dos prendas de vestir puede significar la autoridad y el amor de Dios Padre hacia la Virgen. Por último, el paño blanco que borda con sus manos ha sido considerado una clara prefiguración del sudario de Cristo<sup>61</sup> (fig.119).

El significado de los colores al que acabamos de aludir aparece en una declaración hecha por el pintor Diego Valentín Díaz para la pintura de un retablo en el colegio de las Niñas Huérfanas en Valladolid. En este documento se describe una escena de la Virgen cosiendo que no tendría nada de particular si no fuese precisamente por la explicación dada a cada uno de los hilos utilizados en la costura:

... y la labor es labrar con letras un Jesus que contiene tres letras en sinificacion de la santisima Trinidad... ansi en el lienço blanco va labrando con encarnado este divino nombre y bien a proposito la disposicion pues en el la misma tubo en sus entrañas al berbo divino...<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., XIX, xxi, 1-8.

<sup>61</sup> LÓPEZ DE ESTRADA, F., "Pintura y literatura...", art. cit., pág.39.

<sup>62</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.46.

### XI.3.3.- Desposorios

Casi sin excepciones, los colores tradicionales rojo y azul se mantienen en las vestiduras de la Virgen durante sus Desposorios (fig.120), si bien pueden aparecer también otros. Pacheco recomendará a los pintores cuando compongan esta escena que adecuen la indumentaria a la decencia de su persona. Censuró la tendencia de pintarla con traje profano (saya grande ajustada a la cintura, llena de cintas de colores y con mangas anchas) por no ser "cosa decente", costumbre heredada por influencia veneciana y que, a pesar del sentir del tratadista, tuvo en España numerosos seguidores.<sup>63</sup>

Pero no siempre eligió el pintor una tonalidad rojiza para su vestido. Aunque no son abundantes hay pinturas donde la Virgen desposada viste túnica blanca ceñida a la cintura con una cinta rosa y manto azul (fig.121). La sustitución del rojo tradicional por el blanco puede deberse a la influencia de las leyendas populares en el arte. En este caso se trataría de la donación que hizo Carlos el Calvo en el año 877 del "auténtico" traje que usó María en sus desposorios con José. Proveniente del tesoro imperial de Bizancio, aquél es una túnica de color crudo, sembrada de flores azules, blancas y violetas.<sup>64</sup>

### XI.3.4.- Otras escenas de la vida de la Virgen

Rojo y azul triunfan plenamente en las vestiduras de la Virgen cuando se trata de la Anunciación y, en general, en todos los ciclos narrativos del Nacimiento,

---

<sup>63</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XII, págs.591-592. Las palabras de Pacheco fueron recogidas por Interián de Ayala haciendo especial incapie en la modestia que debía expresar el color utilizado en los vestidos de la Virgen. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.IV, cap.III, pág.25.

<sup>64</sup> Según lo cuenta SUÁREZ, F., *José, Esposo de María*, ed. Rialp, Madrid, 1982, cap.VIII, pág.57.

Adoración y demás escenas familiares. La elección cromática, iniciada por los pintores medievales, permanecería invariable en el transcurso de los siglos (figs.122-125).

### XI.3.5.- Escenas de Dolor

Aunque en ciertas escenas se respetaron los colores tradicionales (como ocurre en las Crucifixiones), generalmente los pintores se inclinaron a sustituirlos por otros más acordes al sentimiento que se debía expresar. Violeta (mezcla de rojo y azul a partes iguales), azul en su tonalidad más oscura, negro y, en casos excepcionales blanco, fueron los colores elegidos para tal fin.

Algunos consideraron la tonalidad violácea de su túnica como un elemento más que ayudaba al fiel a reconocer en su imagen a la Madre de Cristo sacrificado para salvar a la humanidad (fig.126). Este color adquiere su significado simbólico de los componentes de la mezcla, simbolizando en el caso que nos ocupa el gran amor y sacrificio que mostró la Virgen al hacer entrega de su Hijo a los hombres.<sup>65</sup> En el uso del violeta se podría ver también la expresión de un doble símbolo: amor a la verdad y verdad del amor. Dicha significación tiene como origen una interpretación particular de la composición de aquel color, formado por rojo y negro, representando la penitencia, acto de dolor por el que sufrimos y acto de amor como razón que determina el querer sufrir. En el violeta del manto de la Virgen vemos que el negro, símbolo del dolor, se alía con el rojo, símbolo del amor.<sup>66</sup>

Fueron muchos los que se inclinaron por el azul oscuro (figs.127-128). Así lo recogen algunos tratados italianos del Renacimiento que coinciden en dar a María un

---

<sup>65</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.126-127; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.119.

<sup>66</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.127; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.220.



hábito *turchino* durante todas las escenas de la Pasión.<sup>67</sup> Quizá no sea tan sorprendente que este fragmento de iconografía religiosa se encuentre en la literatura humanística y no en la litúrgica. Aún siendo difícil concretar la fecha exacta en la que fue firmemente establecido el uso del azul en sus imágenes, cuando a principios del siglo XV Cennini explicaba en su *Libro del Arte* cómo realizar un manto de Nuestra Señora de azul de Alemania u otro vestido azul, estaba difundiendo una antigua tradición de taller.<sup>68</sup> Los humanistas asumieron que el azul del manto de la Virgen, siempre que se narrasen escenas de dolor, debía acercarse al negro. Estaríamos entonces ante una transformación del azul que dejaría de expresar el amor celestial para convertirse en un color de duelo.

No faltan imágenes de la Virgen en las que su cuerpo aparece cubierto con un hábito negro (figs.129-130). En este caso la atribución iconográfica entronca con la antigua costumbre social por la que en señal de luto las viudas se cubrían el cuerpo con vestidos negros. Para Interián de Ayala erraban aquellos pintores que lo utilizaban en el manto de la Virgen, no conformándose con la verdadera dignidad de los hechos. Con todo, aceptó su uso porque a través de él las gentes del vulgo podían entender mejor la tristeza de la María y la aflicción de su alma ante la muerte de su Hijo.<sup>69</sup> La ausencia del negro en los documentos consultados nos hace pensar que su presencia en las pinturas no es debido, salvando las excepciones, a su empleo como pigmento sino a la alteración del azul que, a tenor de las referencias encontradas en tratados de pintura antiguos, debió de ser común y bastante conocido entre los que se dedicaban a este oficio. A ello se refieren las siguientes palabras pronunciadas por Pacheco:

---

<sup>67</sup> LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2258: "Fu della vergine Maria usato negli abiti suoi sino nell'istessa passione e morte del figliuolo". Similar referencia se encuentra en MORATO, F. P., *Del significato dei...*, op. cit., pág.2171: "... la Madre de Cristo era vestita nella morte del figliuolo di torchino... perciò che significa elevazione di mente a cose pellegrine et alte, perohé ha alquanto somiglianza al morelli di grana".

<sup>68</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.LXXXIII, pág.130. Véase además HALL, M. B., *Color and Technique in Renaissance Painting (Italy and the North)*, Nueva York, 1987, pág.144.

<sup>69</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.VI, págs.44-45. Véase también CITADELLA, L.N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.VI, pág.203,&4: "Non mancava chi a dimostrar il dolore di Maria Virgine orbata del figlio già morto e sepolto, vestita in costume delle odierne vedove nostre, che assumono il lutto. Vedesi tutto il corpo di essa coperto di nere vesti, che nella parte posteriore son ricinte di un sottil velo..."

... porque el azul con el tiempo oscurece y tira a negro, como... veo por experiencia muchas ropas que fueron azules vueltas en una mancha negra sin que se determinen los tazos del paño...<sup>70</sup>

Por último, citar que el uso del blanco como color de duelo es raro en la pintura española y cuando aparece se trata siempre de una influencia del arte nórdico, donde aquél sí tiene una connotación de tristeza (figs.131-132).

### XI.3.6.- Escenas Gloriosas

El interés de los fieles hacia la vida de la Virgen desencadenó una amplia literatura apócrifa, los llamados *Transitus Beatae Mariae*, centrada en explicar los pormenores de sus últimos días en el mundo.<sup>71</sup> Aquellos textos influyeron rápidamente no sólo en los escritos de carácter litúrgico sino también en la iconografía mariana, siendo la escena correspondiente a la muerte (*Transitus*) la que define todo el ciclo glorioso de la Virgen. Los artistas dividieron horizontalmente la escena en dos mitades: una inferior, en la aparece el cuerpo sin vida de María acompañada por los Apóstoles y otra superior, en la que Cristo, a veces envuelto en una mandorla, acompañado por los ángeles acoge y eleva el alma de su Madre (fig.133). Mientras que Oriente siempre fue fiel a la escena única, los artistas occidentales tendieron a dividir ésta en dos momentos diferentes: por una parte, la Dormición y por otra, la Asunción. Además, parece que el hecho de la Muerte preocupó poco a éstos, potenciándose la idea de la

---

<sup>70</sup> El tratadista reconoce la habilidad técnica de Moledano en el uso de los azules y se refiere a la pintura de la *Encarnación* que pintó para el retablo mayor de la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, más tarde Universidad de Sevilla. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.V, págs.485-486; ANGULO IÑÍGUEZ, D., "La Encarnación de Moledano, de la Universidad de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, n°62, (1944), pág.66.

<sup>71</sup> Aunque los apócrifos relativos a la Asunción de María son muy numerosos, todos ellos derivan de un mismo patrón original. Actualmente los estudios del tema consideran que estos textos son reflejos de la tradición oral. Para los apócrifos asuncionistas véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., en concreto, *Libro de San Juan Evangelista*, págs.576-600; *Homilía de Juan de Jerusalén*, págs.605-639 y *Narración de José de Arimatea*, págs.641-653, siendo el primero de ellos el que mayor influencia tuvo en el arte.

Asunción, a tenor de la enorme cantidad de documentos y cartas de concierto referentes a la realización de obras de arte con este último tema (figs. 134-137).

Poco a poco, el aumento de la devoción mariana entre los fieles introdujo una nueva escena que vendría a ser una síntesis de las dos anteriores, esto es, la Coronación (figs. 138-141). Su presencia constante en el arte, ora cerrando las escenas dedicadas a los últimos momentos de la vida de la Virgen, ora como única escena, responde al deseo de fusionar la idea de maternidad con la del rango real asumido por la Madre de Dios.<sup>72</sup>

En cuanto al color con el que debían los pintores representar la indumentaria de la Virgen en las escenas gloriosas de su vida, pocos son los testimonios escritos que hacen referencia a ello, no encontrándose su origen en la literatura apócrifa. A pesar de ello, en la pintura se observa una gran unanimidad de elección apareciendo, a menudo, vestida con sus colores tradicionales (rojo, azul y blanco).

Un aspecto a destacar en la escena de su muerte es la descripción que aporta el *Libro de Juan de Tesalónica* sobre su alma. Compuesta por todos los miembros del hombre a excepción de la diferencia sexual, ésta se caracterizaba por una blancura sin igual.<sup>73</sup> Los artistas se inspirarían en ese texto y utilizarían con frecuencia el recurso del color para diferenciar el alma de los elegidos de aquéllos que dedicaron su vida al mal (fig. 142).

#### XI.4.- Los contratos

Rojo y azul toman posesión y se alzan como los principales colores de la Virgen en el arte. Con ellos se relacionaba el valor material del pigmento o del tinte y el

---

<sup>72</sup> Véase VICENS, M<sup>a</sup> T., *Iconografía Assumpcionista*, Valencia, 1986; NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el arte. (Vida de un tema iconográfico)*, Madrid, 1950.

<sup>73</sup> SANTOS OTERO, A., *Los Evangellos...*, op. cit., *Libro de Juan de Tesalónica*, pág.631.

simbolismo religioso. Ya hemos tratado en otro capítulo la importancia que se atribuyó en los contratos al empleo de los pigmentos más costosos para el manto y la túnica de María. Por ello, analizamos aquí sólo los que hacen especial referencia al uso del color en sus vestimentas.

Para el retablo mayor de San Francisco en Medina del Campo, Juan Hurueña y Juan de Zuazo se obligan bajo contrato, firmado el 7 de septiembre de 1576, a pintar una imagen de la Virgen "grauado de azul el manto y la orilla colorida del mismo color y saya de carmin".<sup>74</sup>

El 10 de enero de 1579, en contrato público, los susodichos se comprometieron a ejecutar el retablo de San Andrés el Real en la capilla de D. Francisco Noguero de Ulloa, sita en Medina del Campo. Entre las condiciones dadas por el cliente consta que la figura de la Virgen "a de yr de azul el manto... y la saya de carmin".<sup>75</sup>

La escritura de "capitulaciones forma y manera" que Domingo Arbús y Juan Lobera, ambos pintores, hicieron el 7 de julio de 1633 con Francisco del Condado y Antonio Bastida para el retablo mayor de la iglesia de Monterde, determina que en la figura de la Virgen "la saya ha de ser estofada con colores encarnados".<sup>76</sup>

Francisco Martínez firmó contrato, el día 25 de enero de 1640, para dorar y estofar un retablo en la iglesia de Santa María de Belilla. La imagen de la Virgen debía ser hecha "la tunicela de un color carmesi muy fino... y el manto... sea de dar de un açul muy fino".<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.167.

<sup>75</sup> *Id.*, pág.170.

<sup>76</sup> RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, op. cit., pág.217, (fol.786v°).

<sup>77</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.349.

El 22 de noviembre de 1705 Juan Álvarez de Valverde encargó una imagen de Nuestra Señora del Pilar para el retablo de Santiago en Medina de Rioseco, comprometiéndose Martínez de Estrada a pintarla dándole como colores "su manto azul muy fino... y la tunica... de carmin muy fino".<sup>78</sup>

De una parte, Marcos de Rada y de otra Juan Gómez de Ruboca, pintor, se comprometieron por contrato a pintar y dorar el retablo de la capilla de San Ginés de Rada, teniendo como condición que los vestidos de la Virgen fuesen "la saya de un color colorado a modo de rosa... y el manto colorido de azul fino".<sup>79</sup>

La conveniencia de adecuar el color del vestido a la historia narrada se constata en los documentos y cartas de concierto. Que no existió un canon rígido para el uso del color en la indumentaria de la Inmaculada lo corroborarán las muchas imágenes que encontramos en las que aparece indistintamente con túnica rosa o blanca. Al menos hasta el siglo XVI aparecen frecuentemente los colores rojo y azul. Con ropas de color púrpura encargó Rodrigo Álvarez al pintor Hernando de Esturmes que realizase una Inmaculada para el retablo del monasterio de San Francisco, tal y como consta en contrato fechado el 17 de julio de 1539.<sup>80</sup>

Las exigencias impuestas al pintor por aquél que encargaba y pagaba la obra así como el gusto por las copias pudieron determinar la elección. Yuste de Horteiga "El Mozo" de una parte, y de otra, Giraldo de Flugo escultor y Juan Gómez pintor, concertaron y convinieron bajo contrato público, firmado el 23 de enero de 1581, hacer una imagen de Nuestra Señora de la Concepción en la forma, orden y traza siguientes:

... el dicho Juan Gomez a de dar dorada y estofada la delantera de la dicha imagen, por detras un manto de azul, de la forma e manera que esta hecha otra

---

<sup>78</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.268; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N°673. Folio 329.

<sup>79</sup> GONZÁLEZ ECHEGARAY, M<sup>a</sup> del C., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo I, pág.16.

<sup>80</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.42.

ymagen en el monasterio de San Bernaldo de esta çiudad... para que este la vna tan festa como la otra.<sup>81</sup>

El 15 de agosto de 1619 Bartolomé de Cárdenas se comprometió a pintar una imagen encargada por la Cofradía de Nuestra Señora de la Purificación, debiendo ajustarse la pintura "a las condiciones que tiene entregadas". Además "a de llevar la dha ymagen los colores conforme muestra que ansi mismo entrega".<sup>82</sup>

Poco a poco, el rojo tradicional es sustituido por el blanco. La preferencia por este color queda recogida en el contrato firmado, el 1 de junio de 1628, por Pedro Nevado, pintor y estofador. En el documento se comprometía a dorar, estofar y encarnar el retablo de Nuestra Señora de la Concepción para el convento de San Francisco, constando como una de las condiciones que la imagen de la Inmaculada llevase "de colores la tunicela blanca con alguna telilla bien encarnada".<sup>83</sup>

En las escenas familiares se recomienda que la Virgen vista siempre con los mismos colores, sin duda para facilitar la identificación del personaje por parte del fiel. El 22 de marzo de 1588 Juan Gómez, de una parte, y de otra, Rodrigo de Lomas, convinieron y concertaron una imagen de la Virgen con el Niño en la manera siguiente:

... Juan Gomez se obligo de pintar vna ymajen de bulto de Nuestra Señora con su hijo en braços... la qual a de dorar de oro fino e recamar de azul el manto...

... la saya e pintura de la dicha ymajen a de yr pintada de color de rosado...<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> IBAÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, pág.184; se refiere al AHPC, Gabriel de Valenzuela, 1581, l.II, n°492, ff.128-129.

<sup>82</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.171.

<sup>83</sup> *Id.*, pág.196.

<sup>84</sup> IBAÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, pág.193; se refiere al AHPC, Francisco de Alarcón, 1588, n°658, ff.692-693.

Igualmente son ilustrativas las condiciones a las que, el 26 de agosto de 1621, se sometió el pintor Marcelo Martínez para dorar, estofar y encarnar el retablo del monasterio de Santa Isabel:

... la Historia del Nacimiento se ha de estofar...el manto de la Virgen labrado de rico azul... y la tunicela de nra señora de buen carmin de Indias...

yten que la Historia de la adoración de los Reyes y la ymagen de nra señora ha de ser estofada de la misma manera que tengo dha en la otra historia y todas las ymagenes de nra señora ha de ser estofadas de la misma manera...

La Historia de la Visitación y la Anunciación debían ser estofadas con los mismos colores que las anteriores.<sup>85</sup>

Los tonos tradicionales rosa y azul de la indumentaria de la Virgen, el último en su tonalidad más oscura, combinados en las diferentes piezas del vestido (túnica y manto respectivamente) o bien fusionados en mezcla y dando como resultado un tono violáceo, aparecen de manera reiterativa al describir los colores con los que el pintor debía representarla en las escenas de dolor. Queda pues ausente de la normativa el negro.

Consta en el contrato firmado el 1 de septiembre de 1525 que la imagen encargada al pintor Pedro Fernández de Guadalupe para el retablo de la iglesia de Santa Cruz debía tener "el manto... de azul muy fino al olio y asi mismo la saya... de azul mas oscuro fino tambien al olio".<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.354.

<sup>86</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo III, (Arte Sevillano de los Siglos XVI y XVII. Heliodoro Sancho Corbacho), pág.6.

El 21 de noviembre de 1526 Antón Sánchez de Guadalupe firmó contrato para realizar la pintura de la Quinta Angustia en el monasterio sevillano de San Francisco, comprometiéndose a que la Virgen "tenga el manto azul e la saya de violado".<sup>87</sup>

La novedad y la tradición coexistieron por lo que se desprende de otros contratos analizados. Junto al uso del violeta y del azul se mantuvieron en vigencia los colores tradicionales, esto es, el rosa y el azul. El 25 de enero de 1640 Francisco Martínez se comprometió a estofar el retablo de la iglesia de Santa María de Belilla teniendo como condición que la figura de la Virgen, situada al pie de la cruz, llevase "la saya de un color carmesi de carmin fino... y el manto... de açul de un açul muy bueno".<sup>88</sup>

Con los mismos colores debía el pintor Juan Martínez estofar las vestiduras de la Virgen en la escena del Descendimiento del retablo colateral de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco. Así consta en el contrato que aquél firmó el 18 de junio de 1697:

Es condicion que la ystoria... que es el descendimiento de la cruz... = y el manto de nra señora a de ser azul... = y la turnifela sea rosada...<sup>89</sup>

Las escenas referentes a la Asunción y Coronación de la Virgen aparecen frecuentemente recogidas en los documentos que nos ocupan. Los mayordomos y cofrades de Nuestra Señora del Castillo encargaron, el 22 de septiembre de 1583, al pintor Juan Velasco una Asunción de la Virgen, imponiéndole como condición que "el manto a de yr azul grabado el azul fino" y "la saya colorada".<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> *Id.*, tomo VI, (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. José Hernández Díaz), pág.95.

<sup>88</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.349.

<sup>89</sup> *Id.*, pág.257.

<sup>90</sup> *Id.*, pág.191.



En el contrato firmado el 14 de septiembre de 1601 entre Pedro de Oña, pintor, y los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco, para el retablo de dicha iglesia, se obligaba a aquél a realizar una historia de la Coronación en la que la imagen de la Virgen tuviese "rropa rrosada".<sup>91</sup> De igual modo, el susodicho se comprometió a estofar una imagen de la Asunción en la que la Virgen debía vestir "manto açul... y la tunica de deuaxo de un color rrosado... y los enveses del manto de color violaceo y la toca blanca", obligándose a guardar "el decoro a la figura".<sup>92</sup>

Bajo escritura pública con fecha del 6 de octubre de 1601, Francisco Martínez y Lázaro Andrés, ambos pintores, se comprometieron a dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de San Pedro en Alaejos, teniendo como condición impuesta por el cliente los colores de la indumentaria de la Virgen en la escena de su Asunción: "se ara en el manto açul un brocado açul... y en el sayo otro colorado".<sup>93</sup>

Aunque rojo y azul fueron los colores usuales de la indumentaria de la Virgen en su Asunción, hay excepciones a la norma. Así ocurre en las condiciones a las que, el 26 de agosto de 1621, se sometió el pintor Marcelo Martínez para dorar, estofar y encarnar el retablo de Santa Isabel, en las que la túnica rosa es sustituida por el blanco:

... Es condicion que nra señora de la Asuncion se ha de estofar el manto y la tunicela diferente que las demas imagenes de nra señora que a de lleuar la tunicela blanca alcachofada de oro y el manto azul...<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Id.*, págs.252-253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

<sup>92</sup> *Id.*, pág.252; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

<sup>93</sup> *Id.*, pág.303.

<sup>94</sup> *Id.*, pág.354.

**CAPITULO XII.- SAN JOSÉ. ORIGEN Y VICISITUDES EN SU  
CULTO**

## XII.- SAN JOSÉ. ORIGEN Y VICISITUDES EN SU CULTO

Escasa fue la importancia que la figura del Santo tuvo en la primitiva Iglesia latina, comenzando su culto público en el siglo IX y generalizándose a partir del siglo XIII.

Para salir al paso de los ataques heréticos dirigidos contra Cristo y la Virgen, la Iglesia consideró necesario establecer, cuanto antes y con la mayor solidez posible, los puntos de fe esenciales, esto es, la divinidad del Hijo y la virginidad de la Madre. Temiendo que los primeros cristianos, con el recuerdo aún vivo de sus dioses paganos, no comprendiesen las relaciones puras que unían a José con ambos, éste permaneció durante largo tiempo en la sombra.

Escamoteada hasta el extremo su biografía fue elaborada cuidadosamente por los Padres de la Iglesia. Se sigue con ello una tradición indicada ya en los Evangelios en los que apenas es mencionado.<sup>1</sup> Si bien no se trataba de una oscuridad absoluta, pues algunos de los grandes Doctores (Clemente Alejandrino, Orígenes, San Hilario, San Ambrosio, San Epifanio, San Jerónimo, San Juan Crisóstomo y, sobre todo, San Agustín) le aludieron en sus homilías. Y aunque los elogios que le dedicaron no implicaban su culto, estos testimonios son relevantes para establecer el fundamento de

---

<sup>1</sup> *San Mateo* 1, 16: "... y Jacob engendró a José, el esposo de María..."; *San Lucas* 1, 27: "... a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David..."

la "teología josefina".<sup>2</sup> Habría que esperar al siglo XII para que San Bernardo estableciese las bases que permitiesen, al exponer ante los fieles las virtudes propias del Santo, instituir definitivamente su culto.

Aquel desprecio al que fue sometido en el pensamiento de la Iglesia y el escaso interés que se mostró hacia su culto no resignó a un pueblo ávido de leyendas; fue así como los Evangelios Apócrifos (el *Protoevangelio de Santiago*, el *Pseudo Mateo*, los *Libros sobre la Natividad de María* y la *Historia de José el Carpintero*) vinieron a llenar el espacio dejado por aquélla en la biografía de José mediante el desarrollo de historias llenas de detalles pintorescos.<sup>3</sup> Poco a poco, la lectura de esos textos despertó en el vulgo cierto interés hacia su persona.

Las indecisiones del pensamiento cristiano acerca de José permitieron que se entretiese una trama popular manipuladora en extremo del carácter de este personaje. No faltaron opiniones que convirtieron al serio y atareado artesano descrito en los apócrifos en una imagen del Santo más cercana al tipo humorístico y ridículo de los santos medievales. En el afán que la Iglesia puso en demostrar la divinidad de Cristo, evitando que el vulgo le creyese su padre natural, José llegó a ser reducido al rango de un simple comparsa. Más adelante veremos como el arte encontró un modelo para expresar tales indeterminaciones.

Pero ¿cómo pudo este personaje de comedia convertirse en uno de los santos predilectos de la devoción popular? Si fueron precisos largos siglos de silencio y oscuridad para que arraigase en el corazón de los fieles la divinidad de Cristo y de su Madre, sólo una vez afianzada la fe en ellos pudo florecer el desarrollo de la devoción

---

<sup>2</sup> ALEJANDRINO, C., *Adumbrationes in priorem D. Petri Epistolam. Fragmenta I* (PG 9,731); ORÍGENES, *Comment. in Matthaem*, t.10 (PG 13, 875-878); SAN HILARIO, *In Math.* 1,4 (PL 9,922); SAN AMBROSIO, *Ad Galatas*, vers. 19 (PL 17, 364C); SAN EPIFANIO, *Adversus Haereses*, lib.III, t.II, *Haeres.* 78 (PG 42,707); SAN JERÓNIMO, *De perpetua virginitate B.Mariae, Adversum Helvidium* (PL 23, 193-216); CRISÓSTOMO, S. J., *In Mattheum Homil.* 3 y 4 (PG 57, 47); SAN AGUSTÍN, *Sermo* 51, cap.20 (PL 38, 350).

<sup>3</sup> El *Protoevangelio de Santiago* ejerció una influencia mayor en las narraciones extracanónicas de la Natividad de Cristo, centrándose sobre todo en la defensa del honor de María. Para los datos referidos al personaje que nos ocupa véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., págs.145-147 y 151-161. Para el relato de los otros apócrifos págs.178-236, 248-252 y 335-352 respectivamente.

hacia el Santo. Ya a fines de la Edad Media el pensamiento empezó a interesarse por él, extendiéndose su culto a partir del siglo XV.<sup>4</sup>

En los primeros tiempos de la Cristiandad, cuando la doctrina de la integridad virginal de María aún no había arraigado con la debida firmeza en los corazones de los fieles, la Iglesia consideró preciso combatir a los herejes y no encontró un modo mejor que la imagen de San José decrepito, incapaz de engendrar un hijo. Aún con todo, el mundo medieval no fue ajeno a su devoción. Líneas divergentes separan entonces el pensamiento del pueblo del juicio emitido por los teólogos. Ajeno a la significación de sublimidad y de grandeza que estos últimos afirmaban, el sentir del vulgo seguía exaltando la idea de servidumbre.

Será la doctrina de Juan Gerson la que ejerciese gran influencia en la devoción hacia el Santo. Este teólogo condenó la caricatura que el arte había hecho de José, el simple anciano que se atormentaba a sí mismo. Sus obras son un buen ejemplo del deseo mostrado en resaltar sus ocultas cualidades.<sup>5</sup> A este sentir se sumó el papa franciscano Sixto IV introduciendo la fiesta de San José en la liturgia de la Iglesia Romana. Pero la exaltación de su figura no se debió sólo a Gerson, ya que fueron muchos los teólogos medievales que consideraron su suprema santidad. Quizá destaque Isolano con *La Suma de los dones de San José*, una obra publicada en el siglo XVI que ejerció gran influencia en el culto hacia el Patriarca. Su propio autor la consideró una continuación de las Sagradas Escrituras y de los escritos patrísticos.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> En 1399 la orden franciscana adoptó la fiesta del santo (19 de marzo) y posteriormente hicieron lo mismo los dominicos. Sin embargo, no fue hasta el 1479 cuando esta fiesta se introdujo en el breviario romano, convirtiéndose en fiesta oficial de la Iglesia en el 1621.

<sup>5</sup> Juan Gerson (1363-1429), diácono de San Donato de Brujas. Entre las obras dedicadas a San José véase *Considerations sur S. Joseph*, III, Antuerpia, 1706, págs.842-868.

<sup>6</sup> Publicado en Pavia en 1522, fue dedicado al Papa Adriano VI. A lo largo de este trabajo citaremos por la ed. de LLAMERA, B., *Teología de San José* (edición bilingüe, versión e introducción por el mismo autor de la *Suma de los dones de San José* por Fr. Isidoro de Isolano), BAC, Madrid, 1953, prólogo, pág.366: "Opus equidem novum videbitur plurimis; sed Sacris ab initio Eloquiis a Domino insertum fuit, et a sanctis doctoribus spiritu Dei praecellentibus variis suorum voluminum locis expressum". ("...A muchos les parecerá nueva esta obra, y, sin embargo, todo su contenido está en las Sagradas Escrituras o en los escritos de los más santos Doctores".)

La lectura atenta de sus páginas debió cautivar con fuerza el sentir de las Órdenes monásticas. Aquellas virtudes de pobreza, castidad y obediencia llevadas a la máxima perfección en el Santo, se convirtieron en modelo a imitar por los religiosos, siendo los conventos los primeros en exaltar su culto. Nadie contribuyó más a ello que Santa Teresa, la cual le consagró su primer convento, el de Ávila, dedicando a su protección doce de sus dieciseis fundaciones. Llamado por la Santa "el padre de su alma",<sup>7</sup> San José gozó de gran fervor religioso por parte de los fieles españoles, conservándose su culto en la Orden del Carmelo.<sup>8</sup> Por la misma época San Pedro de Alcántara lo difundía entre los franciscanos<sup>9</sup> y los jesuitas le reservaban una capilla en sus iglesias españolas.<sup>10</sup> Se iniciaba así un despertar en el sentimiento religioso, de amor hacia el Santo, mitigado durante toda la Edad Media. Es precisamente, a partir del Concilio de Trento y en el siglo XVII, cuando la supervaloración o supersensibilización de las ideas religiosas produjo una intensificación de lo espiritual o místico, haciéndose cada vez más necesario la concrección del ideal. La castidad, virtud que al igual que otras muchas fue constantemente exaltada por los contrarreformistas, necesitaba un modelo que seguir encontrándolo en el glorioso Patriarca San José.

---

<sup>7</sup> JESÚS, Sta. T. de, *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, s.f. Entre otros pasajes véanse cap.VI, págs.21-22 donde leemos: "... Y tomé por abogado y señor al glorioso San José..."; "... este bienaventurado Santo..."; "... Quien no hallare maestro que le enseñe oración, tome este glorioso Santo por maestro, y no errará el camino".

<sup>8</sup> *Acta Sanctorum*, Martii a Ioanne Bollandi S.I., 1668, tomo III, cap.XIX, fol.17: "... Carmeliticus uti fuit in hoc genere primus, quantum quidem verosimili coniectura aequimur, sic ubi ad primaeuum disciplinae spiritusque rigorem capit per S.terestiam à Iesu renouari languentem quoque erga sanctorum Domini nutritium deuotionis affectum tant operè inflammavit, unaque cum monasteriis suis toto orbe Christiano propagavit; ut qui ex Vita & Scriptis sanctae Reformatrix cognouerant quàm ardentè erga eius honorem cultumque raperetur, neque satis nouerant, quàm diu ante eius tempora Ecclesia Occidentales seu Latine eundem recepisset, existimauerint huic Sanctae gloriam illam referuatam fuisse diuinitus, ut per eam ignotum obscurumque eatenus S. Iosephi nomen & meritum fidelibus inculperet innotescere, atque in pretio & delius esse".

<sup>9</sup> San Pedro de Alcántara tomó el hábito de San Francisco en los Frailes Menores y fue autorizado por la Santa Sede a promover una reforma en su Orden con la fundación del convento del Pedroso en 1540. Véase *Ibidem*: "Eodem tempore quo Carmelitis reformandis S.theresia coepisset intendere, cooperant reformandis in Hispania S. Francisci conuentibus arctiorique obseruantiae inducendae operam dare Fr. Ioannes Pasqualis ac max Fr.Petrus de Alcantara, uterque Diuorum honoribus ab Ecclesia decernendis proximus: qui primae atque aliarum reformatarum matri Prouinciae Castellanae S.Iosephum aficiuere Patronum; nec dubium quin & cultum eiusdem feruore singulari propagarint".

<sup>10</sup> *Ibidem*: "... Nosira quoque Iesu Societas, non satis Iesu futuram se credens nisi etiam Nutritio eius foret deuota, in partem sancti Iosephi uenit, & sedulam ubique nauauit operam, ut S.Iosephi promoueret uenerationem... ubi non aliquod altaer sub eius nomine erectum ornatumque conspiciatur: sed imprimis et commendauit domos tertiae post absoluta studia probationi destinatas..."

Nada más singular pues que la curva en el diagrama de su culto. Después de haber sido ultrajado durante toda la Edad Media como una figura subalterna e incluso cómica fue convertido, a partir del XVII, en uno de los santos más venerados de la Iglesia católica, asociado con la Virgen y Jesús en una nueva Trinidad a la que Gerson se había referido siglos antes cambiando la Trinidad misteriosa del dogma por la "*divinissima Trinitas Jesu, Joseph et Mariae*". Lejos quedaba el sentir del hombre medieval para el que hubiera sido impensable la representación individual de aquél que sólo siglos más tarde, cuando se le empezó a considerar como el más grande de todos los santos, encontró su veneración y lugar definitivo en el santoral. Al abandono de la penumbra debió de contribuir no poco la connotación del carácter del Santo con el mundo del trabajo. La toma de conciencia de grupo por parte del sector obrero fue el factor determinante para que la Iglesia iniciase la búsqueda de un patrón ejemplar, no encontrando a nadie mejor entre sus santos, que a José.

## **XII.1.- Proyección de la sensibilidad religiosa en la iconografía del Santo**

Por ser las obras de arte concreción del ideal de una época, cualquier nuevo pensamiento conllevará la introducción de modificaciones que permitan adaptar la imagen a las nuevas exigencias. Dos son las corrientes a considerar en el caso de la figura que nos ocupa. Una ortodoxa y teológica que incluye toda la filosofía católica medieval y otra popular, religiosa y a la vez humanizada y burda. De esa divergencia participa el arte medieval en lo que respecta a la iconografía de San José.

### **XII.1.1.- Un lugar en el cuadro**

La misma razón que había operado en contra de su culto durante los primeros siglos de la Iglesia, domina en el campo del arte. A lo largo de toda la Edad Media,

la suprema categoría de la Virgen y del Niño eclipsó completamente su figura. Si a María se le otorgó un puesto principal por ser el tipo cumbre donde se unificaban los ideales de la época, José fue sometido a una neutralización constante, ora ausente de la escena, ora como personaje accesorio. Incluso cuando el artista se decidió a introducirle, siempre lo hizo en un plano secundario, ajeno o distraído a lo que pasaba a su alrededor, cuando no en actitud seria y contemplativa. Parece como si aquél hubiese pensado que el Santo no debía entrar en la escena abiertamente.<sup>11</sup>

Con la llegada del Renacimiento y la exaltación del humanismo el ideal religioso de antaño se eclipsó. Aunque las imágenes de la Virgen representada como mujer siguieron conservando durante un tiempo ese misticismo, su esposo continuó siendo un ideal abstracto, un personaje que por sí mismo no llamaba la atención de ningún artista para dedicarle un lugar de honor en alguna composición y ello a pesar de que ya se había convertido en una figura principal para los teólogos. Su dependencia hacia la pareja formada por la Virgen y el Niño fue determinante en los pintores que, durante siglos, le colocaron en las escenas de sus cuadros como un mero elemento estético que les permitía equilibrar sus composiciones (figs.143-146). Este valor secundario que el arte atribuyó al Santo es un claro reflejo de la escasa devoción que despertaba en los fieles.

El tiempo haría que su imagen se liberase del sentimiento popular, impregnándose poco a poco del influjo teológico. Conforme su culto se iba extendiendo crecía la exigencia de encontrar un nuevo modelo iconográfico. A raíz del Concilio de Trento las devociones que antes habían ocupado un segundo lugar adquirieron un puesto preferente. Fue el caso de la Sagrada Familia que con su nuevo papel contribuyó de modo eficaz a la exaltación y devoción de San José.<sup>12</sup> Siendo ésta cada día mayor, los tratados que se escribían sobre él aumentaban rápidamente, colaborando de manera altamente eficaz a fijar el tipo iconográfico. Por fin, el pensamiento de los teólogos

---

<sup>11</sup> Numerosos ejemplos en el arte medieval del norte de Europa son recogidos y analizados por MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, California, 1993, vol.I, págs.222-227.

<sup>12</sup> WALSH, M. W., "Divine Cuckold/Holy Fool: The Comic Image of Joseph in the English 'troubles' Play", en *England in the fourteenth Century*, (1986), Harlaxton Symposium, pág.279.



había logrado cuajar en el corazón de los fieles que con sus gremios y cofradías, buscaron en el Santo un modelo a imitar. También es el momento en que el arte le otorga un lugar principal en sus composiciones. Así lo constatan los documentos. El puesto de honor consagrado a San José es perfectamente recogido en las palabras pronunciadas por Pacheco. Refiriéndose nuestro tratadista a las figuras que colocó en su cuadro *El juicio final de Santa Isabel de Sevilla*, dice:

El Apóstol S. Pedro tiene a su lado izquierdo al gran Batista sentado... Entre estos dos aventajados santos, puse al glorioso Patriarca S. Josef, porque no hubiese entre sus devotos competencia.<sup>13</sup>

A este respecto son igualmente interesantes los contratos de obras encargadas por las cofradías de carpinteros. Un ejemplo lo tenemos en la escritura que en 1677 firmó Antonio López para el altar de San José cuyo encargo corrió a cargo de la Cofradía de los ensambladores de las Agustinas de Valladolid. En la lectura del documento comprobamos la intensa devoción del artista que todo lo hacía "para mayor honra y gloria de Dios y de devoción del glorioso Patriarca San José".<sup>14</sup>

El lugar tan importante que ocupó en el pensamiento se vería plasmado en la pintura a través de un nuevo tipo iconográfico que, aunque ya había sido objeto de algunos intentos aislados, no cuajó plenamente hasta el siglo XVII. Nos referimos a la imagen del Santo unipersonal o acompañado del Niño (figs.147-149). Sin duda, el que los teólogos considerasen que la verdadera grandeza de aquél se encontraba en haber vivido con el Niño fue determinante en la elección de cofradías y gremios para acogerse a su protección. Después de largos siglos de olvido y abandono nuestro personaje encontraba su lugar en la escena acaparando la mirada y aún el corazón que antaño le estuvo negado.

---

<sup>13</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.III, pág.312.

<sup>14</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo II, Escultores, pág.352.

El deseo de los gremios de carpinteros de construir imágenes o mandar pintar cuadros del Patriarca, su patrón, cada vez era mayor y los contratos de este tenor se hacen innumerables. Gaspar Ragis, pintor y Martínez Montañés, escultor, se obligaron en 1605 a hacer un "glorioso sant joseph con un niño jesús de la mano... en forma que para dicho dá pueda servir... para los carpinteros de ribera".<sup>15</sup>

Para el convento de San José de los Mercedarios Descalzos se encargó, el día 9 de octubre de 1615, "un san Josefe con un niño Jesus de la mano de escultura... con su arbol y azucenas".<sup>16</sup>

En 1622 Francisco de Ocampo hizo una escultura de San José para la iglesia de Villamartín, especificándose como condición en el contrato:

Un Santo de la abocación del glorioso y bienaventurado señor san josephe... con un niño jesús de la mano... con su ropa de nazareno y la cierrecita en la mano y el santo con un ramo de azucenas...<sup>17</sup>

Un año después, Alonso Álvarez se obligaba a hacer "una figura de sant Jossefe de madera de cedro con niño en la mano y una vara en la otra" para Villanueva del Río.<sup>18</sup>

El 7 de enero de 1627 Pedro de Capa y Blas de los Silos, mayordomo y diputado respectivamente de la Cofradía de San José de la iglesia de Santa Cruz en Fuente de Coca, encargaron al pintor y dorador Bartolomé Saez una figura de bulto en las condiciones siguientes:

---

<sup>15</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo.II, (Documentos varios), pág.162.

<sup>16</sup> *Id.*, tomo IV, (Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.74. En similares términos se expresa el contrato firmado el 4 de abril de 1619, pág.78.

<sup>17</sup> *Id.*, tomo V, (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.50.

<sup>18</sup> *Id.*, pág.67.

... san jopse con el niño jesus de la mano derecha y en la otra una sierra segun arte de pintor... poniendo por su cuenta todas las colores oro e lo demas que fuere necesario para dorar y estofar el dho rretablo...<sup>19</sup>

## XII.1.2.- Comicidad o dignidad en los oficios de José

Durante siglos el arte ha gustado figurar a San José ejerciendo algún oficio. Precisamente a través de los diferentes menesteres a los que se le ve entregado el pintor lograba convertirle en un personaje cómico, dedicado a las tareas domésticas o en un hombre lleno de virtudes, entregado al oficio de carpintero para mantener a su familia. El primer tipo fue una constante iconográfica durante toda la Edad Media en que se le figuró como un hombre viejo, un gruñón marido disgustado, apto sólo para desarrollar tareas de amo de casa, un hombre loco o cómico bobalicón, demasiado inconsciente para ejercer el papel de "padre" de Cristo, manteniéndose indiferente ante su Nacimiento<sup>20</sup> (figs.150-151). El segundo, parejo a las nuevas devociones surgidas en la Contrarreforma, triunfaría plenamente en el Barroco (figs.152-153).

Tanto los textos canónicos como los apócrifos centran toda su atención en explicar el oficio del Santo, obviando cualquier referencia a otras labores. El *Evangelio del Pseudo Mateo* y la *Historia de José el carpintero* le describen como "carpintero" (*faber ligni*).<sup>21</sup> Más genérico era el término bíblico "faber" con el que se relacionaba el oficio desempeñado por José. De los documentos consultados probablemente son las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla las que aportan los datos más precisos para comprender el significado de cada término. El vocablo "artesano" se aplicó en la Antigüedad y, aún hoy día, a diferentes oficios manuales, diferenciándose unos de otros

---

<sup>19</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.142.

<sup>20</sup> Véanse WALSH, M. W., "Divine Cuckold/Holy Fool...", art. cit., pág.279; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.79 y 222.

<sup>21</sup> SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., cap.X, pág.196 y cap.II, pág.337 respectivamente.

mediante la adición de un determinante que concretaba la clase de ocupación; por ejemplo, *faber ferrarius* designaba al herrero y *faber lignarius* al carpintero.<sup>22</sup> Sin embargo, parece que el término *faber* podía designar a un obrero que trabajaba el hierro o a uno que trabajaba la madera, ya que en aquella época no existían obreros especializados.

Este hecho ocasionó no pocas confusiones entre los autores medievales. Dos tradiciones aparecen en lo referente al oficio desempeñado por José. Una es aquella que le representó ejerciendo el oficio de carpintero. Otra, menos extendida, le consideró herrero y lo figuró como tal. Algunos de los que sostuvieron esta opinión fueron San Hilario que escribió al respecto "forjador de hierro tras ablandarlo al fuego" (*ferrum igne dominantem*) y San Isidoro que le declaró "obrero en hierro y metal" (*faber factor aeris*). Pero la creencia general terminó por atribuirle el término "*faber lignarius*", es decir, obrero de la madera.<sup>23</sup> A ello contribuyeron, entre otros, Justino, Orígenes y San Juan Damasceno.<sup>24</sup>

Sólo siglos más tarde, los miembros de la Iglesia volverían a considerar necesario para evitar errores entre el vulgo, argumentar y aclarar qué quería decirse con que el Santo fue oficial de carpintero, siendo como fue descendiente de una tribu real y para ello se recurrió a la historia. Según una antigua ley del pueblo de Israel, los hijos de los nobles, al llegar a una cierta edad, estaban obligados a elegir entre los oficios mecánicos, aquél al que se inclinaba su afición.<sup>25</sup> Perteneciendo por nacimiento

---

<sup>22</sup> SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., vol.II (Libros XI-XX). En concreto nos referimos al lib.XIX, pág.441: "Faber a ferro inpositum nomen habet. Hinc derivatum nomen est ad alias artium materias fabros vel fabricas dicere; sed cum adiectione, faber lignarius et reliqua, propter operis scilicet firmitatem".

<sup>23</sup> *Id.*, págs.458-459: "Lignarius generaliter ligni opifex appellatur". ("De manera general se denomina *lignarius* (carpintero) al que trabaja la madera".)

<sup>24</sup> SAN JUSTINO, *Dial.* 38, 18 (PG 6,688 B). ORÍGENES, *Contra Celsum*, lib.6 (PG 11, 1352-1353A); DAMASCENO, S. J., *De sollicitudine B. V. Mariae* (PG 96, 665A). El dato es recogido, entre otros, por PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, 601.

<sup>25</sup> LAREDO, B. de, *Tratado de San José*, ed. Rialp, Madrid, 1977, Párrafo XI, pág.32 (El original se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-9386) y fue escrito en 1534): "Esto tiene dos respuestas; la una es que en los tiempos primitivos era cosa muy digna que los hijos de los reyes y de personas notables, en el tiempo que llegaban a la edad de discreción, les eran luego mostrados a la vista los oficios mecánicos esculpidos o pintados o puestos en obra actual, y el oficio a quien el mozo inclinaba su afición, aquel le hacían practicar... aquestas santas costumbres amigas de la humildad..." En la Antigüedad el trabajo manual lejos de ser despreciable entre los

José a una estirpe nobilísima, no debía parecer extraño que desarrollase un oficio artesanal.<sup>26</sup> Ahora bien, cabría preguntarnos ¿por qué se escogió precisamente el oficio de carpintero? Sin duda, el hecho de ser éste uno de los trabajos más modestos permitía resaltar la humildad del Santo. Las características propias de la composición material de la madera, siempre dispuesta a recibir nuevas formas fue aducida como conveniente para la profesión de aquél.<sup>27</sup>

Gracián, Pacheco y Ayala, teniendo presente la imagería de José, lograron unas normas atentas al tipo social. Entre las aportaciones que el primero hizo a la iconografía de nuestro personaje destaca la importancia dada al oficio desarrollado por el Santo. Manteniéndose fiel a la tradición de la Iglesia, recomienda a los artistas que le pinten "haciendo oficio de carpintero y no de herrero".<sup>28</sup> La ausencia en los textos sagrados del término *carpentarius* y la presencia en su lugar de *faber* encuentra explicación en la división del oficio de los que labran la madera en obra viva, obra muerta, carpinteros de obra prima y carpinteros de fabricas (*fabri*). Es, este último, el oficio propio de José y por eso en las Sagradas Escritura se le llama *faber*.<sup>29</sup>

Palabra e imagen sirven a Pacheco en su argumentación. Una vez probado que San José fue carpintero pues nadie debía dudar de lo dicho por la Iglesia, pasa el

---

judfos como lo era entre los romanos, estaba considerado como un medio de ser bendecido por Dios. Siglos más tarde Villegas recuerda esta costumbre, véase VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y Historia general, en la que se escribe la vida de la Virgen Sacratísima Madre de Dios, Señora Nuestra: y las de los Santos Antiguos...*, s.f., cap.VI, fol.37: "Y si fue oficial de Carpintería, es verisimil, que tomó este exercicio en que entretenerse. Y de presente, se vé en diversas Provincias, y tierras, sino es en España, que todos aprenden oficios, aunque sean ricos, y poderosos".

<sup>26</sup> Ribadeneira resalta el linaje real de San José. Véase RIBADENEIRA; P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.205: "... este glorioso Patriarca, se llamo Ioseph, y que fue de la casa, y familia de Daud..." y pág.206: "Y con auer sido San Ioseph de tan esclarecida, y Real fangre, quiso el Señor que fueffo vn pobre carpintero, para que entendieffemos que la pobreza no es vileza..." El linaje real del Santo y la costumbre de ejercer un oficio es también recogida un siglo después por VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y...*, *op. cit.*, cap.VI, fol.37: "... en España... tienen baxa opinion de San Joseph, llamandole, y aun en pulpitos, indiscriminadamente el pobre Carpintero, como despreciandole. Creyendo, que tambien fue hombre despreciado en su tierra. A los quales digo yo, que se engañan mucho, porque no fue San Joseph despreciado, como ellos le hacen. Y es prueba desto su linage, que era Rey..."

<sup>27</sup> ISOLANO, I. de, *Suma de los Dones...*, *op. cit.*, P.1ª. cap.15, pág.422.

<sup>28</sup> GRACIÁN, J., *Josefina (Esposo de la Virgen María)*, Madrid, 1944, lib.II, cap.V, págs.80-81: "Justino, filósofo mártir, en el libro de la *Religión Cristiana*, dice que José ejerció el oficio de carpintero y en él le ayudo Jesús; el cual, después de los días de José, continuó el mismo oficio para ayudar al sustento de su Madre..." "Y lo mismo que dice San Juan Crisóstomo de haber sustentado Cristo con el oficio de carpintero a su Madre la Virgen, refieren San Basilio y San Anselmo; y la misma Señora reveló a Santa Brígida que después que le faltó José, su esposo, sucediendo su Hijo Jesús en la tienda y herramientas, la sustentaba con el arte de carpintería".

<sup>29</sup> *Id.*, págs.82-85.

tratadista a explicar cómo pintó un cuadro para la capilla de la Anunciata del colegio de San Hermenegildo, siguiendo dicho modelo iconográfico (véase fig.181):

... San Josef sentado sobre un soquete de madera, con su túnica y manto...y arrimadas a la casa, algunas herramientas de su oficio, las más forzosas: una sierra, azuela, cepillo, martillo, barrena y formón, todo atado con un cordel; y su báculo, arrimado, para caminar...<sup>30</sup>

### XII.1.3.- La edad del Santo. Una constante duda iconográfica

La figura de José no planteaba al artista únicamente problemas de ubicación en su composición. Una vez decidido el lugar que iba a ocupar era preciso determinar unos rasgos físicos que facilitasen su identificación. Lo más importante no era tanto las facciones en sí mismas como la edad sobre la que ni los eruditos ni los artistas se ponían de acuerdo. A pesar de ello, parece que la elección guarda una estrecha relación con el tipo de oficio desempeñado por aquél. Despreciando la descripción de José como varón que la Biblia aportaba, durante los primeros siglos y a lo largo de toda la Edad Media los artistas se empeñaron en figurarle con aspecto de viejo, mojando sus pinceles en los apócrifos. El *Protoevangelio de Santiago* ponía en boca del propio José "tengo hijos y soy viejo... no quisiera ser objeto de risa". El texto *De nativ. Mariae* le describía como *grandaevus* (avanzado en años) y el *Pseudo Mateo* como *senex* (viejo). En otros pasajes se concretaba la edad del Santo. Así en la *Historia de José el Carpintero* se aseguraba que en el momento de sus desposorios aquél tenía noventa años y ciento once cuando murió.<sup>31</sup> La fantasía derramada por estos escritos iniciaba

---

<sup>30</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XII, pág.602. El lienzo pintado por el tratadista se conserva actualmente en la Real Academia de San Fernando, Madrid. Para la defensa de su argumento véase además págs.600-601.

<sup>31</sup> SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, *op. cit.*, pág.146, nota 60. Para los textos referidos véanse respectivamente cap.IX, pág.146; cap.VIII, pág.248; cap.VIII, pág.193; cap.XIV, pág.341.

una tradición iconográfica en la que durante siglos sería norma habitual representarle como un viejo barbudo y calvo.<sup>32</sup>

En el deseo de perpetuar la virginidad de María algunos de los Padres de la Iglesia se suscribieron a esta doctrina ayudando a su propagación.<sup>33</sup> Sólo la vejez del Santo podía obviar las dificultades que en el ánimo de la ignorancia popular medieval ocasionaban los pensamientos de los herejes, evitando que éstos cuajasen entre los fieles.

Es importante constatar que el humor popular tomó a San José por loco. Uno de los factores que contribuyó a esta elección fue la ridiculización de la institución matrimonial que encuentra en su persona el tipo ideal. El papel bufonesco que se le hizo jugar en las representaciones teatrales de los Misterios medievales, acentuaba la dignidad reconocida a María y cuanto más alto ascendía ésta, más se acercaba aquél a una simple caricatura grotesca<sup>34</sup> (fig.154). Un ejemplo extremo de hasta donde podían llegar las concepciones populares es el teatro alemán de los siglos XIV y XV, con la personificación de José como un viejo entregado a la bebida.

El arte no fue ajeno a la imagen cómica del Santo. En las escenas de la Natividad y Adoraciones, José es aislado del grupo principal y el artista suele darle el aspecto de hombre viejo, con pelo y barba blancos, piel oscura, de facciones desagradables y acorbado por los años, contrastando con la belleza y juventud de su

---

<sup>32</sup> Algunos documentos de la iconografía antigua muestran al Santo bajo el aspecto de un joven imberbe. Véase DIDOT, J., "Saint Joseph et l'art chrétien primitif", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.216-241.

<sup>33</sup> Entre otros, se pueden consultar, ALEJANDRINO, C., *Fragmenta, I. Adumbrationes in priorem D. Petri Epistolam* (PG 9, 731); ORÍGENES, *Comment in Matthaem*, t.10 (PG 13, 875-878); SAN HILARIO, *Math.1,4* (PL 9, 922); SAN AMBROSIO, *Ad Galatas*, vers.19 (PL 17, 364C); SAN EPIFANIO, *Adversus Haereses*, lib.3, t.2, *Haeres.* 78 (PG 42, 707).

<sup>34</sup> Mercier escribe a propósito de las procesiones de la Misa de Minuit: "... Saint Joseph suit d'un air niais: on a choisi pour ce rôle l'imbécile du village". Cfr. RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. *Iconographie des Saints*), pág.754; BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, Études Augustiniennes, 1966, pág.122; WIRTH, J., *L'image médiévale...*, op. cit., pág.25; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.1, pág.79. Esta opinión es recogida por OROZCO PARDO, J. L., *San José en la escultura granadina. (Estudio sobre la historia de una imagen artística)*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Letras, Granada, 1974, pág.24.

esposa María<sup>35</sup> (figs.155-157). El mismo tipo iconográfico se repetirá en otras escenas (figs.158-159). Este desvío de la imaginación es descrito en la prosa de Eustache Deschamps, donde el autor nos cuenta cómo pudo contemplar con sus propios ojos una imagen del José de esta guisa:

... Yo lo vi -Pintado así;- A Egipto se ha ido.- El buen hombre está pintado -  
Muy cansado -Y cubierto -Con una camisa y una túnica rayada.- Un palo  
puesto sobre el cuello,- Viejo, consumido -Y burlado.- No tiene día de fiesta  
en este mundo,- Pero de él -Se grita: ¡Es José el tonto!<sup>36</sup>

Similar, aunque algo más respetuosa, es la descripción que aporta un auto español cuya puesta en escena debió ser habitual en el siglo XVI. Con estas palabras se refiere a nuestro personaje:

/ El primero que entrara// es Joseph el viejo esposo// auditorio generoso//  
silencio y entenderse a// este auto tan sabroso//.<sup>37</sup>

Sólo alejándonos de la fuente de los escritos eclesiásticos y sumergiéndonos en las entrañas de lo pagano -donde el vulgo ignorante en extremo da rienda suelta a su imaginación-, encontraríamos respuesta a este tipo de representación del Santo. Para la fe vulgar la presencia de una imagen con forma y colores abigarrados hacia completamente superflua la verdad de lo representado por la imagen, amenazando constantemente con borrar la distancia entre lo sagrado y lo profano. Y es en el teatro (ceremonias y farsas de santos) donde se da la superposición de ficciones, primando lo extraoficial y pintoresco. Como ya hemos indicado, las constituciones sinodiales,

---

<sup>35</sup> WIRTH, J., *L'Image médiévale...*, op. cit., págs.308-310. Para la caracterización del Santo como judío y la importancia del color en su cabello y piel véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs. 143-144.

<sup>36</sup> DESCHAMPS, Eustache, II, pág.348, núm.314: "...Je le vi- Paint ainsi;- En Egipte en est painturé- Tout lassé,- Et trousseé,- une cote et d'un barry:- Un baston au coul posé,- Vieil, usé,-Et rusé.- Feste n'a en ce monde cy,- Mais de lui- Va le cri:- C'est Joseph rassoté". Cfr. HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media. (Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos)*, Madrid, 1993, cap.XII, págs.240-241.

<sup>37</sup> *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI* (Madrid, B. Nacional Ms.14711). En la misma biblioteca existe una copia más moderna, véase *Autos, Farsas y otras obras dramáticas del siglo XVI*, fol.312 v.



antes y después de Trento, achacaron a este tipo de representaciones su falta de verdad histórica.<sup>38</sup> Así lo manifestaba el Sínodo de Badajoz del año 1501:

Fallamos que, muchas veces, en algunas iglesias y monasterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas santas y contemplativas, facen representaciones de los misterios de la Natividad y de la Pasión y Resurrección de Nuestro Señor Redentor y Salvador Jesucristo, y se facen de tal manera que, comúnmente, provocan más el pueblo a derisión y distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta y solemnidad...<sup>39</sup>

Similar contenido se puede leer en la constitución dictada en 1566 por el obispado de Palencia:

Ha crecido tanto la malicia humana, que aún las cosas sanctas y buenas se profanan y convierten en males; y así las representaciones, que antiguamente se introdujeron para devoción, se han vuelto en abuso e irreverencia.<sup>40</sup>

Aunque el Santo decrépito acaparó con rotundidad el arte de los primeros tiempos, no toda la patrística pensó igual. Las afirmaciones de los apócrifos fueron calificadas por San Jerónimo de "delirios" (*deliramenta apocryphorum*), siendo uno de los primeros en alzar su voz contra esta corriente, reivindicando la verdadera y auténtica tradición. En su defensa de la verdad no sólo llegó a negar el valor de aquellos textos sino que incluso proclamó la dignidad de José.<sup>41</sup> Pero quizá el panegerista más importante del Patriarca sea San Agustín al volcarse en la defensa de

---

<sup>38</sup> Sobre este tema véase también BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El contexto de François Rabelais)*, Alianza Editorial, Barcelona, 1974, págs. 15, 90 y 139 ss.

<sup>39</sup> Cfr. *Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua*, ed. Taurus, Madrid, 1969, pág. 10.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> SAN JERÓNIMO, *De perpetua virginitate B. Mariae, Adversus Helvidium*, n. 19, (PL 23, 203): "Ego mihi plus vindico etiam quam Ioseph virginem fuisse per Mariam".



la paternidad de José. Su doctrina, considerada por muchos como la única cierta, influyó de manera determinante en los siglos siguientes.<sup>42</sup>

Si el Santo debía ser joven se hacía necesario buscar las razones teológicas que permitiesen defender su belleza corporal. Debiendo ser el signo y la figura semejante a la persona a quien representa,<sup>43</sup> Isidoro de Isolano aduce para ello las siguientes razones:

- Puesto que el cuerpo está ordenado al alma, a aquélla en la que destaca la nobleza le corresponde un cuerpo perfecto. Si la belleza del cuerpo debe ser consecuencia de la del alma, la excelencia del alma de San José requería un cuerpo hermoso.<sup>44</sup>
- Siendo la Naturaleza una fuerza intrínseca a las cosas que en ella se encuentran, todo ser engendra otro semejante a sí mismo. Si San José descende de la bella raza de David, no cabe otro aspecto que el de un ser hermoso.<sup>45</sup>
- Era conveniente la igualdad entre los esposos. Si la Virgen fue bella de igual manera debió serlo su esposo. Lo mismo se deduce con respecto

---

<sup>42</sup> SAN AGUSTÍN, *Sermo 51*, c.20 (PL 38,350): "*Quare per Joseph numerantur, non per Mariam. Jam vero illud quia movere non debet, quare per Joseph, et non per Mariam generationes numerentur, satis dictum est: quia sicut illa sine carnali concupiscencia mater, sic ille sine carnali commixione pater... Numeremus ergo per Joseph: quia sicut caste maritus, sic caste pater est. Ser praeponamus virum feminae ordine naturae et legis Dei*". Véanse además *De nuptiis et concupiscentia*, lib.I (PL 44, 420-421); *De consensu Evangelistarum* (PL 34, 1071).

<sup>43</sup> ISOLANO, I. de, *Suma de los Dones...*, op. cit., P.I.<sup>a</sup>, cap.XI, pág.408: "Figura et signum similitudinem debent habere cum signato et figurato... ergo et Ioseph pulcher fuit".

<sup>44</sup> *Ibidem*: "...corpus ordinatur ad animam, ita quod animae nobiliori debetur corpus nobilius: ergo pulchritudo corporis sequitur ad pulchritudinem animae..."; "Divum Ioseph praestanti corpore, ut animi virum praeclarissimi decet, ornatum fuisse..."

<sup>45</sup> *Ibidem*: "... natura est vis insita rebus ex simili simile procreans nisi fuerit impedita vel non erret. Sed beatus Ioseph fuit ex progenie pulchra David, nec natura fuit impedita vel erravit, Deo sic genie pulchra David, nec natura fuit impedita vel erravit, Deo sic volente, qui omnem dignitatem progeniei David in Ioseph ac beata Virgine terminavit: ergo Ioseph pulcher".

a la edad de los conyuges; siendo joven la Virgen, también lo fue San José.<sup>46</sup>

- Los dones de virginidad y castidad tienen mayor valor cuanto mayor es la belleza de la persona. Siendo San José de virginidad singular, su cuerpo fue hermoso.<sup>47</sup>
- La deformidad de algún miembro puede alterar la belleza y perfección de una sociedad. No convenía pues a la sociedad formada por Cristo, la Virgen y San José que éste fuese deforme.<sup>48</sup>
- San José debía tener una edad conveniente para ser padre.<sup>49</sup>
- Sólo si San José tenía una constitución robusta, podría llevar a buen término la misión que Dios le encomendó, esto es, cuidar y mantener a su familia con su trabajo.<sup>50</sup>

Además, la hermosura requería tres condiciones: altura de talla, elegante disposición de los miembros y belleza del color. Todos ellos encontraban para Isolano un expresión clara en la figura del Santo.<sup>51</sup> Sin embargo, no faltaron objeciones a

---

<sup>46</sup> *Id.*, págs.408-409: "...opera Dei sunt perfecta, et sponsam sponso decet esse similem. Beata autem Virgo fuit pulcherrima: ergo et Ioseph sponsus eius"; *Id.*, P.2.<sup>a</sup>, cap.III, pág.451: "...Sponsam sponso decet esse coevam; sed beata Virgo fuit tunc iunior: credibile igitur est Ioseph tunc fuisse iuvenem".

<sup>47</sup> *Id.*, pág.409: "...castitas et virginitas laudabilior est in pulchris: ergo sanctus Ioseph pulcher, cuius virginitas laudatissima exsistit".

<sup>48</sup> *Ibidem*: "Amplius, pulchra et perfecta societas dedecoratur per deformitatem unius. Sed societas Christi ac beatae Virginis et Ioseph fuit pulchra atque perfecta; et Christus speciosus fuit prae filiis hominum, beata quoque Virgo pulcherrima: ergo sanctum pariter Ioseph pulchrum fuisse asserendum est".

<sup>49</sup> *Id.*, P.2.<sup>a</sup>, cap.XIII, pág.452: "... ergo illius saltem aetatis fuit quae est apta ad generationem".

<sup>50</sup> *Id.*, P.1.<sup>a</sup>, cap.XII, pág.411: "Ioseph vero electus fuit a Deo ad longa itinÉra peragenda, ad labores indeficienter sustinendos..."; *Id.*, P.2.<sup>a</sup>, cap.XIII, pág.452: "Praeterea, Ioseph electus fuit a Deo in tali aetate in qua posset beatissimae Virgini deservire de Christo infanti... Sed ad haec iuvenilis aetas conveniebat, et non senilis Iuvenis ergo tunc fuit Ioseph".

<sup>51</sup> *Id.*, P.1.<sup>a</sup>, cap.XII, pág.411: "Est itaque opinandum Ioseph eam habuisse corporis quantitatem quae virum decent praestantem. Similiter eum nec nimis fuisse carnosum sive crassum, vel macie extentum, vel synteticum, sed aequalem. Aequalitas enim ex omni amorum pari proportione resultat".

tales afirmaciones, centrándose el ataque contra la belleza corporal de éste en varios aspectos:

- Su nula justificación en las Sagradas Escrituras.<sup>52</sup>
- No se debe ponderar en los varones ilustres las cualidades vanas, entre las que destaca la belleza.<sup>53</sup>
- La humildad es la principal cualidad de los justos. San José, llamado en la Biblia el justo, estuvo adornado por esta virtud. Al escogerle Dios como esposo de la Virgen bien pudo Aquél valorar entre su humildad, la deformidad de su cuerpo.<sup>54</sup>
- Parece convenir a la humildad del Salvador tener por padre putativo a un pobre sometido al trabajo de carpintero; luego el Santo debió ser deforme.<sup>55</sup>

Entre ambas tendencias, la de aquéllos que propusieron un San José joven y hermoso y la de los que defendieron al viejo barbado y deforme, encontramos también una postura conciliadora. Algunos, como Isidoro de Isolano, consideraron la edad viril como la más conveniente a su persona:

... siendo la edad viril intermedia entre la juventud y la vejez, participa de ambas. Por tanto, puede decirse, a la vez, joven y viejo. Viejo, en comparación de la Santísima Virgen, que era una niña de aspecto divino y

---

<sup>52</sup> *Id.*, pág.409: "Videri autem quibusdam potest non esse asserendum fuisse in Ioseph pulchritudinem corporalem".

<sup>53</sup> *Id.*, págs.409-410: "... non est conveniens laudare viros sanctitate gloriosos de his quae sunt vana et peccati occasio. Talis autem est corporis pulchritudo".

<sup>54</sup> *Id.*, pág.410: "...iusti praecipua humilitate clarent, quae floruit in iustissimo Christo...Sed sanctus Ioseph iustus appellatur, et suprema ornatissimus humilitate; quare etiam sponsus humillimae Virginis fuit electus a Deo: ergo in sancto Ioseph supremae humilitatis causae inventae fuerunt. Deformitas autem est causa humilitatis: ergo Ioseph fuit deformis".

<sup>55</sup> *Ibidem*: "... hoc idem convenire videtur humilitatis Salvatoris, qui imo patrem pauperem, de arte lignaria victum quaerentem, elegit: ergo pater putativus Christi debuit esse deformis".

delicado, mientras que José tenía un aspecto grave y venerable. Y puede también decirse joven, por su hermosura, salud, fortaleza y asiduidad en el trabajo.<sup>56</sup>

De "muy gran bobedad" calificó Bernardino de Laredo la costumbre de referirse al Santo como un viejo. La propia razón llevaba a rechazar esta opinión pues dicha edad no era conveniente a la honestidad de la Virgen. Para este teólogo lo verdaderamente importante era la consonancia entre los esposos y así lo afirma cuando dice que San José debió tener cuarenta años, poco más o menos, al desposarse con la Virgen. En la misma línea que Gerson e Isolano, manifestó que aquél poseyó unas facciones en extremo hermosas que, poco o nada, tenían que ver con las utilizadas por algunos artistas en sus representaciones, sin duda por influencia de las que hallaban pintadas. Tales licencias fueron reprobadas por Laredo que nos hace saber cómo la propia autoridad de los pintores les lleva a figurar "algunas cosas que no siempre son verdad, y a veces grandes mentiras".<sup>57</sup>

La llamada a la religión verdadera promulgada por Trento permitió la acomodación de la fisonomía del Santo al espíritu del momento, depurando las leyendas que hasta entonces gozaron de estima entre el vulgo y que habían ocasionado cierta confusión. De las conclusiones del Concilio así como del sentir popular del momento surgiría el nuevo modelo. No hubo consenso y las opiniones se dividieron dando lugar a dos tipos iconográficos claramente diferentes: a saber, continuando con la tradición que establecía como adecuados los rasgos de un viejo y mediante la cual se saciaba las necesidades del pueblo incapaz ya de imaginarle bajo otro aspecto; o la de aquéllos que, más flexibles a las nuevas devociones, apoyaron una imagen del Santo con rasgos de un hombre joven, fuerte y vigoroso, capaz de servir de protector a la Virgen. Los partidarios de esta última tendencia mostraron su repulsa hacia todas las imágenes

---

<sup>56</sup> *Id.*, P.2ª, cap.XIII, pág.457: "... quod aetas virilis, cum sit media inter iuventutem et senectutem, participat utriusque extremi conditiones et denominationes. Ideo divus Ioseph et senex et iuvenis dici potuit. Senex quidem in comparatione ad beatam Virginem, quae puella erat, divini licet, modici tamen aspectus. Ioseph autem barbatus et venerabilis aspectus tunc fuit. Iuvenis etiam dici potuit propter eius formositatem, sanitatem, fortitudinem atque assiduum laborem".

<sup>57</sup> LAREDO, B. de, *Tratado de...*, *op. cit.*, Párrafo III y IIII, pág.18.

pintadas que, tal y como era costumbre y sin atenerse a la verdad de la historia, se empeñaban en representar a un San José octogenario.

El tiempo hizo que, poco a poco, fuese cuajando una imagen más cercana al nuevo sentir devocional hacia el Patriarca. Por ello, a partir de fines del siglo XVI y en pleno siglo XVII, no será raro encontrar pinturas en las que el Santo aparezca con cabellos negros y sin la calvicie tradicional (figs.160-162). Nuestros artistas olvidaron pronto la vieja tradición que representaba a San José como un viejo maduro y prefirieron seguir la nueva. Una tipología que responde a las directrices que el pensamiento de la Iglesia tomó en relación a la valoración de aquél. Son frecuentes las alusiones de los escritores eclesiásticos a la frase "*Juvenis habitabit cum virgine*", convirtiéndose en punto esencial para apoyar su defensa de la juventud en la fisonomía de José.<sup>58</sup>

Molano fue uno de los teólogos que más empeño puso en corregir el exceso de anécdotas que los siglos anteriores habían desarrollado con respecto a su figura. No convenía a aquél elegido para proteger a la Virgen que tuviese el aspecto de un viejo decrepito; antes bien, era más conforme al Evangelio que fuese un joven fuerte y vigoroso capaz de trabajar y defender a su familia<sup>59</sup> pues de otro modo no hubiese sido creíble para el vulgo. Deliran pues aquellos artistas que pintan al Santo como un "imbécil" en edad senil.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibidem*; FONSECA, C. de, *Vida de...*, *op. cit.*, fol.84r; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XII, pág.590. El texto de Fonseca se encuentra también en este libro, véase Adiciones, cap.XII, pág.590, nota 2.

<sup>59</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XII, págs.332-333: "...Epiphanius in haeresi Antídico marianitaru, narra fabulam, quod Ioseph Maria duxerit, cùm iam annum suae viduitatis ageret fortassis octogefimum, & ampliùs. Verùm nullo modo conuenisset virum centenarium, & imbecillem fenem, adhiberi Mariae custodem... Credo igitur conformins esse Euangelicis litteris, si Ioseph credatur fuisse iuuenis, fortis, & valens, qui potuerit industria & labore aetatis, virginem defendere..." En España encontramos una opinión similar en VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y...*, *op.cit.*, cap.VI, fol.38: "... y de aqui tambien se infiere acerca de la edad deste Santo Patriarca, que no era de ochenta años como San Epiphanio le hace, pues si estuviera en tal edad, mas fuera carga, y embarazo à la Madre de Dios, en la ida à Egypto, que alivio, y amparo".

<sup>60</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XII, pág.334: "...in quo explicat omnes fere pictores delirare quod Iosephum fenem decrepitum pingant". Estas imágenes fueron también criticadas por Gilio en términos similares a los expuestos, véase GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.32: "Dipingono ancora San Gioseppe decrepito; il che non mi pare verisimile, che il grande Iddio avesse raccomandata la madre del suo figliuolo ad un decrepito, inutile a tante fatiche che sopportar bisognava per menare il figliuolo in Egitto e poi rimenarlo in Giudea. E poi, se vogliamo credere ad Origene, fu maritata la gloriosa Vergine per celare unto sacramento al Diavolo e per fuggire l'infamia de l'adulterio; ma più vi sarebbe incorsa, essendo maritata ad un decrepito et inutile vecchìo, che ad un uomo maturo, se non ad un giovine, che era più convenevole, dovendo egli più tosto servire che esser servito".

A estas razones Fonseca añadiría otras de no menor importancia. No era de desear que hubiese gran desigualdad entre los casados porque ésta "trae muy grandes inconvenientes", los cuales se acrecientan si la distancia entre los años es grande. Para salvaguardar la "fama y el nombre" de la Virgen "de las sospechas humanas" San José debía tener una edad en la que aún pudiese tener hijos.<sup>61</sup>

Pacheco recordará a los pintores que le representen con aspecto joven y les recomienda que pinten a un "San Josef de poco más de treinta".<sup>62</sup> Sin duda, este tratadista conocía los argumentos anteriores y posiblemente las *Revelaciones* de María de Ágreda en las que se aseguraba que aquél tenía treinta y tres años cuando se casó con la Virgen.<sup>63</sup> En la misma época y siguiendo en sus consignas iconográficas las ya marcadas por el pensamiento de Santo Tomás, Ribadeneyra apostillaría la madurez, descartando la representación de un viejo decrepito y ruinoso.<sup>64</sup>

Aún con las constantes recomendaciones y avisos no faltó entre los artistas quien aferrándose a la tradición medieval siguió representando al San José "brigidiano", es decir, viejo, calvo y canoso, apartado a un lado, siempre emergiendo de la oscuridad del fondo. Una imagen que respondía a la fuerza de la costumbre y estaba lo suficientemente arraigada en los cimientos del arte como para que no se renunciase a ella fácilmente. Por otra parte, la fama y prestigio de los modelos utilizados en las copias pudieron colaborar a su desarrollo y difusión. Sin olvidar, claro esta, la influencia de la opinión de los donantes sobre las imágenes de encargo que ante la

---

<sup>61</sup> FONSECA, C. de, *Vida de...*, *op. cit.*, fol.84r.

<sup>62</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XII, pág.588.

<sup>63</sup> ÁGREDA, M. J. de, *Mística Ciudad...*, *op. cit.*, 1ª parte, lib.II, cap.XXII, pág.315. Un siglo después de los escritos de fray Bernardino de Laredo, la Madre Ágreda escribió sobre el Santo. Si bien muchas de sus visiones resultan con frecuencia pintorescas, parece que en el caso que nos ocupa se acerca más a la verdad al constatar la juventud de San José que toda la tradición pictórica y literaria mostrándole como un viejo.

<sup>64</sup> RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.206: "Tambien dize el Euangelista, que quando fe desposó con la Virgen, era, *Vir*, que en Latin quiere dezir, varon, y hombre ya maduro, y robusto, que ni es moço ni viejo, para que entendamos que era de mediana edad, como era necessario que lo fueffe, para que fe creyeffe que Christo nuestro Señor era su hijo, y la madre no fe tuieffe por adutera, y el tuieffe fuerças para tantos trabajos, como auia de paffar en feruicio de la madre, y del hijo. Y afsi no era tan viejo, no tan decrepito, como algunos dizen, y los pintores pintan..." Villegas sitúa la edad del Santo entre los cuarenta y los cincuenta, véase VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y...*, *op. cit.*, cap.VI, fol.38: "... y asi viene à proposito, como siente San Geronymo, y otros Autores con él, que era de edad de quarenta, hasta cinquenta años, al tiempo que se desposó con la sagrada Virgen".

vaguedad de la postura con la que la Iglesia trató el tema, bien pudo exigir al pintor representarle en figura de viejo.

A pesar de las duras críticas lanzadas por algunos hubo quien las justificó. Fruto quizá de un arraigado decoro hacia la imagen y, aún más, como defensa de la virginidad de María, o como signo exterior de su vida interior, Fonseca aduciría:

... si le pintan viejo, esso se deve atribuyr a la decencia, o a que quizá como era tan Sancto, con los trabajos, y penitencias del cuerpo, y las afliciones del alma parecía de más años que tenía.<sup>65</sup>

Para Ribadeneyra si los pintores representaban a aquél con los rasgos de un anciano decrepito lo hacían para significar que a esa edad "tan vieja, no podia auer ardor de cocupifcencia" además de "para guardar a la Virgen del decoro que fe le deue".<sup>66</sup>

En términos muy similares se expresó Gracián. Con la imagen de San José anciano el pintor lograba mostrar a los fieles que se trataba de un "varón sabio y prudente y de maduro consejo". Se evitaba con ello los malos pensamientos que podían surgir al contemplar en una pintura a dos seres de "tanta hermosura y poca edad", siendo estos tan propios de las personas "torpes y flacas".<sup>67</sup>

Y, aunque el Santo viejo fue poco a poco eclipsado por el nuevo tipo, su imagen persistió en el arte. Es así como podemos explicar el juicio censor de Interián de Ayala. Impregnado del espíritu contrarreformista este teólogo rechazó la figura de José como un hombre rudo, desaliñado y torpón. No se debía consentir que le siguiese pintando "disforme, con semblante féo, y la cabellera tan poco cuidada, que tira casi

---

<sup>65</sup> FONSECA, C. de, *Vida de...*, *op. cit.*, fol.84r. El texto también se encuentra en PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XII, pág.590, nota 2.

<sup>66</sup> RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.206.

<sup>67</sup> GRACIÁN, J., *Josefina...*, *op. cit.*, lib.I, cap.3, pág.32.



al desaliño".<sup>68</sup> De igual manera, condena la imprudencia de aquéllos que le representaban "más hermoso, y aseado de lo justo... con un semblante muy risueño, compuesta la barba, tendido su pelo medio rizado por sus hombros".<sup>69</sup>

Debían pues pintarle en "edad perfecta y varonil" por ser el momento en el que el hombre alcanza la perfección no sólo en el aspecto físico sino en las virtudes de su alma.<sup>70</sup> La defensa del decoro hacía que fuese más conveniente su imagen "á la manera de un varon grave sin ninguna afectacion, y como á hombre recomendable á todas luces por su modestia, y gravedad".<sup>71</sup>

Tanto en las imágenes del Santo decrepito como en las que le muestran joven el color es uno de los recursos que sirve al pintor para caracterizarle convenientemente y permite al espectador la rápida distinción entre la edad madura y la vejez.<sup>72</sup> La selección de una edad u otra siempre estuvo en función de la escena narrada. Representarle con rasgos juveniles podía no ser tan grave si se trataba de imágenes referidas a los momentos vividos con el Niño, pues era la manera más conveniente de mostrar el amor paternal. Tampoco se faltaría al decoro si en las escenas correspondientes a los últimos años de su vida, aquél tomase el aspecto de un viejo siendo esto "conforme á razon, y muy consiguiente á lo acontecido".<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.X, pág.140. Véase CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.X, págs.243-244 & 1: "Uno degli errori principali nell'effigiare il Patriarca S.Giuseppe, si è quello di farlo generale un rozzo omaccione, di faccia incolta, capelli negletti, sordido nelle vestimenta, e talvolta persino deforme".

<sup>69</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.X, pág.140. Véase CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.X, pág.244 & 1: "Non visse fuori della volgar fortuna degli uomini, ma deve rappresentarsi con quella decente pulizia, che pur sta fra le virtù, e conveniente al suo stato d'artigiano; purchè cio non passi all'opposto eccesso, ecioè, com'ebbe a dipingerlo qualche artista, con barba pettinata mollemente, con capelli inanellati e scendenti sulle spalle, con vesti ricercatamente adorne".

<sup>70</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., págs.143-144.

<sup>71</sup> *Id.*, pág.140.

<sup>72</sup> Ejemplos de mosaicos y pinturas donde el color funciona como elemento identificador del Santo son expuestos por ST. LAURENT, G. de, "Étude sur l'iconographie de Saint Joseph", en *Revue de l'Art Chrétien*, XXVI, (1883), págs.352-353.

<sup>73</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., pág.145.

## XII.1.4.- El personaje y su vestimenta

No son muchos los documentos escritos que se refieren a una normativa fijada para el traje del Santo. A la pregunta de cómo fueron los vestidos, tanto en su forma como en su color, usados por éste en los diferentes momentos de su vida, podemos responder que debieron acomodarse a las costumbres de su tiempo, siendo siempre expresión del sentimiento que en cada época despertó. Ciertamente, en la indumentaria con la que los artistas le figuraron se observa la influencia de las modas y de las costumbres sociales. Entre los siglos XIII al XIV José viste el traje sencillo de los artesanos, compuesto de túnica corta ceñida a la cintura y de un sombrero puntiagudo, siendo sustituida aquélla por una capa y turbante, a veces sombrero con alas, cuando es representado en la escena de la Huida a Egipto. En esta época el uso del capote estaba bastante extendido entre las gentes del mundo rural. Consistía en una prenda compuesta de dos paños a modo de escapulario y un capuchón. En ocasiones, este traje se completaba con una capilla, prenda utilizada para protegerse del frío y de la lluvia. Algunos atuendos se convirtieron a partir de los siglos XIV y XV en exclusivos para uso de los estamentos sociales más bajos. Se trata de la casaca estrecha, vestido largo que los humildes se echaban por encima de los hombros o se arrollaban alrededor de los riñones y de las caperuzas con forma de capuchón. Textos e imágenes son claros en el tamaño variable de los mismos<sup>74</sup> (figs.163-165). La imagen del Santo caracterizado con el traje humilde de los campesinos contrastaba con la riqueza de los ropajes de la Virgen y sirvió a los artistas para acentuar la distancia existente entre lo humano y lo divino.<sup>75</sup>

Normalmente, el arte de los primeros tiempos nos muestra un San José con halo y sin sombrero. Pero desde el siglo XII los artistas ingleses y bastante más tarde en

---

<sup>74</sup> El papahigo, especie de capuchón era prenda propia para protegerse del frío en los viajes y fue de uso generalizado en el mundo rural. Para mayor información sobre el traje de los campesinos y artesanos en la Edad Media y el Renacimiento véanse BEAULIEU, M., *El vestido antiguo y medieval*, Oikos-Tau, Barcelona, 1ª ed. castellana, 1971, págs.117-118; BERNÍS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979, págs.173-174.

<sup>75</sup> Sobre la oposición de la figura del Santo con la de la Virgen a través de sus vestidos WIRTH, J., *L'Image medievale...*, op. cit., págs.308-309.

Alemania y España, el tocado sobre su cabeza se hizo de uso corriente. A menudo, el tipo de sombrero utilizado por aquél es el mismo que portan los enemigos de la religión cristiana, es decir, los judíos.<sup>76</sup> No es difícil imaginar la impresión que estos retratos causaron a los espectadores de la época. Un atributo de esas características veía incrementada su connotación en un contexto donde todas las figuras, menos la del personaje en cuestión, presentasen halos en sus cabezas<sup>77</sup> (fig.166). En ocasiones, los artistas combinaron ambos atributos, sombrero y aureola, tal vez en el deseo de presentarle como judío santo<sup>78</sup> (figs.167-170).

En miniaturas alemanas del siglo XII la caracterización de San José como judío recuerda la personificación de la Sinagoga (figs.171-172). El artista utilizó como recurso el juego de abrir un ojo y cerrar otro. En ambos casos se trataba de una ceguera mental que incapacitaba para ver la luz de la Nueva Ley.<sup>79</sup> Ocasionalmente, la figura del Santo es sustituida por aquélla (fig.173).

Con frecuencia el vestido y sus atributos vienen a simbolizar el estatus inferior de José en relación a la Virgen. A partir del siglo XV la actitud hacia el personaje se vuelve más respetuosa, siendo sustituido el antiguo traje por la túnica y el manto propio de los santos.<sup>80</sup> De este modo debía aparecer San José en la escena de la Visitación del retablo de San Pedro de Pierola, incluyéndose en las cláusulas del contrato "Jusep que sia vestit larch, ab vestedura honesta".<sup>81</sup> Que hubo disparidad de criterios entre los artistas a la hora de elegir las vestiduras de este personaje lo prueba la insistencia

---

<sup>76</sup> Véanse MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.79-81; BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., págs.117-134.

<sup>77</sup> BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., pág.128.

<sup>78</sup> *Id.*, pág.125; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.80.

<sup>79</sup> Recordemos que la Sinagoga era representada con un velo en los ojos. Véase *Id.*, págs.80-81 y 222. Para la asociación de José con la Sinagoga véase además BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, op. cit., pág.122.

<sup>80</sup> Véase ISOLANO, I. de, *Suma de los Dones...*, op. cit., P.1ª, cap.XVII, págs.436-439: "Hoc est pulchritudinem vivendi tenere convenientia cuique personae et sexui reddere." ("... la forma más apropiada de vivir es tener lo que a cada uno conviene en conformidad con la persona y el sexo...")

<sup>81</sup> MADURELL I MARIMON, J. Mª, "El arte en la Comarca Alta de Urgel" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.III-4, (1945), pág.322.

con la que Pacheco recalca el uso de la túnica y del manto tradicionales, condenando a los que le daban un hábito profano.<sup>82</sup> Nuestro tratadista recuerda a sus lectores que cualquiera que fuese el traje, éste debía acomodarse a su estatus social:

... la soberana Señora y su Esposo vestidos decentemente, como es razón... siendo como era el glorioso San Josef oficial, no pudo su pobreza obligarle a lo que no sucede a los que mendigan por las puertas.<sup>83</sup>

Del mismo sentir fue Interián de Ayala al admitir que se le vistiese de "traje comun, y más acomodado al estilo de la gente vulgar, que al de los magnates". Si la figura y el signo debían parecerse al objeto designado y figurado, el vestido que llevase el Santo no debía adornarle con extrema hermosura pues entonces más parecería "que el vestido le sirve de adorno, que para cubrirse".<sup>84</sup>

En cuanto al color apropiado para sus vestiduras, los escritos guardan un sospechoso silencio. Parece que este factor no preocupó en absoluto a los teólogos, embebidos en su discusión sobre la virginidad de María y la divinidad de Cristo. El mismo olvido se recoge en los contratos que de sus imágenes se llevaron a cabo en España; la abundancia de datos referidos al tipo, a la calidad de los materiales a emplear en su imaginería y a la exactitud en la selección de sus atributos personales, se tornan escasísimos cuando se trata de fijar el color con que debían ser pintadas las diferentes prendas de su indumentaria. En tal situación, sólo el análisis directo de las pinturas en las que aparece retratado puede aportarnos alguna aclaración.

Durante toda la Edad Media y el Renacimiento se mantiene una preferencia hacia el rojo, combinándose frecuentemente con el verde y, en grado mucho menor, con el azul y el pardo (figs.174-178). Ahora bien, si los hombres de Iglesia no impusieron a los artistas normas que les obligasen a una elección concreta, ¿qué fue

---

<sup>82</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XII, págs.591, 602, 606 y 622.

<sup>83</sup> *Id.*, Adiciones, cap.XI, pág.578.

<sup>84</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.X, pág.140.

lo que les llevó a seleccionarlos de entre todos los demás colores disponibles? Varias podrían ser las respuestas. Si damos preferencia al sentir de aquéllos que identificaron a San José con un personaje bufonesco, podríamos pensar que la elección del rojo es consecuencia directa de una antigua costumbre por la que bufones y locos, entre otros, eran obligados a usar vestiduras de esa tonalidad. Consideración esta que nos parece lejana a la verdad. Ya nos hemos referido con anterioridad al origen noble del personaje. Aquí puede estribar el porqué de tal uso. Fue costumbre, entre los nobles antiguos, el utilizar vestidos de color rojo. No tendría porque ser aquél una excepción en tales hábitos que, por otro parte, se mantuvieron vigentes hasta el siglo XVI. En este contexto los datos aportados por la historia del vestido pueden sernos de gran utilidad.

Los trajes de las clases sociales más favorecidas eran en la primera mitad del siglo XVI de un rico colorido con predominio del rojo. En esta época, el populacho gustó imitar en sus vestidos los tintes lujosos propios de las clases altas. Prueba de ello es la revuelta de campesinos que acaeció por aquel entonces en Alemania y en la que los insurrectos exigieron poder usar ropas rojas como las de los nobles. La situación en España no era muy distinta, siendo constantes las leyes suntuarias dictadas por los procuradores con el deseo de mantener las diferencias sociales en el traje. Sirva de ejemplo la pragmática dictada en 1506 por los procuradores del reino que, reunidos en Valladolid, solicitaron la prohibición del uso de grana a los oficiales, una de las telas más caras del momento.<sup>85</sup>

Pero las vestiduras rojas del Santo encierran un significado más profundo que la simple distinción social. Bernardino de Laredo inicia su *Tratado de San José* haciendo referencia a la *grana* utilizada como ofrenda a Dios.<sup>86</sup> Este simil sirve al

---

<sup>85</sup> Véanse LAYER, J., *Breve historia del traje y la moda*, ed. Cátedra, Madrid, 1988, págs.89-90; BERNÍS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1978, en concreto, *Leyes suntuarias y diferencias sociales en el traje*, págs.57-63.

<sup>86</sup> Por el término grana se entiende un paño fino de color rojo que tira a morado. Véase LAREDO, B. de, *Tratado de...*, op. cit., Párrafo 1, pág.10.

teólogo para poner de relevancia el amor de José. Su alma justa estaba encendida por una inflamada caridad:

¿Cierto y clarísimo está que después de la Madre siempre virgen, no hubo ni hay quien más viva, e inflamada, y más perfecta en color, ofreciese aquesta grana en sacrificio a su Dios, admirable Señor nuestro, como este santo Patriarca...?<sup>87</sup>

Aún más, el tipo de vida que llevó le hizo ser merecedor del trato de mártir. Recordemos que la liturgia cristiana utiliza una casulla roja para la celebración de la fiesta de los mártires. Con ello se expresaba el inmenso amor que el Santo derrochó en vida:

... que la fuerza del amor hace en dos ánimas conformes una sola voluntad, y una en otra las transforma, y el santísimo san José fuese amado de la purísima Virgen, y la santísima Virgen desmedidamente amada del siempre virgen José... así este santísimo alcanzó perfectamente merecimientos de mártir...<sup>88</sup>

Así pues, todas las virtudes y sentimientos encerrados en el alma de San José encuentran una expresión externa en el uso del rojo. Pero queda por resolver otra incógnita, ¿cuál fue el factor determinante para que durante siglos el verde y el azul fuesen los colores elegidos para combinar con el rojo en las vestiduras del personaje que analizamos? Durante toda la Edad Media se mantuvo una preferencia por las tonalidades rojizas y verdosas en los tintes de los tejidos, sobre todo, en el Norte de Europa. Factores económicos y estéticos se aunaron en esta selección. El ojo medieval gustaba de tal combinación pues se consideraba que dichos colores eran afines al encontrarse en una situación intermedia dentro de la escala cromática de la época. Combinando rojo y verde se alcanzaba la armonía.<sup>89</sup> Fueron los artesanos textiles los

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> *Id.*, Párrafo XVI, pág.44.

<sup>89</sup> Ya en la Antigüedad, el verde se consideraba un color intermedio y, por lo tanto, agradable. Era el justo medio entre los extremos. Por otra parte, la combinación cromática rojo/verde es un ejemplo claro de la complementariedad.

que desarrollaron un conocimiento más preciso de la concordancia y contraste entre los colores. El ojo del pintor medieval bien pudo plasmar en sus imágenes los gustos y preferencias cromáticas de su época.

Buscando significados ocultos en la lengua de los colores algunos han considerado que el uso del verde en su sentido positivo puede connotar la iniciación espiritual y la caridad del personaje que lleve prendas de vestir de este color. Ambos valores simbólicos son adecuados al carácter del personaje que analizamos. En cuanto a la segunda combinación rojo/azul podría, en el caso que nos ocupa y atendiendo al simbolismo del color, significar el dualismo entre el amor y la verdad.

Ahora bien, será la mezcla de estos dos colores -que en la Edad Media y el Renacimiento vemos siempre aislados y en estado puro-, la que a partir del siglo XVII tome el relevo y tiña sus vestiduras. Parejo a la propagación de su culto, favorecido por las Órdenes religiosas, surge una imaginería de San José que poco tiene que ver con sus imágenes tradicionales. En ella, la antigua combinación rojo/verde es sustituida por el par ocre/violeta-morado (figs.179-180), eclipsando por completo este par cromático la costumbre anterior. Difícil tarea la de establecer qué factor determinó la sustitución de los antiguos colores por otros nuevos. Aunque no hemos encontrado ninguna referencia concreta son numerosos los textos que nos dan a conocer un cambio en la apreciación y revalorización de las cualidades del Santo, una exaltación que ya hemos esbozado al tratar sobre sus características fisonómicas.

Por todas partes se alzan voces reconociendo sus cualidades ocultas durante tantos siglos por la Iglesia. Si el traje es expresión clara de los sentimientos internos, parece normal que al cambiar el sentimiento de ésta hacia San José mudasen también los colores con que se le mostraba a los fieles. Humildad y pobreza son dos de las cualidades que más apreciaron las Órdenes religiosas que le veneraron. El color marrón, en sus distintas tonalidades, fue el escogido por éstas para sus hábitos. Con él gustaron verle, siendo muchas las obras de encargo que así lo testimonian. Creemos que aquí estriba la sustitución de los antiguos colores por las tonalidades tierras.

Cualquier otra explicación, como la connotación de valor de los pigmentos empleados en la pintura o la asociación de los tonos amarronados con el oficio de carpintero desarrollado por San José, nos parecen argumentos de escasa validez y sólo vienen a corroborar lo ya expuesto.

Si el ocre era símbolo de la humildad y de la pobreza en la que aquél vivió, renunciando a lo material del mundo, ningún otro color como el morado expresaría de mejor manera la vida de constante sacrificio y austeridad que tuvo para alcanzar el amor pleno. Ya hemos señalado que el violeta (color resultante de la suma a partes iguales de rojo y azul) significa una actitud de equilibrio. Precisamente es la equidistancia entre el cielo y la tierra, el amor y la prudencia la que caracteriza todos y cada uno de los momentos vividos por José. El triunfo de esos colores en sus vestiduras es ya un hecho y los contratos de obras lo recogen en sus cláusulas. Un ejemplo es el encargo de una pintura sobre la *Huida a Egipto* que con fecha 28 de febrero de 1677 le hizo Francisco de Córdoba al pintor Antonio Perea, obligándole a las siguientes condiciones en lo referente a su figura:

... con su tunicela morada con su orilla de oro molido y capa amarilla con la orilla de coollos (sic) y grabada... = Toda la dicha obra y pintura a de ser según y en la forma referida y a disposición del dicho don Antonio Perea, con calidad y condición que lo primero que pintare aya de ser el dicho San Joseph, para que lo bea y reconozca el susodicho y dé beneplácito para proseguir adelante con toda la dicha pintura...<sup>90</sup>

A pesar de que el par ocre/violeta fue el más empleado por los pintores desde finales del siglo XVI y sobre todo en el siglo siguiente, hay excepciones que debemos considerar. Pacheco resulta uno de los casos más sorprendentes. Al referirse al vestido conveniente para el Santo recomienda al pintor que use los colores tradicionales, pero ¿qué entendió por tradicionales? En el cuadro que pintó sobre el *Sueño de San José*, le atribuyó una túnica rosa y un manto azul (fig.181). No hemos encontrado ningún

---

<sup>90</sup> AGULLÓ COBO, M., *Documentos para la Historia de la pintura española*. Tomo I, Museo del Prado, Madrid, 1994, pág.23.



antecedente que condicionase tal selección; a no ser que se trate de una derivación del antiguo par cromático rojo/azul traducido, claro está, al gusto de una época que valora más los matices y juegos de luces que el antiguo esplendor y brillo de los colores medievales.

**CAPITULO XIII.- SIGNOS DE SANTIDAD. LOS SANTOS EN LA  
PINTURA**

### XIII.- SIGNOS DE SANTIDAD. LOS SANTOS EN LA PINTURA

Son muchas las pinturas en las que se representan imágenes o escenas relativas a los santos. Uno de los factores que determinó su abundancia en el arte fue, sin duda, el culto que se les profesó durante toda la Edad Media, época en que las vidas de aquéllos pasaban de mano en mano como única literatura. La mayoría de ellos tenía su antigua leyenda y, en los casos en los que no existía, fue inventada o ampliada con nuevos pasajes, cuanto más inverosímiles más admirados y creídos por el vulgo. El rigor de tales textos es nulo pues, aunque algunas veces se partió de un hecho verídico, el paso del tiempo y la tendencia del hombre medieval a especular y dejarse llevar por lo sobrenatural o milagroso los transformó convirtiendo los relatos en fantásticos y a sus personajes en seres "ridiculizados".

Representados aislados o en escenas referentes a su vida era necesario que la iconografía designase con exactitud a cada santo. El retrato fue sólo una solución a medias ya que no todos tenían descripciones verdaderas de su persona. Por otra parte, al artista se le planteaba el problema de acomodar la imagen (en el semblante, facciones del rostro, edad...etc) con el original, es decir, debía encontrar un método que le sirviese para individualizar a cada uno, mostrando con claridad las diferentes virtudes del alma.

Sin negar el éxito que en muchos casos se alcanzó, fueron numerosos los santos en los que se mantuvo la confusión, dificultándose su identificación. De ahí la importancia que adquirieron los atributos específicos. Los artistas incorporaron en la imagen el instrumento con que cada santo fue torturado, primero colocándolo bajo los pies para posteriormente situarlo entre sus manos. La selección se inspiró en algún episodio célebre su vida, permitiendo la familiaridad con estos emblemas el reconocimiento inmediato del personaje.

A fines de la Edad Media los atributos se multiplicaron, contribuyendo los gremios a su mantenimiento y difusión. Surgen nuevos símbolos que caracterizan al santo como patrono de una determinada cofradía o de un gremio de trabajo. Y si bien no siempre se propusieron nuevos modelos a los artistas, sí se les obligó a representar con la mayor claridad posible los atributos ya consagrados. Los santos dejaban de ser héroes de las historias para convertirse en intercesores del pueblo.

Un aspecto más a tener en cuenta por los dedicados al campo del arte era el referente al modo de vestirles. El papel que forma y color jugaba en la imagen unido a la enorme carga emotiva que despertaba su veneración fueron la razón de que la vivencia estética atenuase y, en muchos casos, lograrse anular el fin religioso de aquélla. La veracidad en la imagen, tanto en sus vestiduras como en sus rasgos fisonómicos mediante el uso del color, capturaba la piadosa mirada de los fieles impidiéndoles una correcta reflexión sobre lo que la Iglesia permitía y lo que prohibía tributar como homenaje y devoción.

Los mayores abusos se cometieron en las imágenes de santos destinadas a salir en procesión a las que se dotó de un lujo excesivo. Probablemente esto era consecuencia tanto de la competencia entre las cofradías por lograr un puesto en el marco social de la época como por el arraigo que esta costumbre había alcanzado entre las mujeres de la nobleza y capas sociales más bajas, propensas a dejarse llevar por las apariencias.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., pág.273.

La cotidianidad excesiva a la que el fervor popular las había llevado, a través de sus vestidos, fue objeto de censura por parte de numerosos Sínodos provinciales que intentaron regular aquellos excesos para recuperar el decoro y mantener la línea divisoria entre lo divino y lo meramente terrenal.

Con el fin de evitar las vestiduras deshonestas y provocativas en los santos, el Sínodo provincial de Toledo, celebrado en 1536, establecía en una de sus constituciones la supresión de las imágenes de vestir, sustituyéndolas por otras de bulto provistas con sus propios ropajes pintados:

... Y mādamos a los dichos vifitadores q(ue) en las Yglefias/ y lugares píos q(ue) vifitarē/ veā y examinen en biē las hiftorias q(ue) eftā pintadas hafta aquí: y las q(ue) hallaren apocriphas/ mal/ o indecētemēte pintadas/ las hagā quitar de los tales lugares/ y poner en fu lugar/ aq(ue)llas/ otras como cōuenga a la deuociō de los fieles. Y affi mifmo las imagines q(ue) hallaren q(ue) no eftā honefta/ o decentemēte ataiadas: efpecialmente en los altares/ o las q(ue) fe facā en proceffiones/ las hagā poner decentemēte. Y do halleren aparejo pa ello procuren de las mādar hazer todas de bulto/ para que quedā eftar fin ponerles otras veftiduras.<sup>2</sup>

Pero los abusos debieron seguir cometiéndose a tenor de las palabras pronunciadas en la sesión XXV del Concilio de Trento, dirigidas a rechazar las cualidades estéticas y sensuales de las imágenes. Se calificó de torpeza la costumbre de pintarlas con hermosura escandalosa.<sup>3</sup> Un año después, la constitución sinodial de Valencia se expresaba en términos similares que, de igual manera y con escasas variantes, repetirían otros Sínodos provinciales:

---

<sup>2</sup> *Constituciones Synodales del Arçobispado de Toledo: hechas por el Illuſtriſſimoy Reuereniſſimo ſeñor don Juan Tauera...*, Alcalá Henares, 1536, fol.v. Cfr. también en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., págs.278-279.

<sup>3</sup> *El Sacrosanto y Ecuménico...*, op. cit., Sesión XXV, pág.357: "... omnis turpis quaestus eliminetur; omnis denique lascivia letur; ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur..."

... siguiendo las huellas del concilio tridentino, manda el sínodo... que ninguno pinte imágenes de santos con belleza provocativa ni con trajes lascivos ni deshonestos, sino de manera que manifiesten la santidad de aquellos a quienes representan.<sup>4</sup>

Los obispos, ante el esplendor mundano con el que se acostumbraba a revestirlas, decidieron introducir cláusulas en los contratos de obras especificando el grado de decencia. En caso de incumplimiento por licitud del pintor el contrato se invalidaba y su obra era retirada del culto. Esta medida fue ordenada, en 1571, por el obispo de Cuenca D. Bernardo de Fresneda:

... ordenemos y mandamos, que ningun pintor, ni fculptor fculpa ni pinte, imagen alguna que no efte con el ornato y decencia que conuiene, a lo reprentado por ella, fo pena de perder el intereffe de la tal pintura, o talla. E para que mejor fe cumpla y guarde efa nueftra conftitucion, ordenamos e mandamos, que ningun pintor, ni entallador, pueda affentar, ni afsiente ningun retablo en ningña iglesia de nueftro obifpado, fin que primero fea vifto por nueftros prouidores, e vifitadores, para q lo que no eftuuiere cō la decencia que conuiene, fe quite delos dichos retablos, y fe execute en ellos la dicha pena, y efte fe efpecifique en el contrato.<sup>5</sup>

Intereses encontrados los ordenados por la Iglesia y los perseguidos por los artistas empeñados en demostrar su talento y la grandeza de su arte. Precisamente su obstinación fue objeto de duros ataques por parte de los moralistas contrarreformistas que anteponían la verdad a la belleza. Jamás debía el pintor adornar sus imágenes con

---

<sup>4</sup> Cfr. SARAVIA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología*, (1960), pág.135. El citado es el Concilio provincial de Valencia. Año 1565, sesión última, cap.X. Exactamente igual se establecía en el año siguiente. Véase *Concilium provinciale Valentivm*, Valencia, 1566, Sessio Qvinta, cap.IX, fols.167-168: "Sanctorum imagines, quae in ipforū cultum, & populi eruditionem in Ecclesia meritū proponuntur, tam decenter atque; honefè compositas effe oportet, vt neque; vlla ab eis offendiculi occasio dari, neq; quod in finē bonum institutum est, in malum aliquod detorqueri poffit. Quare, facri etiam Cōcilis Tridētini decretis inhaerendo, fub excōmunicationis poena iubet fancta Synodus, ne vllus imagines fanctorum aut procaci venustate depingat, aut lafcivis & inhonestis indumentis adornet: fed vt adeōhonefè vel pingantur, vel formentur, vt illorum quos nobis referunt, fanctitali appofitè & conuenienter refpondeant. Si quae verò imagines aut indecorè depictae, aut inhonestè formatae in templis potiffimūm habeantur, parochis & eorum Vicarijs, vt eas quamprimūm remoueant, diftrictè praecipit".

<sup>5</sup> *Conftituciones synodales, del obispado de Cuenca, hechas por el illuftriffimo y Reuerendiffimo Señor, don fray Bernardo de Fresneda, Obifpo de Cuenca*, Madrid, 1571, *De reliquijs & veneratione fanctorum*. tit.22. cap.1. *De la pena del que pinta imagines con ornamentos Indecentes, y que no fe afsienten retablos fin licencia del ordinario*, fols.64 y 64 v.

intento seductor. Pero no todo el sector eclesiástico puso veto a tales usos. Son muchos los que coincidieron en estimar que la función propagandística se podía realizar a partir de una imagen bonita pues, a través de ésta, se aproximaba el mensaje religioso al fiel. De ahí que el grado de belleza fuese un dato más a considerar. No tardaron mucho tiempo en darse cuenta que sólo una imagen capaz de impresionar podía mover a las masas hacia la fe. Y, si en un primer momento se exigió una estricta literalidad en la concepción y escenificación del santo, el paso del tiempo hizo que se aunasen lo útil con lo agradable. Se consideró entonces que la ejemplaridad de un cuadro se encontraba en su capacidad de conmover e impresionar al fiel que lo contemplase. Exponentes claros de esta actitud de compromiso entre la belleza y la virtud son las imágenes del Barroco. Siendo múltiples los elementos que entran en juego en una composición pictórica, el color parece ser el que tiene una mayor carga significativa. Sus valores primarios y directos y su capacidad de impresionar le convirtieron en uno de los instrumentos principales empleados por la Iglesia para acercar su mensaje al pueblo ignorante. La riqueza, el brillo del oro y el cromatismo de la imagen aumentaban su poder de captar los sentidos cuanto más bajo era el nivel cultural del cliente, del artista y del espectador de la obra.<sup>6</sup> La vigencia de estas ideas encontró expresión plena en los retablos, donde las superficies doradas y los colores saturados ambientaban a un pueblo sencillo e inculto en la mecánica de efectos e intenciones que la Iglesia ejerció para sus propios fines.<sup>7</sup> El lujo y la ostentación, favorecidos por el fervor popular, siguieron manifestándose de igual manera tanto en las imágenes de vestir como en la imagen del santo encargada para un retablo o espacio concreto.

Respecto a esto último, en general, se observa una mayor moderación en la indumentaria del personaje retratado. Sin embargo, hay un caso digno de mención por ser expresión directa del tipo que ya hemos analizado. Nos referimos, claro esta, a las santas de Zurbarán, concebidas con todo esplendor y lujo, las cuales ya en su época

---

<sup>6</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971, págs.13-14.

<sup>7</sup> Con las exigencias impuestas al artista, en cuanto a la riqueza de oros y adornos en las imágenes, se venía a recordar al fiel no sólo el significado simbólico que encerraban los materiales brillantes como participantes de la luz divina, sino también el poder ostentado por la Iglesia.

fueron motivo de escándalo y estuvieron a punto de costarle la censura de la Inquisición.<sup>8</sup> Sin duda, el espectador de entonces sabía "leer" que detrás de la riqueza material del vestido de la santa se escondía la belleza de un espíritu puro. Esta costumbre de actualizar los temas con el desdén de toda noción histórica y la combinación de ello con los "retratos a lo divino" en los que el retratado se apropia de los atributos del santo, debió de estar muy extendida en la sociedad española del siglo XVII si nos guiamos por las palabras de Bernardino de Villegas:

... fuele fer este abufio mas ordinario y comun en el mundo, y trueco muy vfado, en que a las Imagenes las viften ya de damas, y à las damas las viften de Imagenes...<sup>9</sup>

Y parece referirse a las santas pintadas por Zurbarán cuando, unas líneas más abajo, dice:

... a vezes duda vn hombre, fi las adoràra por fanta Lucia, ò fanta Catalina; ò fi apartarà los ojos por no ver la profanidad de fus trajes: porque en fus vestidos y adorno no parecen fantas del Cielo, fino damas del mundo...<sup>10</sup>

A los que en su defensa de estas licencias aducían que los vestidos lujosos de los santos causaban más devoción, replica Villegas con el siguiente argumento:

... los que la hazen no deuen de adorar a los Santos, fino a los trajes profanos, y lafcias galas, idolatrando tanto en la vanidad deftos vestidos, que parece

---

<sup>8</sup> Algunos autores modernos han considerado a las santas pintadas por Zurbarán retratos a lo divino de damas seculares que, siguiendo la moda de la época, gustaban ser retratadas con sus mejores galas y portando el atributo de una santa determinada. Véanse OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, ed. facsimil, Granada, 1989, págs.29-36 y SAEZ PIÑELA, M<sup>a</sup> J., "Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán", en *Goya*, n<sup>o</sup>64-65, (1965), págs.284-289; Otra hipótesis apunta a que Zurbarán se inspirase en los vestidos con que salían a escena los actores para representar las comedias de santos. Véase GÁLLEGO, J., "El color en Zurbarán", en *Goya*, n<sup>o</sup>64-65, (1965), págs.296 y ss; *Visión y símbolos...*, op. cit., cap.II, pág.213 y cap.III, pág.247. Sobre la profanidad o no de las santas de Zurbarán, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n<sup>o</sup>4, (1989), pág.100.

<sup>9</sup> VILLEGAS, B. de, *Vida de Santa Luthgarda*, Murcia, 1635, lib.IV, cap.XVIII, pág.431. Cfr. también en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., cap.IV, pág.279.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



quieren fantificarlos poniendofelos a los Santos, y viftiendolos, como fi fueran  
idolos.<sup>11</sup>

### **XIII.1.- El color en los santos, una condición impuesta en los contratos**

Contratos y cartas de concierto ofrecen numerosos ejemplos sobre la caracterización de los santos. Cada uno tuvo su color apropiado, el cual jugaba un importante papel en la identificación del personaje. Así consta en la carta de obligación que, el 24 de febrero de 1519, firmó en Sevilla Juan de Parediñas para la ejecución del retablo de San Lorenzo:

... el san sebastian a de ser... el manto de grana y un sayon verde y un dosel de damasco de un azul fino... y el san blas a de ser la casulla verde y una dalmatica de seda carmesi y un dosel de un damasco morado y su alva blanca...<sup>12</sup>

A partir del siglo XVII los contratos se muestran más generales en cuanto a los términos con que se obliga a los artistas a pintarles. Desaparece la antigua costumbre de incluir en este tipo de documentos el color apropiado, probablemente porque la familiaridad que clientes y artistas tenían al respecto lo hacía innecesario. Mediante carta de obligación, con fecha de 20 de octubre de 1611, Antonio González de Castro, pintor, y Melchor Monje, batidor de oro, se comprometieron a ejecutar el retablo del altar mayor de Nuestra Señora del Consuelo en Valladolid, bajo las condiciones y por el precio estipulado en el contrato. Todos los santos presentes en la obra debían "ser coloridos guardando en ellos los colores q les pertenecen". Los hábitos se adecuarían al gusto del cliente y, una vez terminados, tendrían que gozar de su visto bueno. Por

---

<sup>11</sup> *Id.*, pág.433.

<sup>12</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo VIII, pág.40.

otra parte, decoro y conveniencia están presentes al obligar al pintor a encarnar rostros, manos y cualquier parte del cuerpo desnudo "guardando en ellas la edad y las demas circunstancias que se rrequieren".<sup>13</sup>

En similares términos se expresa el siguiente contrato. El 5 de marzo de 1630 Baltasar Quintero se comprometió a pintar el retablo mayor de la iglesia de Santiago en Alcalá de Guadaira, teniendo por condición el uso de diferentes colores para "cada rropaje acomodando a cada santo el color que conbiene".<sup>14</sup>

### **XIII.2.- Tipología de los santos**

Con todo, el lujo y la ostentación en el vestir afectó a unos santos en mayor medida que a otros. En general, el vestido, tanto en su forma como en el color, se acomodó a las características propias del personaje que lo portaba, siendo ambos elementos de referencia a algún hecho concreto de su vida o a las cualidades y virtudes de su alma. No es nuestra pretensión el análisis pormemorizado de todos los santos españoles; la selección se ha hecho teniendo en cuenta aquéllos en los que el color del vestido tuvo una importancia relevante y a los que teólogos y eruditos dedicaron una mayor atención corrigiendo los errores iconográficos ocasionados por un desconocimiento del artista. No haremos referencia a los atributos particulares salvo excepciones, ya que son ellos mismos y no su color los que tienen un significado particular alejándose del fin que perseguimos. Para evitar repeticiones hemos decidido agrupar a los santos en función de su indumentaria, eligiendo entre ellos un modelo-tipo. Insistiremos también en la normativa sobre la conveniencia de adecuar la imagen

---

<sup>13</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.148. (Nº998. Folio 1510).

<sup>14</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo V, ( Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.83.

del santo con el "original" afectando tales normas, sobre todo, a las facciones del rostro, tonalidad de la piel y cabello, etc.

### XIII.2.1.- Precursores de Cristo. San Juan Bautista

Se consideró adecuado representarle con barba y cabello "no compuesto y crecido" del mismo color que el de Cristo y con una expresión acorde a la del "semblante de hombre nobilísimo".<sup>15</sup> Ésta debía ser sustituida por otra más acorde con su vida cuando apareciese en figura de anacoreta. Un rostro alargado y flaco por la abstinencia y una carnación tostada por acción del Sol, son los rasgos con los que se recomendó pintarle.<sup>16</sup>

En cuanto a la edad, algunos censuraron la imagen del Santo bajo los rasgos de un joven, prefiriendo que se le pintase como niño "para admiración y ejemplo" o como "varón perfecto" en sus primeros años de penitencia.<sup>17</sup> En el arte se encuentran ejemplos de uno y otro tipo.

Si en la época paleocristiana los pintores acostumbraron a vestirle con el traje de los filósofos, en algunas ocasiones le dotaron de larga túnica sacerdotal como correspondía a quién había bautizado a Cristo.

A partir del siglo XI aparece en el arte bizantino un nuevo tipo de Precursor concebido como asceta. Los artistas, ajustándose a los datos aportados por las leyendas sobre su vida, le representaron portando como única vestidura un ropaje hecho con

---

<sup>15</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.662.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.* Para la representación pictórica de San Juan Bautista Niño durante el Renacimiento y las diversas variantes iconográficas, puede consultarse el artículo de ARONBERG LAVIN, M., "Giovannino Battista. A study in Renaissance religious symbolism", en *The Art Bulletin*, XXXVII, n°2, (1955), págs.85-100.

pelos de camello. Este modelo fue eclipsando al antiguo hasta alcanzar una preeminencia considerable en el siglo XIV. Al que llevaba una vida de penitencia le correspondía un traje acorde con ella. Fueron muchos los que interpretaron el traje del Santo como un cilicio de pelos de camello.<sup>18</sup> Vestido vil, tosco, cerdoso y áspero, son algunos de los adjetivos utilizados por teólogos y tratadistas al describirlo. Así recomendó Pacheco que se le pintase:

... 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 la piel de una cabra, o de un becerro, o de otro animal.<sup>19</sup>

En bien del decoro algunos puntualizaron que el vestido debía cubrirle "desde los hombros hasta casi los pies", sobre todo "quando le pinten joven, ó ya varon".<sup>20</sup> La aspereza del tejido y su tosco tratamiento fueron considerados apropiados a su honestidad. En 1574 Fray Juan de Pineda lo expresó en los términos siguientes:

... ya que no puede andar fin ella (la vestidura) por la honeftidad natural, procura alo menos traerla lo mas encubierto que puede: y por effo fe vifte de ropa tan vil, pequeña, y áfpera: que apenas fea conocida por vestidura.<sup>21</sup>

La defensa de verdad histórica llevó a condenar las numerosas imágenes en las que aquél aparecía vestido con pieles o pellejos de camello e incluso, con vestido de

---

<sup>18</sup> Para la representación iconográfica de San Juan Bautista pueden consultarse las siguientes obras: MÂLE, E., "Le type de Saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects", en *Revue de Deux Mondes*, (1951), págs.53-61; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*, ed. Omega, Barcelona, 1950, pág.156; MASSERON, A., *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Arthaud, París, 1957; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, ed. Flammarion, París, 1990, pág.180.

<sup>19</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.663. Se basa en *San Mateo* 3,4: "Juan iba vestido de pelo de camello y llevaba un cinturón de cuero a la cintura".

<sup>20</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.VI, cap.XII, pág.280.

<sup>21</sup> PINEDA, J. de, *Historia Maravillosa de la vida y excelencias, del Glorioso S. Juan Baptista*, (Salamanca, 1574), Medina del Campo, 1604, lib.I, art.II, cap.V, & 122, pág.29. Véanse además GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.112: "...abuso il dipingere San Giovanni Battista con la pillicetta che a pena gli copra le natiche, conciossia che io penso che la pillicetta fusse lunga, come erano le vesti di tutti i Giudei; ché non sarebbe stato convenevole a lui, che era specchio di castità e d'onestà, mostrare le coscie nude, e vestir curto, vestendo gli altri lungo, e meno che altro mantello portasse sopra la pelle, come per il più si pinge"; MALDONADO, J. de, *Comentarios a los...*, *op. cit.*, I. *Evangelio de San Mateo*, págs.182-183.

lana. Juan de Pineda llamó ignorantes (y debieron serlo la mayoría) a los que pintaban el vestido del Santo como si fuese de pieles (fig.182):

... se vifte de pelos de Camellos, y no de la lana dellos, y mucho menos de los pellejos: como le pintan con fingular ignorancia de lo que ay de diferencia entre los fignificados deftas palabras *Pillis*, y *Pellibus*.<sup>22</sup>

A pesar de las constantes censuras, la costumbre de vestirle con pieles estaba demasiado arraigada en el arte como para desaparecer. Los pintores siguieron representando a San Juan Bautista casi desnudo, cubierto con una corta piel, sobre todo en las escenas en las que aparece bajo el aspecto de un niño (figs.183-184). En otros casos, su vestido de penitente se combinó con un manto azul (fig.185) aunque terminaría por imponerse el rojo (figs.186-187). Pacheco aceptó esta modalidad por considerar que con este atributo se expresaba el martirio al que fue sometido.<sup>23</sup>

No bastando el vestido para que el Santo pudiese ser reconocido con claridad, se ideó un nuevo atributo. Poco a poco, la búsqueda de veracidad en lo representado llevaría a los artistas a sustituir el antiguo modelo (fig.188). El cordero ya no es representado como símbolo sino como un animal real, a veces, soportado en las manos del Precursor y otras, en el suelo<sup>24</sup> (figs.189-190).

---

<sup>22</sup> PINEDA, J. de, *Historia Maravillosa de...*, *op. cit.*, lib.I, art.I, cap.III, & 118, pág.23. Véase también MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.I, cap.XI, pág.74 y lib.III, cap.XX, págs.360-361: "Epiphanius in septima Synodo refert delicatis & mollibus vestimeris induto, ostendi folere Imaginem Ioannis pillis camelorum induti..."; lib.III, cap.XX, pág.360: "...Et primùm quidem cum exunijs depingatur, dependente etiam exuniarum capite, siue pellis cameli, sacrae Euangeliorum historiae non falsi confonum videtur. Non enim Euangelia habent ipsum vestitum fuisse pelle, sed Matthaëus scribit. Ipse autem habebat vestimentum (& vt Graeca habent, suum vestimentum) de pillis camelorum. Marcus verò: Et erat Ioannes vestitus pillis cameli. Viebatur ergo Ioannes veste contexta ex pillis camelorum: quae vilis erat, & facilè parabilis (Abundat enim ea regio camelis)..."; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.662; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, lib.VI, cap.XII, pág.279: "...nos 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; ¡ saber, que su vestido fué á la verdad de lana, pero muy bien texido, y ondeado, como es lo que llamamos en Castellano Chamelote de iguas...".

<sup>23</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.663.

<sup>24</sup> MÂLE, E., "Le type de...", *art. cit.*, págs.53-61; ALCOY, R., "Flabelos para el Agnus Dei del Bautista en el siglo XIV", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº3, (1989), págs.47-52.

### XIII.2.2.- Ermitaños y anacoretas

Visten túnica rudimentaria, normalmente compuesta por burdos tejidos de palma u otras fibras vegetales.<sup>25</sup>

Entre los modelos femeninos de ermitaños que ofrece el repertorio iconográfico la Magdalena adquiere un puesto relevante. Dos son las fórmulas a las que de manera reiterada recurrieron los artistas. Antes de su arrepentimiento acostumbraron a vestirla como una cortesana seductora, con gran ornato y portando como atributo característico un pomo de perfumes. Después de arrepentirse suele aparecer en figura de penitente rodeada de los elementos imprescindibles del anacoreta (calavera, libro, crucifijo). La Contrarreforma contribuyó a su nueva iconografía viendo en la Santa la personificación de la Penitencia, imagen de la pecadora arrepentida y santificada. Antecedente de esta tipología se encuentra en el arte Gótico, donde fue frecuente representarla desnuda, cubriendo su cuerpo con sus largos cabellos y, en algunos casos, vistiendo un burdo tejido de palma. Imagen que se repetiría en el Barroco.

Una tercera fórmula es aquella que se encuentra a medio camino entre las ya citadas. Los artistas del Renacimiento gustaron pintarla con una doble apariencia. En recuerdo de su antigua vida mantuvieron como atributo personal el pomo de perfumes pero sustituyeron el vestido seductor por otro más acorde a la Santa en oración. Ya a fines de la Edad Media y sobre todo a partir de Trento, los teólogos debatieron largamente si había en la Magdalena tres mujeres o una sola; pero la tradición se mantiene. Ciertamente, esta Santa gozaba de un culto popular tan arraigado que su modificación iconográfica por parte de la teología o de la erudición era difícil.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.17.

<sup>26</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), pág.850; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., págs.188-189.

En todos los casos, el pintor elegía el color de su indumentaria adecuándolo siempre al carácter de la escena. Las representaciones de la Magdalena con vestidos ricamente adornados o brillantemente coloreados, con los que aparece frecuentemente en Calvarios, Descendimientos y otras escenas, constituyen un medio del que se sirve el pintor para recordar al espectador su anterior profesión pecadora (figs.191-193).

Es interesante destacar la influencia de las costumbres sociales en el arte. Desde épocas remotas, las prostitutas fueron obligadas a llevar marcas o signos distintivos en sus ropas. En la Atenas clásica, las mujeres respetables usaban telas de lana y lino mientras que las de mala reputación vestían gasas teñidas con azafrán. Aunque las referencias a cómo vestían las prostitutas en la Edad Media son escasas, algunos documentos del siglo XIII describen el empleo de bandas amarillas sobre la cabeza de éstas y también de las judías. El amarillo no fue el único color para discriminarlas socialmente. En el siglo XV estaban obligadas a llevar una banda roja en el brazo. En 1475, las prostitutas de Lyon debían portar un botón rojo en su manga izquierda. A pesar de que las señales rojas no aparecen tan frecuentemente como el amarillo, ambos colores han estado constantemente asociados con la prostitución y el adulterio. Recordemos que el escarlata es un sinónimo de prostitución en la Biblia. En la Inglaterra del siglo XIV se exigió a aquéllas llevar en sus salidas públicas una capucha rayada en amarillo y rojo. Esta combinación de colores aparece de nuevo en las obligaciones de Amiens de 1484-1485, por las que debían llevar un trozo de tela amarilla fijado a su brazo mediante una aguja roja.<sup>27</sup>

Sólo con la defensa a ultranza del decoro -que tuvo lugar en el siglo XVI- aquellas imágenes serían duramente condenadas al considerarlas los teólogos una falta a la verdad.<sup>28</sup> Como penitente, la Santa debía vestir con hojas de palma o con una tela burda de saco y sus colores serían los propios de este tipo de tejidos, es decir, una

---

<sup>27</sup> Ejemplos citados por MELLINKOFF, R., *Ouscats: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.44.

<sup>28</sup> GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., págs.32-33: "Si trova anco qualche pittore che, findendo Madalena a piede de la croce, la fanno tutta pulita, profumata; piena di gioie, di catene d'oro, con veste di velluto e piena di vanità, non avvertendo che più peccatrice non era, ma in fervore discepola". Véase además PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.367: "Overo dall'abito e vestimenti, come accade nella pittura di santa Maddalena, piena di ricci e belletti e vanissimi acconci, dappoi che, rivedutasi dell'errore, si era prostrata a'piedi del Salvatore e faceva professione di penitente".

gama de pardos y amarronados. Únicamente en algunos casos y seguramente con el deseo de añadir un signo más de identificación, recurrieron a cubrirle el cuerpo con un manto rojo o violáceo, el color tradicional del martirio y la penitencia (figs.194-195).

Si la Magdalena es la gran figura femenina de los penitentes, el prototipo masculino es San Jerónimo. Insigne estudioso y doctor de la Iglesia, debe su notoriedad a las cartas y epístolas que escribió. Siendo uno de los santos más representados en el arte cristiano occidental, varias fueron las fórmulas empleadas por los pintores en sus imágenes. Pero aquí nos interesa destacar sólo una de ellas: la de San Jerónimo como penitente aislado entre la maleza del bosque o entre las hendiduras de las rocas<sup>29</sup> (figs.196-197). Esta iconografía quedó legitimada a partir de Trento, siendo la preferida por clientes y artistas del siglo XVII español. La enorme difusión de sus imágenes llevó a los pintores a cometer algunos errores que los eruditos trataron de corregir mediante normas centradas en la edad del Santo y en la desnudez de su cuerpo.

Respecto a la edad con la que se le debía figurar, Pacheco aduce que "era mozo de treinta años poco más o menos". Cometten un error histórico los que le pintan viejo, si bien la enorme cantidad de imágenes en las que aparecía así representado le llevaron a considerar el hecho irremediable. Se conforma pues en dar el consejo para que "si se ofrece pintar su vida por los pasos della" sepa el artista adecuar la edad a cada acontecimiento.<sup>30</sup>

En cuanto a la segunda, la primacía que debía tener la honestidad sobre el arte por el arte le llevó a recomendar que se descubriese ligeramente la parte del torso, cubriendo el resto con un "vestido de saco".<sup>31</sup> Pero las posibilidades que el cuerpo humano brindaba a los artistas que querían mostrar sus capacidades técnicas, mantuvo

---

<sup>29</sup> Para la iconografía de San Jerónimo como penitente véanse RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), págs.742-743; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.150; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.185.

<sup>30</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.691.

<sup>31</sup> *Id.*, pág.691.



vigente la imagen del Santo casi desnudo. Su torso al descubierto les permitía el estudio de las carnaciones y la aplicación de una tonalidad cobriza conveniente a aquél que llevaba una vida de penitencia. Un manto rojo, en recuerdo de su servicio al papa y como símbolo de su martirio, completa su vestido<sup>32</sup> (figs.198-199).

Por último, destacamos la figura de San Pablo ermitaño por su papel relevante en la iconografía. Rostro demacrado, edad avanzada, cabellos y barba luenga ambos de color blanco, son algunos de los rasgos con los que se acostumbró caracterizarle.<sup>33</sup>

Asimismo, suelen vestirle con una corta túnica tejida burdamente con hojas de palmera,<sup>34</sup> aunque hay imágenes en las que el pintor se tomó la licencia de cubrirle el cuerpo con un manto<sup>35</sup> (figs.200-201).

La defensa de la honestidad llevó a algunos teólogos a criticar las pinturas en las que se le había representado completamente desnudo. De gran ignorancia calificó Interián de Ayala a los que cayeron en tal error considerando que el tipo de vestido conveniente a aquél que vivió en el desierto era "cosa muy sabida, y que solo la puede ignorar el vulgo mas baxo".<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> SIGÜENZA, J. de, *Vida de San Gerónimo*, por Tomas Iuntl, Madrid, 1595, lib.III, discurso 6, pág.276: "... aunque fea à cofta de fu fangre y de fu vida, pues lo dize afsi el capelo roxo".

<sup>33</sup> Para la iconografía de San Pablo ermitaño véanse ROIG, F., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.213; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, págs.255-256.

<sup>34</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.III, cap.IV, págs.312-313: "...Vbi examinandvmeft cur fanctus eremita buxea veftē indutus pingatur, cū Hieronymo auctore in eius Epitaphio legatur, Cibum & veftimentum palma praebebat: & infra, Tanti temporis fpacio contectis palmarum foliis veftiebatur. Verūm iftud pictores noftros faciunt, quia in fefto palmarum buxo vtuntur pro palma, & quia in vernacula lingua multis locis buxus vocatur palma..."; "...Rectè enim ab Erafino in Ecclefiafte nolatum eſt, errore fieri, quod noſtri pictores pro palma pingant buxum, ac Paulum eremitam veſte è buxeis ramis contexta producant: cū ex buxo nihil poſſit contexti, è palmae ramis aculeatis corbes contexti poſſint..."; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Chriſtiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.II, pág.66: "Otros al contrario, le pintaron veſtido, como era razon: ¿pero con qué veſtido? á ſaber, con un veſtido texido de box, arbol, ó mata, de que ſe pueda texer ningun veſtido..."

<sup>35</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, pág.314: "... Diebuſque ſolemnibus Paſchae vel Pentecoſtes, ſemper Pauli tunica veſtibus eſt. Obſecro, conducit Hieronymus, quicu(n)que haec legitis, vt Hieronymi peccatoris meminertis. Cui ſi Dominus optionem daret, multò magis eligeret tunicam Pauli, cum meritis eius, quàm regum purpuras, cum regnis fuiſ".

<sup>36</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Chriſtiano...*, *op. cit.*, págs.65-66.

### XIII.2.3.- Santos Seglares

Su indumentaria se amolda a las modas de cada época. Así, en las imágenes más antiguas visten la clámide militar. Durante la Edad Media este traje se abandona por otro más acorde a la categoría social del personaje, sobre todo, en aquéllos pertenecientes a un noble linaje. Cuando su origen es humilde, los santos visten túnica corta ceñida a la cintura o túnica y palio propio de los personajes bíblicos. Más tarde, la tendencia general sería representarles como soldados romanos.<sup>37</sup>

### XIII.2.4.- Diáconos

Se caracterizan por llevar dalmática encima del alba así como estola en forma de banda. El color rojo de la túnica indica su condición de mártires.<sup>38</sup>

Como figura-tipo destacamos a San Lorenzo. Generalmente es representado con la dalmática diaconal de color púrpura o rojo, alba talar y manípulo en el antebrazo izquierdo<sup>39</sup> (fig.202).

Sin embargo, algunos eruditos, como Interián de Ayala en España y Citadella en Italia, recomendaron pintar al Santo con una túnica de tonalidad cerúlea:

... habiendo sido S. Lorenzo antes de ser elevado á la dignidad Patriarcal Canónico regular de la orden de S. Agustin en el Monasterio de San Jorge; sin embargo conservó, quanto se lo permitió su Dignidad, el Hábito, ó vestido

---

<sup>37</sup> FERRANDO ROIG, J. , *Iconografía de los...*, op. cit., pág.17.

<sup>38</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.384; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.16.

<sup>39</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.200; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.172.

Monacal... Por esta razón se le deberá pintar, á lo menos con un túnica de color ceruleo de que usan dichos Canónigos...<sup>40</sup>

### XIII.2.5.- Cardenales

Se caracterizan por llevar el capelo o sombrero rojo de alas adornado con borlas. A partir del Renacimiento se les viste con roquete blanco, sotana, manteleta y capa magna, todo de color púrpura.<sup>41</sup>

San Jerónimo, como hombre de letras dedicado al estudio de los clásicos y en señal de su papel ejercido como consejero del papa, viste la púrpura cardenalicia a pesar de no haber sido nunca cardenal<sup>42</sup> (figs.203-204). Ésta no fue de color rojo hasta el siglo XIII. Concretamente es, a partir de que el papa Inocencio IV convocará la celebración del Concilio Lugdunense (1254), cuando se concedió a los cardenales el uso de la púrpura (o color rojo) tanto en sus vestiduras como en su sombrero (pileo y capelo).<sup>43</sup> La fecha de concesión de este privilegio fue el argumento esgrimido por algunos que consideraron "sin propósito pintarle (se refiere a San Jerónimo) con dicho atributo y con insignias de cardenal", debido a que su uso tuvo lugar en fechas muy

---

<sup>40</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.VIII, pág.381; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.VI, cap.VIII, págs.322, & 3.

<sup>41</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.185; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.14.

<sup>42</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., lib.VII, cap.X, pág.407. Véanse además REAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), págs.742 y 745; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.150.

<sup>43</sup> SIGÜENZA, J. de, *Vida de...*, op. cit., lib.III, discurso 6, pág.272: "... Inocencio III. cerca de los años de mil y docientos y cinquenta y quatro, ordenó en el concilio Lugdunense, que los cardenales trujesen el pileo, que es el bonete o capelo, que llamamos en Castellano sombrero de color roxo, y que anduviéssē en cauillos de palafrenes (...) Ordenóle primero con graues penas, que ninguno taxasse el pileo ò capelo colorado ni de grana, fino fole los cardenales, y que fu vestido y ropas y las guardiciones de sus cauillos, fueren del mismo color..." El texto es seguido por PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, págs.693-694; Véanse además INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., lib.VII, cap.X, pág.408; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, lib.I, cap.VII, pág.319.

posteriores a la vida del Santo.<sup>44</sup> Pacheco disiente de esta opinión al considerar el vestido y su tonalidad un signo de reconocimiento que el pintor debía saber utilizar para que "los que solamente saben leer en las pinturas y no tienen noticia de más letras" tuviesen la posibilidad de servirse de ésta, identificando al personaje en cuestión. La costumbre de los miembros de la Iglesia de vestir conforme a su cargo, le lleva a aceptar que las imágenes de San Jerónimo vestido de cardenal "ni están mal pintados ni reprehende nadie esta licencia" porque ejerciendo este Santo el mismo oficio que los cardenales, aunque en otra época, "bien es que le pongan la misma ropa, cruz, y libro, para que todos lo entiendan así".<sup>45</sup>

### XIII.2.6.- Papas, obispos y abades

Los primeros toman hábitos pontificales con ancha casulla. A partir del siglo XII llevan mitra y posteriormente, tiara. Con el tiempo, la casulla tradicional fue sustituida por la capa pluvial, el palio se acortó adornándose con tres cruces negras. En el Barroco la indumentaria de los obispos se compone de roquete sobre sotana violácea, esclavina y capa del mismo color.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> SIGÜENZA, J. de, *Vida de...*, *op. cit.*, lib.III, discurso 6, pág.272: "... de fuerte que este ornato es tan nuevo como esto, que fue mas de mil años despues de S. Geronimo; y así parece cosa sin proposito pintalle con el y con insignias de cardenal". La misma argumentación se encuentra en PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.694. Véase además GLIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.33: "Diremo che non sia abuso dipingere San Girolamo col cappello rosso, come usano oggi i cardinali? che, se ben fu cardinale, non portava quel'abito, essendo che Innocenzio Papa III, che fu più di 700 anni dopo, diede loro l'abito e'l cappello rosso, non si usando allora i cappelli, né esso portò quel'abito".

<sup>45</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, pág.694. Sigue las argumentaciones de SIGÜENZA, J. de, *Vida de...*, *op. cit.*, págs.273-274: "Yo digo que tendrían razón de reprehender esto, si la licencia de los pintores fuese nueva y singular en este caso, y si no hubiese otras infinitas cosas desta manera tan recibidas, que jamas se repara en ellas, y con la licencia vieja se paffan, vñan y disimulan, y con razon. Quien duda fino que tuvierõ siempre los obispos cardenales, los presbiteros y diaconos cardenales algun habito o señal con que se distinguian de los otros, en especial quando exercitauan sus officios en la Iglesia? Para mi lo tengo por cierto. Mas demos que por la sinceridad de los primeros tiempos no la tuieron, à lo menos quando crecio el numero y la autoridad, nadie lo puede negar fino que la huvo. Admitamos que no. Pregũto, como se pueden significar (agora que estan con habito distinto todas las dignidades) las que auia en aquellos tiempos (que sin duda eran las mismas) à los que solamente saben leer en las pinturas, y no tienen noticia de otras letras, fino conforme a lo que veen con sus ojos que se vfa en la Iglesia? Como fabrica agora el pueblo rudo, para quien sirve mucho la pintura, que era Papa san Pedro, san Estevan y san Lorenzo diaconos, san Ambrosio y san Augustin obispos, fino los pintaffen como los pintan? ... Pues siendo el mismo officio el que san Geronimo exercitaua, que el que oy exerciã los cardenales, bien es que le pogan la misma ropa, para que todos lo entiendan así, ò reprehendan lo mismo en los demas habitos y pinturas".

<sup>46</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.14.

Como figura-tipo destacamos a San Gregorio Magno ostentando los ornamentos pontificales, casulla ancha, sagrado palio y tiara. Después del Renacimiento los artistas le representaron con capa<sup>47</sup> (fig.205).

En cuanto a los abades, visten el hábito propio de su Orden y excepcionalmente encima de él la capa pluvial.<sup>48</sup> Como figura-tipo destacamos a San Antonio abad sobre cuyos rasgos físicos discrepan los eruditos. La defensa de unos se torna argumento de condena para otros. Así, la costumbre de representarle bajo el aspecto de un viejo es considerado resultado de la ignorancia del pintor. De esta manera siente Pacheco al referirse a las imágenes del Santo en las que "imitando al Dios Padre" los pintores le han atribuido cabello y barba blancas<sup>49</sup> (fig.206). A pesar de ello, el peso de la tradición llevó a seguir representándole en edad muy avanzada. Un cambio en sus rasgos físicos habría producido cierta confusión entre unos fieles que identificaban al personaje a través de sus atributos. Es precisamente en aras de salvaguardar la identidad y el reconocimiento por parte del espectador, lo que hizo a Pacheco admitir esta fórmula, en detrimento de la exactitud histórica.<sup>50</sup> Un siglo después Interián de Ayala se mostraría partidario del mismo modelo iconográfico:

... El que quiera representarla bien, si quiere oírme, la describirá como un anciano ya muy grande, pues se llegó á la última vejez, y murió á los 105 años de su edad... su barba, no muy espesa, pero larga, por haber sido esta cosa muy frecuente entre aquellos antiguos, y Santos Monges, de los quales, á lo menos de muchos de ellos, fué el Patriarca S. Antonio: cana la cabeza, y llegándole el pelo, por lo menos hasta el colodrillo, aunque otros le pintan calvo por cima de la cabeza: señales que indican su venerable dignidad.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.160; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.127.

<sup>48</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.14.

<sup>49</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.690.

<sup>50</sup> *Ibidem*. Un siglo después el teólogo Interián de Ayala admitirá como lícito el representar al Santo como un viejo. Véase INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.II, pág.67.

<sup>51</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., pág.67.

Por otra parte, las descripciones que teólogos y tratadistas dieron sobre las vestiduras del Santo fueron determinantes en su iconografía. Siempre cubierto su cuerpo pues "fue observantísimo de la honestidad",<sup>52</sup> viste túnica compuesta de piel de cabra o de oveja, sujeta a la cintura mediante un cilicio de cerdas o pellejos. La capa exterior o manto con capucha suele ser de paño vasto, desgastado y raído por el tiempo, manteniéndose en una gama cromática del gris al pardo como un medio de identificación del tipo de tejido del que estaba realizado el traje. Así lo recomendó Pacheco y posteriormente Interián de Ayala.<sup>53</sup>

Junto a este tipo iconográfico, a lo largo de toda la Edad Media e incluso posteriormente, subsistió otro apareciendo el Santo vestido con el hábito talar de tonalidad oscura, a veces negro, con capuchón del mismo color, propio de los monjes Antoninos que le consideraron su fundador<sup>54</sup> (figs.207-209).

### XIII.2.7.- Órdenes religiosas

El vestido y, aún más su color, han sido empleados por las Órdenes religiosas no sólo como un elemento de diferenciación sino también como un medio de exaltar las cualidades o virtudes propias de cada Orden. Uno de los primeros debates medievales sobre la elección de las tonalidades en los hábitos monacales tuvo lugar entre los años 1127-1149. San Bernardo de Claraval y Pedro el Venerable debatieron este problema que afectaba a dos Órdenes concretas, los benedictinos con el hábito

---

<sup>52</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.690.

<sup>53</sup> *Ibidem*; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.II, pág.67: "... Su vestido (...) no debe ser otro (pues no usó otro tampoco) que el de una túnica compuesta de pieles de cabra, ó de oveja, y sujeta con una correa también de pellejo; además de esto, se le debe pintar su capucha, y capa exterior, que, según se colige, era de un paño vasto, y de color pardo, qual es el color natural de la lana. Pintante también en el hombro izquierdo la señal de la Cruz con la figura del Tau..." Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, *op. cit.*, lib.V, cap.II, pág.214, & 3: "...La veste poi fu... e cioè una tunica di pelli di pecora, o di capra, stretta sui fianchi da una fascia pur di pelle, aggiuntovi un cappuccio: indi un mantello di rozzo panno di color grigio, qualè quello naturale delle laco..."

<sup>54</sup> MÂLE, E., *L'art religieux de la...*, *op. cit.*, pág.192; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.105; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.46; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.33.

negro y los cistercienses con el hábito blanco. Se acordó que el negro era el color más conveniente para expresar la humildad, penitencia y resignación que debían tener los monjes; por contra, el blanco, símbolo de júbilo, fue estimado poco adecuado para tales usos.<sup>55</sup> Todas las Órdenes monásticas coincidirían en la prohibición de vestir ropajes teñidos. Esta ausencia total de tinte se refería más al grado cero de color que al blanco. La presencia de éste se consideraba más o menos impura dependiendo de si el tinte se obtenía por medio de materias animales o no. En esa línea de pensamiento se encuentran las opiniones de San Bernardo, gran enemigo de tinte los hábitos y, por tanto, del color.

La insistencia que muestran los Sínodos provinciales en su prohibición y condena del uso de hábitos religiosos con tintes de rica tonalidad, dando preeminencia a la honestidad, hace pensar que no siempre se cumplió con lo establecido en esta materia. En los Sínodos de Toledo y de Tarragona, celebrados en los años 1323, 1324 y 1326, se ordenó a los clérigos:

... trayan habito honefto è la ropa, nin mucho larga, nin mucho corta, è que non traygan ropas coloradas, nin verdes, claras, ni vonetes colorados, ni verdes, claros...<sup>56</sup>

Siglos más tarde las Constituciones sinodiales de Cuenca, ordenadas por el obispo D. Bernardo de Fresneda, repetirían en términos muy similares las palabras de aquéllos:

La honeftidad interior, en las perfonas exemplares, requiere demonfracion y decencia en el habito exterior, y cõuiene mucho para la edificacion del pueblo. Por tanto mandamos, que todos los clerigos de orden facro, o beneficiados,

---

<sup>55</sup> GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.74.

<sup>56</sup> *Synodiales de Toledo*, constituciones del arzobispo D. Blas; *item de Tarragona* del siglo XIV (1323, 1324 y 1326), (B.Nacional Madrid, Ms.13021), fol.102 v.

trayan habito decente, honefto y largo, y no de color, fino fuere negro, pardo o obfcuro, leonado, morado...<sup>57</sup>

Pero las leyes no afectaron únicamente a la tonalidad de los hábitos sino también al modo en que aquélla cubría y decoraba la extensión de éstos. Un caso interesante es el de la Orden del Carmen.<sup>58</sup> Documentos escritos del siglo XIII coinciden en señalar que el manto de los carmelitas se caracterizaba por estar decorado con rayas combinadas en blanco/marrón y, más raramente, en blanco/negro tanto en dirección horizontal como vertical<sup>59</sup> (figs.210-214). A pesar de las explicaciones dadas por algunos estudiosos que han querido ver en esas rayas, alternadas en número de siete, un significado simbólico -las franjas blancas eran símbolo de las cuatro virtudes cardinales (fuerza, justicia, prudencia y templanza) y las bandas marrones evocadoras de las tres virtudes teológicas (fe, esperanza y caridad)-,<sup>60</sup> la diversidad en sus combinaciones hace probable que nunca haya existido una codificación de ellas y, por tanto, que careciesen de un significado preciso. Con todo, es evidente que el hábito rayado diferenciaba a los carmelitas del resto de Órdenes religiosas de la época. Pero ¿qué fue lo que determinó que se rompiera la uniformidad? En el siglo XIII los carmelitas fueron víctimas de injurias y burlas populares. El escándalo ocasionado por sus costumbres en el vestir hizo que, en 1286, el papa Honorio IV ordenase a los religiosos de la Orden el abandono inmediato de dicho manto y la adopción en su lugar de uno liso.<sup>61</sup> Años más tarde el papa Bonifacio VIII promulgó una bula en la que

---

<sup>57</sup> *Constituciones synodiales, del obispado de Cuenca, hechas por el Illustrissimo y Reuerendissimo Señor, don fray Bernardo de Fresneda, Obispo de Cuenca*, Madrid, 1571, lib.III, tit.I: "Del habito y colores que han de vfar los clerigos en fu vestido", fol.26 v.

<sup>58</sup> Para los datos históricos sobre el uso de hábitos rayados por dicha Orden así como los posibles significados de las rayas seguimos el análisis de PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, éditions du Seuil, 1991, págs.17-24.

<sup>59</sup> Este manto estriado decorado con bandas hizo que los pertenecientes a la Orden fuesen conocidos popularmente como "hermanos cruzados". HELYOT, P., *Histoire des Ordres Monastiques, religieux et militaires, et des congrégations séculières de l'un et l'autre sexe*, París, 1714, vol.I, premiere partie, cap.XLIII, pág.319. Véase también SMET, J., *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen (I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca.1206-1536))*, BAC, Madrid, 1987, cap.I, pág.13.

<sup>60</sup> EMOND, C., *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Académie Royale de Belgique, Mémoires (Classe des Beaux-Arts), Bruselas, 1961, t.XII, fasc.5, págs.19-20.

<sup>61</sup> MONSIGNANO, E., *Bullarium Carmelitanum*, Roma, 1715, Pars prima, Honorium Papam IV. Oraculum Vivae Vocis, 4, An.1286, 9. Febr., pág.36: "Exposita per Nos coràm Sanctissimo Patre Domino Nostro Honorio Papa IV Summo Pontifice ex parte vestra, petitio continebat, quòd ex varietate coloris, quam gestatis in vestris Chlamydidibus, fèd Mantellis, non modicum Vobis, & Ordini vestro detrimentum, & scandalum generatur; ex eò quòd panni sic varii finè difficultate à Vobis inveniri non possunt, ipsaque varietas in religiofo



reiteraba el cambio del manto y la prohibición de llevar hábitos rayados, haciéndose extensiva a todas las Órdenes religiosas.<sup>62</sup> Largos años de polémica en los que algunos de sus miembros renunciaron a las rayas sustituyéndolas por un hábito completamente blanco; otros, como los carmelitas residentes en España, siguieron vistiendo el antiguo "manto de infamia" hasta principios del siglo XIV. Concilios generales, decretos, Sínodos diocesanos y Asambleas provinciales, coincidieron en su rechazo de vestidos bicromos, ya fuesen divididos en dos a través de la combinación de colores (*vestes partitae*), rayados (*vestes virgatae*), o a cuadros (*vestes scacatae*). Uno de los concilios que dedicó mayor extensión a las leyes suntuarias fue el Concilio de Viena de 1311 en el que se insistió sobre la necesidad de un hábito liso para expresar la humildad de los religiosos y su clara diferenciación con respecto a los infames no cristianos.<sup>63</sup> Las rayas, especialmente cuando alternaban colores vivos como la combinación de rojo, verde y/o amarillo, suscitaban una impresión de abigarramiento (*diversitas*) y fueron consideradas por los miembros de la Iglesia encargados de legislar las leyes del vestido religioso como deshonestas, siendo finalmente abandonadas. Los tejidos uniformes sin ninguna tinción o de tonalidades oscuras terminaron por imponerse en todas las Órdenes.<sup>64</sup> La selección del color (blanco, pardo y negro) dependió de la virtud a exaltar, siendo las combinaciones más frecuentes blanco/negro y blanco/pardo.<sup>65</sup>

---

habitu, plurimorum, qui eam minùs piè considerant, animos scandalizat". Y más adelante añade: "...Undè pro parte vestraa per Nos fuit praefato Domino humilitèr supplicatum, ut amovendi varietatem praedictam à vestris Chlamydis, & deferendi Chlamydes, seu Cappas coloris unius, Vobis licentiam largiretur".

<sup>62</sup> *Id.*, *Decretum de dimittendis pallis barratis, sive variegatis ex concessione Honorii Papae Quarti editum, ac de reasumendis Cappis albis quibus nunc utuntur Fratres Carmelitae, approbat, atque confirmat*, Constitutio III, 3, An.1295, 25 Nov., pág.46: "Idemque Prior Generalis, & Fratres postmodum in Capitulo congregati praedicto, deliberatione supèr mutatione hujusmodi praehabita diligenti, unanimiter statuerunt, ut ex tunc caeteri Priores, & Fratres ipsius Ordinis Mantellis diversorum colorum, quibus uti confueverant, dimissis omninò, Cappis albis imposterum uterentur".

<sup>63</sup> *Id.*, pág.538-542.

<sup>64</sup> *Id.*, Sixtus Papa IV, *Pro reformatione Ordinis, divisione Provinciarum, & Provincialium institutione, nec non habitus uniformitate*, Constitutio VIII, 2, An.1473, 5. Martii, pág.296: "Et quoniam habitus uniformitas decet, & uniformitati vitae est consentanea, praecipuè erit ab ipfa tua circumspectione pariter cum dicto Generali curandum, & statuendum: ut Clerici dicti Ordinis tunicas nigras de lana tinctas cum eju fdem coloris caputio, & Scapulari, non berrettinas, aut grifeas, & ad nigredinem tendentes. Converfi verò similiis coloris tunicas cum Scapulari, & caputio albis ad oppositum Ordinis Praedicatorum gestare debeant, ut inter Clericos, & Laicos fit distinctio". Sobre la polémica de los hábitos rayados en el seno de la Iglesia véase además *Ad perpetuam rei memoriam*, An.1483, 12. Apr.págs.376-377.

<sup>65</sup> ROUSSEAU, R.-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.219.

A continuación analizamos brevemente el hábito de aquéllas más conocidas y la tipología propia de los pertenecientes a cada una de ellas.

- **Orden Agustiniiana:** Pequeñas variaciones sirven para distinguir la rama de los Eremitas de la de los Descalzos. Mientras que los primeros visten hábito talar de paño negro y anchas mangas, ceñido con cinturón de cuero negro que pende del lado derecho y esclavina con capuchón negro, los segundos sustituyen la esclavina por un manto negro que les cubre hasta las rodillas y llevan sombrero.<sup>66</sup>

San Agustín, fundador de la Orden, viste hábito monacal negro con capuchón cayendo sobre los hombros (fig.215). Con frecuencia fue representado con los ornamentos pontificales (alba, capa y mitra). En algunas pinturas su vestido resulta de la combinación de las dos fórmulas: capa ricamente ornamentada sobre hábito negro de la Orden.<sup>67</sup>

- **Orden Carmelitana:** Los Calzados llevan hábito de paño fino con una tonalidad marrón parduzca, esclavina con capuchón y escapulario negros. En algunas ceremonias pueden portar una ancha capa de paño (lana) blanco.<sup>68</sup>

San Juan de la Cruz viste hábito carmelitano compuesto por larga túnica, escapulario y muceta con capuchón. El color de todas las prendas es pardo. En ocasiones el hábito descrito se combina con una capa ancha y blanca<sup>69</sup> (fig.216).

---

<sup>66</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.VIII, cap.VI, pág.456: "Pintan á S. Nicolás de color muy obscuro, y casi negro..."; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., págs.18 y 208.

<sup>67</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.34.

<sup>68</sup> *Id.*, pág.19.

<sup>69</sup> *Id.*, pág.159.

La rama Descalza se diferencia de la anterior en el uso de un paño más tosco.<sup>70</sup> Los Hermanos laicos suprimen en su vestimenta la esclavina y el capuchón, siendo el hábito y la capa de un mismo color.<sup>71</sup>

Santa Teresa viste hábito de tonalidad marrón cubierto, en parte, por un amplio manto de lana blanca abrochado ante el pecho. Tocas blancas y velo negro completan su indumentaria<sup>72</sup> (fig.217).

- **La Compañía de Jesús.** San Ignacio de Loyola viste sotana y manteo ceñido a la cintura mediante una faja, todo de color negro. Se le suele representar con los ornamentos propios del culto: casulla, alba y manípulo.<sup>73</sup>

- **Orden Benedictina:** Su hábito se caracteriza por una túnica talar, escapulario, pequeño capuchón, negros, y un cinturón de cuero. Los Hermanos laicos sólo se distinguen de los anteriores por no llevar capuchón. La indumentaria totalmente negra hizo que fuesen conocidos con el apodo de los "monjes negros".<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Véase *id.*, pág.19.

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *Id.*, pág.256.

<sup>73</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), pág.673; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.168; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.133.

<sup>74</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.59; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.18.

San Benito, fundador de la Orden, viste el hábito propia de ésta compuesto de escapulario, pequeño capuchón y cinturón de cuero, todo de color negro<sup>75</sup> (fig.218).

- **Orden de los Cartujos:** De forma similar al hábito de los benedictinos, se distinguen de aquéllos por el color blanco de sus vestiduras, siendo conocidos como los "monjes blancos". Las dos tiras del escapulario están unidas a los lados por una banda ancha del mismo paño y color que el traje.<sup>76</sup>

San Bruno, fundador de la Orden, viste el hábito propio de la misma<sup>77</sup> (fig.219).

- **Orden Dominicana:** El blanco es el color elegido para el hábito, el escapulario y la esclavina con capuchón, propia de esta Orden. Una capa ancha y larga con otro capuchón que cubren la prenda anterior, ambos de color negro, completan el traje. Los Hermanos laicos visten hábito blanco y escapulario negro.<sup>78</sup>

Santo Domingo de Guzmán viste con el hábito de la Orden por él fundada, túnica y muceta blancos, manto con capuchón negro, ceñidos a la

---

<sup>75</sup> CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.V, cap.VIII, pág.241 & 7: "...regola di San Benedetto, ed il loro abito di lana è di color nero; è stretta la tunica al corpo con varie pieghe da nera correggia, ed il capo è coperto di un ampio velo bianco". Véanse además RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.197; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.61; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.59.

<sup>76</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.78; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.19.

<sup>77</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VIII, cap.I, pág.421; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.VIII, cap.I, pág.336,& 3: "San Brunone fondò l'Ordine di certosini. La tunica è bianca, e bianco lo scapolare...Il mantello, con più breve cappuccio, è nero..."; Véanse además RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.250; DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.69; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.65.

<sup>78</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.116; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.19.

cintura por una correa también negra, simbolizando los colores la pureza y la austeridad<sup>79</sup> (fig.220). Los pormenores del vestido derivan de una aparición de la Virgen a Fray Reginaldo (de la misma orden). En ella le fue mostrado el hábito entero con el que vestirían, desde entonces, todos los pertenecientes a la Orden, viniendo a sustituir el nuevo traje al anterior compuesto por "túnica, escapulario y capilla blanca con su correa, capa y capilla negra, todo de estameña grosera, estrecho y corto".<sup>80</sup>

- **Orden de los Trinitarios:** Visten igual que los anteriores, diferenciándose de ellos por ostentar sobre su pecho un escudo compuesto por una cruz cuyo palo vertical es rojo y el horizontal de color azul.<sup>81</sup>

San Félix de Valois, cofundador con San Juan de Malta de la Orden Trinitaria, se caracteriza por el hábito compuesto por escapulario, manteleta y capuchón blancos. La cruz de Malta y un manto negro completan su indumentaria.<sup>82</sup>

- **Orden de la Merced:** Su hábito es idéntico al de los dominicos, a excepción de la capa negra que en este caso es suprimida. Además, sobre el pecho ostentan el escudo propio de la Orden. Éste se divide en dos: en la parte superior siempre aparece la cruz de Malta blanca sobre fondo rojo (emblema

---

<sup>79</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.392.

<sup>80</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.696. El tratadista se fundamenta en las Crónicas de la Orden, especialmente en las de Leandro Alberto y San Antonio. Todo ello encuentra conformidad con la reliquia que Fray Juan Gil encontró en 1238 en Bolonia. Completan las fuentes dos pinturas que en época de Pacheco debieron gozar de gran reconocimiento (una en el claustro de Santo Domingo en Perpiñan y otra en el convento de Viterbo), en las que Santo Domingo aparece con capa corta y capucho cartuxano, en la forma tradicional. Véanse págs.696-697. Para la iconografía de Santo Domingo véanse además DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, op. cit., pág.117; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.89.

<sup>81</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.20.

<sup>82</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.491; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.110.

de la ciudad de Barcelona); en la parte inferior, las cuatro barras rojas verticales sobre fondo amarillo de la Casa de Aragón.<sup>83</sup>

San Pedro Nolasco, fundador de la Orden, viste hábito blanco con pequeño escudo mercedario en el pecho<sup>84</sup> (figs.221-222).

- **Orden de los Servitas:** Su hábito es igual, en cuanto a la forma, que el de los Mercedarios (Redención de Cautivos), pero su color difiere de aquél al ser negro.<sup>85</sup>

- **Orden Cisterciense:** Visten hábito holgado de color blanco, cinturón de cuero y escapulario que les llega hasta las rodillas, ambos negros. Los Hermanos laicos sustituyen el blanco del hábito por la tonalidad castaña.<sup>86</sup>

- **Orden Franciscana:** Visten hábito terroso de la Orden con escapulario y capuchón largo del mismo color. Un cordón nudoso ceñido de color blanco completan la indumentaria.

La Rama de los Frailes Menores (Mínimos) viste hábito de color castaño, con vanola y capuchón de igual color. Sobre aquél pueden llevar un manto marrón que les cubre hasta las rodillas.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., págs.20.

<sup>84</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.X, pág.402; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.224.

<sup>85</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., cap.VI, pág.354.

<sup>86</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, op. cit., pág.19.

<sup>87</sup> *Id.*, págs.19-20.

El hábito de los Capuchinos se diferencia del anterior en la supresión de la valona, siendo el capuchón más largo y tomando la forma de pirámide invertida. El color del tejido es igual al anterior.<sup>88</sup>

Los Conventuales visten hábito ancho de color negro, esclavina hasta el codo con pequeño capuchón, ambos negros y cordón blanco en el cinto.<sup>89</sup>

Como figura-tipo destaca San Francisco de Asís. El hábito con el que le visten varía según el origen de los encargos, acomodándose en esto los pintores a "lo que les piden los dueños"<sup>90</sup> (figs.223-225). Ello se hace aún más evidente en aquellos cuadros que han permanecido en su emplazamiento original, ya que cada rama de los franciscanos quiso ver al Santo fundador con sus propios hábitos. Al principio, los Hermanos Menores llevaban un simple sayal color ceniza, en forma de cruz, ceñido por una basta cuerda con nudo, y con una capucha puntiaguda. Ésta podía desprenderse formando sobre la túnica una especie de esclavina o muceta. Con la aparición de los Capuchinos (1525), los artistas empezaron a representar a San Francisco con una cogulla sin muceta con capucha muy puntiaguda, que eran característicos de esta rama reformada.<sup>91</sup> A pesar de todo, la antigua forma del hábito franciscano (Hermanos Menores), terminó triunfando en su iconografía.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> *Id.*, pág.20.

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.698. Con anterioridad ya Gilio había considerado un grave error que el pintor representase a San Francisco con una capa de paño fino, véase GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.33: "... Dipingono ancora San Francesco rosso... con una cappa di finissimo panno tutta falduta, col cordone di seta... non considerando che una sola tonica grossa e rozza portava". El Greco, siguiendo la prescripción del cliente, vistió unas veces a San Francisco con hábito de sarga basta y otras con una túnica de fino paño.

<sup>91</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome III. I. *Iconographie des Saints*), pág.529.

<sup>92</sup> BOVERIO DE SALUCIO, Z., *Primera parte de las chronicas de los frailes menores capuchinos de N.P.S. Francisco, traducidas de la lengua latina en castellana por Francisco Antonio de Madrid Moncada*, Madrid, 1644. Este volumen contiene un apéndice titulado: *De la verdadera forma de hábito instituida por Nuestro Seráfico P.S.Francisco. Onze demostraciones*; véase además lib.X, cap.XIV: *Parecer de fray Bernardino Aftense, General de los Capuchinos, sobre el uso del manto de los Frayles Menores*, fol.454, n.95 y ss. Para la iconografía de San Francisco véanse además DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Bible et les...*, *op. cit.*, pág.151; FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los...*, *op. cit.*, pág.113.



### XIII.3.- Los contratos

El 6 de diciembre de 1574 Miguel Valles aceptó como condición para pintar una imagen de San Juan Bautista "quel sayo... sea metido de una color que ymite a la color del camello".<sup>93</sup>

En el año de 1599 el pintor Alonso Vázquez se comprometió por contrato a realizar las pinturas del retablo mayor del colegio de jesuitas de Marchena. San Juan Bautista debía aparecer en el "disierto en penitencia bestido de pieles de camello como el evangelio lo quenta".<sup>94</sup>

Un tono azulado o violáceo sustituye en algunos casos al rojo tradicional para el manto. En las Capitulaciones que, el 2 de mayo de 1468, firmó el pintor Rafael Moger para hacer un retablo de San Juan Bautista, San Mateo y San Lucas, se determinan los colores de la composición:

... iten a eser pintada en la post del mig la himage de Sent Johan Baptista, vestit de una pell de camell ab son mantho de brocat d'etzur.<sup>95</sup>

Para el retablo de San Juan Bautista de Sevilla Francisco Pacheco firmó, el 17 de septiembre de 1610, documento público en el que se obligaba a que el Santo fuese "estofado todo lo tocante a el bestido de muy finos colores... conbenientes a la gravedad de la figura".<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo VIII, págs.55-56.

<sup>94</sup> *Id.*, tomo II, (Documentos Varios), pág.155; se refiere al Archivo de Marchena. Oficio. 11- J.de Lara-1599, lib.3º, fol.708.

<sup>95</sup> Cfr. PALOU, J. Mª y PARDO, J. Mª, *Sobre una tabla de Joan de...*, *op. cit.*, pág.166.

<sup>96</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo IV, (Artífices Sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.108.



No gustaron sólo los clientes andaluces del modelo, también en Castilla se encuentran contratos en los que aparece estipulado la conveniencia del manto rojo. Entre las condiciones a las que, el 24 de agosto de 1621, se obligó el pintor Marcelo Martínez para dorar, estofar y encarnar el retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel, destacamos aquélla en la que se determina que la imagen del Santo vaya "colorida la piel de color de camello todo de hebras de oro y el manto encarnado".<sup>97</sup>

Los documentos sobre conciertos de obras incluyen especificaciones que afectan además a los tonos propios de cada atributo. En este caso el color no es simbólico ya que lo que se perseguía era la representación realista del objeto y su clara identificación. Así consta en el documento firmado por Bartolomé Jiménez, el 29 de noviembre de 1568, para pintar el retablo del monasterio de la Victoria en Sevilla, donde leemos "el cordero de san Juan baptista a de ser dorado y pintado de blanco".<sup>98</sup>

En la misma ciudad, el 6 de diciembre de 1574, el pintor Miguel Valles se comprometió a estofar un San Juan Bautista con sus atributos, teniendo como condiciones que "el libro sea metido de un azul o morado... ymitado a libro natural// ansimismo el cordero sea metido de blanco/.../ y la vara de la cruz lo mismo (de oro)".<sup>99</sup>

Con el mismo fin, el 18 de agosto de 1587, Pedro de Herrera aceptó pintar una imagen de San Juan Bautista para el retablo del monasterio de San Andrés el Real en Medina del Campo, debiendo aplicar a cada uno de los atributos el colorido necesario.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.355.

<sup>98</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.56.

<sup>99</sup> *Id.*, tomo VIII, págs.55-56.

<sup>100</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.211.

Las recomendaciones dadas por Pacheco al resto de sus compañeros en lo referente al Bautista fueron seguidas por él, tal y como consta en el contrato que firmó, el 17 de septiembre de 1610, para hacer un retablo del Santo. Los atributos "el cordero y el resto" debían ser pintados "con mucha propiedad".<sup>101</sup>

En cuanto a la figura de La Magdalena, los contratos recogen la tradición si bien omiten el tipo de la santa arrepentida. Es pues una gama de rico colorido (verdes, carmines, morados y amarillos-dorados) la norma común de estos textos que no olvidan hacer referencia al color del envés de la ropa. En las capitulaciones de la pintura, dorado y estofado de un retablo para el monasterio de San Pablo, consta que Juan Serrano se obliga a pintar una imagen de la Magdalena donde "todos los enveses de todas las ropas sea de colores finas carmesies verdes".<sup>102</sup>

Para el retablo de la iglesia de Santa Cruz en Sevilla Pedro Fernández de Guadalupe se comprometió por escritura, firmada el 1 de septiembre de 1525, a realizar una Magdalena "de sus colores finas al olio la saya... de oro y perfilada de un brocado verde".<sup>103</sup>

Cierta libertad se desprende del contrato que, el 3 de noviembre de 1526, firmó Juan Sánchez para realizar el retablo del hospital de Santa Marta en Sevilla. Si bien se especifican los colores de la vestidura de la Magdalena "sera labrada la ropa de carmin y la saya de azul", se añade "o de las colores quel maestro mejor le paresciere".<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo IV, (Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.103.

<sup>102</sup> *Id.*, tomo II, (Documentos Varios), pág.111; se refiere al Oficio 5º, - Juan Alvarez de Alcalá-1504. Libro 2º.

<sup>103</sup> *Id.*, tomo III, (Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Heliodoro Sancho Corbacho), págs.6-7.

<sup>104</sup> *Id.*, tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.19.

En el mismo año y mes Antón Sánchez Guadalupe aceptaba pintar una imagen de la Santa en la que la saya debía ser de oro, con "un brocado verde y el manto de carmin".<sup>105</sup>

El 8 de junio de 1697 Juan Martínez se comprometió a hacer una figura de la Magdalena para un Descendimiento, pintando el "manto contenido = y la túnica morada".<sup>106</sup>

Antonio Portella, párroco de la iglesia de Albarells y Lluís Borrassà concertaron, el 16 de noviembre de 1400, la pintura del retablo de San Antonio comprometiéndose el pintor a dibujar y pintar en la tabla central "la ymage de nostro senyor sant Anthoni vestit com abat, ab la crossa en la mà, e un libre en l'altre".<sup>107</sup>

El 21 de noviembre de 1410 los miembros de la Cofradía de San Antonio de Manresa encargaron al mismo pintor un retablo dedicado al Santo, fijando como condiciones:

Item, més, que tota istòria en qu'es mostre sent Anthoni com abbat, age a vestir lo dit Luys Borrassà, ab capa qui reta drap d'azur metizade de azur d'Acra, e picade.<sup>108</sup>

El 20 de agosto de 1511 Alfonso Frances firmó el contrato para las pinturas del retablo de Muniese, obligándose a que San Lorenzo fuese "vestido con sus vestiduras de diacono, con su dalmatica, puestos sus atques y fresaduras todo de oro y su diadema".<sup>109</sup> La misma condición se repite en el siglo siguiente, como se deriva del

---

<sup>105</sup> *Id.*, tomo VI, (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla por José Hernández), pág.95.

<sup>106</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.258; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 630. Folio 760 a 763.

<sup>107</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "El pintor Lluís...", *art. cit.*, pág.132.

<sup>108</sup> *Id.*, pág.186.

<sup>109</sup> ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la...*, *op. cit.*, tomo II, pág.16.

contrato firmado, el 26 de mayo de 1612, por Francisco Martínez, comprometiéndose a pintar un cuadro de San Lorenzo para la iglesia de la Magdalena en Villaverde. El Santo debía ir "bestido de diacono y con sus parrillas en las manos".<sup>110</sup>

Respecto a la figura de San Jerónimo como cardenal, los documentos de concierto hacen incapie en la necesidad de adecuar el color del vestido a la escena. El 11 de febrero de 1497 los pintores Pere Alemany y Rafael Vergós aceptaron realizar las pinturas para el retablo de la Virgen María en la iglesia parroquial de Sant Martí de Theyà (Barcelona). Entre las condiciones consta que "ha de haver *miga ymatge de Sanct Hieronim un cardenal e mig leó*. E que la ymatge de Sant Hieronim hage la capa de carmini ab la labradura d'atzur".<sup>111</sup>

La tradición perduró como se comprueba en la escritura de capitulación que, con fecha 14 de septiembre de 1601, firmaron los "curas e mayordomos" de la iglesia de Nuestra Señora de Medina de Rioseco y el pintor Pedro de Oña, constando que "el vestido de san jeronimo queste a de ser como cardenal y la lauor que lleuare a de ser que venga tan uien con lo colorado del vestido".<sup>112</sup>

El 12 de noviembre de 1609 Alonso de la Torre se comprometió a hacer un San Jerónimo cardenal para el retablo de San Juan de Sahagún en Medina del Campo, aceptando el uso de "muy finas colores aciendo en el capelo y manto un brocado carmesi... y debajo su rroquete estofado de tela de oro blanca".<sup>113</sup>

Ferrando Camargo se comprometió, el 17 de abril de 1491, a pintar las escenas correspondientes al retablo de San Bartolomé en la ciudad de Vich, en las que debían

---

<sup>110</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.321. (Nº6868, s.f.)

<sup>111</sup> SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas...*, op. cit., vol.II, pág.XLVIII, documento XXXIII. (la cursiva es del autor)

<sup>112</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo Tercero, I, Pintores, pág.254; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. Nº176. Folio 396.

<sup>113</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.19.

aparecer "los quatre doctors de la sancta mare Iglesia, ço es, *Sant Agustí, Sant Ambròs, Sant Geronim e Sant Gregori*, vestits com a doctors be e honradament".<sup>114</sup>

Francisco y Bartolomé de Mesa, ambos pintores de la ciudad de Sevilla, aceptaron, el 12 de junio de 1511, pintar un San Gregorio vestido de "pontifical con su mitra dorada".<sup>115</sup>

El 12 de abril de 1571 los religiosos del monasterio de San Francisco en Palencia concertaron con Roque Fernández y Luis de Pedrosa, ambos pintores, el retablo para la capilla de San Ildefonso, poniéndoles como condición:

... yten que ambas figuras que la una es de señor sant francisco y la otra de señor sant antonio estas dos sean coloridas los abitos y ropas que tienen... que sean todos los abitos pardos.<sup>116</sup>

En la memoria de las condiciones de la escritura que, el 22 de septiembre de 1585, hicieron Dña. Luisa de Haro y Dña. M<sup>a</sup> del Castillo con el maestro pintor encargado de pintar un retablo para la iglesia de Santa Clara en Medina del Campo consta:

... una figura de sancta clara sea de dorar de oro fino lo que se pareciere della en el rropaje y sus ynsignias a donde fuere menester y la figura vaya colorida de su color pardo sobre el oro... y sanct francisco y sanct antonio de padua vayan dorados y estofados como lo demas.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas...*, op. cit., vol.II, pág.XXXVIII, documento XXVI.

<sup>115</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.28; se refiere al Oficio I. Mateo de la Cuadra. Libro 1º de 1511. Fol.656 v.

<sup>116</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, págs.97-98; en el AHP de Palencia. N°2593. Sin folio.

<sup>117</sup> *Id.*, pág.155.

Los pintores Francisco Martínez y Lázaro Andrés se comprometieron por escritura pública de obligación, con fecha 6 de octubre de 1601, a dorar y estofar el retablo de la iglesia de San Pedro en Alaejos, aceptando como condición que "santo domingo y san francisco an de ser del color de sus abitos... que parezcan lo que son".<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> *Id.*, pág.303.

**CAPITULO XIV.- REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS APÓSTOLES**

## XIV.- REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS APÓSTOLES

Los Apóstoles fueron, entre todos los santos de la Edad Media, los que el arte representó con preferencia. Al igual que el resto, unas veces aparecen en una escena de su vida y otras aislados, siendo los apócrifos la fuente turbia de la que se sirvieron los artistas para componerlas.

Ya en el arte cristiano primitivo algunos de ellos fueron individualizados. Primero se trató de Pedro y Pablo para posteriormente ampliarse a Juan, Bartolomé y Santiago el Menor.<sup>1</sup> Mientras que éstos eran identificados por rasgos particulares el resto sólo se distinguían por sus atributos personales. Pero el empleo de un mismo emblema (libro) hacía en muchos casos difícil, por no decir imposible, el reconocimiento del personaje.<sup>2</sup> Por ello, se recurrió a escribir el nombre de cada uno

---

<sup>1</sup> Aunque analizaremos este tema más adelante, valga decir ahora que en el caso del apóstol Santiago el Menor fue el parentesco con Jesús el dato en el que más incapie pusieron los eruditos para caracterizarle. Véase MOLANO, J., *De Histori...*, op. cit., lib.III, cap.XVI, pág.347: "Iacobum non pingendum esse facie Christo simillimum. Kalendiiis Maii occurrit Apostolus Iacobus Alphaei, quem pictores pingunt facie simillimum Christo. Quod cum apud nullum gravem et fide dignum authorem legatur, non videtur in picturâ, faltem a clero virisque doctis, sequendum. Habet tamen probabilitatem aliquam, et originem suam, ex Epistola (...) quae Ignatio adscribitur, in qua legitur ad Ioannem fenioem: "Fimilliter & illum venerabilem Iacobum, qui cognominantur Iustus, quem referunt Christo Iesv simillimum facie, & vitâ, & modo conuersionis, ac si eiusdem vteri frater esset genellus. Quem, dicunt, si video, video ipsum Iesum secundum omnia corporis sui lineamenta"; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.255: "...Y tambien le llamauan hermano de Christo, porque en las facciones del rostro se le parecia en tanto grado... que con verle veian al mismo Saluador, por la semejança grande que con el tenia"; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.676.

<sup>2</sup> DIDRON, M., *Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, pág.305. Gilio y Borghini explicaron el significado simbólico de este atributo, véanse GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.112: "... Si deve dipingere... le imagini degli Apostoli co'libro, per mostrare l'autorità evangelica esser già scritta ne'libri et esserli comandato che la predicassero"; BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., lib.I, págs.118-119: "... A'gli Apostoli se deon dare i libri aperti, dimostranti l'autorità euangelica esser già nelle carte feritta, e non chiusi, per denotare chiaramente la facilità, e la chiarezza della legge dell'Euangelio essere itata aperta, e predicata à tutto il mondo..." Sobre los atributos de los Apóstoles véase además RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op.



al pie de la figura o en el nimbo y, a partir del siglo XIII, los artistas pusieron en sus manos el instrumento de su suplicio.<sup>3</sup> Así consta en la carta de concierto que, el 9 de noviembre de 1547, aceptó Pedro de Campo para las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sevilla.<sup>4</sup> En general, sólo se llegó a un acuerdo con algunos: San Pedro llevaría las llaves, San Pablo una espada (decapitado), San Andrés una cruz (crucificado), a Santiago el Menor se le atribuyó una maza (cabeza aplastada) y a San Bartolomé se le puso un cuchillo en el mano (desollado vivo). Con el tiempo otros Apóstoles recibieron sus propios atributos: Santiago el Mayor aparece con el traje y bastón de caminante viniendo a sustituir éste la espada de su suplicio, Santo Tomás lleva la escuadra de arquitecto y San Juan el cáliz en el que bebió el veneno. La menor difusión de la leyenda en los otros Apóstoles hizo que tuvieran una fisonomía aún más borrosa. Ni siquiera sus atributos fueron siempre los mismos. Llegado el siglo XV los artistas acostumbraron representar a San Felipe con una cruz, a San Mateo con un hacha, a San Simón con una sierra y a San Matías con una alabarda.<sup>5</sup> Pero lo que realmente nos interesa en nuestro estudio es el color dado a estos atributos. Sólo en el caso de las llaves de San Pedro, éste aporta un significado simbólico. En el resto, se limita a ser el conveniente a la calidad del objeto representado para lograr el mayor realismo posible y su correcta identificación.

El cuidado que los artistas pusieron en dar a cada personaje la indumentaria que le correspondía según su condición social o el lugar de origen es aplicable a los Apóstoles. Desde un principio todos vistieron túnica y palio (sólo Santiago se distinguiría por vestir traje de peregrino y, por esta razón, le dedicaremos un apartado

---

*cit.*, (tome III. I. *Iconographie des Saints*), págs.132-133.

<sup>3</sup> GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.113: "Pietro Apostolo con le chiavi, Paolo con la spada, per dimostrare che esso, essendo ne la giudalca perfidia, volse defendere quella con la materiale spada...Sant'Andrea con la croce... e molti altri martiri con gli istrumenti de'loro martirii".

<sup>4</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo VIII, pág.54; se refiere al Oficio XVI. Martín Dávila. Libro 1º de 1547. Sin folio.

<sup>5</sup> MÂLE, E., *El Barroco. (El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes)*, ed. Encuentro, 1ªed. española, Madrid, 1985, cap.VIII, pág.324.

independiente).<sup>6</sup> En cuanto al color de los mismos, el gusto por las tonalidades brillantes motivó que, durante toda la Edad Media y el Renacimiento, los pintores encargados de representar imágenes de Apóstoles eligieran colores vivos para sus vestiduras. En la selección que hicieron no parece que existiesen normas estrictas marcadas por los clientes del momento, pues no se observa la repetición sistemática del color en las vestiduras de cara a la identificación del personaje, exceptuando como veremos más tarde, la figura de Judas Iscariote. Ya hemos señalado anteriormente que los atributos personales y las cartelas acompañantes eran los signos de reconocimiento que leía el espectador medieval. Con el tiempo, los Apóstoles que la Iglesia destacó por su importancia como difusores del mensaje de Cristo, lograron un puesto relevante en la iconografía, llegando a tener un color característico en sus vestiduras.<sup>7</sup> Documentos, cartas de concierto y las propias obras así lo manifiestan.

Es interesante observar el radical cambio cromático que se produjo a partir del siglo XVII (figs.226-227). ¿A qué se debe el surgimiento de esa nueva gama en su indumentaria? En esta época, el concepto del color ha variado totalmente, el ojo del hombre barroco está acostumbrado a los grises y negros que rodean su mundo; aquél ya no se valora en función de su brillo sino que se buscan los matices, los juegos de luces. La pureza del color es relevada por la tonalidad. Pero ésta no fue la única causa del cambio.

Estaba en el ambiente del XVII español la rigidez impuesta por Trento en el uso de las imágenes. Los errores cometidos durante siglos en cuanto al color de las vestiduras de ciertos Apóstoles encuentran duras críticas entre los defensores del

---

<sup>6</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.IV, cap.XXVII, pág.548: "Pinguntur autem Apostoli simplici habitu palliati: Pallium enim quale fuerit fatis patet, ut post Rhenanum Pamelius annotavit, tum ex picturis sculpturisque; superioris vestis Apostolorum Christi, quae etiamnum exstat, tum ex libro Tertulliani de pallio, qui cum Christianus factus reprehenderetur, quod toga reiecta pallio vestiretur..." Pecheco también se referió a la conveniencia del vestido en los apóstoles, véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.677.

<sup>7</sup> *Ibid.*, págs.294: "Item in Apostolis, solent pictores vestimenta diuersa facere, & proprios cuique colores tribuere, ut postea dicemus: hoc tanem ipsum no ita certum est, aut necessarium, ut si quis aliter pingat, reiciendum sit"; PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., pág.414: "Similmente negli apostoli sogliono i pittori distinguere gli abiti loro con particolari colori... ma però né questa è cosa tanto certa o necessaria, che chi fa altrimenti abbia ad essere reietto. Così avviene in infinite altre istorie del Vecchio e Nuovo Testamento, delle quali non si trovando espresso se non la sostanza del fatto, il modo poi e le circostanze, ovvero il numero delle persone o le maniere loro si sogliono rappresentare variamente..."

Concilio. De manera general, los juicios emitidos por éstos se centraron en condenar el uso de colores vivos y brillantes por considerarlos inadecuados a su rango. No convenía pues a aquéllos que pertenecían al vulgo y que predicaban la humildad, la ostentación de riqueza. Por ello se recomendó abandonar el uso de "... esta brillantez, y variedad de colores" en los vestidos de los Apóstoles debiendo ser figurados "no con ropage de color carmesí, ó de otros colores vistosos, y brillantes, sino con vestidos pardos y oscuros".<sup>8</sup> Lo contrario, fue considerado un "error dimanado de impericia".<sup>9</sup>

Por encima de cualquier otra consideración de carácter meramente artístico, en las imágenes debían primar la honestidad y la modestia. De gran desatino se calificó "el distinguir entre ellos (los Apóstoles) la túnica de la capa con colores muy subidos, y fuertes á la vista". Debían ser representados "con túnicas, y capas de un mismo color" y preferiblemente del tono del propio tejido con el que estaban hechos.<sup>10</sup>

A pesar de las censuras, los pintores siguieron haciendo uso de los colores más variados para representar a ciertos Apóstoles. Entre los motivos de tal elección se pueden citar: el uso del color como signo de reconocimiento y el significado simbólico del mismo, las posibilidades técnicas que una gama cromática variada permitía al pintor amén de enriquecer su composición. El gusto por la copia y la imposición del cliente son dos factores que contribuyeron de manera determinante a la difusión de imágenes en las que aquéllos aparecen reiteradamente con unos colores característicos. Una gama de colores sombríos quedó relegada a los Apóstoles de importancia menor en la iconografía.

---

<sup>8</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.I, cap.IX, págs.77-78.

<sup>9</sup> *Id.*, lib.III, cap.IX, pág.295.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

## XIV.1.- San Pedro

El retrato fue un buen medio para distinguirlo del resto de los Apóstoles debido a la precisión en los rasgos. Normalmente, para llevar a cabo su caracterización, los artistas recurrieron a los textos de los Santos Padres difundidos a lo largo de los siglos por teólogos y tratadistas. El tipo quedó fijado en el arte. De edad no muy avanzada. Su rostro blanco y descolorido, con ojos negros teñidos en sangre por las lágrimas derramadas, cejas rasas y despejadas así como nariz larga, curva y algo remachada. Un pelo canoso y una barba poblada aunque no demasiado crecida completaban su físico<sup>11</sup> (figs.228-229).

La elección del tipo y color de sus vestiduras no se debe al azar ni a las preferencias individuales del artista. Responde a la conveniencia de adecuar ambos a la calidad del personaje y a la escena en la que éste se encuentre representado. Como representante de la Iglesia le atribuyeron vestiduras pontificales siempre blancas (el color tradicional de Dios) para resaltar su función jerárquica<sup>12</sup> (fig.230). A veces, esta indumentaria se completó con un manto rojo, símbolo de su martirio (fig.231). En el resto de las escenas de su vida, los artistas le representaron con túnica y manto,

---

<sup>11</sup> CALIXTO, N., *Ecclesiastica historia*, tom.I, lib.II, cap.XXXVII, (ed. París, 1630): "Petrus equidem non crassa corporis statura fuit, sed mediocri et quae aliquanto esset erectior; facie subpallida et alba admodum. Capilli et capitis et barbae crispi et densi, sed non admodum prominentes fuere. Oculi quasi sanguine respersi et nigri; supercilia sublata. Nasus autem longior ille quidem, non tamen in acumen desinens, sed pressus imusque magis". Cfr. DIDRON, M., *Manuel d'Iconographie...*, op. cit., pág.300, nota 2; Véanse también SANTORO, J. B., *Segunda parte de la Haglographia y vidas de los santos del Nuevo Testamento*, Bilbao, 1585, pág.312v: "Fue el glorioso sant Pedro caluo fegun lo pintan, y de estatura medianamente alta, y no muy gruelfo, el color trigueño, los cabellos de la barba y cabeça crespos y espeffos y no muy largos, los ojos negros y como fangrientos, muy pocas cejas, la nariz larga..."; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.345: "Fue San Pedro alto de cuerpo, aunque no abultado; blanco de rostro, y defcolorido; los cabellos de la cabeça, y los pelos de la barba eran crespos espefos, pero no largos; los ojos negros, y como teñidos en fangre, por las muchas lagrimas que derramaua..." Pacheco sigue el texto de Ribadeneira, PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.669.

<sup>12</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.I, pág.62: "... No me parece podrá afirmar nadie una cosa tal, si está en su sano juicio. Pero esto, poco, ó nada detiene, ni embaraza á los Pintores, que no procuran indagar, ni investigar las cosas, como era razon; de suerte que han pintado algunas veces á S. Pedro, adornado con la misma forma de vestiduras Pontificales, de que usan hoy los Sumos Pontífices en los actos mas solemnes. Mas, por no parecer, que quiero apretar esto demasiado, parecerá á muchos, que lo dicho debe referirse á las Pinturas simbólicas; de suerte que por ellas no se signifique otra cosa, sino que en el Beatísimo Apostol S. Pedro, residió el mismo poder, y autoridad dada por Christo, que hoy reside en el Papa..."

generalmente azul y ocre (pudiendo variar la tonalidad), respectivamente (figs.232-233). Pacheco recomendó el uso de ambos.<sup>13</sup>

Pero el color no sólo permitía al espectador identificar al Apóstol, también despertaba en su ánimo determinados sentimientos. Azul y ocre encierran un significado oculto cuyo origen se remonta a la Antigüedad. En el mundo cristiano, el amarillo es símbolo de la revelación del amor y de la sabiduría de Dios. En cuanto al azul, originado por la suma de rojo y blanco, es el símbolo del espíritu de la verdad; reflejo de la manifestación de la sabiduría divina. Este simbolismo fue aplicado a la figura de San Pedro, el Apóstol que tiene las llaves de la Puerta del cielo.

De la combinación del azul de la túnica con el ocre del manto surge un lenguaje oculto: aquél que invoca las rivalidades entre el cielo y la tierra. El uso de ambos colores en sus vestiduras indica el desprendimiento de todo lo mundano a que tuvo que hacer frente para alcanzar lo divino.

No faltan imágenes de aquél en las que el pintor prefirió el rojo sólo o en combinación con el azul o el ocre, probablemente aludiendo a su martirio (véanse figs.234-235 y 228).

Las llaves, con su doble papel de abertura y de cierre en su oculta función de iniciación y de discriminación, vienen a completar su significado (fig.236). Su poder dual encuentra como finalidad la ascensión al Paraíso celestial o el descenso al Paraíso terrenal.<sup>14</sup> Dicho poder para unir y desunir fue conferido al Apóstol mediante dos llaves. Pronto los teólogos comprendieron el importante valor simbólico que el uso de la plata y del oro podían aportar a las mismas. No fue arbitrario el color con el que fueron pintadas por los artistas, preocupándose algunos como Pacheco, de explicar el

---

<sup>13</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adicciones, cap.XIV, pág.669.

<sup>14</sup> El origen de este dualismo se encuentra en la mitología romana, donde Jano, considerado el guía de las almas, tenía doble cara: una vuelta hacia la tierra y otra hacia el cielo.

porqué de tal elección, generalmente condicionada por la función a la que estaban destinadas cada una:

... por la llave de oro se entiende la potestad de la absolución; por la de plata, la de la excomunión, porque ésta es inferior y aquella, superior.<sup>15</sup>

Por otra parte, la diferente calidad de los metales, oro y plata, recuerda el proceso alquímico necesario para la obtención de la Gran Obra en el que dichos metales simbolizan el bien y el mal, siendo el oro símbolo de Dios y la plata del infierno. Algunos otorgaron al Apóstol tres llaves, aludiendo con ello a su triple potestad y a la extensión de sus facultades sobre el cielo, la tierra y el infierno.<sup>16</sup> Una última variación son las imágenes en las que aparece portando una llave de gran tamaño (véase fig.228).

#### **XIV.2.- San Pablo**

A pesar de ser considerado el fundador de la Iglesia Universal y de tener un papel preponderante en el desarrollo del Cristianismo, su iconografía es limitada en comparación con la de San Pedro, al que estuvo asociado su culto durante toda la Edad Media. Ello promovió que fuese corriente la representación pareja de ambos. Precisamente uno de los teólogos más importantes del siglo XVI se referiría al lugar en el que era más conveniente colocar la imagen de cada uno.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.669. Un siglo después reaparece en INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.VI, cap.XIV, págs.289-290: "... nadie ignora, que al Apostol S. Pedro se le suelen y debe pintar con las llaves; pero se ha de advertir, que la una se la pintan de oro, y la otra de plata: pues así se vé... Ni se hace sin razon: pues en la de oro, se denota la potestad mas noble, benigna, y excelente de absolver, y por significarse en algun modo en la de plata, como de materia inferior, la de ligar, y de excomulgar".

<sup>16</sup> Este tipo de representación iconográfica es indicada por REVILLA, F., *Diccionario de...*, *op. cit.*, pág.293.

<sup>17</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XXIV, pág.375: "Paulus quibus de cauffis faepe à dextris Petris pingatur".

Descripciones sobre su fisonomía se encuentran en los Padres de la Iglesia y en los Evangelios Apócrifos. Estos textos coinciden, salvo pequeñas diferencias, en el aspecto del Apóstol y, en su mayoría, constituyeron la fuente en la que se basaron los teólogos y tratadistas posteriores para describirle. Ribadeneira y Pacheco son un ejemplo de ello. Retomando las palabras de Nicéforo Calixto, el primero diría:

Fue San pablo pequeño de cuerpo, y algo acorbado, de rostro blanco, y que en el semblante mostraba mas años de los que tenía: la cabeza pequeña, los ojos gracifos, las cejas caidas hazia abaxo, la nariz hermoza, acorbada, y larga, la barba afsi mismo larga, y muy poblada... y entre los cabellos de la cabeza algunas canas...<sup>18</sup>

Una larga tradición iconográfica representaba a San Pablo calvo. Pacheco criticó estas imágenes, recordando al pintor lo poco que se conformaban con el verdadero retrato pintado por San Lucas en el que aparece con cabello y la barba negra<sup>19</sup> (fig.237). Pero a pesar de ello, el antiguo tipo no desapareció.

La conveniencia de la adecuación histórica llevó a los artistas a sustituir el tradicional traje (túnica y manto) por uno militar siempre que el Apóstol fuese representado en la escena de su conversión.<sup>20</sup> En cuanto al color elegido para sus vestiduras, Pacheco recomienda pintarle con "túnica verde, ceñida y manto roxo" tal como aparecía en el retrato del evangelista<sup>21</sup> (fig.238). Más tarde, Interián de Ayala

---

<sup>18</sup> RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.355. Pacheco sigue casi al pie de la letra la descripción dada por éste, véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.I, págs.287-288: "... era pequeño de cuerpo, algo acorbado, el rostro blanco y que mostraba ancianidad; la cabeza pequeña y calva, los ojos gracifos, las cejas largas y caídas sobre ellos, la nariz aguileña, acorbada y larga, la barba luenga y muy poblada; aparecían en ella y entre los cabellos algunas canas..." Véase además SANTORO, J. B., *Segunda parte de la...*, op. cit., pág.315v. Todos ellos conocen el texto de CALIXTO, N., *Ecclesiastica...*, op. cit., tom.I, lib.II, cap.XXXVII: "Paulus autem corpore erat parvo et contracto, et quasi incurvo, aequo paululum inflexo; facie candida, annosque plures prae se ferente, et capite calvo. Oculis multa inerat gratia; supercilia deorsum versum vergebant. Nasus pulchre inflexus, idemque longior. Barba densior et satis promissa: eaque non minus quam capitis coma canis etiam respersa erat". Cfr. DIDRON, M., *Manuel d'Iconographie...*, op. cit., pág.300, nota 2.

<sup>19</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.670.

<sup>20</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.V, pág.91.

<sup>21</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.670.

se mostraría partidario de figurarle "con aquellos vestidos, que comunmente usaban los Judíos, particularmente los que querian ser tenidos por mas religiosos".<sup>22</sup>

#### XIV.3.- San Juan

La fórmula iconográfica bizantina de representar a este Apóstol bajo el aspecto de un viejo de cabellos y barba blancos no encontró respuesta entre los artistas de Occidente que tendieron a figurarle con los rasgos de un joven imberbe.<sup>23</sup> Sin duda, fueron determinantes los escritos de los teólogos en los que se concretaba la edad con la que San Juan fue llamado por Cristo. Se recuerda que en ese momento, aún era mozo "el menor de todos los apóstoles".<sup>24</sup> Por respeto a la verdad histórica se recomendó a los pintores que acomodasen la edad del Apóstol a la escena narrada, representándole mozo "en todos los pasos de su vida antes de la Cena y después en la Pasión, y al pie de la Cruz, y en la resurrección", pues es un anacronismo darle rasgos de un joven en el momento que escribió su evangelio al igual que figurarle viejo en el momento de la muerte de su Maestro.<sup>25</sup> Sin embargo, se conservó una preferencia hacia la imagen de San Juan con rasgos juveniles. Cristóbal de Avendaño se refirió, en uno de sus sermones, al problema de la edad en este personaje y recordó su simbolismo:

... A san Iuan siempre la Yglesia le pinta mozo, no obstante que mozo de mas de noventa años, y la razon desto es, porque assi como a los Angeles (aviendo

---

<sup>22</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.V, pág.91.

<sup>23</sup> La Iglesia griega toma la edad del momento en que el Apóstol escribió su Apocalipsis en la isla de Patmos, mientras que la Iglesia latina lo hace de la edad que tenía al asistir a la Última Cena. Para un estudio sobre el tema véanse MARTINOV, S. J., "Iconographie de S. Jean L'Evangeliste dans les plus récentes publications russes", en *Revue de l'art chrétien*, XI (XXVIIIe), (1878), pág.211; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit. (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), págs.711-712.

<sup>24</sup> Véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, pág.671.

<sup>25</sup> MARTINOV, S. J., "Iconographie de S. Jean L'Evangeliste", en *Revue de l'art chrétien*, X (XXVIIe), (1878), pág.360.



tantos años que Dios los crió) los pintan también mozos, dando á entender, que porque estan siempre á la vista de Dios nunca se envejecen... la misma razon corre de Iuan Evangelista en pintarle siempre mozo... pintarle mozo la yglesia, es para dar a entender que como esta siempre á la vista de Dios, nunca se envejecia...<sup>26</sup>

En cuanto a sus facciones se consideró conveniente asemejarlas a las de Cristo, distinguiéndose por tener el cabello y la barba algo más crecido.<sup>27</sup>

Sin diferenciarse del resto de los Apóstoles en las prendas del vestir (túnica y manto), el color que se eligió para ellas es un signo más de identificación. Abundan las imágenes del Apóstol en las que los pintores eligieron el blanco para su túnica (figs.239-240). Este color, sustituido posteriormente por el verde, nunca dejó de usarse. Así lo demuestra Pacheco al informarnos de un cuadro pintado por él en el que San Juan viste túnica blanca "por su pureza",<sup>28</sup> encontrando argumento en la existencia de ésta como reliquia.<sup>29</sup>

A través del color el espectador no sólo reconocía al Apóstol sino que además descifraba su sentido simbólico. El verde, signo de la iniciación en el conocimiento de Dios, simboliza la iniciación espiritual de San Juan<sup>30</sup> (figs.241-243). Por otra parte, los dos colores de los que se compone el verde (azul y amarillo) evocan la caridad y la regeneración del alma que el Apóstol alcanzó mediante las buenas obras. Algunos artistas aplicaron éste en el envés del manto, significando con ello la penetración del Espíritu de Dios (fig.244). A los citados colores se les sumó un tercero: el rojo. Como discípulo que jamás abandonó al Mesías y como símbolo de su amor, expresado

---

<sup>26</sup> Incluido en el *Marital de las fiestas ordinarias, y extraordinarias de la Madre de Dios, Señora nuestra, con sermones al fin de sus celestiales Padres*, Impreso en Valladolid por Iuan de Rueda, Valladolid, 1629, pág.11. Cfr. DÁVILA FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> del P., *Los sermones y...*, pág.154.

<sup>27</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIV, pág.676.

<sup>28</sup> *Id.*, pág.673.

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> FERGUSON, G., *Signos y símbolos...*, *op. cit.*, pág.220; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.26.

mediante la acción de sus actos, le corresponde un manto de tonalidad rojiza<sup>31</sup> (fig.245). Pacheco recomendó el uso del rojo en todas las escenas en las que conviniese destacar su carácter de mártir.<sup>32</sup>

#### XIV.4.- San Bartolomé

La caracterización del Apóstol proviene de los datos aportados por la *Leyenda Dorada*. Cabellos negros y ensortijados, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y barba espesa y ligeramente encanecida, son los rasgos fisonómicos con los que le representaron los artistas<sup>33</sup> (fig.246). Molano en el siglo XVI y Ribadeneyra en el XVII se mantuvieron fieles al texto apócrifo.<sup>34</sup>

Discrepan los textos al referirse a la tipología y cromatismo del vestido usado por aquél. Mientras que en los apócrifos se mantenía que San Bartolomé vistió túnica púrpura y manto blanco ricamente adornado<sup>35</sup> (fig.247), teólogos y tratadistas cercanos al pensamiento marcado por Trento, condenaron tal uso por no ser apropiadas aquéllas al rango de su persona.<sup>36</sup> Los pintores no debían hacer "ningun aprecio de la obscura ficción del vestido de púrpura de S. Bartholomé en el tiempo de su Apostolado" por

---

<sup>31</sup> ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.220.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, (traducción del latín de Fray José Manuel Macías), Alianza Editorial, Madrid, 1982, vol.II, cap.CXXIII, pág.524.

<sup>34</sup> Véanse MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.II, cap.LVI, pág.241: "De Bartholomaeo..., Capilli eius nigri & crifti, caro candida, oculi grandes,...barba prolixa...& purpure vestitur, induitur albo quod per fingulos angulos habet gemas purpureas..."; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.469: "... tenia los cabellos negros, y crespos; el rostro blanco, los ojos grandes, las narizes iguales, y derechas, la barba larga, y entre cana; la estatura mediana..."

<sup>35</sup> VORÁGINE, S. de la, *La leyenda...*, *op. cit.*, vol.II, cap.CXXIII, pág.524.

<sup>36</sup> MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, l.II, cap.LVI, pág.241: "Interim fatis apertè híc mentitur, du dicit Bartholomaeum Apofitulu purpura vestiri & gemmis..."

ser esto una "pura mentira".<sup>37</sup> Pero los contratos de obras anteriores a esta época prueban cuanta influencia tuvieron los apócrifos en el arte. Valga como ejemplo el ya citado para las pinturas del retablo dedicado a San Pedro de Pierola en el que se especifica "que la ymage de sant Barthomeu, sia vestida de una porpra d'or cercada de blanch".<sup>38</sup>

Sin una tipología fija con la que el espectador pudiese identificarle, los artistas recurrieron a dotarle de una serie de objetos propios. Un demonio atado a una cadena, un libro, un cuchillo o su propia piel colgada del brazo son sus atributos característicos (figs.247-248). El significado simbólico de estos elementos se encuentra en el objeto en sí y no en el uso del color que, salvo en el caso del demonio, se emplea como recurso pictórico para representarlo de la forma más verosímil posible.

#### XIV.5.- Santiago el Mayor

Con frecuencia los artistas sustituyeron el traje de Apóstol para acomodar la indumentaria a los momentos vividos por aquél.<sup>39</sup> Así, en recuerdo de la batalla de Clavijo se le figura con la clámide militar propia de un guerrero (variando ésta según la época) y montado en un caballo blanco (fig.249). A veces, lleva la "lacerna" o capa de viaje de los romanos. Pero no sólo la forma de la ropa debía adecuarse a su modo de vida sino también la calidad del tejido y su tonalidad. Para distinguirla de los vestidos de lana usados por los Apóstoles, algunos estimaron oportuno que el pintor se

---

<sup>37</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.VI, págs.357-358. Otros teólogos ya se habían pronunciado al respecto. MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XXXV, pág.409: "...quod Doctor humilitatis & contemptus, vestitu contrarium docere videretur. Quare valeat obfcurum figmentum de vestitu purpureo Bartholomaei, tempore Appofitolatus eius..."; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.469: "... los vestidos blancos: y que no se le enuejecian..."

<sup>38</sup> MADURELL I MARIMON, J. M., "El arte en la...", *art. cit.*, pág.322.

<sup>39</sup> Para los tres tipos iconográficos se puede consultar RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome III. II. *Iconographie des Saints*), págs.695-697.

esforzase en dar a los paños las cualidades propias de las telas de lino, siempre de color blanco.<sup>40</sup>

La influencia de las cofradías explica la imagen del Apóstol Santiago como peregrino. Hacia fines del siglo XIII era figurado con sombrero y bastón. En el siglo siguiente, aquél es adornado con una concha, adoptando con el tiempo el resto de los atributos propios de los peregrinos: gran sombrero y manto de viajero (figs.250-251). Emile Mâle ha explicado esta metamorfosis basándose en una antigua costumbre de las cofradías que viajaban a Compostela. En estas procesiones siempre había un peregrino que, caracterizado como el Apóstol Santiago, vestía el traje al que sólo tenían derecho los cofrades que ya habían realizado el viaje, estando prohibido al resto el uso del bastón.<sup>41</sup> Santiago Sebastián ha descrito la vestimenta típica de los peregrinos como un traje reforzado de piel combinado con un sombrero redondo, el zurrón de piel y el borbón para caminar. Pero el verdadero atributo del peregrino fueron las conchas.<sup>42</sup> Este modelo influyó de manera determinante en el arte ya que, con frecuencia, los pintores prefirieron el tipo de peregrino al de apóstol, sobre todo, cuando se trataba de representarlo individualmente.<sup>43</sup>

#### XIV.6.- Los contratos

Para el refectorio del convento de Nuestra Señora de la Merced en Sevilla se encargó, el 22 de febrero de 1564, una Santa Cena. El pintor Vasco Perea, encargado de realizar la composición, aceptó como condiciones vestir a cada Apóstol,

---

<sup>40</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, lib.VI, cap.IV, pág.184; véase también lib.I, cap.IX, desde el nº I en adelante.

<sup>41</sup> MÂLE, E., *L'art religieux de la...*, *op. cit.*, pág.159 y nota 1. Sobre la influencia de las cofradías piadosas en la representación iconográfica del Apóstol Santiago como peregrino véase además BREHIER, L., *L'Art chrétien...*, *op. cit.*, cap.XIII, pág.378.

<sup>42</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. (Arquitectura, Liturgia e Iconografía)*, ed. Encuentro, Madrid, 1994, págs.301-302.

<sup>43</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo II, lib.VII, cap.II, pág.315.

... de las colores que riquiere por las quales son conocidos como es san juan evangelista de colorado san pedro de azul santiago de verde san bartolome de blanco y los demas que se vistan de las otras colores que riquiere...<sup>44</sup>

El 1 de abril de 1628 Francisco de Pineda y su hijo Lorenzo, ambos pintores, se obligaron a dorar, estofar y pintar el retablo de Nuestra Señora de la Asunción, sito en la capilla de Martín de Palomar en la iglesia parroquial de Medina del Campo, en el que las "figuras de los doce apóstoles sean de estofar... dando a cada una las colores que a cada una conbiniere".<sup>45</sup> La misma norma se encuentra en la escritura pública firmada por Manuel Martínez de Estrada para la obra del retablo mayor de Santiago, en Medina de Rioseco, donde además de recomendar al pintor que represente a cada Apóstol "dando a cada uno los colores que les corresponden", se le obliga a usar una gama cromática "que tengan variedad" debiendo evitar que los colores "no se escurezcan ... uno con otro".<sup>46</sup>

Los contratos recogen en sus cláusulas el compromiso al que el pintor se obligaba en cuanto a la elección del tipo y color de las vestiduras que debía llevar San Pedro dependiendo siempre de la historia. El 15 de febrero de 1392 Bernat Comté, párroco de Boixadors, y Lluís Borrassà, pintor, concertaron en Barcelona la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Pere de Salavinera en la que aquél debía mostrar toda su solemnidad "vestit com a pape".<sup>47</sup>

En las condiciones estipuladas, el 7 de marzo de 1451, para pintar las escenas del retablo de San Pedro de Pierola constan los colores de las diferentes prendas que llevaría el Apóstol:

---

<sup>44</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.52.

<sup>45</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.368.

<sup>46</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.270; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°673. Folio 329.

<sup>47</sup> MADURELL I MARIMON, J. Mª., "El pintor Lluís...", *art. cit.*, pág.87.

... les corones de la tiara, aximateix brunit embutides. E la capa de bell vermell, reglassada, de fin carmini, e la dalmàtica porprada d'or mat.<sup>48</sup>

Francisco Martínez y Lázaro Andrés se comprometieron, el 6 de octubre de 1601, a realizar el retablo mayor de San Pedro de la iglesia de Alaejos, aceptando como condición que a San Pedro, por ser figura principal, se le diese "la capa de un brocado blanco... y a lo demas de la figura ... lo necesario al bestido pontifical".<sup>49</sup> En la escena de la prisión debía tener el "sayo açul" y en la historia que le representaba en la barca, su vestido debía ser "colorida... como la otra historia no mas ni menos".<sup>50</sup>

Referencias a sus atributos son constantes en este tipo de documentos. El 7 de marzo de 1392 Francesc Andreu y Mieres Berenguer des Parerol concertaron con Lluís Borrassà la pintura del retablo mayor del templo parroquial de Sant Pere de Mieres en Barcelona. La imagen de San Pedro debía vestir honestamente, "tenent les claus a la una mà, e senyant ab l'altra".<sup>51</sup>

Bernat Torn, vicario de la parroquia de Santa María de Manlleu, de una parte, y Lluís Borrassà, de la otra, firmaron contrato, el 21 de febrero de 1403, para la pintura de un retablo dedicado a San Pedro. Las obligaciones afectaron a los atributos:

... le image de nostro senyor sanct Pere... tanent... en la mà dreta, les claus;  
e en la mà squerra, un libra.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>, "El arte en la...", *art. cit.*, pág.322.

<sup>49</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.302.

<sup>50</sup> *Id.*, págs.302-303.

<sup>51</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>, "El pintor Lluís...", *art.cit.*, pág.93.

<sup>52</sup> *Id.*, pág.151.

En el concierto de la pintura para el retablo de San Pedro de Pierola al que ya nos hemos referido consta una condición que afecta de manera específica a los atributos del Apóstol, debiendo llevar "en la mà sinistre... la clau d'argentambutida".<sup>53</sup>

Entre las condiciones y obligación a las que Vasco Perea se comprometió el 17 de abril de 1568 con la Cofradía de las Animas del Purgatorio para realizar un retablo en la capilla de la Catedral de Sevilla, se le recuerda que represente a "san pedro con sus llaues".<sup>54</sup>

En cuanto a San Pablo, Pedro Fernández de Guadalupe se comprometió por contrato, firmado el 5 de mayo de 1530, a realizar una imagen de aquél para el retablo de la Catedral de Sevilla. Entre sus cláusulas destacamos la que se refiere al color de sus vestiduras:

... y sea labrado el manto de blanco escurecido con violado y puesto en un encasamiento como conviene a la figura y labrado de sus colores... y la figura del señor san pablo lleve la saya verde...<sup>55</sup>

Documentos y contratos de obra dan prueba de la tradición en el uso de los colores en las vestimentas de San Juan, siendo la combinación de rojo y verde la que gozó de mayor preferencia entre los clientes que realizaban los encargos. Antón Sánchez de Guadalupe en la historia de la Quinta Angustia que pintó, el 21 de noviembre de 1526, para el monasterio de San Francisco de Sevilla se comprometió a dar al Apóstol "el manto colorado e la saya verde".<sup>56</sup> La misma condición aparece en contratos del siglo siguiente. El 24 de agosto de 1621 el monasterio de Santa Isabel acordó con Marcelo Martínez la ejecución de un retablo en el que la figura de San Juan evangelista debía tener "la tunicela verde a punta de pincel muy bien labrada y el

---

<sup>53</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>, "El arte en la...", *art. cit.*, pág.321.

<sup>54</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo IX, (Arte hispalense de los siglos XV y XVI por José Hernández Díaz), pág.53.

<sup>55</sup> *Id.*, tomo VI (Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. José Hernández Díaz), pág.83.

<sup>56</sup> *Id.*, pág.95.

manto encarnado con un brocado".<sup>57</sup> En la escritura de obligación y condiciones, con fecha 25 de enero de 1640, para ejecutar el retablo de Belilla se puede leer "el san juan questa al pie de la cruz a de llebar el sayo berde".<sup>58</sup>

No siempre el verde fue elegido para la túnica del Apóstol. Algunos documentos recogen esta anomalía. Así lo hace el contrato que, el 14 de septiembre de 1601, se concertó entre Pedro de Oña y los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco. En la escena del Descendimiento se obliga al artista a pintarle con "la tunica morada y el manto verde".<sup>59</sup>

Son constantes las alusiones a los diferentes colores que debían tener no sólo las diversas prendas en su parte externa sino también en los enveses. Entre las condiciones para dorar y pintar un San Juan, firmadas el 3 de enero de 1548 por Antonio de Quijano y Luys Vélez, consta que el manto sea "de oro y el sayo de carmesi... y el enbes de la capa de berde".<sup>60</sup> Juan Martínez y Lorenzo de Dios se comprometieron, el 18 de junio de 1697 bajo cláusula de contrato, a realizar un Descendimiento para la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, en el que "la capa de san juan a de ser encarnada... y matizados de bariedades de colores y el enbes morado... la tunica a de ser berde".<sup>61</sup>

Las normas en las imágenes también afectaron a las representaciones de otros Apóstoles. El 6 de agosto de 1392 Ramón Ça Porta, beneficiado de la iglesia del convento de Sant Jaume de Calaf, de una parte y el pintor Lluís Borrassà, de la otra, acordaron las condiciones de un retablo dedicado a San Bartolomé para el citado templo

---

<sup>57</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.355.

<sup>58</sup> *Id.*, pág.349.

<sup>59</sup> *Id.*, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

<sup>60</sup> *Id.*, pág.24.

<sup>61</sup> *Id.*, pág.257. El mismo contrato aparece recogido en *id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.257; ambos se refieren al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°630. Folio 760a 763.



monasterial. El Apóstol debía mostrar sus atributos característicos "un libre, e lo diablo encadenat en la una mà, e en l'altra mà lo coltel".<sup>62</sup>

En las condiciones para la obra del retablo de Santiago de la ciudad de Medina de Rioseco, dadas por Manuel de Estrada el 4 de mayo de 1706, consta que las vestiduras del Apóstol debían ser de "aqueel color que combiniere mas a la ystoria... matizado de colores muy onesto".<sup>63</sup> Siempre que apareciese en una escena aislado, tendría que vestir manto blanco y túnica matizada de varios colores;<sup>64</sup> si se encontraba montado a caballo, los colores se acomodarían al carácter bélico de la escena.<sup>65</sup> Un manto de tonalidad violácea sería conveniente cuando se narrase su martirio<sup>66</sup>.

En términos similares se expresa el contrato referido en cuanto a los atributos, a los que "se les aplicaran los colores que mas convinieren para que concorden con la ystoria".<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>, "El pintor Lluís...", *art. cit.*, pág.95.

<sup>63</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.268; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°673. Folio 329.

<sup>64</sup> *Id.*, pág.266.

<sup>65</sup> *Ibidem.*

<sup>66</sup> *Id.*, pág.267.

<sup>67</sup> *Id.*, pág.269.

**CAPITULO XV.- LOS SIGNOS DE LA INFAMIA**

## XV.- SIGNOS DE INFAMIA

### XV.1.- Imperfecciones físicas. Los seres rojos

La fealdad -abarcando el término lo enfermo, lo deforme o simplemente distinto- fue considerada durante siglos un aliado del mal y de lo indigno, en clara oposición a la belleza que simbolizaba todo lo bueno y noble (figs.252-253).

La coloración oscura de la piel y el cabello rojizo fueron considerados rasgos fisonómicos propios de los hombres alejados del bien. Las antiguas civilizaciones mostraron su repulsa hacia los seres rojos. Los egipcios eligieron estos atributos para el dios Set, personificación del mal en el conflicto cósmico con las fuerzas del bien.<sup>1</sup> Otro de sus dioses, Tifón, también fue representado mediante el color bermejo (mezcla de rojo y negro), símbolo de todo lo nocivo existente en la Naturaleza. Era costumbre egipcia que en los días de canícula fuesen sacrificados hombres que tenían la misma coloración en sus cabellos.<sup>2</sup> Más tarde, aquel dios egipcio fue asumido por la mitología

---

<sup>1</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los ...*, op. cit., pág.938.

<sup>2</sup> Cfr. MELLINKOFF, R., "Judas's red hair and the Jews", en *Journal of Jewish Art*, vol.IX, (1983), pág.32; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.131-132.

romana bajo el nombre de Vulcano, dios del fuego destructor que, expulsado del cielo por su fealdad repulsiva, se convirtió en el símbolo del mal y de la falsedad.<sup>3</sup>

Como ya hemos dicho al tratar de las analogías, los griegos tuvieron tendencia a analizar la expresión de los sentimientos y el carácter interno de los seres a través de sus rasgos fisonómicos. En un texto del siglo III a.C. atribuido a Aristóteles, el autor hace referencia a los "rojos" como hombres de sentimientos falsos y crueles, destacando su astucia:

... aquellos con el pelo ámbar oscuro son bravos, pareciéndose a los leones.  
(Pero aquellos con)(el pelo) rojizo son de mal carácter, pareciéndose a los zorros.<sup>4</sup>

Los "rojos" gozaron de un puesto relegado en la sociedad romana. En época imperial el uso del vocablo *rufus* respondía a un sobrenombre con carácter peyorativo.<sup>5</sup> Como signo ridiculizante de aquél que lo portaba, los actores del teatro romano recurrieron a máscaras con cabellos rojos adornadas, a veces, con alas de tonalidad bermeja para caracterizar a esclavos y bufones. Con ellas se pretendía simbolizar la rapidez de ambicioso para elevarse sobre los bienes materiales.<sup>6</sup> Esta práctica derivaba del uso de máscaras y caretas estereotipadas que los griegos empleaban en sus representaciones teatrales con el deseo de subrayar los rasgos peculiares de un personaje (*prosopon*)<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.133-134.

<sup>4</sup> Aristóteles indicó en su tratado *Sobre los Animales* las relaciones existentes entre las caras humanas y las diversas coloraciones de piel, cabello etc., con las correspondientes a los animales (*Gen. anim.* IV, 3, 32 (769b)). Cfr. MELLINKOFF, R., "Judas's red...", art. cit., págs.32 y 40. En países de habla germana y francesa el zorro fue considerado símbolo de la habilidad y de la astucia. Véase CARO BAROJA, J., *Historia de la Fisiognómica. (El rostro y el carácter)*, Colección Fundamentos, ed. Istmo, Madrid, 1988, pág.69.

<sup>5</sup> Véase ANDRÉ, J., *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949: *Rvfvs*, págs.80-83. Este término fue muy usado en la Antigüedad para designar la coloración de los cabellos.

<sup>6</sup> MELLINKOFF, R., "Judas's red...", art. cit., pág.32. Sobre el significado de los elementos de la máscara véase PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, ed. Tecnos, Madrid, 1988, pág.60.

<sup>7</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.698.

El Cristianismo acentuó el carácter demoníaco del rojo. Utilizado frecuentemente para el rostro y la piel de Satanás como símbolo del fuego infernal, este color se convirtió por extensión en la coloración de la piel de todas las criaturas que participaban del poder diabólico<sup>8</sup>. La piel de tonalidad oscura y el pelo rojizo pasaron a ser signos distintivos de los personajes malvados<sup>9</sup> (figs.254-255). Estos seres aparecen descritos en las Sagradas Escrituras como "rojos". En el *Génesis* se dice que Esaú, hermano gemelo de Jacob, nació "rojo, todo él peludo, como un manto".<sup>10</sup> La envidia dominó las acciones de otro ser rojo, Saúl, primer rey de Israel, conduciéndole a la locura.<sup>11</sup>

La Edad Media se mostró respetuosa con estas tradiciones y colaboró a su asentamiento y divulgación. Según la creencia popular un hombre rojo era aquél que tenía la piel rubicunda o sembrada de manchas. La presencia de éstas le convertía en un ser impuro -no olvidemos que el concepto de belleza medieval respondía a la pureza y lo puro siempre era lo liso-. De ahí que cualquier alteración o mancha de la piel fuese motivo de impureza y, aún más, un signo visual reflejo del pecado.<sup>12</sup> A esa impureza conspécífica se añadió una connotación de brutalidad. Una piel salpicada con manchas hacía al hombre partícipe de la crueldad de los animales.<sup>13</sup> Los sobrenombres

---

<sup>8</sup> Recordemos que en la Edad Media el bermejo, color participante de negro en su mezcla, se situaba distante y opuesto al blanco de la divinidad.

<sup>9</sup> PASTOUREAU, M., "Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale", en *Rassegna*, VII, fasc.23/3, (1985), pág.10; "Les Couleurs medievals. Systemes de valeurs et modes de sensibilité", en *Figures et Couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, París, 1986, pág.41; "Du symbolique à l'emblématique: l'exemple de mauvais jaune", en *Couleurs, Images, Symboles (Études d'histoire et d'anthropologie)*, éditions Le Léopard d'Or, París, s.f., pág.50; "Rouge, jaune, gaucher (Notes sur l'iconographie médiévale de Judas)", en *Id.* págs.75-76.

<sup>10</sup> *Génesis* 25,25. Portal explica cómo Esaú por ser pelirrojo fue llamado por los Setenta Edom, es decir, color de fuego, véase PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, pág.129.

<sup>11</sup> Pero como en todo hubo excepciones. No todos los "rojos" que aparecen en la Biblia son personajes negativos. Para los hebreos, el nombre de Adán equivalía a "rojo" y "viviente". En *I Samuel* 16, 12 describe a David como "... rubio, de hermosos ojos y muy bella presencia".

<sup>12</sup> Referencias al pelo rojo como un signo de impureza se encuentran en *Levítico* 13, 29.30. Los tratados de Pseudo Aristóteles, de Adamancio y especialmente el célebre *Secretum Secretorum*, una de las obras más apreciadas en la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XII, coinciden en considerar a la piel idealmente bella aquélla cuyo colorido se mantuviese equidistante entre el pálido y el rojizo, pues ello simbolizaba el equilibrio físico. Véase BRUYNE, E., *La estética...*, *op. cit.*, pág.30. Para un estudio más en profundidad sobre el concepto de belleza en la Edad Media recomendamos *ibidem*.

<sup>13</sup> Para el significado de las manchas en la piel véase PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune et...", *art. cit.*, pág.78.

"rojo" o "roux"<sup>14</sup> serán siempre signos humillantes indicadores, unas veces, de una cabellera roja o de un rostro rubicundo y otras, del carácter cruel. Si en su origen el término *rubicundus* calificaba el rostro de los comediantes y gentes que vivían al aire libre, con el paso del tiempo adquirió un valor peyorativo.<sup>15</sup> Siendo el rojo símbolo de la sangre, la sensibilidad medieval lo consideró el emblema del pudor que daba color al rostro.<sup>16</sup>

La connotación negativa de la piel amarillo-rojiza y de la tonalidad cárdena de los cabellos se verá favorecida con el desarrollo de leyendas y folclores a los que tan proclive era el hombre medieval.<sup>17</sup> Una de las fuentes más tempranas que recogió el desprestigio de que gozaban los seres rojos fue el romancero latino *Ruoblieb*, escrito por un monje anónimo en la Alemania del siglo XI. De igual manera, los *Proverbs of Alfred*, redactados a principios del siglo siguiente, así como el *Secretum Secretorum*, daban aviso a aquél que pretendiese tener por amigo a un pelirrojo de los peligros que corría.<sup>18</sup> La idea de que "la cara es el espejo del alma" también fue expresada en refranes españoles. La prevención contra los hombres de pelo bermejo abarca un amplio repertorio. Sirvan de ejemplo aquél en el que se dice "¿Amigo pelirrojo?, ándate con ojo" o "pelo bermejo, mala carne y peor pellejo".<sup>19</sup>

Durante esta época, y aún después, se creyó que el horóscopo del hombre determinaba su apariencia física. Las correspondencias entre las características físicas externas de un hombre y su carácter interior fueron explicadas mediante las pseudociencias de la astrología y la fisonomía universalmente aceptadas. Esa tendencia

---

<sup>14</sup> ANDRÉ, J., *Études sur les...*, op. cit., *Rvssvus, Rvssevs*, págs.83-84.

<sup>15</sup> *Id.*, *Rvbicvndvs*, págs.78-79.

<sup>16</sup> PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.69: (Rojo lengua profana). Véase también BRUYNE, E., *La estética...*, op. cit., pág.30.

<sup>17</sup> PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher...", art. cit., pág.70. Los relatos y tradiciones folclóricas se consagran durante la Edad Media a actividades deshonestas, transgrediendo el orden social establecido.

<sup>18</sup> Todos ellos cfr. en MELLINKOFF, R., "Judas's red...", art. cit., págs.32-33.

<sup>19</sup> KLEISER, L. M., *Refranero general ideológico español*, (edición facsímil), editorial Hernando, Madrid, 1978, pág.646, n°56.596 y n°56.569 respectivamente. Para la relación completa de los hombres "bermejotes" véase pág.646, n°56.564 a 56.610.

a las analogías hizo que se buscara un planeta causante de todas las imperfecciones del hombre. El saturnino, de compleción melancólica, fue considerado el peor de todos. Sus peculiaridades faciales y temperamentales reflejaban la vileza de su aspecto entero. El melancólico era el resultado de una mala disposición combinada con un interior enfermo que, a su vez, se reflejaba en una constitución física pobre y, en muchos casos, repulsiva.<sup>20</sup> Las características propias de estos hombres fueron detalladas por Bartholomeus Anglicus. Se distinguían del resto por el color amarillento-verdoso de su piel y por la tonalidad cárdena de sus cabellos. Rudos en su comportamiento hacia los demás, gustaban cubrirse con vestidos feos y malolientes.<sup>21</sup>

Afirmaciones fisonómicas sobre el color de la piel, del cabello y de la constitución física en general fueron una constante en los versos mnemónicos de la Edad Media. Algunos referidos al melancólico lo describían como "envidioso y triste, codicioso y agarrado, no exento de falsedad, timorato, amarillento".<sup>22</sup>

Avaricia y traición son algunos de los aspectos que Nicolás de Cusa resaltó de los hombres dominados por la melancolía.<sup>23</sup> Ambos vicios fueron representados iconológicamente en la obra de Ripa. Y, aunque son varias las posibilidades ofrecidas en la imagen alegórica de la Avaricia,<sup>24</sup> (fig.256) en todas ellas se personifica bajo

---

<sup>20</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.87.

<sup>21</sup> ANGLICUS, B., *De proprietatibus rerum*, Estrasburgo, 1485, VIII, 23, fol.o 2v.: "...Unde dicit Idem Ptolomaeus: "Subiecti Saturno... glauci sunt coloris et lividi in capillis, et in toto corpore asperi et inculti, turpia et fetida non abhorrent vestimenta....quia in eorum complexione humor melancolicus dominatur". Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.I, pág.191.

<sup>22</sup> "Invidus et tristis, cupidus, dextraeque tenacis,- non expers fraudis, timidus, luteique coloris". Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.128.

<sup>23</sup> CUSA, N. de, *Opera*, París, 1514, vol.III, fol.75v: "...vel propter abundantem varitiosam melancoliam, quae pestes in corpus seminavit varias, usuram, fraudes, deceptiones, furta, rapinas et omnes eas artes, quibus absque labore cum quadam calliditate deceptoría divinitae magnae quaeruntur, quod absque laesione Reipublicae fieri nequit..." ("...exceso de melancolía avariciosa, que da origen a las variadas pestilencias del cuerpo: usura, fraude, engaño, robo, rapiña, y todas esas artes que sirven para alcanzar grandes riquezas no con el trabajo sino sólo con cierta astucia mendaz...") Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.133.

<sup>24</sup> Comentamos aquí sólo el aspecto fisonómico de ambas pues el vestido y los atributos serán tratados en sus respectivos apartados. Véase también ALCIATO, *Emblemas*, ed. Akal, Madrid, 1985, págs.119-125 (emblemas LXXXIV La Avaricia", LXXXV "Sobre los avarientos", LXXXVI "Sobre los cortesanos", LXXXVII "Sobre los sucios", LXXXVIII "Sobre los que se enriquecen con el mal público").

el aspecto de una mujer pálida, fea y delgada cuya tez maliciosa es expresión de melancolía. La palidez de su rostro indica su constante preocupación por acumular riquezas y el temor en el que vive el avaro<sup>25</sup>; su cuerpo deforme es el reflejo exterior de la enfermedad interior que padece.<sup>26</sup> En cuanto a la Traición, Ripa consideró que podía ser personificada por un hombre de aspecto feo, pues este vicio era "una espantosa mancha y una marca de infamia en la vida del hombre".<sup>27</sup>

El paso del tiempo iría transformando la imagen del melancólico pero la inferioridad del temperamento permaneció inmutable. Ello permitió su aplicación a la figura de Judas y, por extensión, a toda la raza judía destacando la avaricia mostrada por este pueblo (fig.257):

Los melancólicos, cuyo rasgo más saliente es la avaricia, están bien dotados para los asuntos domésticos y el manejo del dinero. Judas llevaba la bolsa.<sup>28</sup>

El judío, por sus relaciones con Satanás, tenía características físicas propias y adoptaba en muchas de sus imágenes pintadas el aspecto monstruoso de aquél (figs.258-259). Se seguía con ello una antigua tradición recogida en la Biblia donde son claras las alusiones a la raza judía como un pueblo endemoniado.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> RIPA, C., *Iconología*, ed. Akal, Madrid, 1987 (2 vols.), vol.I, pág.122.

<sup>26</sup> *Id.*, vol.I, pág.123.

<sup>27</sup> *Id.*, vol.II, pág.364.

<sup>28</sup> Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.II, pág.134. Otros muchos traidores son representados en la iconografía cristiana con este atributo distintivo. Véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.133; PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher,..." , *art. cit.*, págs.69-70.

<sup>29</sup> *Apocalipsis* 2,9: "... los que dicen ser judíos y no lo son, antes son la sinagoga de Satán" y 3, 9: "... yo entregaré algunos de la sinagoga de Satán, de esos que dicen ser judíos y no lo son, sino que mienten..." Véase además NOLA, A. M. di, *Historia del Diablo*, editorial Edaf, Madrid, 1992, pág.368.



## **XV.2.- El color en los parches y vestidos. Signos de distinción social**

El deseo de la sociedad de identificar a ciertos miembros con unos signos especiales para humillarlos es ancestral. Los aditivos a la ropa o las prendas en sí mismas constituían un elemento apropiado para tal fin, en el que los colores venían a significar la señal de distinción. Cualquiera que sea la variedad de formas, diseños y colores, las marcas de las minorías sociales se rigen por ciertos principios:

- el símbolo o ropa-símbolo, entendiendo por esto su color, su forma o ambos, debe ser completamente distinto de los que llevan la mayoría.
- el distintivo, como accesorio o prenda, debe ser claramente visible. De ahí que se eligiesen colores brillantes que al incrementar la visualidad de los parches permitían que éstos cumpliesen su función.
- el signo de diferenciación debía ser reconocido por la sociedad.

### **XV.2.1.- Bufones y locos**

La vestimenta parcheada de colores vivos fue herencia de la Antigüedad clásica. Una de las características del mimo romano era un traje de parches o lunares multicolor. Mellinkoff ha señalado que este vestuario puede derivar, a su vez, de la figura etrusca "*Pherse*", vestida con un traje compuesto de piezas multicolores que decora la tumba del siglo VI conocida más comúnmente por Tumba del Polichinela o "Tumba del Bufón". Apuleyo confirma el uso de aquél como práctica habitual en época romana:

¡Tomal o ¡Como! Supongamos que poseyera un vestuario teatral, ¿se arriesgaría a deducir de ello que suelo vestir el traje ondulante de la tragedia, o, el traje amarillo del actor o el parcheado multicolor del mimo?<sup>30</sup>

La connotación despreciativa que conllevaba el uso de un vestido multicolor fue expresada también por Lindpraud al referirse al emperador Romano I en Constantinopla:

Me pareció que apareció como un actor o mimo. Aquellos hombres, lo más probable para despertar la hilaridad de su audiencia, se adornaban con diversos colores.<sup>31</sup>

Los antiguos mimos o bufones de baja categoría sobrevivieron a la decadencia de los teatros y pasaron a convertirse en los payasos, bufones y juglares de la Edad Media. A pesar de que esta "tribu" se adaptó a las nuevas condiciones, algunos de sus atributos son claros deudores de sus orígenes: sombreros, campanas, cabezas rasuradas, rasgos físicos grotescos y, sobre todo, una vestimenta parcheada de colores abigarrados, son los signos que les identificaban (figs.260-262). En los Misterios de la Edad Media, durante la Cuaresma, era costumbre que el director de la compañía enviara a un actor grotesco, un enano con la cabeza cubierta con un gorro lleno de cascabeles, vistiendo un pantalón con una pernera roja y la otra amarilla, para que corriese de golpe el telón anunciando el final de la historia por ser ésta demasiado ridícula.<sup>32</sup>

Es importante tener en cuenta que sin un contexto conocido, un elemento o una combinación inusual de atributos y de color en los mismos pueden no ser suficientes,

---

<sup>30</sup> Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.16. Para el texto en latín véase pág.243, nota 62: "quid enim? si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentarer etiam uti me consuesse tragoedi symmate, histrionis crocota, orgia, mimi centunculo?"

<sup>31</sup> Cfr. *Id.*, pág.16. Véase además pág.243, nota 63.

<sup>32</sup> MESSADIÉ, G., *El Diablo. (Su presencia en la mitología, la cultura y la religión)*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1994, pág.159.

impidiendo la identificación o llevando a graves equívocos. Un ejemplo bastará para ilustrarlo. Aunque existe una abundante literatura sobre los colores para el vestido de los locos, sus representaciones en el arte ponen de manifiesto la gran variedad en su selección. A menudo, eligieron el amarillo y el verde/azul, pero el rojo también gozó de cierta popularidad y, a veces, pueden aparecer los tres combinados en las diferentes prendas de su vestido.<sup>33</sup> A los colores se deben añadir los diseños extravagantes. Pero actualmente, estos elementos resultan en muchas ocasiones insuficientes para definir por sí solos la categoría o el carácter del personaje que los porta y, sólo cuando el contexto es claro o bien conocido, el espectador alcanza a reconocerle. No debió ocurrir así en la época en que tales obras fueron creadas. Desde el siglo XIII los colores del vestido o de ciertos elementos del mismo servían para situar inmediatamente al individuo en un determinado grupo social y al grupo dentro de la sociedad. Era el caso de los marginados y de todas las minorías que debían vestir con signos distintivos de la infamia, cumpliendo el color un papel discriminante.

Por otra parte, el sistema simbólico medieval acostumbró a dar prioridad a la estructura sobre el color. En la búsqueda de un elemento que permitiese la segregación social, la raya (o los vestidos bicromos) fue considerada la mejor marca. Como el pelo rojo, un vestido decorado con rayas constituyó el atributo de los traidores bíblicos. Cierto que no siempre éstos son descritos como seres "rojos" o llevan hábito rayado, pero cuando así ocurre, el color y la estructura no hacen sino acentuar el carácter perverso del personaje.<sup>34</sup> Con el tiempo, la lista se amplió y a las figuras bíblicas se sumaron todos aquellos miembros que la sociedad excluía por diversas razones, como el ejercicio de una actividad inferior o un oficio infame (bufones, juglares, verdugos,

---

<sup>33</sup> MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.55.

<sup>34</sup> La iconografía cristiana medieval se muestra heredera de sistemas de valores expuestos en las Sagradas Escrituras donde se condenaron los hábitos en los que predominaba la diversidad. El *Levítico* en su capítulo 19, versículo 19 proclamó: "... ni llevarás tejido de dos especies de hilo" (*Veste, quae ex duobus texta est, no indueris*). La misma prescripción se encuentra en el *Deuteronomio* 22, 11: "No lleses vestido tejido de lana y de lino juntamente" (*Non indueris vestimento, quod ex lana linoque contextum est*). Para Pastoureau es en el sustantivo *duobus* donde probablemente habría que centrar el problema y el que nos precisaría la naturaleza del vestido al que se refieren ambos textos. Por él podemos entender tanto dos materias textiles diferentes, es decir, tejido de lana (animal) y de lino (vegetal) como el uso de dos colores propios de la materia textil utilizada en la composición del hábito. Mientras que las traducciones modernas de la Biblia, fieles al texto hebreo, han dado preferencia a la primera solución, los exegetas medievales prefirieron no pocas veces la segunda. Y parece que más que tratarse de un simple problema de interpretación, la modificación del significado se halla en el sistema visual medieval. Véase PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit., págs.11-12.

prostitutas...), por causa de condena (criminales), por no ser cristianos (hebreos, musulmanes, judíos...), o por tener una enfermedad (leprosos, locos). De igual manera que todos ellos transgredían el orden social, sus vestidos rayados transgredían el orden cromático en el vestir (figs.263-265).

Pero, aunque para la sensibilidad medieval rayar llevaba implícito el hecho de excluir, hay un grupo en el que bien pudieron influir otras razones para su uso. Nos referimos de nuevo a los locos en los que la raya pudo ser pensada más que como privación de derechos como protección de la persona. Así, el vestido que la sociedad medieval atribuyó a los insensatos fue una marca infamante y una barrera, un filtro que les protegía de los malos espíritus y de las criaturas diabólicas. De personalidad fragil y sin defensa el loco era una de las presas fáciles del Demonio. Para evitar que el insensato se convirtiese en un poseído convenía, si no era demasiado tarde, revestirle con un traje protector, un vestido que hiciese de filtro o de barrera: un vestido rayado.<sup>35</sup>

Además, la raya era un ritmo y como tal se asoció con la música. Esta relación se expresó visualmente mediante el hábito rayado atribuido en la Roma antigua a los músicos, mimos y bufones que posteriormente heredó la sociedad feudal trasladándolo a los juglares<sup>36</sup> (figs.266-267).

### **XV.2.2.- Enemigos de la fe**

La sociedad cristiana europea recurrió a marcas en las ropas para avisar de la presencia de judíos y herejes. Mellinkoff sugiere que esta costumbre puede estar inspirada en las señales de colores especiales para los no creyentes que aparecieron

---

<sup>35</sup> PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, *op. cit.*, págs.99-100.

<sup>36</sup> *Id.*, págs.139-141.

entre los siglos VII y VIII en el Islam. Las normativas del Califa obligaban a usar diferentes sombreros y paños, amarillos para los judíos, azules para los cristianos.<sup>37</sup>

En el IV Concilio de Letrán, convocado por el papa Inocencio III y cuya primera sesión se celebró el 1 de noviembre de 1215, se estableció el uso de ropas distintivas para los judíos y sarracenos. Con ello se pretendió evitar que los cristianos pudiesen mantener relaciones con gentes de otras religiones. Se ordenó que cada judío o sarraceno de ambos sexos, en cada provincia cristiana y en todo momento, fuesen distinguidos a los ojos del público por las descripciones de sus ropas.<sup>38</sup> En un principio la insignia distintiva para enfatizar y desprestigiar la condición de "no cristiano" tuvo forma de anilla, de ahí el nombre de rueda (*rouelle*), frecuentemente de color rojo o amarillo y, más raramente, de varios colores combinados, generalmente, blanco y rojo<sup>39</sup> (fig.268-272).

Si bien el Concilio no especificó en qué lugares concretos debían seguirse estas normas, parece que lo más probable es que fuesen Inglaterra, Francia y España los países que con mayor rigor siguieron tales prescripciones. Tanto el tipo como el color del distintivo fue ampliamente discutido en los mismos a través de los Sínodos provinciales.

En España la obligación de llevar puesta la insignia de deshonra de color amarillo fue promulgada por las autoridades seculares poco después de la promulgación

---

<sup>37</sup> MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.45.

<sup>38</sup> *Concilium Lateranense Generale* (Innocentio III Summo Pontifice, 1215), cap.LXVIII: *Ut iudaei discernantur a Christianis in habitu*, en Mansi (22, 1055): "In nonnullis provinciis a Christianis Iudaeos seu Saracenos habitus distinguit diversitas: sed in quibusdam sic quaedam inolevit confusio, ut nulla differentia discernantur. Unde contingit interdum, quod per errorem Christiani Iudaeorum seu Saracenorum, & Iudaei seu Saraceni Christianorum mulieribus commisceantur. Ne igitur tam damnatae commixtionis excessus, per velamentum erroris huiusmodi, excusationis ulterius possint habere diffugium; statuímus ut tales utriusque sexus, in omni Christianorum Provincia, & omni tempore, qualitate habitus publice ab aliis populis distinguantur, cum etiam per Mofen hoc ipsum legatur eis injunctum". Son muchos los autores que recogen las normas dadas por el Concilio, entre otros, véanse BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiévale...*, op. cit., pág.18 y nota 20; KRAUS, H., *The living theatre of medieval art*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1967, cap.VII, pág.148; *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, vol.4, 1971, pág.64; RUBENS, A., *A History of Jewish Costume*, Londres, 1973, págs.80-81.

<sup>39</sup> En Francia San Luis obligó a los judíos a lucir sobre sus vestidos dos ruedas o escarapelas de tela amarilla, una sobre el pecho y otra en la espalda, pudiendo ser multados aquellos que no cumplieren la ley. GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus mintaduras*, Institución Diego Velázquez, Madrid, 1949, pág.188. Véanse además BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiévale...*, op. cit., págs.15, 22-29 y 71; RUBENS, A., *A History of...*, op. cit., pág.81; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.46.

de los decretos del Concilio Lateranense. Este distintivo se asignó a los judíos de Castilla mediante la bula que Honorio III dirigió, en abril de 1219, al arzobispo de Toledo. En ella se eximía al rey de Castilla de esta obligación, siempre y cuando no le fuese directamente impuesta por la corte romana.<sup>40</sup> En 1234 Gregorio IX exigió a todos los reyes de la península ibérica cumplir con el canon del Concilio general de 1215 en lo referente al distintivo y traje de los judíos. Éstos eran obligados a llevar una señal de paño rojo en el hombro derecho para ser fácilmente reconocidos por los cristianos.<sup>41</sup> A pesar de las constantes leyes promulgadas al respecto parece que sistemáticamente fueron incumplidas. Las alteraciones de la ley llevaron a Alfonso X "el Sabio" de Castilla al establecimiento de penas severísimas contra los judíos. En la Séptima Partida (ley XI, título XXIV), con el encabezamiento "*Como los judíos deuen andar señalados porque los conozcan*", ordenó la siguiente disposición:

E mandamos que todos quantos judios: o judias: biuieren en nuestro señorío, que traygan alguna señal cierta sobre sus cabeças, e que sea atal, porque conozcan las gentes manifiestamente qual es judio, o judia. E si algun judio no leuare aquella señal: mandamos que peche por cada vegada que fuere fallado sin ella, diez marauedis de oro: e sin non ouiere de que los pechar resciba diez azotes públicamente por ello.<sup>42</sup>

La señal consistía en un bonete o gorro puntiagudo, permitiendo el ominoso distintivo reconocer a los judíos y aislarlos del resto de la población (fig.273-274). Más condescendiente se mostró Jaime I de Aragón cuando, en el año 1268, les dispensó de

---

<sup>40</sup> La bula decía al respecto: "Qua re Novis fuit tam ex dicti Regis (Fernando III), quam ex tua parte humiliter supplicatum ut executioni constitutionis super hoc editae tibi supersedere de Nostra provissione liceret, cum abaque gravi scandalo procedere non valeas in eadem, volentes igitur tranquillitati dicti Regis et regni Paterna sollicitudine providere, praesentium tibi auctoritate mandamus, *quatenus executionem constitutionis supraedictae suspendas quamdiu expedire cognoveris, nissi forsam super exequendam eadem apostolicum mandatum spectale reciperes*". Cfr. RÍOS, J. A. de los, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848, Ensayo I, cap.II, pág.36, nota 11.

<sup>41</sup> GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas...*, op. cit., pág.187.

<sup>42</sup> Cfr. *Id.*, pág.187.

llevar puesta la insignia de infamia sobre la cabeza, sustituyéndola por una capa llevada en un brazo.<sup>43</sup>

Ya en el siguiente siglo, concretamente en 1313, se impuso a los judíos de Barcelona una insignia roja o amarilla, castigando con penas de multa o latigazos el incumplimiento de la orden. En 1393 Juan I de Aragón prescribió un ropaje especial para aquéllos, consistentes en llevar puesta una gramalla (especie de túnica larga externa) u otros vestidos que les cubriesen hasta los pies, sin olvidar la tradicional insignia amarilla sobre el pecho. Más concreta sobre este distintivo fue la reina María (consorte del rey Martín) al ordenar, en 1397, que todos los judíos de Barcelona, nacidos, residentes o visitantes, llevasen sobre su pecho un parche circular de tela amarilla, con un ojo de buey rojo en el centro.<sup>44</sup> Además, estos judíos estaban obligados a vestir sólo ropas de tonalidad oscura o de color verde pálido, signos que connotaban el desprecio mostrado por el pueblo judío hacia Cristo:<sup>45</sup>

Para que la descripción de un hábito más severo manifieste a todos la infidelidad de los judíos, nosotros queremos que su vestido sea diferente al de los adoradores de la divinidad increada, de tal manera que el hábito de este pueblo cautivo revele por su color el pecado en el que incurren...<sup>46</sup>

Cuando el rey Martín otorgó, en 1400, a los judíos de Lérida un título de privilegio, les impuso como condición que siguiesen llevando la insignia habitual. El color de la misma pasó del amarillo al rojo en las leyes promulgadas, en 1412, bajo el reinado de Enrique III. En este mismo año las normas dictadas en Valladolid fueron

---

<sup>43</sup> Sobre la calidad y valor de las telas empleadas en la indumentaria del judío ya se habían pronunciado las Cortes de 1258, estableciendo en una de sus cláusulas "Ningunt judio non traya... panno tinto ninguno, synon pres o bruneta prieta". ("Cortes", I, pág.59). Similar disposición se estableció en las Cortes de Jeréz de 1268 ("Cortes", I, pág.70). Cfr. *Id.*, pág.188, nota 2.

<sup>44</sup> *Encyclopaedia Judaica...*, *op. cit.*, col.67. Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, pág.46 y nota 81, pág.254.

<sup>45</sup> *Encyclopaedia Judaica...*, *op. cit.*, pág.68.

<sup>46</sup> Cfr. KRIEGL, M., *Les Juifs à la fin du Moyen Age dans l'Europe méditerranéenne*, Hachette littérature, 1979, pág.56. Véanse además *Encyclopaedia Judaica...*, *op. cit.*, col.67. Cfr. también por MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, pág.47 y pág.254, nota 74.

muy precisas al respecto. El documento, que había de ser en breve canonizado por los concilios de Tortosa y Zamora, es el *Ordenamiento de la reina doña Catalina, sobre el encerramiento de los judíos y de los moros*. En él se determinó que todos los judíos y sarracenos llevasen puestos mantos largos que cubriesen sus ropas hasta los pies además de la insignia roja distintiva. El quebrantamiento de la ley era penado con una multa de 100 maravedís. La normativa también se mostró clara en lo referente al tipo de tejido del que debían realizarse los mantos estableciendo penas contra todo aquél que osara gastar paños lujosos. En los artículos 13, 14 y 15 se disponía que,

... no usasen capirotos con *chías luengas* ni mantones; y que llevarán en cambio *mantos grandes fasta en piés, sin cendal é sin pena é toca sin oro*, debiendo perder toda ropa que *trogiera vestida y fasta la camisa*, el judío ó la judía que gastará paño, cuyo valor excediera de treinta maravedís en vara.<sup>47</sup>

Algunos años más tarde (1415), el papa Benedicto XIII emitió una bula obligando a los judíos a llevar en sus vestidos una insignia amarilla y roja, los hombres sobre el pecho y las mujeres en la frente.<sup>48</sup> Con el tiempo el distintivo tomó el nombre de *aspa de San Andrés*, conservándose hasta la total expulsión de aquella raza de la Península Ibérica. La bula citada reproducía la ley XI<sup>a</sup> del título XXIV correspondiente a la Séptima Partida y únicamente se llevó a efecto en Aragón. Pío II, en su bula del 5 de enero de 1459, ordenaba a los judíos que llevasen una raya u otro signo de color amarillo hecho con una tela grande y larga para ser visto con facilidad. En 1479 una ley municipal de Barcelona requirió a todos los judíos que entrasen en la ciudad y fuesen a permanecer durante un tiempo superior a catorce días, llevar puesta la insignia roja en el pecho. Su uso se conservó vigente casi universalmente hasta la expulsión de los judíos de España (1492).<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Cfr. RÍOS, J. A. de, *Estudios históricos...*, op. cit., Ensayo I, cap.IV, pág.82. Véase además RUBENS, A., *A History of...*, op. cit., págs.89-90. (La cursiva es del autor).

<sup>48</sup> Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.46-47; RÍOS, J. A. de los, *Estudios históricos...*, op.cit., Ensayo I, cap.V, pág.104.

<sup>49</sup> Para las normas sobre el vestido judío dictadas en España véanse *Encyclopadela Judaica...*, op. cit., vol.4, 1971, págs.65-67; RUBENS, A., *A History of...*, op. cit., págs.82-84, 89-90 y 184-185 donde se recoge el extracto de las Leyes establecidas por el Sínodo de Valladolid de 1432; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.46-47.



A pesar de la amplia gama de colores como distintivos, el amarillo se mantuvo vigente durante siglos como signo denigrante. Parece que el rojo fue preferido para los cristianos de "vida desordenada", tales como prostitutas, enfermos, leprosos...,<sup>50</sup> reservándose el amarillo para todos aquéllos que no pertenecían a la comunidad cristiana, especialmente en el caso de los judíos.<sup>51</sup> Dicho color no sólo fue elegido para los parches y vestidos. El *Estracto de la memoria de los Estados provinciales venecianos* dedicó buena parte del documento a instituir el uso del gorro amarillo a todos los judíos establecidos en ellos.<sup>52</sup> El escrito comenzaba:

... Como la cabeza es la parte más aparente del cuerpo, es también en la cabeza donde se debe poner más atención para ordenar que sea colocado el signo distintivo. Pablo IV, en su constitución del 12 de julio de 1555, ordena muy expresamente que los Judíos lleven el gorro, o sombrero amarillo así como otra marca sobre la cabeza que no pueda ser ocultada de ninguna manera.<sup>53</sup>

Años más tarde, el papa Pío V confirmaba y ordenaba muy expresamente, en su constitución del 18 de abril de 1566, que se mantuviese el amarillo como color en el gorro judío para evitar equívocos. El primer Concilio de Milán, remitiéndose en su volumen XV a los concilios generales (part.IV, pág.332, *De Judæis*), fijaba la misma orden sobre el sombrero amarillo. Fueron muchas las leyes generales que establecieron tales usos siendo una de las más completas las dictadas para los judíos de Aviñon y del condado veneciano. En el estatuto de la ciudad francesa, conforme a la disposición de

---

<sup>50</sup> Para la mentalidad medieval la enfermedad constituía siempre un signo exterior de pecado. Un paño blanco o rojo colocado alrededor del cuello o sobre la espalda, era el signo distintivo de los enfermos de lepra. Véase PASTOUREAU, M., "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.9.

<sup>51</sup> Para una mayor información sobre el uso de insignias o distintivos impuestos a las clases sociales más bajas así como a las minorías véanse: ROBERT, U., *Les signes de l'infamie au Moyen Âge*, París, 1891; BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, *op. cit.*; y en general, en cualquier libro que trate sobre la historia del vestido en la Edad Media. Véase también PASTOUREAU, M., "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.9 y "Les couleurs medievales...", *art. cit.*, págs.39-41.

<sup>52</sup> Bernhard Blumenkranz analiza con detalle el uso del gorro como distintivo judío en la iconografía del Antiguo y del Nuevo Testamento. Véase BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, *op. cit.* Véase además ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.91, nota del autor.

<sup>53</sup> *Archives de Vaucluse*, C.42, f.II. Cfr. RUBENS, A., *A History of...*, *op. cit.*, pág.200.

las constituciones apostólicas, se ordenó que los judíos llevaran siempre sombrero de color amarillo u otro signo distintivo para diferenciarles de los cristianos.<sup>54</sup> Lo dispuesto a este respecto por los soberanos pontífices para los judíos establecidos en Carpentras y en el condado veneciano no fue menos claro. El papa Clemente VII, en la bula del 13 de junio de 1525 celebrada en Roma, estableció que la pieza de tela no era un signo suficiente para la distinción social y consideró necesario el gorro amarillo.<sup>55</sup>

A pesar de las normas sociales el sombrero no es un signo de identificación empleado de manera habitual para los judíos en el arte, con la excepción posiblemente de un tipo con forma de embudo que normalmente adquiere una connotación negativa. Con estos sombreros suelen aparecer retratados los perseguidores y verdugos de Cristo así como algunos judíos virtuosos del Antiguo y Nuevo Testamento.

Otras prendas también sirvieron como marcas de infamia. Es el caso del vestido inventado para significar el arrepentimiento de los pecadores. Si en su origen gozó de la santificación episcopal, poco a poco y llevado por los delirios del fanatismo, se convirtió en un signo denigrante, tal y como lo estableció el dictamen de la Santa Inquisición.

El hábito de penitente consistía en una túnica larga y cerrada. Con el tiempo y debido a la costumbre de bendecirlos fueron conocidos con el nombre de "saco bendito". A partir del siglo XIII este vestido fue impuesto como obligatorio a los herejes que solicitaban reconciliarse con la Iglesia católica en señal de penitencia pública (fig.275).

La forma y el color del mismo se dejaban a la elección del penitente siempre que se emplease una tela tosca en su confección, una hechura semejante a la usada por los monjes en su corte y una tonalidad oscura como tinte del tejido. Pronto se precisó

---

<sup>54</sup> Lib.I, Rubric. 34, art.V. Cfr. *Id.*, pág.201.

<sup>55</sup> Para el texto completo de las leyes dictadas en los estados provinciales venecianos véase *id.*, págs.200-203.

que la forma del "saco bendito" fuese de sotana cerrada o túnica y el color lívido o sanguinoliento morado.<sup>56</sup> A ello se le sumó la orden impuesta por Santo Domingo de Guzmán que obligaba al penitente o reconciliado a llevar dos cruces de tela cosidas en su vestido.<sup>57</sup> Fue en la celebración del Concilio de Tolosa, año de 1229, cuando se decretó que el color de las telas usadas para tales menesteres debía ser diferente al que tuviera el vestido. Cuatro años después, el Concilio de Becieres en su capítulo XXVI concretó el color de las cruces imponiéndose el amarillo.<sup>58</sup>

Fundada la Inquisición general en España, la túnica cerrada dejó de ser el vestido penitencial para convertirse en una pieza de lana ordinaria, a veces, de tonalidad amarillenta, sobre la que aparecían algunas cruces o aspas rojas.<sup>59</sup> Eran los sambenitos que llevando todos los detalles del nombre, crimen y castigo del reo, se exhibían en las iglesias. Cuando con el paso del tiempo éstos quedaban gastados eran reemplazados por otros, perpetuándose así la humillación de sus descendientes.<sup>60</sup>

### **XV.3.- Judas Iscariote. El color de la traición**

#### **XV.3.1.- Análisis de un rostro**

La sensibilidad medieval asoció rápidamente las connotaciones negativas de los seres "rojos" a Judas. El tesorero de los doce Apóstoles que traicionó a Jesús quedó

---

<sup>56</sup> La norma fue dictada por Erymeric, Director inquis. rúbrica *De sexto modo terminandi processum fidel.* Cfr. LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la Inquisición en España*, ed. Hiperión, Madrid, 1981, vol.I, pág.247.

<sup>57</sup> En Páramo, *De orig. Inq.*, lib.2, tit.I, cap.II: "Que use vestidos religiosos en figura y color, llevando cosidas dos cruces pequeñas". Cfr. *Id.*, pág.247.

<sup>58</sup> Ambos datos recogidos en *Id.*, pág.248.

<sup>59</sup> Otros autores han atribuido a este signo denigrante el color verde, véase ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.91, nota del autor. Para las diferentes clases de sambenitos véase LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la...*, op. cit., págs.249-250.

<sup>60</sup> MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, págs.45-46.

reducido al arquetipo de la traición, la alevosía y la avaricia. A fines de la Edad Media una costumbre verbal alemana decía "*Iskariot ist gart rot*" (el hombre que es todo rojo).<sup>61</sup>

La piel cobriza, el pelo rojo y la barba del mismo color, como atributos aislados o en estrecha conexión, fueron elegidos para destacarle de la multitud. Sin duda, influyó el deseo mostrado por los artistas en encontrar una fórmula que les permitiese distinguirlo del resto en las representaciones iconográficas de la Última Cena.<sup>62</sup>

Parece ser la segunda mitad del siglo IX, la época en la que empezaron a difundirse imágenes de Judas con el pelo rojo. Una costumbre que se desarrolló muy lentamente, primero en las miniaturas para luego tomar cuerpo en otros soportes artísticos. A partir del siglo XIII, esta coloración del cabello en el traidor es, a menudo, asociada a una barba del mismo color, convirtiéndose éstos en sus atributos más importantes (figs.276-278).

Sin embargo, analizando las representaciones iconográficas de Judas en el arte, comprobamos con sorpresa las pocas ocasiones en que los artistas recurrieron a dicha coloración para figurarle en proporción a la gran cantidad de veces que le pintaron. La creencia tan extendida de que aquél siempre fue retratado con el pelo rojo parece derivar de las tradiciones populares y, más concretamente, de la representación de los Misterios. En ellos, el personaje que interpretaba al Apóstol iba disfrazado con peluca y barba postizas de color rojo.<sup>63</sup> Pero los textos que hacen referencia a esta costumbre son bastante posteriores a las imágenes. De esta manera aparece caracterizado Judas en las instrucciones sobre vestuarios de los actores recogidas en la obra de Lucerna

---

<sup>61</sup> Estudios iconográficos sobre el pelo rojo de Judas y su representación iconográfica en el arte son los trabajos siguientes: MELLINKOFF, R., "Judas's red...", *art. cit.*, págs.31-46; PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher,..." , *art. cit.*, págs.69-83.

<sup>62</sup> Los artistas de la época paleocristiana y de principios de la Edad Media no atribuyeron a Judas ningún rasgo o atributo característico y, como mucho, le situaron aislado del resto de los Apóstoles. Para un estudio sobre la iconografía general de Judas véase BLUMBKRAZ, B., *Le juif médiévale...*, *op. cit.*, págs.37, 88 y ss.

<sup>63</sup> WICKHAM, G., *The Medieval Theatre*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1974, pág.109. Para mayor información sobre las tradiciones en las representaciones de los Misterios populares véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, pág.294, nota 69 donde se aporta una buena bibliografía del tema.

(1588). Un testimonio en la España del siglo XVI lo constituye el juicio de Diego Alonso por robar una hostia consagrada de una misa celebrada el 6 de noviembre de 1513. En los documentos sobre la causa este judío converso aparece descrito unas veces como un hombre de pelo rubio rizado y otras como pelirrojo. Ambos datos tardíos sugieren que tales representaciones eran un reflejo del arte y no a la inversa.<sup>64</sup>

Por otra parte, no siempre los artistas eligieron el rojo cárdeno para los cabellos de Judas. En algunas pinturas este color fue sustituido por una tonalidad oscura, a menudo negra. No faltan imágenes en las que aparece con pelo rojo y barba negra o a la inversa, lo cual nos recuerda la expresión "De hombre con barba roja y pelo negro, no te fíes; que ninguno es bueno"<sup>65</sup> (figs.279-280). Ciertamente, éstas representan una proporción mucho menor al igual que aquéllas en las que el traidor aparece calvo<sup>66</sup> (fig.281).

El pelo y la barba no fueron los únicos rasgos distintivos: una estatura pequeña, una frente baja, una nariz ganchuda y larga, una boca grande con labios gruesos, una gesticulación desordenada con expresión convulsiva y una piel rojiza o sembrada de manchas, permitieron al espectador de la época la correcta identificación del personaje<sup>67</sup> (figs.282-283). El recurso de las manchas rojas en la piel encuentra un uso excepcional cuando el pintor lo utiliza en una parte tan significativa como el dedo con el que Judas se señala a sí mismo, en clara alusión al dinero ensangrentado que aceptó como pago de su traición a Cristo (fig.284). Por otra parte, el artista no siempre

---

<sup>64</sup> Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, pág.153 y págs.294-295, notas 70 y 74 respectivamente.

<sup>65</sup> MARTÍNEZ KLEISER, L., *Refranero general...*, *op. cit.*, pág.646, n°56.598.

<sup>66</sup> Las primeras imágenes de Judas calvo parecen surgir en el siglo XII. Véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, págs.192-193.

<sup>67</sup> Algunos documentos antiguos testifican las diferencias fisonómicas y de coloración de la piel en los judíos y los cristianos. Como ejemplo recogemos aquí las palabras que Sebastien Münster dedicó al tema en su *Messias christianorum...*, Bâle, 1539, pág.10, donde leemos: "CHRISTIANUS: Ex forma... faciei the cognoni te esse Iudeum. Si quidem est nobis Iudeis peculiaris quedam faciei imago diuersa a reliquorum mortalium forma et figura, quae res sepe in admirationem me duxit. Estis enim nos nigri et deformes, et minime albicantes more reliquorum hominum. IUDEUS: Mirum est, si deformes sumus, cur nos christiani adeo amatis mulieris nostras illeque pulchriores nobis uestris appareant. CHRISTIANUS: Mulieres quidem uestre pulchriores sunt uiris..." Cfr. BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval...*, *op. cit.*, pág.21, nota 21.

recurre a la distorsión de sus rasgos, siendo muchos los casos en los que aquél tiene una expresión gentil.

### XV.3.2.- Ropas para un traidor bíblico

Para el arte Judas no sólo es "rojo", sino también amarillo. La tradición pictórica del amarillo como tonalidad distintiva parece surgir en el siglo XIII. Incluso cuando aparece combinado con otro color, a menudo, predomina aquél. Generalmente, es de una tonalidad pálida encontrándose en ello su significado simbólico. Si el amarillo dorado simbolizaba la revelación del amor y sabiduría divinas, por oposición, el amarillo pálido evocaba la luz infernal, la envidia, la traición y el engaño. Esta connotación negativa del amarillo fue favorecida por la aparición del oro en todos los dominios de la creación artística.<sup>68</sup> A partir de su uso en la pintura, el amarillo-pigmento en todas sus diversas gamas, siempre que aparecía junto a aquél, pasó a tener un significado maléfico.<sup>69</sup>

Si todos los amarillos son malos quizá el peor de todos sea el amarillo-rojizo por estar situado en el dominio de la sombra. Dicho color despertaba en la imaginación medieval el recuerdo del azafrán sobre el que pesaba un hechizo maléfico: todo hombre que respirase su aroma durante largo tiempo podía entrar en un estado demencial, preámbulo de su locura. De ahí la asociación del amarillo-anaranjado con la locura demoníaca.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> El problema de la invasión del oro y del dorado en la sensibilidad artística del tardomedievo véase PASTOUREAU, M., "Ambivalence" en *Figures et Couleurs...*, *op. cit.*, pág.30. Del mismo autor véanse "Les Couleurs medievales: Systemes de valeurs et modes de sensibilité", en *Id.*, págs.41-42; "Les couleurs de la foie et de la mort", en *Couleurs, Images, Symboles...*, *op. cit.*, pág.51; "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.10.

<sup>69</sup> PORTAL, F., *El simbolismo de...*, *op. cit.*, pág.150; PASTOUREAU, M., "Formes et couleurs del désordre: le jaune avec le vent", en *Médiévales*, tome IV, 1983, págs.62-73; "Les couleurs de la foie et de la mort" en *Couleurs, Images, Symboles...*, *op. cit.*, pág.51; "Rouge, jaune, gaucher...", *art. cit.*, pág.78; "Permanences" en *Figures et Couleurs...*, *op. cit.*, págs.33-34; "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.11.

<sup>70</sup> PASTOUREAU, M., "Rouge, jaune, gaucher...", *art. cit.*, pág.83, nota 21. Véase también PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, pág.124.

Rojo y amarillo era una combinación casi tan popular como el amarillo aislado para la ropa de Judas (figs.285-289). Frecuentemente, el artista recurre a un rojo anaranjado (o naranja rojizo) para las sombras de los pliegues del ropaje amarillento, produciendo con ello un efecto fosforescente que aumenta la intensidad cromática de éste (fig.290). No faltan imágenes del traidor en las que su cuerpo aparece cubierto con un vestido de tonalidad anaranjada o rojiza, en una clara alusión a la falsedad humana expresada en su conducta<sup>71</sup> (figs.291-293).

De igual manera, la disposición cromática amarillo-azul (figs.294-296) y amarillo-verde (figs.297-300) en las prendas de vestir simbolizaban para la sensibilidad medieval el desorden y, a fines de la Edad Media, eran signo de locura. Se seguía una antigua tradición romana por la que el vestido compuesto en sus diferentes prendas de amarillo y verde, indicaba excentricidad, desorden y ridículo.<sup>72</sup>

A menudo, el ropaje amarillo de Judas se combina con el rojo de otras formas, como cuando aparece llevando la bolsa de dinero en recuerdo de las monedas cobradas por su traición.<sup>73</sup> Y, aunque suele predominar el rojo, hay casos en los que la bolsa es de otro color (figs.301-303).

Judas también puede llevar el gorro propio de los ejecutores que permite al artista, a través del color seleccionado, centrar la atención del espectador en este malvado personaje (fig.304). A veces, ese gorro es amarillo o rojo al igual que el resto de su traje y el pintor logra, eligiendo un color muy luminoso, destacarle de la multitud (figs.305-306). Pero, los tocados o sombreros judíos son relativamente insignificantes en este personaje.

---

<sup>71</sup> PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, pág.124.

<sup>72</sup> Pastoureau encuentra respuesta al porqué de tal elección en la simbólica de los colores. Véase PASTOUREAU, M., "Formes et Couleurs...", *art. cit.*, págs.27-29; "Les Couleurs medievales...", *art. cit.*, pág.42. En el Occidente medieval era costumbre que los locos vistiesen de amarillo y verde, véanse "Les couleurs de la...", *art. cit.*, pág.51; "Vizi e virtù...", *art. cit.*, pág.11.

<sup>73</sup> PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de...*, *op. cit.*, págs.66-67.

### XV.3.3.- Otros elementos de identificación

Otros muchos atributos aparecieron en las artes visuales para distinguir a Judas del resto de los Apóstoles.<sup>74</sup> En ocasiones, se le representa con un halo oscuro, generalmente negro (figs.307-308). La sustitución del oro, símbolo de luz, por el negro, ausencia de ésta y dominio de tinieblas, invierte el significado del emblema y lo convierte en el símbolo del mal. Frecuentemente, aquél aparece sin nimbo en contraste con el resto de los personajes que sí lo llevan (fig.309). En otras composiciones vemos un demonio o una mosca, siempre negros, entrando por su boca (figs.310-311). Esta última es una clara alusión a la malidicencia y pecado cometidos por Judas en su traición.<sup>75</sup> Algunas pinturas le muestran con un demonio negro dentro de su cuerpo (fig.312). El perro, animal impuro que recibió su pelambre del Diablo, suele aparecer cerca de este personaje, a veces tumbado a sus pies, como alusión su traición y a su carácter enfermizo<sup>76</sup> (figs.313 y 297).

### XV.4.- Los contratos

Nuestros reiterados intentos por localizar algún documento de contratación de obras en el que apareciese claramente especificado el color de la fisonomía o del vestido con el que se obligaba al pintor a representar a Judas han sido en vano. Su ausencia de los textos parece testimoniar el desprecio que su figura causaba entre los cristianos. Además, las leyes dictadas para distinguir a los judíos eran tan conocidas

---

<sup>74</sup> Estudios críticos de sus atributos se encuentran en los trabajos iconográficos tradicionales. Entre ellos, destacamos RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II,II), págs.406-610; SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, vol.II, págs.29-30, 164-180 y 494-501; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburgo, 1970, vol.II, col.444-448.

<sup>75</sup> REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., págs.262-263; CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.729; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.308.

<sup>76</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.821; REVILLA, F., *Diccionario de...*, op. cit., pág.296; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.346.



por todos que probablemente aquéllos que encargaban las obras no consideraron necesario incluirlo en las cláusulas de sus contratos. Aún siendo esto así no deja de sorprendernos que hayan sido otros personajes, por cierto no menos innobles, los que han acaparado la atención: nos referimos a los verdugos de Cristo en las escenas de su Pasión. A la Cofradía de la Misericordia del monasterio de San Agustín en Medina del Campo debió de parecerle conveniente la aclaración cuando decidió al encargar, el 8 de diciembre de 1629, al pintor Melchor de la Peña la policromía de un paso para la procesión de nazarenos, incluir como condiciones obligadas los colores con que debían representarse la piel, el cabello y la barba del hombre que despojó a Cristo de sus vestiduras y de aquél que portaba el azadón. Si el primero debía llevar "la encarnacion blanca cavello y bigote bermexo", el segundo se caracterizaría por una "encarnacion algo moreno encendido, bigotes castaños y el cauello mas negro". No se olvidaron los cofrades de las vestiduras que convenían a cada personaje para su correcta identificación. Todas las prendas de vestir tendrían que ser de colores abigarrados contrastando con los tonos elegidos para el resto de las figuras:

Es condicion quel que quita la vestidura a de llevar... la gorra carmesi y las faldillas açules con rriuetes de oro mate alrededor de la picadura rropilla colorada ençendida con las bueltas del aforro paxiço o berde los calçones berdes con entre tela rrosada rriuite de oro mate alrededor de las picaduras medias encarnadas ligas açules...

Es condicion quel del açadon a de llevar... montera berde con forro amarillo rropilla açul con forro dorado calçones rrosados con los forros naranxados medias caydas berdes çapato negro medias amarillas con su açadon color de yerro...<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.281.

**CAPITULO XVI.- EL ÁNGEL CAÍDO. ORIGEN Y CONCEPTO DEL  
DEMONIO**

## XVI.- EL ÁNGEL CAÍDO. ORIGEN Y CONCEPTO DEL DEMONIO

La significación simbólica del Demonio cambia radicalmente del mundo antiguo al mundo cristiano. En su origen el término proviene del griego *daimon* y del latín *daemonium*, significando "genio o espíritu".<sup>1</sup> Griegos y romanos consideraron a aquél un genio de naturaleza divina cuya influencia, positiva o negativa, se dejaba sentir en el destino de los hombres.<sup>2</sup> Por un fenómeno de deslizamiento, el concepto "demonio" fue concretándose en dioses del submundo y, a partir del Cristianismo, la mayor parte de los antiguos *daimones* paganos fueron identificados con el espíritu del mal. Por su parte, los diablos gozan de un linaje más distinguido ya que su término procede del griego *diavolos* y del latín *diabolus*, que significa el "calumniador", "adversario" o "enemigo".<sup>3</sup>

La noción de una fuerza diabólica separada del origen y enfrentada a Dios no aparece en el Antiguo Testamento; por contra, sí se encuentran referencias a *ha-satan*,

---

<sup>1</sup> GODWIN, M., *Ángeles. (Una especie en peligro de extinción)*, Barcelona, 1991, pág.110; MESSADIÉ, G. *El Diablo...*, op. cit., pág.182. Otros autores le atribuyen el significado etimológico de "el distribuidor", véase SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval...*, op. cit., pág.421.

<sup>2</sup> Para Platón, el *daimon* se configura como algo intermedio entre dios y los mortales (*El Banquete*, 202e). La posible función de éste como mediador queda perfectamente expresada en el *Discurso de Diotima*. Su poder consiste en "traducir y transmitir a los dioses las cosas que vienen de los hombres y a los hombres las que vienen de los dioses..."(202e). Una explicación similar se encuentra en PLOTINO (*Enéadas*, III, V). Ambos cfr. CACCIARI, M., *El ángel necesario*, ed. Visor, Madrid, 1989, págs.60-61.

<sup>3</sup> GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, op. cit., pág.111. Para este autor, el significado de Demonio pudo también llegar por vía indoeuropea (*devi* "diosa"), o persa (*daeva*, "espíritu maligno"). Véase además MODE, H., *Animales Fabulosos y Demonios*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1980, pág.36; NOLA, A. di, *Historia del Diablo*, editorial Edaf, Madrid, 1992, pág.200.

el "adversario" o el "opositor", cuya función en esencia no es ni buena ni mala. En los textos canónicos Satanás no aparece como opuesto a Dios sino a su servicio. Solamente en el Libro I de las *Crónicas de Enoc*, el relato más antiguo de los ángeles rebeldes, aquél aparece nombrado como *satán*, desapareciendo el artículo.<sup>4</sup> A partir de entonces la noción de la caída se convirtió en piedra angular del Cristianismo. En el siglo II d. de Cristo el "adversario neutral" al que se refirió Job pasó a convertirse en Satán, el adversario maligno de Dios.<sup>5</sup>

### **XVI.1.- Tipología del Demonio. Adopción de una forma visible**

El problema de la forma y naturaleza que debía adoptar el Demonio para hacerse visible a los hombres fue uno de los temas principales que abordó la demonología en sus orígenes. Preocupados los Santos Padres más en aclarar su esencia que en materializarlo, las descripciones que dieron de él son en su mayoría sucintas y en muchos casos contradictorias. El hecho de ser un "ángel caído" le confería una ambigüedad difícil de resolver. Aunque su imagen aparece tempranamente en el arte, fue necesario el transcurrir del tiempo para que se creara una fórmula estable y convincente. La conciencia de que se trataba de un ser inmaterial, la duda sobre su carácter derivada de su primer estado positivo (origen bueno), entre otras razones, en nada facilitó la representación artística de una forma diabólica concreta. Varias fueron las soluciones adoptadas.

---

<sup>4</sup> NOLA, A. di, *Historia del...*, op. cit., pág.184; MESSADIÉ, G., *El Diablo...*, op. cit., págs.319-320.

<sup>5</sup> GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, op. cit., pág.80; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval...*, op. cit., pág.421. Sobre el Diablo en el Antiguo Testamento, véase LEFÈVRE, A., "¿Ángel o bestia?", en *Satán*, (1975), págs.13 y ss. (traducción de "Études carmélitaines" (1948)).

## XVI.1.1.- Aspecto no monstruoso

Ya en sus primeros siglos la Iglesia se manifestó contraria a admitir que los demonios proveniesen de un principio ajeno a Dios. Creados buenos en su origen, durante su caída perdieron su don sobrenatural pero no la gracia natural. A pesar de haber sido despojado de su beatitud, el Demonio continua siendo un ángel y conserva los privilegios de su naturaleza inmutable.<sup>6</sup> Los *maligni angeli* no sólo han conservado la vida sino también ciertos atributos de su primer estado.

Ahora bien, en el proceso de caída aquél cambió el cuerpo etéreo y luminoso propio de los ángeles buenos por un cuerpo aéreo.<sup>7</sup> Esta idea deriva claramente de las palabras que San Pablo pronunció en su *Epístola a los Efesios*, donde leemos, "bajo el príncipe de las potestades aéreas, bajo el espíritu que actúa en los hijos rebeldes" y en otro lugar, "los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires".<sup>8</sup> Se plasmaba la creencia del momento que consideraba al aire poblado por demonios. A su desarrollo contribuyó activamente el sistema de Posidonio de Apamea, seguido y ampliado por los Santos Padres. El cielo quedaba dividido en dos esferas: la parte superior (esfera del eter) estaba ocupada por los ángeles buenos y la parte inferior (esfera del aire) por los ángeles caídos. De igual manera pensaron San

---

<sup>6</sup> MAGNO, S. G., *Moralium*, lib.II, in cap.I B.Job, cap.IV: *Affuit inter eos etiam Satan* (PL 75, 557): "Satan inter angelos, quia naturam non amisit.- Valde quaerendum est quomodo inter electos angelos Satan adesse otuerit, qui ab eorum sorte, exigente superbia, dudum damnatus exiit. Sed recte inter eos adfuisse describitur, quia etsi beatitudinem perdidit, naturam tamen eis similem non amisit; et si meritis praegravatur, conditione naturae subtilis attollitur. Inter Dei ergo filios coram Domino adfuisse dicitur; quia eo intuitu, quo omnipotens Deus cuncta spiritalia conspiciat, etiam Satan in ordine naturae subtilioris videt, attestante Scriptura..."

<sup>7</sup> Así pensaron, entre otros, CRISÓSTOMO, S. J., *Sermo* LII (PL 52, 345): "... cum tenuis et aerea natura carnem nesciat..." y SAN AGUSTÍN, *De Civitate Dei*, Lib.VII, cap.IV (PL 41, 526-532): "...qui facit angelo suos spiritus et ministros suos ignem urentem. Corpus ergo aethereum idest igneum eos dicunt habere, angelos vero malos, idest daemones, corpus aereum". Véase además *De Genesi ad Litteram*, Lib.III, cap.X, n. 14 (PL 34, 284): "... daemones aeria sunt animalia, quoniam corporum aeriorum natura vigent..."; *Id.*, n.15 (PL 34,285): "... coelestia corpora gerebant, neque hoc mirum est, si conversa sunt ex poena in aeriam qualitatem, ut jam possint ab igne, id est ab elemento naturae superioris aliquid pati..."

<sup>8</sup> San Pablo, *Efesios* 1, 2; 6, 12.



Gregorio Magno<sup>9</sup> y San Agustín, siendo este último el que mayor número de veces lo expresó en sus escritos.<sup>10</sup>

Unos y otros adoptan un cuerpo apropiado a su naturaleza y acorde al lugar que habitaban. Si a los primeros les correspondía un cuerpo etéreo por vivir en la esfera del eter, a los segundos les era conveniente uno de aire. No se trataba de un cuerpo asumido por el Demonio para hacerse visible, sino de un cuerpo propio a su naturaleza, tal y como lo afirmó San Agustín<sup>11</sup> y resumió con claridad Fulgencio de Ruspe.<sup>12</sup>

Los artistas de la época no fueron ajenos a la doctrina dominante entonces. La idea del Demonio como "ángel" se encuentra en la pintura bizantina. Nada hay de monstruoso en su aspecto; sólo su cuerpo aéreo, descrito como "denso" y "espeso", manifiesta la caída y connota un carácter negativo. Kirschbaum ha escrito un interesante artículo analizando su imagen en un mosaico de San Apolinar el Nuevo de Rávena, en el que aquél fue concebido como un bello joven aureolado, provisto de grandes alas y noble vestimenta (fig.314). Sólo el color azul oscuro con el que se realizó la imagen nos permite identificarle como ángel caído.<sup>13</sup> De igual manera, aunque en la Edad Media el Demonio adoptó una nueva forma acorde a las ideas del momento, el antiguo tipo pervivió en el arte. Ejemplo de ello es la imagen que se encuentra en un manuscrito griego conservado en la Biblioteca Nacional de París. La

---

<sup>9</sup> MAGNO, S. G., *Moral...*, *op. cit.*, lib.13, 48 (PL 75, 1040): "Unde cum apostatae angeli a coelestibus sedibus in calliginoso aere sint demersi, Petrus apostolus dicit..."

<sup>10</sup> La convicción de que el ángel caído no fue confinado al infierno sino que permaneció en el aire hasta el día del Juicio Final aparece expresada con claridad en SAN AGUSTÍN, *De Genesi ad...*, *op. cit.*, lib.III, cap.X, n.14 (PL 34, 285): "... A er autem a confinio luminosi coeli usque ad aquerum fluida et nuda terrarum pervenit. Non tamen totum spatium ejus exhalationes humadae infuscant, sed usque ad eum finem, unde incipit etiam terra nominari..." Para otros pasajes véase *Quaest. in Heptat.* lib.4,29 (PL 34, 730); *Enarratio in Psalmum*, 148, 9 (PL 33, 1943); *Sermo* 222 (PL 38, 1091).

<sup>11</sup> Véase *De Genesi ad...*, *op. cit.*, lib.III, c.X, n.4 (PL 34, 284): "Daemones aera sunt animalia, quoniam corporum aeriorum natura vigent"; *Id.*, n.15 (PL 34, 285): "... caelestia corpora gerebant, neque hoc mirum est, si conversa sunt ex poena in aeriam qualitatem, ut iam possint ab igne idest ab elemento naturae superioris aliquid pati..."

<sup>12</sup> RUSPE, F. de, *De Trinit.*, c.9 (PL 55, 505): "Plane ex duplici eos esse substantia asserunt magni et viri, id est ex spiritu incorporeo, quo a dei contemplatione nunquam recedunt, et ex corpore per quod ex tempore hominibus apparent, approbantes hoc ex illo loco psalmi ubi dicit: qui facit angelos suos spiritus et ministros suos ignem urentem. Corpus ergo aethereum idest igneum eos dicunt habere, angelos vero malos, id est daemones, corpus aereum".

<sup>13</sup> KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e l'angelo turchino", en *Rivista di archeologia cristiana*, XVI (1940), págs.209-248.

miniatura que representa a este ser tentando a Cristo, aunque fue realizada por iluminadores del siglo IX, es formalmente heredera de la imagen del Demonio bizantino. Su cuerpo, rostro y alas llevan a pensar que se trata de un ángel, pero el color, un violeta oscuro elegido por el artista para todos estos atributos, deja claro que se trata del ángel caído que, al alejarse de Dios, conservó la naturaleza angélica de su origen.<sup>14</sup>

Ambas imágenes resultan interesantes no sólo porque en ellas el Demonio presenta los rasgos de un joven en nada monstruoso, sino además por haberse utilizado el color como un medio para figurar su sustancia corpórea. En cuanto al primer punto, los Padres de la Iglesia fueron reiterativos en la idea de que los ángeles caídos conservaron su naturaleza. Una cuestión que fue ampliamente tratada por San Gregorio Magno en su comentario al *Libro de Job*, comparando a los demonios con los ángeles.<sup>15</sup>

En lo referente al segundo aspecto, surge una pregunta inmediata ¿por qué se eligió el azul para significar un elemento que en realidad se caracteriza por su claridad? La oposición constante del bien y el mal, de la luz y las tinieblas, expresada en las Sagradas Escrituras con la fórmula de "ángeles buenos" y "ángeles malos" o la creencia antigua en dos ángeles, uno bueno y otro caído, acompañantes del hombre durante su vida, pueden responder a la cuestión planteada. Por otra parte, en la Antigüedad el aire era concebido siempre en contraste con la luz de la región estrellada.<sup>16</sup> Aire y

---

<sup>14</sup> Aunque no hemos podido consultarlo directamente, se trata del Ms. griego 510, fol.165, 2. Emile Mâle ha expuesto esta idea en su obra *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1928, pág.396. Kirschbaum y Marrou la recogen en sus estudios, véanse respectivamente "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, págs.219-220 y "Un ángel caído, ángel a pesar de todo...", en *Satán. Estudios sobre el Adversario de Dios*, (1975), pág.49.

<sup>15</sup> *Job*, 1,6 donde leemos: "Sucedió un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante Yahvé, y vino también entre ellos Satán." Para el comentario de San Gregorio Magno véase *Moral...*, *op. cit.*, II, 4 (PL 75, 557): "Valde quaerendum est quomodo inter electos angelos Satán adesse potuerit, qui ab eorum sorte, exigente superbia, dudum damnatus exivit. Sed recte inter eos adfuisse describitur, quia etsi beatitudinem perdidit, naturam tamen eis similem non amisit; etsi meritis praegravatur, conditione naturae subtilis attollitur".

<sup>16</sup> La oposición de la luz con las tinieblas o del bien contra el mal es recogida por SAN AGUSTÍN, *De Civitate...*, *op. cit.*, lib.XI (PL 41, 325): "... propter senariam vel septenariam cognitionem; senariam scilicet operum quae fecit Deus, et septenariam quietis Dei. Cum enim dixit Deus, *Fiat lux, et facta est lux*; si recte in hac luce creatio intelligitur Angelorum, profecto facti sunt participes lucis aeternae, quod est ipsa incommutabilis Sapientia Dei, per quam data sunt omnia, quem dicimus unigenitum Dei Filium; ut ea luce illuminati, qua creati, fierent lux, et vocarentur dies participatione incommutabilis lucis et diei, quod est Verbum Dei, per quod et ipsi et omnia facta sunt. Lumen quippe verum quod illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum, hoc illuminat et omnem angelum mundum, ut sit lux non in se ipso, sed in Deo; a quo si avertitur angelus, fit immundus; sicut sunt omnes qui vocantur imundi spiritus,

tinieblas eran entonces equivalentes.<sup>17</sup> De hecho, las descripciones del Demonio que se conservan de la literatura antigua nos lo presentan indistintamente como príncipe del aire o príncipe de las tinieblas. Algunos escritos de la época lo asocian a la noche. Y, aunque esta designación nos puede hacer pensar rápidamente en el negro, no ocurría así en el pensamiento antiguo donde la noción del Demonio con un cuerpo de este color no existía. Por el contrario, el azul oscuro o en su lugar el violeta, ambos colores propios del aire, denso y húmedo,<sup>18</sup> fueron los elegidos para darle forma visible. Pedro de Mená expuso esta idea en su *Libro de la Verdad*:

... forman cuerpos aparentes hechos de aire, y éstos traen consigo cuando aparecen... antes de la transgresión del divino precepto... mas después que cayeron del cielo perdieron el dote de claridad.<sup>19</sup>

#### XVI.1.2.- Aspecto monstruoso

Al "ángel caído" del arte bizantino le sustituyó el Demonio medieval. El nuevo tipo responde a las ideas imperantes del Pseudo-Dionisio. Éste consideró que en el proceso de caída hacia el abismo, el Diablo y sus ejércitos fueron despojados de su belleza y perfección perdiendo la forma angélica.

---

nec jam lux in Domino, sed in se ipsis tenebrae, privati participatione lucis aeternae. Mali enim nulla natura est; sed amissio boni, mali nomen accepit".

<sup>17</sup> De nuevo en SAN AGUSTÍN, *Sermo...*, op. cit., CCXXII, (PL 38, 1091): "... sed in hujus aeris infimi caliginoso habitaculo, ubi et nebula conglobatur..."; *Enarratio in...*, op. cit., CXLVIII (PL 37, 1943): "... Propterea ad ista caliginosa, id est ad hunc aerem, tanquam ad carcerem, damnatus est diabolus..."; BEDA, *De fide orih.*, lib.II, cap.VII (PL 94, 887): "Aer quippe in sua substantia lucem non habent. Quare ipsum hoc quod aer luce careat deus vocavit tenebras. Quin ne ipsa quidem aeris substantia tenebrae sunt sed lucis privatio".

<sup>18</sup> Lo denso y húmedo en SAN AGUSTÍN, *De Civitate...*, op. cit., lib.XXI, cap.X (PL 41,724): "... Nisi quia sunt quaedam sua etiam daemonibus corpora, sicut doctis hominibus visum est, ex isto aere crasso atque humido, cujus impulsus vento flante sentitur". Véase además *De Genesi ad...*, op. cit., lib.III, cap.X, n.15 (PL 34, 285).

<sup>19</sup> MENA, P. de, *Libro de la verdad*, ed. Angel González Palencia, CSIC, Madrid, 1944, pág.471b. Cfr. FLORES ARROYUELO, F., *El diablo en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pág.35.



El Demonio imaginado por los artistas medievales se caracterizaba por tener una forma monstruosa, no dejando lugar a dudas de que se trataba de su presencia. Lo deforme encuentra explicación en la idea medieval de la belleza y la perfección. Siendo Dios la perfección máxima, todo aquél que se aleje de Él abandona ésta para caer en el dominio del mal.<sup>20</sup> Por tanto, la imperfección se manifestará en el desorden y estará asociada con la idea de pecado. A ellos se suma la fealdad, completando la noción de lo monstruoso. Si la belleza del alma se reflejaba en el cuerpo, la fealdad física era el reflejo de la maldad interna.<sup>21</sup>

Exponemos brevemente algunas de las fórmulas adoptadas en su figuración:

- **figura de animal:** las bestias, enemigas del hombre, tienen un espacio en el pensamiento religioso, proporcionando una serie de imágenes figurativas que aparecen descritas en las Sagradas Escrituras. *Leviatán*, el monstruo marino de muchas cabezas o el dragón de color de fuego, citado por Isaías en su *Apocalipsis*, imagen simbólica del poder pagano que debe ser sometido a Yahvé (Dios) y cuyo destino es ser vencido por el Mesías, fue considerado la encarnación del Diablo y Satanás.<sup>22</sup> Los artistas fueron fieles a estas descripciones bíblicas y le representaron figurado como dragón, serpiente, lagarto, sapo, langosta y otras formas monstruosas de similar naturaleza (fig.315).

La Iglesia no desconoció los efectos psicológicos que causaba la contemplación de lo monstruoso en el fiel espectador y recurrió a tales formas como un medio de propaganda, de docencia y en ciertos casos, de instrucción, pues ante lo feo y desconocido aquél reaccionaba con horror. Entre los siglos

---

<sup>20</sup> Para el Pseudo-Dionisio, el mal era "privación, deficiencia, debilidad, desorden, error, irreflexión, ausencia de hermosura... de perfección..." Véase DN 4.732D en MARTÍN, T. H, *Obras Completas del Pseudo...*, op. cit., cap.4, pág.321. El mal es contrario al bien, DN 4.729A-733A en *ibidem*. Véase además YARZA LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, ed. Anthropos, Barcelona, 1987, pág.28.

<sup>21</sup> KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, 1986, pág.248.

<sup>22</sup> *Apocalipsis* 12, 3. Llamada también serpiente en *Génesis* 3, 1 y *Apocalipsis* 12, 9.

X y XI los pintores centraron su atención en este ser, aumentando las tentativas para lograr una imagen horrorosa del mismo.<sup>23</sup> A la abundancia de imágenes se une la variedad de fisonomías y la acentuación de su carácter diabólico. Las formas terroríficas del primer momento darían paso a un aspecto más popular de diablo-sátiro en el que lo bufonesco y lo grotesco encontraban expresión plena.

La cabeza fue uno de los elementos que alcanzó mayor importancia en el mundo de las tinieblas. Su cantidad así como la actitud y disposición de las mismas, permitían al artista reforzar el carácter demoníaco del personaje. El Demonio de tres cabezas (*tricéfalo*) o con tres rostros (*triprosope*) es deudor de antiguas tradiciones y muestra la influencia del dios romano Jano aceptado por los primeros cristianos. Una descripción del mismo se encuentra en Isidoro de Sevilla. El mes de enero (*Ianuaris*) recibía su nombre de aquel dios. Este mes, considerado "el umbral y la puerta (*ianua*) del año", fue representado con dos caras, una para cerrar el pasado y otra para inaugurar el futuro.<sup>24</sup> Más tarde, sus atributos fueron asociados a Cronos añadiéndole una tercer cara, el presente.<sup>25</sup>

Formas que en su origen no fueron negativas invirtieron su sentido para llegar a figurar al Demonio. Si era posible imaginar la Trinidad como un genio bi-tricéfalo, más aún la potencia enemiga.<sup>26</sup> Satán fue, a menudo, representado

---

<sup>23</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, *op. cit.*, pág.169.

<sup>24</sup> SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, *op. cit.*, vol.1 (Libros I-X), V, 33, *De mensibus*, págs.544-545: "Ianuaris mensis a Iano dictus, cuius fuit a gentilibus consecratus; vel quia limes et ianua sit anni. Vnde et bifrons idem Ianus pingitur, ut introitus anni et exitus demonstraretur". ("El mes de enero (*Ianuaris*) recibe su nombre del dios Jano, a quien lo consagraron los gentiles; o tal vez porque este mes es el umbral y la puerta (*ianua*) del año. De aquí también el que Jano aparezca siempre representado con dos caras, para indicar la entrada y salida del año".)

<sup>25</sup> BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica. Antigüedad y exotismo en el arte gótico*, ed. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987, pág.39.

<sup>26</sup> Castelli consideró esta bi o trifacialidad el modo más idóneo para aludir a lo que no tiene la posibilidad de expresar una consistencia. CASTELLI, E., *De lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica*, ed. de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1963, pág.12. Véanse también SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval...*, *op. cit.*, pág.423; NOLA, A. M di, *Historia del...*, *op. cit.*, pág.381.

en los Apocalipsis con tres caras, separadas o fundidas en una única cabeza, asumiendo plenamente la descripción que Dante hizo del infierno. A cada cara le correspondía un color simbólico: la cara rojo encarnaba el Odio, la pálida a la Impotencia y la negra al Etíope:

Oh, y cuánto estupor me produjo cuando vi que su cabeza tenía tres rostros! Uno por delante, que era de color rojo; los otros dos, que se unían a éste sobre la mitad de cada uno de los hombros y se juntaban en la coronilla, eran el de la derecha entre blanco y amarillo, al parecer, y el de la izquierda se veía tal como el de aquellos que proceden del valle del Nilo.<sup>27</sup>

Por otra parte, abundan los diablos y demonios con caras distribuidas por diferentes partes de su cuerpo, generalmente en zonas obscenas. Surgidos a fines de la Edad Media alcanzaron su mayor difusión a partir del siglo XV, sin duda, por el gusto de entonces hacia la caricatura y lo sarcástico. Para Mâle, la localización de caras en el vientre significaba "el desplazamiento de la sede de la inteligencia puesta al servicio de los apetitos más bajos".<sup>28</sup> Cabezas en el trasero o sobre los muslos permitieron al artista medieval mostrar al ángel caído precipitándose hasta el nivel de la bestia (figs.316-318).

En el arte, la representación del mal en todo su horror propició la tentativa de figurar al Demonio sin la última marca de su origen, las alas. Sin ellas perdía su dignidad de príncipe de las tinieblas, dejando de pertenecer al orden de los espíritus. Sin embargo, la conveniencia de compaginar la concepción religiosa de aquél con su apariencia física determinó la elección

---

<sup>27</sup> DANTE, *El Infierno*, Canto 34, 22-60: "Oh quanto parve a me gran meraviglia,/ quand'io vidi tre facce a la sua testa/ L'una dinanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa/ sovresso'l mezzo di oiascuna spalla,/ e sè giugnieno al lugo de la cresta:/ la sinistra a vedere era tal, quali/ vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla/", en *Obras Completas de Dante Alighieri*, (versión castellana de Nicolás González Ruiz), BAC, Madrid, 1965, pág.188. El texto es recogido también en BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media ...*, *op. cit.*, pág.43 y nota 159.

<sup>28</sup> MÂLE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France. (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, Librairie Armand Colin, 9<sup>a</sup> ed., París, 1958, págs.383-384. Véase también RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), págs.60-61.

final de atribuirle alas. Esta tipología muestra sus primeros esbozos en el siglo XIII. Dante dotó al Lucifer de su infierno con alas de murciélago:

... brotaban dos grandes alas del tamaño que convenía a pájaro semejante... No tenían plumas, pues eran al modo de las del murciélago, y se agitaban...<sup>29</sup>

- ser híbrido. El Demonio fue imaginado como un ser híbrido, medio humano y medio macho cabrío, siendo la forma más antigua y tradicional de la imagen demoníaca. Discrepan los autores modernos en cuanto a la fuente que sirvió de inspiración a los artistas medievales. La estructura semihumana o semianimal deriva de la mitología tardoantigua de los Sátiros y Silenos, divinidades terrestres griegas o de los Faunos del panteón romano.<sup>30</sup> De igual manera, el demonio cristiano es heredero del antiguo *Sá'ir* o "espíritu cabrío" del Antiguo Testamento, un demonio popular al que se le atribuía la forma de un animal<sup>31</sup> y de *Charon*, demonio etrusco cuyo dominio era el mundo subterráneo y al que le fueron atribuidas las características propias del macho cabrío, recordando al dios de la Naturaleza Pan<sup>32</sup> (figs.319-320). El demonio Asmodeo del Antiguo Testamento ha sido comparado con *Pazuzu*, una figura alada de ser mixto en conjunto humano pero en el que las manos han sido sustituidas por zarpas y los pies por garras de ave<sup>33</sup> (fig.321). Algunos autores consideran que sólo mediante un pie de león o de dragón rojo se lograba figurarle de manera

---

<sup>29</sup> DANTE, *El infierno*, Canto 34, 22-60: "Sotto ciascuna uscivan due grand'ali, / quanto si convenia a tanto uccello:... Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo; e quelle svolazzava...", en *Obras Completas de...*, *op. cit.*, pág.188. Véase también BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media...*, *op. cit.*, pág.154.

<sup>30</sup> NOLA, A. M. di, *Historia del...*, *op. cit.*, págs.112-113. Sobre la hibridación y lo monstruoso véase KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y...*, *op. cit.*, págs.167-178.

<sup>31</sup> El término hebreo *setrim* significa "velludos". Véase NOLA, A. M. di, *Historia del...*, *op. cit.*, pág.186.

<sup>32</sup> *Id.*, pág.111; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, *op. cit.*, pág.150. La misma tesis es sostenida por GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, *op. cit.*, pág.161.

<sup>33</sup> MODE, H., *Animales Fabulosos y...*, *op. cit.*, pág.53.

aterradora<sup>34</sup>. En cualquier caso de lo que no cabe duda es de la influencia que Oriente ejerció en el aspecto híbrido del Demonio<sup>35</sup> (figs.322-323).

### XVI.1.3.- Sin físico propio

La incorporiedad de aquél como ser espiritual, sin carne ni huesos, le permitía adoptar indistintamente apariencia de bestia o forma humana. Se pensaba que podía manifestarse en cualquiera de las formas que el hombre alcanzase a ver o a imaginar. El *Malleus maleficarum* es considerado por los estudiosos de la demonología una de las obras principales para comprender lo impreciso del rostro de este personaje. En el capítulo "*Del modo en que las brujas se entregan a los demonios incubos*" se encuentra planteado el problema. El Demonio adopta un cuerpo aéreo cuya materia es, en sí misma, cambiante y fluida. Y, aunque el aire era conveniente a su cuerpo, para poder adoptarlo era preciso que fuese comprimido de alguna manera aproximándolo a la propiedad de la tierra. Lo más importante de la exposición se encuentra al final de la misma, cuando leemos:

Y si se pregunta de qué es el cuerpo tomado por el demonio en cuanto a materia, hay que decir: una cosa es hablar del comienzo y otra del fin del proceso. Al principio es de aire; al final es de aire espesado, que comparte algunas propiedades de la tierra. Y todo esto pueden los diablos, con permiso de Dios, hacer de su naturaleza...<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> FOE, D. de, *Historia del Diablo*, Madrid, ed. Peralta, 1978, pág.218.

<sup>35</sup> BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media...*, op. cit., en especial el cap.V donde analiza con detalle las aportaciones que Oriente hizo a la iconografía del Diablo. Otros autores han tratado ampliamente el tema, véanse, entre otros, REISNER, E., *Le démon et son image*, Desclée de Brouwer, París, 1961, cap.VII, págs.113-182, donde destaca la oposición entre Oriente y Occidente en cuanto a la imagen del Demonio y VILLENEUVE, R., *Le diable dans l'art. (Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'Art et le Satanisme)*, éditions Denoël, París, 1957, en especial el capítulo titulado "*Portrait du Diable*", págs.39-70, donde compara las representaciones del Demonio occidental con las del arte oriental.

<sup>36</sup> INSTITORIS, H. y SPRENGER, J., *Malleus maleficarum*, Parte II, Q.1ª, cap.IV. Cfr. FLORES ARROYUELO, F., *El diablo en...*, op. cit., págs.37-38.

Por otra parte, la literatura monástica contribuyó al desarrollo del tipo iconográfico. En todos estos textos abundan los relatos donde se describen las apariciones de los demonios a los asceta y la adopción de un aspecto monstruoso. Casi siempre se especifica que se trata de apariencias adoptadas momentáneamente por aquéllos. La *Vida de San Antonio* escrita por San Atanasio es clara al respecto. Así describió el aspecto con que el Diablo se apareció al Santo:

Antonio declaraba haber visto al diablo... Sus ojos como antorchas, de su boca salían lámparas encendidas. Los cabellos esparcían incendios y su nariz arrojaba humo al igual que los hornos ardientes.<sup>37</sup>

Tal vez la aparición más notable de todas las recogidas en este tipo de literatura, por su influencia en la iconografía, sea la *Historia monachorum in Aegypto* escrita por Macario antes del 410 y en la que se describe al Demonio como un ser "negrillón" o "pequeño etíope negro".<sup>38</sup> Una reinterpretación del texto antiguo asociaría el término "negro" referido en su origen a oscuro con el color negro, queriendo ver en ello un modo simbólico de representar la piel de Satán<sup>39</sup> cuyo dominio eran las tinieblas. "Negrillo muy abominable" fueron las palabras utilizadas siglos más tarde por Santa Teresa para relatar una de sus visiones.<sup>40</sup>

A fines de esta época las nociones de lo monstruoso y de lo demoníaco se hallaban tan estrechamente unidas que no se consideró indispensable recurrir a formas monstruosas para representar el mal. El paso del arte de manos de los clérigos a manos de los laicos modificó por completo la concepción del infierno, en general y del

---

<sup>37</sup> SAN ATANASIO, *Vita Beati Antonii Abbatis* (PL 73, 138): "Credo denique Antonius talem a se visum diabolum assererat, qualem et beatus Job, Domino revelante, cognoverat (*Job XLII*). Oculi ejus ac si species Luciferi, ex ore ejus procedunt lampades incensae. Crines quoque incendiis sparguntur, et ex naribus ejus fumus egreditur, quasi fornacis aestuantis ardore carbonum". Para la traducción en castellano CASTELLI, E., *De lo demoníaco...*, pág.92. Sobre las apariciones del Demonio a los monjes véase además GODWIN, M., *Ángeles. Una especie...*, *op. cit.*, págs.106-107 y pág.147.

<sup>38</sup> EGIPTO, M. de, (PG.34 col.407). Si bien no hemos podido localizar el texto concreto, la referencia se encuentra en KIRSCHBAUM, E. "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, XVI, (1940), pág.218, nota 4.

<sup>39</sup> Sobre el origen del color negro en la piel del Demonio véase el artículo de BOURGET, P. du, "La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?", en *Actas del VIII Congreso Int.Arq. Cristiana*, (1972), págs.73-74.

<sup>40</sup> JESÚS, Sta. T. de, *Obras...*, *op. cit.*, cap.XXXI de su vida, pág.155.

Diablo, en particular. Las formas monstruosas del medievo cederían paso a imágenes invadidas por lo grotesco, la ironía y la crítica social. Aunque el teatro de los Misterios no produjo grandes innovaciones en cuanto a la puesta en escena, sí fue importante por su tendencia a hacer del Demonio un personaje cómico.<sup>41</sup> A partir del siglo XIV Satán se aparece bajo forma humana pero conserva algunos rasgos de animal (alas, garras y cuernos), viste hábito de ermitaño o ropa de peregrino, con escarcela y cayado con campanilla. Poco a poco, se extiende la costumbre de pintarle con hábito de fraile y largo rosario en la cintura (figs.324-326). Como hemos indicado, esta nueva imagen responde al ambiente contra los religiosos iniciado a fines del siglo XV y cuya máxima adversión tendría lugar en la Reforma.<sup>42</sup> El Diablo se convertiría en un motivo estético más de la obra y con el tiempo su imagen en el arte empezó a decaer.

Mucho después, ya en el siglo XVIII, la costumbre de "pintar al Demonio en figura, y apariencia de santidad... vestido de religioso" fue censurada por Interián de Ayala, considerando que respondía más a "sátira e impiedad herética que a otra cosa". Sus críticas se dirigieron no a la forma adoptada sino al vestido utilizado. Condenó la costumbre de pintarle en "traje del todo semejante al que llevan los Religiosos" ya fuese el hábito usado por la Orden de los Mendicantes o la de los Monacales. Y, aunque admitió que se le pintase en "figura de angel bueno, ó de algun Santo", no olvidó recordar al artista que debía ponerle alguna señal distintiva. Aceptó ciertos atributos tradicionales, tales como un aspecto malicioso, cabellos erizados, un pellejo basto, la presencia de unos pequeños cuernos en la cabeza, orejas de liebre, uñas largas y retorcidas en las manos y en los pies, por considerarlos imprescindibles en la caracterización del personaje.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.61; MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.I, pág.170.

<sup>42</sup> Para algunos ejemplos del Diablo caracterizado como un fraile véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del arte cristiano. II. Cristo en el Evangelio*, BAC, Madrid, 1950, págs.23-24 y láms.42 a 45 (si bien en blanco y negro y de una calidad bastante baja).

<sup>43</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.X, pág.175 y lib.III, cap.X, pág.304. Cfr. en SÁNCHEZ CANTÓN, J. F., *Los grandes temas...*, op. cit., tomo II, pág.23.

Por otra parte, la riqueza del episodio bíblico sobre las Tentaciones de Cristo llevó a los artistas a variar en algunos detalles su figura. Así, en la segunda tentación, el Demonio aparecerá bajo el aspecto de un ángel luminoso y en la tercera adoptará el vestido de púrpura imperial.<sup>44</sup>

## **XVI.2.- Tratamiento de la superficie corporal. De lo liso a la mancha**

Los artistas no recurrieron únicamente a la forma para caracterizar al Demonio. Lejos de la arbitrariedad se encuentra el tratamiento formal que los pintores medievales dieron a la superficie corporal de aquél. Superficies lisas, rayadas o salpicadas de manchas son fruto de los hábitos visuales y reflejo de la sensibilidad de la época. Para el ojo medieval una superficie lisa se oponía a todas las demás superficies "trabajadas". Por esta razón, diablos con una piel tersa, uniforme y monocroma eran percibidos por el espectador con cierta inquietud (fig.327).

De igual manera, a lo liso se oponía lo rayado. Las constantes prescripciones de esta época al uso de vestidos rayados para determinados grupos sociales como signo peyorativo de distinción encontraron respuesta en la iconografía, donde aquella connotación maligna se trasladó al cuerpo del Demonio. La impresión de desorden y también de movilidad fue lograda mediante el diferente tratamiento dado a las rayas, dejando de ser rectilíneas para convertirse en onduladas, dentadas, escamadas u otras posibilidades (fig.328). Así aparecen Lucifer y sus ángeles caídos en algunas de las miniaturas del siglo XIII, indicando con ello un signo animado de su caída.

Pero, entre todos los recursos al alcance del artista medieval, la mancha tradujo mejor que ninguno la idea de desorden y de impureza. A ella recurrieron no sólo para indicar la presencia de pelo en el cuerpo del Demonio, en claro contraste con las

---

<sup>44</sup> *Id.*, pág.175. Cfr. en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas...*, op. cit., tomo II, pág.23.



plumas de bellos colores propias de los ángeles, sino también para destacar su carácter enfermizo y la imagen del pecado<sup>45</sup> (fig.329).

### XVI.2.1.- El color y su significado demoniaco

Para que el sistema formal funcionase plenamente a nivel visual era preciso el empleo del color. Una estrategia cromática permitía a los artistas medievales expresar con más intensidad el carácter peyorativo de lo representado: la luminosidad, la saturación y el tono. De entre todos ellos, la saturación fue el parámetro esencial sobre el que se articularon los juegos cromáticos de la imagen medieval, siendo a menudo Satán el elemento más saturado de ésta. Si su densidad cromática evoca la espesura sofocante del infierno, la opacidad del color se opone al carácter translúcido de la luz y de todo lo divino.<sup>46</sup> Rojos, azules, verdes y amarillos, en su máxima saturación y utilizados solos o en combinación, tiñen la piel de los demonios y producen con sus potentes acordes cromáticos un malestar casi insoportable para el espectador.

No siempre los demonios medievales presentan una piel de colores saturados; por una inversión del código pueden aparecer figurados con tonos desaturados. Aceptando que lo incoloro daba más miedo que aquéllo que tenía colores vivos, el problema que se le planteaba al artista era su plasmación en la pintura. Contrariamente a lo que en un principio pudiera parecer, se rechazó el uso del blanco ya que en la escala cromática medieval éste era considerado la suma de todos los colores. Dos fueron los métodos adoptados: la desaturación de un color (la saturación estaba relacionada con la densidad) y el empleo de tonos verdosos (para el ojo medieval, el verde era un color poco saturado).

---

<sup>45</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.61. Sobre el tratamiento dado a la piel del Demonio y la connotación negativa de las rayas véase la obra completa de PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit.

<sup>46</sup> Se reprochó al color ser un elemento inútil, una envoltura opaca que dificultaba el tránsito hacia la divinidad. El color es lo denso, y lo denso, como ya hemos dicho, era el infierno.

Estos juegos de saturación/desaturación dejan claro que cualquier color podía ser atributo del Diablo. En la simbólica medieval, todos los colores presentaban ambivalencias. Por ello, un color aislado no significa nada en sí mismo; su valor simbólico dependerá en último caso del contexto en el que se encuentre.<sup>47</sup> Así pues, si en la época bizantina se estimó que el azul era el único color apropiado para figurarle, no ocurrió igual en épocas posteriores para las que no existió un color esencialmente diabólico, pudiendo serlo cualquiera. Así se deriva del contrato que, el 21 de noviembre de 1410, firmaron los miembros de la Cofradía de San Antonio de Manresa con el pintor Lluís Borrassà para el retablo de San Antonio abad de la citada iglesia. En dicho documento consta como condición que todos los diablos fuesen hechos "de diverses colors que no fossen tots negres, avans ni agués de vermeys, e verts, e de altres colors fines, bonas".<sup>48</sup>

Aclarada la premisa, exponemos a continuación el significado que adoptan los colores cuando aparecen asociados al mundo infernal:

- **Azul oscuro o negro.** Como negación de la luz, se consideró al Demonio autor de todo mal y de toda falsedad.<sup>49</sup> En los primeros siglos del Cristianismo la tonalidad azul oscura resultó ser el único atributo para indicar el aspecto negativo del ángel caído.<sup>50</sup> Posteriormente, y por influencia de las visiones de los ascetas, la piel de aquél se volvió negra<sup>51</sup> (fig.330). De este color será el nimbo que lleve sobre su cabeza, símbolo de la maldad y de la infamia, el cual en

---

<sup>47</sup> Sobre la inversión de papeles y la ambigüedad del color como atributo del Diablo véase PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.15, 63, 87 y 138.

<sup>48</sup> MADURELL I MARIMON, J. Mª, "El pintor Lluís...", art. cit., vol.VIII, pág.187.

<sup>49</sup> BURTON RUSSELL, J., *El Diablo (Percepciones del mal, de la Antigüedad al Cristianismo primitivo)*, ed. Laertes, Barcelona, 1995, pág.68.

<sup>50</sup> YARZA LUACES, J., "Del ángel caído al diablo medieval", en *Formas artísticas...*, op. cit., pág.48; KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", art. cit., págs.215-227.

<sup>51</sup> DIDRON, M., *Manuel d'Iconographie...*, op. cit., pág.171, nota 1; BOURGET, P. de, "La couleur noire...", art. cit., págs.271-272. Para ejemplos de demonios que siguen esta fórmula iconográfica, véase YARZA LUACES, J., *Formas artísticas...*, op. cit., págs.52 y 56, donde el autor cita algunos Salterios y Beatos con demonios de color negro.

su forma más primitiva se concretaba en pequeños puntos o líneas de ese color.<sup>52</sup> Sus alas negras son la llave que abre el umbral del infierno, oponiéndose a las alas blancas de los ángeles que abrían las puertas del cielo.<sup>53</sup> Durante la Edad Media fue costumbre pintar demonios de color negro saliendo de la boca de posesos, mientras que de la boca de los que rezan salían hilos dorados que unían a éstos con el cielo.

- El bermejo, color participante de rojo y negro, es símbolo del amor infernal y, por tanto, atributo de Satanás. Los manuscritos medievales dan buena prueba de ello. Los artistas reprodujeron una y otra vez al dragón bermejo del *Apocalipsis* y el fuego infernal descrito en la Biblia, convirtiendo el rojo del amor en el rojo de la cólera<sup>54</sup>. Por una asociación con el fuego y con la sangre, se le atribuyó una piel rojiza y en algunos casos, pelo del mismo color<sup>55</sup> (fig.331).
  
- El verde, emblema de la regeneración, puede en su aspecto negativo ser símbolo de la destrucción infernal, de la degradación moral y de la locura. Es este significado el que debieron perseguir aquéllos que dotaron a Satanás de piel verdosa y grandes ojos del mismo o diferente color<sup>56</sup> (figs.332-333).

---

<sup>52</sup> Este tipo de Demonio aparece en la Biblia de San Isidoro de León (fol.181v., 1<sup>a</sup>). Cfr. YARZA LUACES, J., *Formas artísticas...*, op. cit., pág.63. Para el uso del negro en el nimbo del Demonio véanse, DIDRON, M., *Iconographie Chrétienne...*, op. cit., pág.144; KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", art. cit., pág.221 y nota 2.

<sup>53</sup> PORTAL F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.76; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, op. cit., pág.68.

<sup>54</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.106; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.107; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.129, 132 y 136.

<sup>55</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.131-132; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.68; MAISONNEUVE, R., "Le symbolisme sacre...", art. cit., pág.265; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, op. cit., págs.78 y 491; BURTON RUSSELL, J., *El Diablo...*, op. cit., pág.68.

<sup>56</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.122; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.26; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.104; MAISONNEUVE, R., "Le symbolisme sacre...", art. cit., pág.264. Un ejemplo del Demonio con ojos y piel verdes se encuentra en las vidrieras de la Catedral de Chartres.

- El **amarillo**, en su significado benéfico atribuido a la divinidad, encuentra su valor negativo en los seres alejados de ésta. En su sentido infernal denota el egoísmo orgulloso de aquél que busca la sabiduría sólo en sí mismo, convirtiéndose en su principio y fin. Así Satán, príncipe de las tinieblas, se transforma en un ángel de luz, separándose de Dios y cayendo al abismo<sup>57</sup> (fig.334).

---

<sup>57</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.115; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.91; PORTAL, *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.40.

**ABRIR CAPÍTULO XVII 4ª PARTE**

