

Autora:  
ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ

BIBLIOTECA U.C.M.



5308294958

Título:

DE LO VISIBLE A LO LEGIBLE  
EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA:  
UNA CLAVE PARA EL RESTAURADOR

Director:  
DOCTOR D. MANUEL PRIETO PRIETO



R<sup>2</sup> T 171 (CI)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA-RESTAURACIÓN

Madrid, 1995

"El discurso "teórico" sobre el arte y más en concreto sobre la imagen de la pintura, al pasar los años, paradójicamente, olvidó la pintura, es decir, los colores. El discurso de los colores residía en el discurso estético, histórico o semiótico a la vez -de nuevo qué paradoja- como la tarea ciega, lo no dicho, lo impensado, el lugar del *inconsciente*, *diferido* en su expresión, *atrasado* en su posición, hasta el punto de cuestionarnos si su misma formulación era posible. ¿Son nombrables los colores en el discurso del arte?... El discurso de los colores es un discurso desesperado".

LOUIS MARÍN

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Manuel Prieto Prieto a quien deseo expresar mi más sincero agradecimiento por su pormemorizada labor de dirección de la tesis, por la confianza depositada en mí desde el comienzo, así como por su inestimable ayuda y valioso consejo.

Agradecer también a la Profra. Dra. Margarita San Andrés Moya su disponibilidad a la hora de permitirme el acceso a la documentación del laboratorio de química en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Igualmente, las colaboraciones de Dña. Margarita Laiz Campos, Dña. María Sánchez Cifuentes y D. José Miguel Bernal Gómez han resultado de gran ayuda en la traducción de los textos.

Mi gratitud a Dña. Soledad Verd por su desinteresada contribución en la corrección del manuscrito, además del apoyo prestado durante el proceso de realización de la tesis.

Numerosa documentación de difícil acceso ha podido ser consultada gracias a la labor realizada por Dña. Amelia Arceliano Azcue, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Información y Documentación Científicas (CINDOC), a la que deseo mostrar mi reconocimiento.

De igual manera, hemos podido acceder a la consulta y estudio de los manuscritos correspondientes a legajos de cuentas y compras de pigmentos, pertenecientes a la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, gracias a la amabilidad de los P.P. Agustinos, quienes nos facilitaron la investigación.

Por último, quisiera agradecer al resto de mis compañeros y amigos la ayuda que de una u otra manera me han ofrecido en todo este tiempo.



## ÍNDICE

pág.

### TOMO I

INTRODUCCIÓN . . . . .	15
<b>PRIMERA PARTE.- LA MATERIA Y LA IMAGEN . . . . .</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO I.- LA OBRA DE ARTE COMO CONJUNTO ESTRUCTURAL</b>	<b>25</b>
I.1.- <u>Los soportes pictóricos y su influencia en la imagen</u> . . . . .	27
I.1.1.- La madera . . . . .	28
I.1.2.- El lienzo . . . . .	31
I.2.- <u>La técnica</u> . . . . .	32
I.2.1.- Preparación e imprimación. Definición . . . . .	32
I.2.1.1.- Funcionalidad de la preparación . . . . .	33
I.2.1.2.- Condicionantes en la elección. Efectos estéticos .	34
I.2.1.3.- Factores de alteración . . . . .	36
I.2.2.- La capa pictórica. Factores que determinan el color . . . .	40
I.2.3.- La capa de barniz. Aplicación y efectos estéticos en el cromatismo de la obra . . . . .	46
I.2.3.1.- Alteración cromática del barniz y sus efectos en la pintura . . . . .	50

I.3.- <u>Otros aspectos</u> . . . . .	52
I.3.1.- Los craquelados . . . . .	52
I.3.2.- Modificación cromática por intervenciones sobre las obras	53
I.4.- <u>Influencia de los contratos en la ejecución de la obra</u> . . . . .	54
<b>SEGUNDA PARTE.- LENGUAJE Y SIMBOLISMO DEL COLOR</b> . . . . .	<b>68</b>
<b>CAPÍTULO II.- EL COLOR COMO SENSACIÓN</b> . . . . .	<b>69</b>
II.1.- <u>Consideraciones desde el punto de vista físico</u> . . . . .	70
II.2.- <u>Efectos fisiológicos del color</u> . . . . .	72
<b>CAPÍTULO III.- EL COLOR COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE</b> . . . . .	<b>77</b>
III.1.- <u>Aspectos psicológicos de los colores</u> . . . . .	78
III.2.- <u>La obra de arte como discurso</u> . . . . .	80
III.2.1.- Niveles de significación . . . . .	83
III.2.1.1.- Denotación y connotación . . . . .	84
III.2.2.- La función del color en la lectura de la imagen. La recuperación de un mensaje . . . . .	85
<b>CAPÍTULO IV.- EL COLOR COMO SÍMBOLO</b> . . . . .	<b>88</b>
IV.1.- <u>Principios del simbolismo del color</u> . . . . .	89
IV.1.1.- El simbolismo de los colores . . . . .	90
IV.1.1.1.- Colores puros . . . . .	90
IV.1.1.2.- Colores en mezcla . . . . .	94

<b>CAPÍTULO V.- ANALOGÍAS DEL COLOR. MACROCOSMOS Y MICROCOSMOS.</b> . . . . .	98
V.1.- <u>Los cuatro elementos</u> . . . . .	99
V.1.1.- Las cuatro cualidades. Su correspondencia en el hombre	101
V.2.- <u>La doctrina humoral</u> . . . . .	102
V.2.1.- Aplicaciones en la tratadística del arte . . . . .	104
V.3.- <u>Color y astrología</u> . . . . .	108
V.4.- <u>Color y alquimia</u> . . . . .	112
V.3.1.- El simbolismo alquimista y las metáforas cristianas . . . . .	116
V.5.- <u>Color y liturgia cristiana</u> . . . . .	120
V.5.1.- Convención del color en los ropajes litúrgicos . . . . .	122

**TERCERA PARTE.- EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA . 130**

<b>CAPÍTULO VI.- ARTE E IGLESIA. LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES</b> . . . . .	131
VI.1.- <u>Entre el saber mirar y el saber leer</u> . . . . .	132
VI.2.- <u>Arte de la Memoria (Ars Praedicandi)</u> . . . . .	135
VI.3.- <u>Imagen y prototipo: de lo visible a lo invisible</u> . . . . .	137
VI.4.- <u>La "ilustración" popular como fuente del pensamiento de los moralistas y teóricos del arte</u> . . . . .	138

<b>CAPÍTULO VII.- FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN Y CONDICIONAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO DE DECORO</b> . . . . .	143
VII.1.- <u>El concepto de decoro en las imágenes sagradas</u> . . . . .	144
VII.1.1.- Decoro-Conveniencia . . . . .	145
VII.1.2.- Propiedad-Decoro-Color . . . . .	150
VII.1.3.- Subordinación de la obra de arte a las normas	

establecidas . . . . .	152
VII.1.3.1.- en cuanto a la edad y sexo del personaje . . .	152
VII.1.3.2.- en cuanto a los gestos, actitudes y movimientos . . . . .	153
VII.1.3.3.- en cuanto a la calidad del sujeto . . . . .	155
VII.1.3.4.- en cuanto a los vestidos . . . . .	156
VII.1.3.5.- en cuanto a su adaptación al entorno . . . . .	158
VII.1.4.- Orden y claridad en la lectura de la obra . . . . .	161
VII.1.5.- Fidelidad a la literalidad de la narración . . . . .	165
VII.1.6.- Imposiciones en los contratos . . . . .	169

**CAPÍTULO VIII.- CONSIDERACIONES SIMBÓLICAS DEL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA. LA JERARQUÍA DE LAS IMÁGENES** 179

VIII.1.- <u>El brillo de los materiales</u> . . . . .	180
VIII.2.- <u>Sistemas jerárquicos en la iconografía cristiana</u> . . . . .	186
VIII.2.1.- Su reflejo en los contratos . . . . .	195

**CUARTA PARTE.- IDENTIFICACIÓN Y SIMBOLISMO** . . . . . 201

**CAPÍTULO IX.- DIOS Y SUS FORMAS. PRINCIPIOS DE UNA REPRESENTACIÓN** . . . . . 202

IX.1.- <u>Los ropajes del Eterno</u> . . . . .	206
IX.2.- <u>Los contratos</u> . . . . .	208

**CAPÍTULO X.- CRISTO. DE LO SIMBÓLICO A LO HUMANO** . . . . . 210

X.1.- <u>Imágenes exactas e imágenes verosímiles. Un rostro para Cristo</u> .	212
X.2.- <u>Tipología y color en las vestiduras</u> . . . . .	221
X.3.- <u>Adecuación del color a la historia</u> . . . . .	224
X.3.1.- Nacimiento e infancia . . . . .	224
X.3.2.- Vida pública de Jesús . . . . .	230
X.3.3.- Escenas de la Pasión . . . . .	233

X.3.3.1.- Juicio contra Cristo	234
X.3.3.2.- Flagelación	235
X.3.3.3.- Coronación de Espinas. Ecce Homo	237
X.3.3.4.- Camino del Calvario	239
X.3.3.5.- Crucifixión	241
X.3.4.- Escenas Gloriosas	247
X.3.4.1.- Resurrección	247
X.3.4.2.- Ascensión	248
X.3.5.- Juicio Final	250
X.3.6.- Apariciones	251
X.4.- <u>Los contratos</u>	252

## **CAPÍTULO XI.- LA VIRGEN MARÍA** . . . . . 254

XI.1.- <u>Fisonomía y problemas de coloración</u>	256
XI.2.- <u>El personaje y su vestimenta</u>	263
XI.3.- <u>Adecuación del color a la historia</u>	268
XI.3.1.- Inmaculada Concepción	268
XI.3.2.- Infancia de la Virgen	272
XI.3.3.- Desposorios	275
XI.3.4.- Otras escenas de la vida de la Virgen	275
XI.3.5.- Escenas de Dolor	276
XI.3.6.- Escenas Gloriosas	278
XI.4.- <u>Los contratos</u>	279

## **CAPÍTULO XII.- SAN JOSÉ. ORIGEN Y VICISITUDES EN SU CULTO** 286

XII.1.- <u>Proyección de la sensibilidad religiosa en la iconografía del Santo</u>	291
XII.1.1.- Un lugar en el cuadro	291
XII.1.2.- Comicidad o dignidad en los oficios de José	295
XII.1.3.- La edad del Santo. Una constante duda iconográfica	298
XII.1.4.- El personaje y su vestimenta	310

<b>CAPÍTULO XIII.- SIGNOS DE SANTIDAD. LOS SANTOS EN LA PINTURA</b>	318
XIII.1.- <u>El color en los santos, una condición impuesta en los contratos</u>	325
XIII.2.- <u>Tipología de los santos</u>	326
XIII.2.1.- Precursores de Cristo. San Juan Bautista	327
XIII.2.2.- Ermitaños y anacoretas	330
XIII.2.3.- Santos Seglares	334
XIII.2.4.- Diáconos	334
XIII.2.5.- Cardenales	335
XIII.2.6.- Papas, obispos y abades	336
XIII.2.7.- Órdenes religiosas	338
XIII.3.- <u>Los contratos</u>	348
<b>CAPÍTULO XIV.- REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS APÓSTOLES</b>	355
XIV.1.- <u>San Pedro</u>	360
XIV.2.- <u>San Pablo</u>	362
XIV.3.- <u>San Juan</u>	364
XIV.4.- <u>San Bartolomé</u>	366
XIV.5.- <u>Santiago el Mayor</u>	367
XIV.6.- <u>Los contratos</u>	368
<b>CAPÍTULO XV.- LOS SIGNOS DE LA INFAMIA</b>	374
XV.1.- <u>Imperfecciones físicas. Los seres rojos</u>	375
XV.2.- <u>El color en los vestidos. Signos de distinción social</u>	381
XV.2.1.- Bufones y locos	381
XV.2.2.- Enemigos de la fe	384
XV.3.- <u>Judas Iscariote. El color de la traición</u>	391
XV.3.1.- Análisis de un rostro	391
XV.3.2.- Ropas para un traidor bíblico	394
XV.3.3.- Otros elementos de identificación	396
XV.4.- <u>Los contratos</u>	396

**CAPÍTULO XVI.- EL ÁNGEL CAÍDO. ORIGEN Y CONCEPTO DEL DEMONIO . . . . . 398**

XVI.1.- Tipología del Demonio. Adopción de una forma visible . . . . . 400

    XVI.1.1.- Aspecto no monstruoso . . . . . 401

    XVI.1.2.- Aspecto monstruoso . . . . . 404

    XVI.1.3.- Sin físico propio . . . . . 409

XVI.2.- Tratamiento de la superficie corporal. De lo liso a la mancha . 412

    XVI.2.1.- El color y su significado demoniaco . . . . . 413

**CAPÍTULO XVII.- MENSAJEROS DE DIOS. ORIGEN Y CONCEPTO DE LOS ÁNGELES . . . . . 417**

XVII.1.- Jerarquía celeste . . . . . 420

XVII.2.- Adopción de una forma visible. Teoría de los símbolos semejantes y desemejantes . . . . . 422

    XVII.2.1.- Un cuerpo humano . . . . . 425

    XVII.2.2.- El problema de volar . . . . . 427

    XVII.2.3.- Edad y sexo en el rostro de los ángeles . . . . . 430

    XVII.2.4.- Ropajes . . . . . 433

    XVII.2.5.- Monocromía y policromía: un modo de diferenciación de las jerarquías . . . . . 434

XVII.3.- Coros angélicos . . . . . 436

    XVII.3.1.- Tríada superior . . . . . 436

    XVII.3.2.- Tríada media . . . . . 440

    XVII.3.3.- Tríada inferior . . . . . 441

        XVII.3.3.1.- Nimbo y color . . . . . 447

XVII.4.- Los ángeles en los contratos . . . . . 447

**CAPITULO XVIII.- SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SIMBÓLICO-CROMÁTICA EN EL CUADRO . . . . . 450**

XVIII.1.- Recursos cromáticos y estructurales en la iconografía cristiana 451

XVIII.2.- Composiciones bipartitas . . . . . 457

CONCLUSIONES . . . . .	459
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	468
LISTA DE GRÁFICOS . . . . .	510
LISTA DE TABLAS . . . . .	512

## **TOMO II**

LISTA DE ILUSTRACIONES . . . . .	IV
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS . . . . .	CCX



DE LO VISIBLE A LO LEGIBLE  
EL COLOR EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA  
UNA CLAVE PARA EL RESTAURADOR

TOMO I: Texto

## **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

Durante la última década todo lo relacionado con el color ha sido objeto de un despliegue sin precedentes. Los diversos ámbitos específicos han aportado sus observaciones y estudios particulares, permitiendo que ese gran impulso cultural cuente hoy con un enfoque multidisciplinar de gran interés.

Desde hace años dicha investigación científica apoya las labores de restauración de obras de arte. Son muchas las metodologías que permiten ahondar en las entrañas de la materia cromática, proporcionando datos esenciales sobre la constitución física de las obras así como de las diferentes fases por las que el artista pasa hasta finalizar su creación.

Aún siendo vital la materia como elemento sustentador de la imagen, posibilitando su percepción en la conciencia del observador, aquélla no es el verdadero alma de la obra y, por tanto, no debemos dejarnos cegar por su poder. Como ya expuso Brandi la singularidad de la obra de arte con respecto al resto de los productos creados por el hombre no depende de su consistencia material sino de su condición artística. El color (componente material de la obra) es un medio que el artista utiliza para poder plasmar su idea sobre la superficie de un lienzo, esto es, le sirve de *epifanta de la imagen*.

La imagen pintada constituye un modo de expresión, nace del deseo de comunicación mostrado por su creador. Los signos que forman el mensaje normalmente obedecen a una estructura convencional, a un lenguaje dependiente de la técnica empleada, de las escuelas, de las épocas, de las exigencias del cliente o del propio espíritu del artista. El color no es sólo un mero elemento estético de la imagen: es portador de un mensaje, expresión de una idea.

Aunque el lenguaje simbólico ha sido fundamental en cualquier religión, sin duda fue en el Cristianismo donde logró un mayor desarrollo gracias a la labor que los teólogos ejercieron en el campo del arte. El carácter esencialmente pedagógico que aquél tuvo durante toda la Edad Media hizo que la iconografía alcanzase un desarrollo pleno, constituyéndose una escritura que todo artista debía aprender. El simbolismo invadió todos los ámbitos de la vida. En ese contexto, el color fue considerado un nexo de conjunción entre el cielo y la tierra, el puente luminoso que comunicaba el Cosmos con el mundo terreno. Por su poder de impresión inmediata y sus efectos en el ánimo del espectador, se le consideró adecuado para acercar el mensaje religioso a la gran masa, surgiendo ya desde el primer momento normativas que regulaban su correcto uso. Las imágenes pintadas en los muros de las iglesias, en los retablos o en las hojas de las biblias y manuscritos miniados se mostraban "legibles" ante los ojos de los fieles.

Ahora bien, si al interlocutor le fallaba el mecanismo de la comprensión, el diálogo con la obra podía interrumpirse. Por esta razón, la participación del espectador en la lectura de las imágenes es fundamental en la interpretación de las formas y de los colores, estando aquélla condicionada por quién mire y cómo mire. Ya Leonardo enunció como norma primera del pintor su condición de "saber ver" el entorno que le rodeaba para poder plasmarlo en su pintura. Esta premisa ¿no debe cumplirse también en el espectador? Nosotros creemos que sí. Más aún, la comprensión interpretativa de una imagen debe llevar implícita más que un acto de ver, una acción de mirar.

Basta abrir los ojos ante cualquier pintura para encontrarnos con un universo organizado de formas y colores. Si la acción de ver se produce de manera instantánea, no ocurre lo mismo cuando de lo que se trata es de apreciar en toda su magnitud la obra que tenemos delante. De manera general, dos posturas vienen siendo comunes en nuestra época a la hora de analizar un cuadro. Por un lado, se encuentra la gran masa de público que, abandonándose al placer inmediato y cegados por la belleza, tiende a considerar el color, presente en las pinturas que llenan las salas de los museos, únicamente como un simple adorno atribuyendo un excesivo protagonismo al valor estético sin pararse a considerar que detrás de la superficie puede y en muchos casos se encuentra un mundo entretejido con un profundo significado, velado por nuestra propia incapacidad de ir más allá de las apariencias. En la línea opuesta se sitúan aquéllos que habituados a una labor de archivo se conforman con una simple fotografía en blanco y negro, dando primacía a las formas y relegando al olvido uno de los elementos esenciales de la pintura. Tanto para unos como para otros la multitud de significados del color permanece oculta. Probablemente la situación que acabamos de describir es consecuencia directa de varios factores desarrollados a partir del siglo XVI en adelante.

La propagación de las imágenes a través del grabado modificó todos los sistemas de color, influyendo de manera directa en la pintura al considerar a la forma como elemento prioritario y dejar al color relegado a un segundo plano. La inclusión del blanco y del negro en las escalas cromáticas gracias a los experimentos de Newton con el prisma contribuyó a ello. Ya en el siglo XIX, la aparición de la fotografía acentuó aún más este modo de pensar. Desde entonces, las reproducciones acromáticas de obras de arte se convirtieron en el modo de transmisión de la pintura al público en general. De ahí la costumbre de pensarla como un universo en escala de grises.

Pero también ocurre el proceso inverso. La enorme importancia que nuestro mundo ha dado al color en el ámbito de la publicidad lleva parejo un desinterés por la lectura. Nos hemos acostumbrado a situarnos ante una imagen coloreada y dejarnos guiar pasivamente por las impresiones sensoriales que nos produce. Atrapados en las

meras apariencias no somos capaces de reflexionar sobre lo que tenemos delante. En tal situación aquellas figuras, símbolos o imágenes que en otro tiempo fueron "leídas" hoy son sólo "visibles", se han convertido en enigmas indescifrables, en formas estéticamente agradables o desagradables pero absolutamente mudas en sus significados.

Si este hecho es más o menos aceptable entre las gentes que pasean por las salas de los museos o visitan exposiciones, parece obvio que no debe serlo en aquéllos llamados a trabajar con el pasado de los pueblos para permitir su transmisión al futuro: nos referimos, claro está, al Restaurador. Éste debe afrontar la obra de arte desde tres posiciones interdependientes: espectador, crítico y operador, siendo las dos primeras las que condicionan completamente la intervención a realizar. Él debe ser el mejor espectador de la obra de arte, estando la comunicación que entable con ella determinada no sólo por su sensibilidad sino también por su educación. A diferencia del resto, está obligado a no dejarse atrapar por la mera visión de formas y colores, debiendo trascender la superficie de lo aparente para imbuirse en el espíritu que la impregna. Ello implica que deberá ser capaz de recopilar toda la información dictada por la obra y sobre la obra para lograr la correcta rehabilitación del *texto* alterado y, por tanto, la recuperación de su legibilidad.

Las siguientes páginas se han escrito pues pensando en el Restaurador. Nuestro principal objetivo ha sido adiestrar la mirada ante las imágenes de la iconografía cristiana para, a través del color de las mismas, alejarnos de los aspectos técnico-formales y ser capaces de plantearnos preguntas claves como qué función cumple este elemento en la imagen, cuál es su sentido, qué factor o factores fueron determinantes en su elección y distribución sobre la superficie pictórica. Para obtener respuestas a estos interrogantes es preciso tener en cuenta las circunstancias históricas, tanto personales como artísticas, sociales y religiosas, que condicionaron la realización y codificación de las imágenes.

Los objetivos derivados de esta labor, se han dividido en cuatro grandes apartados: 1) La materia y la imagen, 2) Lenguaje y simbolismo del color, 3) El color

en la iconografía cristiana y 4) Identificación y simbolismo. A su vez, cada uno de ellos abarca una serie de capítulos en los que se han desarrollado las siguientes ideas:

En el primer capítulo se ha perseguido un acercamiento a la obra de arte desde un punto de vista material, estudiando todos aquellos factores que de una u otra forma influyen en el cromatismo de la imagen alterando el mensaje.

Inmersos ya en la obra hemos abstraído de ella uno de sus componentes, esto es, el color, para llevar a cabo un análisis del mismo desde diversas disciplinas. En los siguientes capítulos analizaremos brevemente, pues no es éste el verdadero núcleo de nuestra investigación, los fenómenos relativos a la visión cromática. Los ámbitos de la fisiología de la visión, de la psicología de la percepción y, por último, el concepto del color como significante serán los aspectos que centren nuestra atención.

Una vez indicado el nivel tan superficial en el que un espectador del siglo XX se mueve al contemplar una pintura de carácter religioso y su escasa capacidad para descifrar el signo cromático, parece obvio que el siguiente paso será el acercamiento a un alfabeto olvidado, es decir, al color como símbolo. Los principios que rigen este simbolismo y el significado general de los colores son los asuntos que estudiaremos en el capítulo cuarto.

Asimismo, dedicaremos un amplio capítulo al examen de las correspondencias basadas en la antigua teoría del color como indicación de la composición elemental. En los dos primeros apartados nuestro interés se centrará en explicar la correlación existente entre los elementos constitutivos del Universo y las sustancias componentes del organismo humano. Por haber sido frecuentemente utilizadas en las artes visuales abordaremos también el estudio de la influencia elemental y astral en las características físicas externas (color de la piel y del cabello...) y en el estado mental del individuo. Los dos últimos apartados del capítulo, dedicados a la alquimia y a la liturgia, pretenden mostrar la conexión de las convenciones del color con ciertos rituales, interesándonos especialmente por su influencia en el campo del vestido.

Después de abordar los aspectos generales del color, y puesto que nuestra intención es estudiar el papel que éste ejerció en la iconografía cristiana, era preciso comprender la función y finalidad de las imágenes pintadas en el sector eclesiástico. Tal y como pretendemos demostrar en el capítulo sexto, la enorme fuerza de la imagen visual fue aprovechada por la Iglesia de los primeros tiempos en el adoctrinamiento de los fieles. Sin embargo, los peligros que un mal uso de ella podían ocasionar en el logro de ese fin unidos a los abusos cometidos durante la Edad Media y a la importancia que adquirió el concepto de decoro a partir del Renacimiento, fueron causas suficientes para que se exigiese al pintor religioso atenerse a ciertos condicionamientos en su obra. Es este tema el que desarrollaremos en el capítulo séptimo, haciendo especial mención a la exactitud cromática determinada tanto por las características propias del personaje como por la historia narrada. Un aspecto que retomaremos en la última parte de nuestro trabajo, si bien aplicado a personajes y escenas concretos.

Hasta aquí habríamos considerado el color en las imágenes cristianas como un elemento que permitía al fiel la correcta identificación de lo representado. Sin embargo, la elección y distribución de aquél en las diversas figuras de una escena pintada no careció de significado. La simbología del valor lumínico y material de los colores (pigmentos) y su jerárquica ordenación según el rango del personaje serán los asuntos que trataremos en el capítulo octavo.

Por último, se ha dedicado un amplio apartado al análisis atento de la representación iconográfica de un grupo de personajes con un papel fundamental en la historia cristiana. Cada uno de ellos ha sido estudiado desde dos aspectos que revisten un especial interés: por una parte, la fisonomía y por otra, la indumentaria junto a los atributos adicionales.

Referente al primer tema, la humanidad ha estimado imperfectos multitud de rasgos físicos y las artes visuales han recurrido a ellos como signos de referencia. Nos ha interesado destacar los usos que los artistas han dado a esas distorsiones y



deformidades del cuerpo (especialmente la tonalidad de la piel y del cabello) para aislar o caracterizar, con implicaciones poderosamente negativas, a sus personajes.

Por otra parte, el vestido ha servido siempre para divulgar las actitudes de la sociedad hacia las personas que la constituyen, manifestando el sexo, la edad, el rango, la ocupación y el carácter moral de éstas. Así pues, analizaremos el color en la indumentaria de algunos personajes pertenecientes a la historia cristiana para desenmarañar el significado que tuvieron en cada época, ampliando nuestra visión de quién era quién y de cómo se le admiraba o desestimaba.

En la consecución de estos objetivos, se ha diseñado un completo programa heurístico, siendo, por tanto, muy variadas las fuentes consultadas. En primer lugar, y atendiendo a las fuentes literarias y orales, se recurrió a la localización y estudio de los textos oficiales eclesiásticos, incluyendo en este apartado además de las Sagradas Escrituras, los escritos de los Santos Padres, teólogos y eruditos, las Bulas papales, los Concilios generales, los Sínodos provinciales, los sermonarios y los textos litúrgicos. En ellos encontramos información completa no sólo de las normativas que cada época impuso a los hombres dedicados a crear imágenes a través de su pintura, sino también de la crítica dirigida a los abusos cometidos.

Fue también necesaria la consulta de todos aquellos documentos considerados extraoficiales por la Iglesia, pero que tuvieron una enorme influencia en las representaciones artísticas, completando o modificando aspectos determinados de un personaje o de un tema. A este respecto, las hagiografías y leyendas apócrifas, las visiones místicas, los autos sacramentales y paralitúrgicos, así como la literatura folclórica fueron de gran ayuda.

De un interés no menor resultó ser la lectura atenta de los tratados de pintura y recetarios técnicos, aportándonos datos sobre las costumbres y métodos de taller. En los escritos de los tratadistas hemos encontrado también comentarios sobre algunas cuestiones de iconografía religiosa y discusiones relativas a la conveniencia de ejemplos

concretos. Estos manuales son valiosos en la medida que pretendieron ser avisos para que los pintores no cometiesen errores histórico-doctrinales.

En cuanto a las fuentes documentales, las propias obras de arte con la gran carga informativa que en sí mismas guardan así como los contratos y otros documentos referentes a los materiales pictóricos (testamentos de pintores, listas de compra de pigmentos...etc.), han resultado de gran utilidad para corroborar la existencia de un código cromático en la iconografía cristiana. No siempre el resultado de la búsqueda ha sido satisfactorio. En ocasiones, el silencio total con que nos hemos encontrado nos ha imposibilitado la localización de algún contrato que de manera contundente apoyase nuestra hipótesis sobre un determinado personaje.

Asimismo, se ha consultado una extensa bibliografía específica sobre las teorías y técnicas del color. Los trabajos de iconógrafos y otros estudiosos del campo del arte también han sido examinados, no dejando de sorprendernos el escaso interés mostrado hacia la presencia del color en las imágenes de la historia cristiana.

La selección de todas las obras de arte que reproducimos en el segundo tomo ha sido realizada en su mayor parte de manera arbitraria y responde al afán de proponer al lector unos ejemplos susceptibles de ilustrar de la mejor manera posible las ideas desarrolladas en el texto. Gráficos y tablas se han incluido en el primer tomo por considerarlos aclaratorios al documento.

Convendría subrayar, por último, que este libro está dedicado a *releer* la pintura. Los colores de las imágenes pintadas fueron en otras épocas aventuras ideológicas de la historia cultural de Occidente. Debemos aprender a mirarlos y a pensarlos si queremos reencontrarnos con nuestros orígenes olvidados y, por tanto, entender nuestra historia. No es pues un trabajo terminado sino el comienzo de una búsqueda.

## PRIMERA PARTE.- LA MATERIA Y LA IMAGEN

**CAPÍTULO I.- LA OBRA DE ARTE COMO CONJUNTO  
ESTRUCTURAL**

## I.- LA OBRA DE ARTE COMO CONJUNTO ESTRUCTURAL

La imagen pintada que percibimos cuando contemplamos una obra de arte no es sólo una superficie coloreada, sino también una estructura material constituida por un conjunto de capas. Entendida así, aquélla se nos presenta como el resultado de una serie de procesos, respondiendo unos a la propia intencionalidad del artista y otros a los avatares sufridos por la materia misma de que está constituida. En ambos casos, los procedimientos técnicos utilizados en la elaboración de la imagen son factores determinantes en su conservación.

Podemos decir que el estado en el que se encuentra una obra de arte no depende del comportamiento aislado de cada estrato sino de su conjunto, puesto que todos y cada uno de sus elementos configuran el "compendio" cuyo resultado final es la pintura. De la interacción correcta de los estratos dependen tanto las propiedades físicas y estructurales como los aspectos ópticos y cromáticos de la imagen. Es evidente la íntima relación existente entre la parte material de un cuadro y la figura pintada en él. Sólo a través de los medios físicos ésta puede ser transmitida<sup>1</sup> (veáanse gráficos 1 y 2).

Pero con el paso del tiempo, toda imagen pictórica sufre un envejecimiento natural y, por tanto, se nos presenta en un estado diferente al de su origen. El trabajo

---

<sup>1</sup> Es la materia como "epifanía de la imagen" a la que se refirió Cesare Brandi, véase BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, Madrid, 1988, pág.19.

de aquél es en sí mismo un documento de la historia de la obra, ya sea debido a la evolución de los componentes químicos de los pigmentos o al trabajo de los hombres que, a lo largo de los siglos, han barnizado, repintado, modificado o suprimido tal o cual capa de pintura.

Cada obra de arte y más en concreto cada detalle de la misma, según su edad, estado, textura, etc., será percibida de manera distinta.

- 1.- Soporte de madera
- 2.- Cuero/Tela/Estopa
- 3.- Posible impregnación
- 4.- Preparación
- 5.- Imprimación/Bol
- 6.- Lámina metálica
- 7.- Capa pictórica
- 8.- Protección barniz

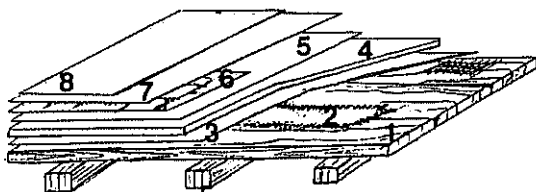


Gráfico 1.- Esquema de una pintura sobre madera.

- 1.- Bastidor
- 2.- Soporte textil
- 3.- Impregnación
- 4.- Preparación/Imprimación
- 5.- Capa pictórica
- 6.- Protección barniz

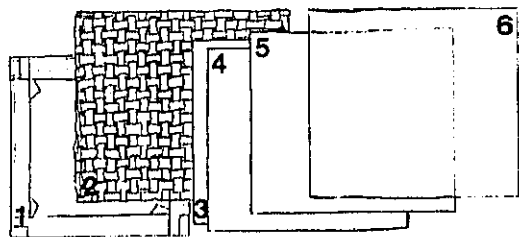


Gráfico 2.- Esquema de una pintura sobre lienzo.

### I.1.- Los soportes pictóricos y su influencia en la imagen

La superficie pictórica de la obra de arte tendrá, desde el punto de vista estético, un carácter u otro dependiendo del material que se haya empleado como soporte. Por otra parte, el proceso de envejecimiento al que están sometidos todos y cada uno de los materiales constitutivos de una obra afecta notablemente al soporte mismo de la imagen, dando lugar a cambios estructurales en el mismo que, en casos extremos, pueden alterar la transmisión del mensaje.

### I.1.1.- La madera

El carácter higroscópico de la madera es el causante principal de los movimientos estructurales que ocasionan daños tan diversos como deformaciones, grietas y pérdidas en las capas de preparaciones, pintura y protección.

El empleo de diversas especies en la construcción de un mismo panel, el diferente grosor de las tablas, el modo de ensamblaje de éstas según los diversos cortes de la madera y, por último, las diversas formas de unión, sujeción, mantenimiento y refuerzo son factores determinantes en la estabilidad de las tablas. Dichos factores, bien aislados o combinados entre sí, incrementan los daños ocasionados en el soporte.

Los antiguos maestros acostumbraban a construir sus soportes pictóricos a partir de los materiales locales de las regiones donde ejercían su oficio o donde se encontraba ubicado el taller. En España, por ejemplo, el castaño fue de uso común en la zona del oeste peninsular, el chopo en Cataluña y el pino en Valencia, Castilla y Aragón.<sup>2</sup> Jacquelin Marette ha indicado que esta regla no es del todo absoluta pues no todas las maderas locales eran utilizadas con estos fines, estando su uso muy ligado a las diversas escuelas.<sup>3</sup> A veces, las planchas de un mismo soporte no eran todas del mismo tipo de madera. La escuela catalana de los siglos XII, XIII y XIV es un ejemplo de ello.<sup>4</sup> Además, las tablas españolas, sobre todo en las escuelas de Aragón y Cataluña, suelen ser más gruesas y toscas en su aspecto que los soportes de madera de los países nórdicos.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, National Gallery, Londres, 1991, pág.152.

<sup>3</sup> MARETTE, J., *Connaissance des primitifs par l'étude du bois (du XIIe au XVIe siècle)*, éditions A. & J. Picard & Cie., Paris, 1961, pág.63. Sobre los soportes de madera utilizados por las diferentes escuelas véase DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Giotto to Dürer...*, *op. cit.*, págs.152-154.

<sup>4</sup> Así ocurre en el políptico de *La Virgen y los Reyes Magos* del Museo de Barcelona, pintado hacia 1150, al estar constituido por seis paneles, de los que dos han sido ejecutados en álamo y cuatro en roble. Cfr. *Id.*, pág.134.

<sup>5</sup> *Id.*, pág.112.

De igual manera, la colocación de aquéllas nunca se hacía de forma arbitraria sino alternándose el tipo de corte para compensar su alabeo. Normalmente, los paneles estaban compuestos por tablas cortadas en dirección radial y tangencial, imponiéndose este último en las escuelas españolas a partir del siglo XVI. El tiempo ha demostrado que el mejor corte es el radial debido a que las contracciones y dilataciones son homogéneas en este caso mientras que, en las tablas cortadas en sentido tangencial, la contracción es mayor en la cara más alejada del centro del tronco.<sup>6</sup>

A su vez, estas tablas se unían mediante diversos sistemas. Frecuentemente se utilizaba como adhesivo la cola de queso a la que se refirió el monje Teófilo:

Los paneles de altares ensamblados por medio de esta cola, al secar se adhieren tan sólidamente que ni el calor ni la humedad las puede separar.<sup>7</sup>

Para prevenir los daños que podían ocasionar la separación de los paneles por la alteración de la cola, así como las marcas que ello produciría en la imagen, se aconsejó recubrir la zona con tiras de pergamino, tela o estopa. Teófilo recomendó el cuero o piel (crin) de caballo, asno o vaca, previamente tratado mediante el remojo en agua y raspado. Si se carecía de dicho material se podía sustituir por una tela nueva y gruesa.<sup>8</sup> Cennini preferiría el empleo de una tela de lino viejo, fino y de hilo blanco, cortado en tiras e impregnado en cola.<sup>9</sup> Similar es el método descrito por Pacheco, partidario de usar un lienzo fino adherido a la madera con cola fuerte.<sup>10</sup> Vasari recuerda cómo los antiguos al asegurar las uniones de sus tablas acostumbraban a

---

<sup>6</sup> MALTESSE, C., *Las técnicas artísticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1980, pág.298.

<sup>7</sup> THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur Divers Arts en trois livres*, éditions Picard, París, 1980, cap.XVII, pág.32.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> CENNINI, C., *El Libro del Arte*, ed. Akal, Madrid, 1988, cap.CXIV, pág.154.

<sup>10</sup> PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), ed. Cátedra, Madrid, 1990, lib.III, cap.III, pág.132.



colocar tela de lino pegada con cola de pergamino.<sup>11</sup> Estas piezas de tela pueden ocupar la superficie total de la madera o bien sólo cubrir las juntas.<sup>12</sup> Ambas maneras son citadas por Pacheco en su *Arte de la Pintura*.<sup>13</sup> En España el empleo de estopa fue frecuente en las escuelas de Cataluña, Aragón y Castilla, abarcando los períodos comprendidos entre los siglos XV y XVI. Jacqueline Marette considera que en nuestro país se usó indistintamente pergamino, tela y estopa, si bien observa que mientras el primero aparece en pinturas del siglo XIV, fueron los otros dos elementos los que tuvieron mayores seguidores, imponiéndose en los siguientes siglos<sup>14</sup> (figs.1-3).

Las maderas utilizadas como soporte pictórico podían presentar defectos de superficie, destacando por su importancia, nudos, fendas y grietas. Cennini describe el tratamiento que se debía dar a las zonas más débiles de las tablas. Eliminados aquellos nudos más problemáticos, el hueco se rellenaba con una pasta hecha con serrín de madera y cola fuerte, enrrasándola una vez seca con la punta de un cuchillo.<sup>15</sup> No debió considerarse suficiente este tratamiento y en el deseo de disimular en la medida de lo posible las marcas que dichos defectos acabarían ocasionando en los estratos superiores, los artesanos recubrieron éstos con los mismos materiales utilizados en la protección de las juntas.

La dilatación y contracción del propio material que constituye la madera y el consiguiente movimiento de las piezas de sujeción -normalmente travesaños del mismo material sujetos con clavos de hierro forjado-, producen deterioros característicos (fig.4). Estos últimos se colocaban por la cara de la pintura siendo remachadas sus puntas por el reverso. Conociendo las repercusiones que la oxidación del hierro

---

<sup>11</sup> VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, (traducción castellana de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso), Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1945, tomo I, cap.VI, pág.63.

<sup>12</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.VII, pág.506; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. Aguilar, Madrid, 1988, tomo II, lib.III, cap.III, pág.132.

<sup>13</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, pág.506.

<sup>14</sup> MARETTE, J., *Connaissance des primitifs...*, *op. cit.*, pág.150. Véase también DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y Conservación del arte pictórico*, Arte Restauro, Madrid, 1975, pág.31.

<sup>15</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CXIII, pág.153.

tendrían en la preparación y en la capa pictórica, los tratadistas describen diferentes fórmulas para evitarlo. Cennini advierte al pintor que se cerciore bien antes de aplicar las manos de yeso y cola comprobando que ninguna punta de clavo asome por el plano y, en caso de ello, aconseja golpearla hasta conseguir hundirla en la madera. La operación se completaba cubriendo la zona con trozos de estaño batido adherido con cola sobre las zonas en donde se encontrase la punta de hierro, evitando así la oxidación.<sup>16</sup> En ocasiones, el clavo se aislaba de la preparación con una capa de cera o con cuñas de madera.<sup>17</sup> Otro sistema muy utilizado en tablas del Levante español consistía en practicar agujeros circulares en aquella zona del soporte donde se fuese a colocar el clavo.<sup>18</sup>

### I.1.2.- El lienzo

Si bien es cierto que la tela fue usada desde tiempos antiguos, su incorporación a las técnicas pictóricas no acontece hasta el siglo XVI, convirtiéndose poco a poco en el soporte más usado por los artistas. Fueron varias las razones que determinaron su uso. Entre ellas cabe destacar su precio más económico, las condiciones estructurales del lienzo, su mayor flexibilidad y fácil transporte.<sup>19</sup> Probablemente lo que más contribuyó a su difusión fueron las nuevas posibilidades estéticas que ofrecían al pintor. La textura de la tela con sus nudos o dibujos característicos fue aprovechada por aquél para conseguir efectos especiales como juegos de luz y vibraciones cromáticas<sup>20</sup> (figs.5-6).

---

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

<sup>17</sup> MALTESSE, C., *Las técnicas...*, *op. cit.*, pág.198.

<sup>18</sup> CALVO MARTÍNEZ, A. M<sup>a</sup>., "Estudio técnico de pintura gótica sobre tabla en la corona de Aragón", en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, 1994, pág.574.

<sup>19</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.V, pág.481. Véase también VASARI, G., *Vidas de pintores...*, *op. cit.*, tomo I, cap.IX, pág.67; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.III, cap.III, pág.132.

<sup>20</sup> Para los diferentes ligamentos empleados en telas véase DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y...*, *op. cit.*, pág.63; MALTESSE, C., *Las técnicas...*, *op. cit.*, págs.310-311.

Pero no todo fueron ventajas. Las fibras naturales que forman parte de los lienzos sufren con el paso del tiempo un proceso natural de envejecimiento. Éste conlleva una oxidación de las mismas debido a su composición celulósica que, por acción de agentes externos (oxígeno, humedad, temperatura, luz) y en ciertos casos por reacciones mecánicas o químicas, puede verse acelerado.<sup>21</sup> Los aceites grasos que suelen estar presentes en la elaboración de la pintura refuerzan la oxidación del soporte, debilitándolo hasta el punto de romperse.

Quizá entre todos estos factores, los que más perjudican a los lienzos son los cambios de humedad y temperatura. Los continuos movimientos de dilatación y contracción dan lugar a la aparición de deformaciones en el tejido. Estas tensiones pueden ser causa de alteraciones graves afectando a las capas de preparación y pintura (fig.7). Si el bastidor no tiene rebajados los bordes que van en contacto con el lienzo estos movimientos ocasionarán marcas en la pintura (fig.8), como bien observó Palomino.<sup>22</sup>

## **I.2.- La técnica**

### **I.2.1.- Preparación e imprimación. Definición**

Cierta confusión se desprende de la terminología empleada por los antiguos al referirse a este estrato. De manera general, por el término *preparación* se entiende la realización de una serie de operaciones encaminadas a volver apto el soporte pictórico para recibir las capas de color. Este proceso incluye fases tan diversas como el tratamiento preliminar del soporte, la aplicación de un fondo-preparación (capa aislante

---

<sup>21</sup> DOERNER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, ed. Reverté, Barcelona, 1989, pág.99; DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y...*, *op. cit.*, pág.68.

<sup>22</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, &II, cap.III, págs.126-127.

de cola/capas de yeso u otras sustancias mezcladas con un vehículo apropiado a la técnica pictórica que se vaya a utilizar) y la superposición de una capa de imprimación (con o sin estrato aislante).

En el campo teórico del arte se ha convenido que el término *preparación* abarque dos significados que en el práctica son bien diferentes. Uno, general, se refiere a la preparación del soporte pictórico y otro, específico, alude a la capa de preparación magra (yeso y cola). En cuanto al vocablo *imprimación* define una de las fases incluidas en la preparación del soporte, concretamente, la capa de fondo compuesta por pigmentos secativos y aglutinante oleoso sobre la que se hacía el diseño.<sup>23</sup>

#### **1.2.1.1.- Funcionalidad de la preparación**

El fondo pictórico, entendiendo por éste el conjunto de las fases anteriormente descritas, cumple una serie de funciones concretas en la obra de arte determinantes en la estabilidad y conservación de la misma. Entre ellas cabría destacar como más significativas:

- a.- sirve de *cama* atenuando las faltas y huellas transmitidas directamente por el soporte a la pintura.
- b.- proporciona una base estable sobre la que aplicar las capas de color.
- c.- facilita la aplicación de la pintura al reducir la absorción del soporte.
- d.- suministra una tonalidad base a la pintura. Dependiendo de su cromatismo proporciona luminosidad o contraste a la obra.

---

<sup>23</sup> Pacheco utiliza el término *aparejo* para indicar la primera capa aplicada al soporte y *emprimación* o *emprimadura* para referirse a un fondo coloreado sobre el que asentar las sucesivas capas de pintura (con aceite) proporcionando al pintor ciertos efectos. Véase PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, págs.480-481.

e.- aporta una determinada textura a la superficie pictórica.

### I.2.1.2.- Condicionantes en la elección. Efectos estéticos

La elección y distribución que el artista hace de los componentes que constituyen las capas de fondo están condicionadas por la naturaleza del soporte y la técnica de ejecución de la pintura. A su vez, éstas dependerán directamente de la ubicación geográfica e histórica del pintor así como de sus propias preferencias.

Además de cumplir una función estructural en el conjunto de la obra, la tonalidad del fondo influye directamente en su cromatismo y, por tanto, en la percepción de la imagen. Los pintores, conocedores de estos efectos, los tuvieron en cuenta a la hora de elegir aquellos matices y tonos que iban a formar parte de su creación artística, adecuando la técnica y modo de aplicación de las capas de color al tipo de fondo previamente seleccionado. Normalmente, los efectos causados por la tonalidad de la preparación son siempre más acusados cuando las capas de color han sido aplicadas como veladuras.

Entre los diferentes tipos de fondos los monocromáticos (sobre todo los blancos) destacan por facilitar la difusión de la luz, potenciar el fenómeno de la reflexión y aumentar la luminosidad de las capas de color sobrepuestas. Ya en la Antigüedad, Leonardo observó el efecto que la base coloreada producía en la visión de los colores situados encima y manifestó que sólo la superficie blanca admitía todos los colores.<sup>24</sup> La capacidad del blanco para conservar siempre vivo el cromatismo de la obra fue también señalada por Fresnoy.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> VINCI, L. da, *El Tratado de la Pintura*, Colección Tratados, Madrid, 1986, cap.CXXIII, pág.58.

<sup>25</sup> FRESNOY, C.A., *L'arte della Pittura*, Roma, 1775, precetto XLVI, págs.190-191 en nota: "Tutti i Pittori, i quali hanno ben colorito, aveano ancora per maffima di dipingere fopra fondi bianchi... e ciò fervivanti che le lor pitture fresche, vive, e floride si confervaffero..."

Las posibilidades estéticas que las capas de preparación brindaban al artista se potenciaron con el empleo de las preparaciones coloreadas, la técnica del óleo y el uso de la tela como soporte pictórico. El fondo coloreado proveía a la obra de un matiz generalizado y llegó a adquirir un papel relevante en aquellos casos en que el pintor lo dejó visible intencionadamente en zonas concretas de su pintura (fig.9).

Por otra parte, los efectos causados directamente por dichas capas pueden verse aminorados o acentuados dependiendo de la textura que aporten al conjunto de la obra. Del método de aplicación, del instrumento utilizado y de la intención última del artista dependerá en gran parte la textura final del estrato. Soporte y técnica pictórica son elementos a tener en cuenta. Para la pintura sobre tabla, ya fuese temple u óleo, la mayoría de los tratadistas recomendaron la aplicación del fondo a pincel y su posterior lijado, obteniendo así una superficie pulida donde aplicar las capas de color. Era necesario ocultar las irregularidades del soporte, lo cual se lograba mediante el espesor del estrato. A este respecto son claras las palabras de Pacheco:

... y templado su yeso grueso vivo y cernido, se le dan tres o cuatro manos, aguardando a que se seque cada una y, plasteciendo los hoyos, se temple el mate, no muy fuerte, con que se le dan otras cinco o seis manos, de manera, que tenga cuerpo y, después de bien seco, se lixa y rae muy bien con un cuchillo agudo y parejo de filo, hasta que quede como una lámina...<sup>26</sup>

En cuanto a la preparación de los lienzos, aproximadamente hasta el siglo XVI, se mantuvo la antigua costumbre de extenderla lo más lisa posible sobre telas generalmente finas. Pero con la incorporación en el campo de la práctica artística de los lienzos con grano grueso, el espesor del fondo pasó a depender de la intención del artista. En muchos casos se aprovechó la granulosidad del soporte dejándolo visible para lograr determinados efectos. Palomino recogió esta práctica en su obra:

---

<sup>26</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.V, pág.481. Véase también PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.V, cap.III, pág.131.

... tendiéndola con la imprimadera, y repasándola muy bien hacia arriba, y hacia abajo, porque se tapen los poros, y apurarla, de suerte, que se vea la superficie de los hilos...<sup>27</sup>

### I.2.1.3.- Factores de alteración

La naturaleza y duración del estrato de fondo son factores esenciales para la supervivencia de la obra. Del espesor de la capa, de su calidad material y de la técnica utilizada depende en gran medida la correcta ejecución pictórica y, por consiguiente, la buena conservación del tejido estructural. De todos es sabido el gran cuidado que los antiguos pusieron en la elección y uso de buenos materiales, así como en la correcta preparación de los mismos para lograr la perdurabilidad de sus obras. La propia experiencia personal o la adquirida en el taller/estudio de otros pintores hizo a los tratadistas tomar conciencia de la repercusión que este estrato tenía en los aplicados directamente sobre él, considerando la necesidad de respetar una serie de normas.<sup>28</sup> La contemplación directa de muchas obras alteradas, en parte o en su conjunto, llevaron a Palomino a la siguiente reflexión sobre los aparejos:

... aunque a algunos parezca nimiedad... no importa menos, que la total seguridad de la pintura, y su perpetuidad, como experimentamos (especialmente en los lienzos) destruídos originales... por la mala calidad de los aparejos...<sup>29</sup>

El comportamiento de los estratos de preparación e imprimación ante los agentes de deterioro no difiere del mostrado por la película de color. Varios son los factores

---

<sup>27</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, pág.130.

<sup>28</sup> Para las referencias que aparecen en los tratados de pintura sobre las alteraciones derivadas directamente de las capas de preparación e imprimación véase GONZÁLEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> J., "La preparación e imprimación de los soportes pictóricos de madera y tela según la visión de algunos de los principales tratadistas de la pintura", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla 1992, págs.178-179.

<sup>29</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.III, pág.134.

que intervienen activamente en su conducta tales como naturaleza y calidad de los materiales, soporte y técnica pictórica, modo de aplicación, ubicación de la obra y acción de la temperatura y la humedad.

Conocer la naturaleza de los pigmentos que forman parte de la composición de los fondos es importante para la buena conservación de las pinturas. Toda alteración del color en la preparación afecta de manera directa al cromatismo de la obra pudiendo ocasionar una modificación de los matices y tonos de la superficie pintada. Este deterioro se produce por la tendencia de las capas de color al óleo a volverse translúcidas con el paso del tiempo, lo cual hace aflorar a la superficie la tonalidad del fondo oscureciendo la pintura.<sup>30</sup> A ello se debe sumar el papel ejercido por el aceite secativo y el aglutinante oleoso empleado como "medium" del pigmento, pues un mal secado de aquél o un exceso de éste pueden acrecentar dicho ensombrecimiento. La tratadística es clara al respecto haciendo especial mención del inconveniente que presentan las imprimaciones de tonalidades oscuras. Para Armenini, el aceite podía empalidecer y oscurecer los colores, viéndose incrementada su acción en aquellas obras ejecutadas sobre una imprimación oscura.<sup>31</sup> El mismo efecto fue descrito por Bisagno.<sup>32</sup> Pacheco rechazó la mala costumbre de añadir a los aparejos "aceite de comer" o "aceite de linaza" al comprobar el efecto que tal adición tenía en la práctica artística:

---

<sup>30</sup> HENDY, P.; LUCAS, A. S., "Les preparations des peintures", en *Museum*, XXI-4 (1968), pág.123.

<sup>31</sup> ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti della Pittura*, (ed. Marina Gorreni, prefacio de Enrico Castelnuovo), Giulio Einaudi editore, Turín, 1988, pág.126: "... la vernice che vi entra un poco più che nell'altre, perciò che con gli effetti si vede che tutti i colori che vi si pongono sopra, et in specie gli azzurri et i rossi, vi compariscono molto bene e senza mutarsi, conciosiaché l'oglio, come si sa per prova, tutti i colori naturalmente oscura e li fa tuttavia pallidi, onde tanto più sozzi si fanno, quanto più essi trovano le lor imprimature sotto esser più scure".

<sup>32</sup> Este tratadista sigue casi al pie de la letra las palabras de Armenini, véase BISAGNO, F., *Trattato della Pittura*, Venecia, 1642, cap.XIII, págs.117-118: "... mediante la vernice, che vi entra vn poco più, che nell'altre, perciòche con gli effetti si vede, che tutti i colori posti di sopra, & in particolare gli azzurri, e i roffi, vi compariscono molto bene, e senza mutarsi, effendoche l'oglio come si sa per proua tutti i colori naturalmente ofeura, e gli fa tuttaua pallidi, onde tanto più fozzi si fanno, quanto più essi trouano le lor imprimature fotto effer più scure".



... usan también moler el yeso mate en la losa, y templarlo sin colarlo, y echarle un poco de aceite de linaza; lo cual suele ser causa de vidriarse el aparejo y saltar.<sup>33</sup>

De igual importancia es la adecuación de la preparación al tipo de soporte y a la técnica utilizada. El desarrollo de los tejidos de tela como soportes pictóricos llevó a los tratadistas a recomendar los fondos oleosos por ser más flexibles y menos quebradizos que los magros. Palomino, desde su propia experiencia y mostrando cierta preocupación por la buena conservación, aconsejó al pintor controlar la cantidad de gacha a aplicar sobre el lienzo ya que un exceso podría hacer saltar la pintura con el paso del tiempo:

... algunos tan tercos, y endurecidos (los lienzos), que no sólo es imposible arrollarlos, para poderlos transportar de un lugar a otro; sino, que aun sin eso, están totalmente saltados, y destruídos, e incapaces de remedio; y todo procede de estar los aparejos tan cargados, que con facilidad se quiebran, y se despiden del lienzo...<sup>34</sup>

Para evitar estos daños la imprimación debía ser aplicada en capa fina siendo visible la trama del lienzo. Del espesor de la capa dependía la durabilidad de la pintura.<sup>35</sup>

El grado de deterioro de la preparación no está sólo en función de la naturaleza y calidad de sus componentes sino también de la resistencia de éstos a los cambios atmosféricos. Aplicadas correctamente, las capas de yeso resisten largo tiempo en unas condiciones normales de temperatura y humedad. Pero cuando la humedad atmosférica es excesiva, se puede producir una disgregación en las placas del yeso (creta)

---

<sup>33</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.VII, pág.504. Véase además pág.506.

<sup>34</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.III, págs.129 y 134.

<sup>35</sup> *Id.*, pág.134. Los inconvenientes derivados del uso de preparaciones espesas han sido señalados por MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica de la pintura. (Los diversos procedimientos. Las enfermedades de los colores. Los cuadros falsos)*, Colección Numen, Buenos Aires, 1955, pág.121.

volviéndose la capa pulverulenta y ocasionando, en casos extremos, el levantamiento de la película de color. De ahí la importancia que para seleccionar la preparación conveniente dio Pacheco al conocimiento del clima donde fuese a estar ubicada la obra:

... la experiencia me ha enseñado que todo aparejo de yeso, de harina o de ceniza se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo y salta acostras lo que se pinta...<sup>36</sup>

La misma observación la encontramos en Palomino quien, a los efectos descritos por aquél, añade el oscurecimiento de los colores y la modificación de la imagen:

... no lo tengo por bueno: porque en lugares húmedos, se enmohece, y escupe una florecilla, o moho por encima de la pintura, que totalmente la oscurece, y perturba...<sup>37</sup>

Además, considera contraproducente la aplicación de una capa de cola de retazo previa a la preparación, pues la humedad hincha la cola cerrando los poros de la madera y dificultando la buena adherencia de los estratos pictóricos aplicados sobre la misma.<sup>38</sup>

Las capas de preparación pierden con el paso del tiempo sus propiedades de elasticidad para adaptarse a los movimientos naturales del soporte. La oxidación y el endurecimiento que sufren tanto los aceite como la cola utilizados en el estrato impiden a éste que siga dichos movimientos, produciéndose una pérdida de adhesión. Sin llegar a existir un desprendimiento de la preparación, los cambios dimensionales del soporte pueden ocasionar la aparición de craquelados. La disposición de las grietas depende tanto de las diversas reacciones que los agentes atmosféricos ocasionan en la masa fibrosa del soporte como de la naturaleza de los elementos, espesor y modo de

---

<sup>36</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.V, pág.481. Para los diferentes aparejos en función del clima véase además cap.VII, págs.504-505.

<sup>37</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.V, cap.III, págs.128-129.

<sup>38</sup> *Id.*, pág.131.

aplicación del estrato<sup>39</sup>. Si el envejecimiento natural de los materiales constitutivos del fondo no afecta de manera importante a la capa pictórica, no ocurre lo mismo cuando se trata de las grietas ocasionadas por los diferentes movimientos del soporte y de la preparación. En esta conducta también interviene la técnica de ejecución de la pintura. Generalmente, el fondo y la película de color evolucionan a la par cuando ambas capas están constituidas por materiales de igual naturaleza, invirtiéndose el proceso en aquellos casos en los que difiere. Es entonces cuando cada uno responde de manera distinta a los factores de alteración y al envejecimiento natural de sus materiales.

### 1.2.2.- La capa pictórica. Factores que determinan el color

La molienda del pigmento con su diferente granulosidad juega un papel importante en la textura de la pintura y en la percepción del color. Las prácticas de taller permitieron conocer pronto la influencia que la preparación de los colores tenía en el resultado final de la obra. Las diferentes gradaciones de aquéllos eran obtenidas mediante variaciones en el grado de molienda del pigmento. Uno de los casos más representativos es la tendencia de los azules a perder la intensidad de su tono conforme se reduce el tamaño de su grano. Así, el azul ultramar (lapislázuli), la azurita y la malaquita (ambos carbonatos básicos de cobre aunque el último con mayor cantidad de agua combinada) pierden su color a medida que se muelen, pudiendo llegar a ser traslúcidos<sup>40</sup> (fig.10). De ahí que la operación de molido fuese especialmente delicada, más teniendo en cuenta que se trataba de pigmentos muy caros.

La modificación cromática derivada de la molienda del pigmento fue descrita por Cennini al explicar la preparación del lapislázuli:

---

<sup>39</sup> Los diversos craquelados que pueden derivarse del espesor dado a la preparación han sido estudiados por MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica...*, op. cit., págs.125-126.

<sup>40</sup> Sobre la modificación del azul por la molienda del pigmento véase el *Ms. Boloñés* en la ed. de MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises of the Arts of Painting*, Dover Publications, Nueva York, 1967, vol.II, pág.343; "... Ma quelle che mutano la bellezza del primo colore e da considerar un quanti gradi se mutano per che ce sonno de quelle che quanto piu montano tanto sonno piu fini".

... toma lapislázuli... Tritúrala en un mortero... cuanto más la muelas más fino \*  
te saldrá el azul, aunque menos violáceo o negruzco.<sup>41</sup>

Normalmente, un pigmento muy molido o de grano fino llevaba pareja su aplicación en la superficie de la tabla o del lienzo mediante gran cantidad de aglutinante. Esto permitía al artista conseguir una materia pictórica fluida que se adaptaba a determinados efectos estéticos imposibles de conseguir partiendo de un grano grueso. A pesar de ello, son muchas las obras en las que ambas posibilidades han sido combinadas, demostrando su creador una gran habilidad técnica.

Entre los diversos condicionantes a los que el pintor de la Antigüedad estaba sometido en su trabajo se encontraban las exigencias de tipo técnico. De la calidad del material y de su forma de uso dependía la perdurabilidad de la pintura.<sup>42</sup> Conviene recordar que los rojos y azules, prácticamente los únicos colores a los que se refieren los contratos de manera reiterativa, eran los más expuestos a ser variedades de dudosa calidad. Para evitar el fraude, los estatutos florentinos de 1315-1316 y los de Munich en 1461, prescribieron duras penas a aquéllos que intentasen vender azurita como el más costoso ultramar y rojos compuestos a base de azafrán de Cataluña mezclado con azafrán de la Toscana.<sup>43</sup> A consecuencia de su elevado precio y como solución a la escasez de algunos colores, muchas veces se recurrió a las lacas, bastante más baratas y asequibles. El proceso de fabricación consistía en teñir pigmentos blancos o incoloros con los tintes (de origen orgánico, vegetal o animal) utilizados en la tinción de tejidos. De esta manera se lograban colores muy intensos a un bajo coste. Ahora bien, no todo eran ventajas: la perdurabilidad del tono dependía de la buena manipulación técnica en la fabricación de la laca.

---

<sup>41</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.LXII, pág.106.

<sup>42</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.V, pág.485: "... soy de la opinión que las cosas, aunque hayan de ser bañadas, se labren con buenos colores, porque es más perpetua y durable la pintura..."

<sup>43</sup> DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Glotta to Dürer...*, *op. cit.*, pág.126; BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making. Italian Painting before 1400*, National Gallery, Londres, 1992, pág.7.

Otro factor crucial en la pintura es el aglutinante. Del tipo seleccionado por el artista dependerá tanto la manera de aplicar los colores en la superficie del lienzo como el efecto final del estrato. Podemos suponer que por tradición de taller los efectos derivados de un mal uso de la técnica eran perfectamente conocidos entre los dedicados al campo del arte. Los antiguos entendían por temple (templar) la mezcla de materia-pigmento y aglutinante (cualquiera que fuese éste). La evolución del temple a la cola al temple de huevo o aceite/resina hizo que la técnica pasará de magra a grasa, mejorándose las propiedades y consistencia de los colores que, en el segundo caso, eran amasados con aceite de linaza.<sup>44</sup> Evidentemente, el paso de una técnica a otra no ocurrió bruscamente y, como técnica intermedia, encontramos muchas obras trabajadas en sus primeras manos con temple magro, habiéndolas acabado el pintor con la aplicación de veladuras al óleo.

Independientemente de los efectos ópticos que produce el barniz en la imagen pintada, la propia capa pictórica se altera cromáticamente. Esta modificación es ocasionada no sólo por el envejecimiento natural de los materiales constitutivos del estrato sino también por la acción de agentes externos, destacando la luz y las condiciones ambientales.

Por otra parte, la adición de aceite como aglutinante de los pigmentos ocasionó alteraciones en el color, sobre todo, en el caso de los azules. Son numerosos los tratadistas que hacen especial mención del aglutinante con el que el pintor debía mezclar el pigmento azul para no enturbiar la pureza del tono, siendo fundamental la transparencia de aquél. Cennini recomendó templarlo con cola de recortes de pergamino.<sup>45</sup> De igual manera, Vasari recuerda cómo los antiguos tenían por costumbre aglutinarlos con cola de desperdicios de carne en lugar de yema de huevo

---

<sup>44</sup> Heraclio y el Monje Teófilo constituyen uno de los primeros testimonios escritos sobre el uso del aceite como aglutinante. Véanse MERRIFIELD, M. P., *Original treatises...*, *op. cit.*, vol.I, XXVI, págs.228-230; THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, *op. cit.*, cap.XXVII, pág.39.

<sup>45</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CXI, pág.151. No siempre esto era así ya que cuando se trataba de estofados y brocados azules, el pigmento se aglutinaba con un poco de cola y yema de huevo, véase cap.CXLI, pág.176.

para no dar un tono verduzco a la pintura.<sup>46</sup> En su explicación sobre la técnica al óleo aconseja que los colores se mezclen con aceite de lino o preferiblemente de nuez para evitar su amarilleamiento.<sup>47</sup> Palomino destaca el aceite de nueces en el logro de un azul estable.<sup>48</sup> En el caso de la azurita -también conocida como *azzurro dell'Allemagna*, *azzurro della Magna* y *azzurro citramarinum*- cuando va aglutinada con aceite, el amarilleamiento y decoloración del medio provoca que aquélla -carbonato básico de cobre- se oscurezca, pudiendo alcanzar una tonalidad amarronada o negruzca.<sup>49</sup> Pacheco demuestra conocer estas alteraciones cuando aconseja al pintor que utilice, de manera general, azules en gamas claras y que reserve el azul, puro o con la adición de esmalte en pequeña cantidad, para las zonas oscuras del cuadro. No olvida dar las razones que le mueven a ello:

... porque el azul con el tiempo oscurece y tira a negro, como muestran los pañes, y veo por experiencia muchas ropas que fueron azules vueltas en una mancha negra sin que se determinen los trazos del paño, y siendo claro, siempre es azul y se ven sus claros y oscuros...<sup>50</sup>

El ultramar natural (*azzurro oltremarino*), obtenido mediante la molienda de la piedra semipreciosa lapislázuli, puede ver modificado su intenso tono azulado original por uno grisáceo debido a la acción del dióxido de sulfuro contenido en la atmósfera, la humedad y/o a la acidez del aceite utilizado como aglutinante del pigmento.<sup>51</sup> En

---

<sup>46</sup> VASARI, G., *Vidas de pintores...*, *op. cit.*, tomo I, cap.VI, pág.63: "... Los azules los templaban con cola de pergamino porque el amarillo del huevo les daba un tinte verde, mientras que la cola o la goma mantenían fijo el color".

<sup>47</sup> *Id.*, cap.VII, pág.65.

<sup>48</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo I, lib.I, cap.VI, págs.140 y 150.

<sup>49</sup> La alteración es producida por la formación de óxido de cobre. Entre los autores que analizan el tema véanse THOMPSON, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover publications, Inc., Nueva York, 1956. alteración del pigmento págs.132-134; DOERNER, M., *Los materiales de...*, *op. cit.*, pág.53; BRACHERT, T., *La Patina*, Nardini editore, Florencia, 1990, págs.51-52.

<sup>50</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.V, págs.485-486. La misma recomendación se encuentra unas páginas después, véase cap.VIII, pág.530: "Templará el pintor sus colores algo más claras que el natural, porque casi siempre oscurecen..." Probablemente tuvo la ocasión de comprobarlo en la pintura que Mohedano realizó para la Casa Profesa, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, nº62, (1944), págs.66-67.

<sup>51</sup> PLESTERS, J., "Ultramarine Blue, Natural and Artificial", en *Studies in Conservation*, II, (1966), pág.68.

general, presenta un comportamiento mejor usado al temple ya que en medio oleoso su tonalidad azul tiende a volverse negruzca, ocasionando una desfiguración importante en aquellos casos en los que ha sido utilizado por el pintor como el principal punto focal de su obra.<sup>52</sup> Así ocurre cuando la alteración se produce en los ropajes de personajes iconográficamente relevantes, como es el caso de la Virgen.

Por otra parte, son numerosas las áreas de pintura realizadas con esmalte que se han decolorado. El aceite utilizado para aglutinar el pigmento puede transformar su inicial color azul en un gris o verde grisáceo. Según Plester los diferentes índices de refracción del pigmento y del aglutinante, así como la interacción química de los componentes de ambos (álcali o cobalto del esmalte con el aceite del aglutinante) o del esmalte con otros pigmentos adicionados como secativos, son algunos de los factores que explicarían la alteración cromática<sup>53</sup> (fig. 11).

Los rojos comprendían con frecuencia variedades inestables y sensibles a la luz que los decoloraba con más rapidez cuanto más luminosos y brillantes eran. Los antiguos tuvieron dificultades para distinguir entre el cinabrio puro (origen natural) o bermellón (origen artificial) y el minio de plomo, empleando los textos de la época el nombre de *minium* (minio) indistintamente para ambos pigmentos.<sup>54</sup> El cinabrio (sulfuro de mercurio) es inestable a la luz por su tendencia a transformarse en la variedad del sulfuro de carbono, negra y más estable.<sup>55</sup> Este fenómeno es bastante raro en el caso de pinturas sobre tabla debido a la acción que ejerce el aglutinante sobre los pigmentos. Ello debió ser conocido en la Antigüedad a tenor de la observación de Cennini:

---

<sup>52</sup> HALL, M., *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, 1992, pág.7.

<sup>53</sup> PLESTERS, J., "A preliminary note of the incidence of discolouration of smalt in oil media", en *Studies in Conservation*, 14 (1969), págs.62-74; véanse también MÜHLETHALER, B.; THISSEN, J., "Smalt", en *Studies in Conservation*, 14 (1969), págs.47-61; GIOVANOLI, R.; MÜHLETHALER, B., "Investigation of discoloured smalt", en *Studies in Conservation*, 15 (1970), págs.37-44.

<sup>54</sup> Esta confusión puede estar debida a que el cinabrio era frecuentemente adulterado con rojo de plomo. Sobre el origen de la palabra minio y su diferencia con el bermellón pueden consultarse THOMPSON, D. V., *The Materials and...*, *op. cit.*, págs.102-103; GETTENS, R. J.; FELLER, R. L.; CHASE, W. T., "Vermillion and cinnabar", en *Studies in Conservation*, 17 (1972), págs.45-69.

<sup>55</sup> BRACHET, T., *La Patina...*, *op. cit.*, pág.50.

... su naturaleza no se aviene bien con el aire, y mejor se mantiene en tabla que en muro; pues, con el paso del tiempo y en contacto con el aire, se ennegrece...<sup>56</sup>

La estabilidad del color en el bermellón depende también de la técnica pictórica utilizada. Aquélla es mayor cuando el pigmento va mezclado con temple al huevo, mientras que con aglutinante acuoso la estructura cristalina del bermellón sufre un cambio físico causante, a su vez, del oscurecimiento que sufre la tonalidad roja inicial.<sup>57</sup> Los efectos de la luz unidos a otros factores atmosféricos pueden ser también responsables de la modificación del tono, virando al negro (metacinabrita) incluso en medio oleoso debido a procesos de oxidación.<sup>58</sup>

La misma inestabilidad presenta el minio de plomo (óxido salino de plomo) que en contacto con el aire y la luz ennegrece fácilmente, transformándose el tono rojizo original en negro. De nuevo Cennini advierte de ello al recomendar su uso para el temple:

Este color sólo sirve para trabajar en tabla... al estar en contacto con el aire se vuelve negro y pierde su color.<sup>59</sup>

El minio también puede perder su color inicial empleado en técnicas a la cola, convirtiéndose, por acción de ácido nítrico o acético en presencia de humedad y temperatura elevadas, en dióxido de plomo de color marrón.

---

<sup>56</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.XL, pág.68.

<sup>57</sup> DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Glotta to Dittre...*, op. cit., pág.186.

<sup>58</sup> THOMPSON, D. V., *The Materials and...*, op. cit., págs.107-108; MANAUT VIGLIETTI, J., *Técnica del arte de la pintura o libro de la pintura*, ed. Dossat, Madrid, 1959, pág.88; GETTENS, R. J.; FELLER, R. L.; CHASE, W. T., "Vermilion and...", *art. cit.*, pág.53; HALL, M. B., *Color and technique in Renaissance Painting. (Italy and the North)*, J.J. Augustin, Publisher, Locust Valley, Nueva York, 1987, págs.7-8 y nota 18; *Color and Meaning...*, op. cit., pág.7; BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making...*, op. cit., págs.32 y 50.

<sup>59</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.XLI, pág.69.



Una pérdida de color se produce de manera general en las lacas cuando están expuestas a la luz, pudiendo adquirir un tono amarillento que, a su vez, está determinado por el aglutinante utilizado.<sup>60</sup> La *Coronación de la Virgen*, pintada por Lorenzo Monaco entre 1415-1420 y actualmente expuesta en la National Gallery de Londres, constituye un caso excepcional al mostrar cómo la alteración de un simple pigmento puede modificar significativamente la apariencia de una pintura (fig.12). Exámenes técnicos de análisis han ratificado que el actual manto blanco de la Virgen fue en su origen de un tono rosa malva obtenido por combinación de blanco de plomo, ultramar natural y laca roja. Es interesante destacar que en las áreas del manto cubiertas con hojas metálicas de oro (tales como los estofados de las mangas así como en la orla y los dibujos geométricos "sembrados" del manto), el color se encuentra en un buen estado de conservación; por contra, en las zonas que han recibido una mayor cantidad de luz, la laca roja se ha decolorado.<sup>61</sup>

En general, toda pintura puede estar expuesta a las más variadas influencias capaces de alterar la tonalidad de sus pigmentos y la inicial calidad óptica de la obra. Combinados con la luz, otros factores como los gases atmosféricos, las fluctuaciones en la humedad relativa y en la temperatura ambiente, o la exposición a productos reactivos en las operaciones de limpieza, pueden provocar una reacción química en la sustancia, resultando de ello el empaldecimiento u oscurecimiento de los colores.

### **I.2.3.- La capa de barniz. Aplicación y efectos estéticos en el cromatismo de la obra**

Al finalizar la pintura era costumbre la aplicación de una capa de barniz, normalmente compuesto de resinas naturales y aceites de semillas cocidos. Esta práctica

---

<sup>60</sup> THOMPSON, D. V., *The Materials and...*, op. cit., págs.108-109; MANAUT-VIGLIETTI, J., *Técnica del...*, op. cit., pág. 89; BRACHERT, T., *La Patina...*, op. cit., pág.52.

<sup>61</sup> Para el estudio técnico de esta pintura véase BURNSTOCK, A., "The Fading of the Virgin's Robe in Lorenzo Monaco's "Coronation of the Virgin", en *National Gallery Technical Bulletin*, 12 (1988), págs.58-65. Referencias a la alteración de la laca roja utilizada por Lorenzo de Mónaco en dicha obra pueden encontrarse en BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making...*, op. cit., pág.50; HALL, M., *Color and Meaning...*, op. cit., pág.7.

se remonta a la Época clásica. Apelles fue considerado el inventor del "barniz" al rematar sus pinturas con la aplicación de una fina capa de un líquido oscuro que, extendido sobre la superficie, acentuaba el brillo (*repercussum claritas*) de todos los colores y, al mismo tiempo, actuaba como protección contra el polvo y la suciedad. No debieron ser pocos los intentos realizados y los fracasos obtenidos por los pintores en el deseo de lograr igualar el resultado alcanzado por aquél, si nos guiamos por las siguientes palabras recogidas en la *Historia Natural* de Plinio:

Una cosa no se pudo imitar de Apeles, que, acababa la tabla, la bañaba con cierto atramento, o barniz, que lucía a los ojos y la conservaba contra el polvo y otros daños; pero, de tal manera, que el resplandor no ofendiese la vista y, dexando la pintura como una lustrosa piedra, daba oculta gravedad a los colores floridos.<sup>62</sup>

La tratadística es reiterativa en lo referente a este pasaje. En general, los diversos autores interpretan la aplicación de dicha sustancia con dos fines claros: uno, proteger los colores de la acción de ciertos agentes degradantes y otro, una función claramente estética pues con ella se intensificaba algunos o todos los colores.<sup>63</sup> Cualquiera de nosotros ha podido comprobar cómo al barnizar una pintura los colores se "reavivan", las formas se hacen más nítidas y, en general, el aspecto mejora notablemente. Esto ocurre porque la resina que forma parte del barniz se introduce en las oquedades e irregularidades microscópicas existentes entre el pigmento y el aglutinante. Al ser el índice de refracción de aquélla mayor al que tiene el aire (alrededor de 1,5), se produce un aumento de croma (saturación en los colores), una

---

<sup>62</sup> "Inventa eius et ceteris profuere in arte, unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui ut id ipsum, repercussum, claritatis colorem album excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti de mum appareret, sed et tum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularum intuentibus, et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret". Cfr. PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.VI, pág.495 y nota 5.

<sup>63</sup> ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti...*, op. cit., pág.125: "... mediante la vernice che vi entra un poco piú che nell'altre, percioè che con gli effetti si vede che tutti i colori che vi si pongono sopra, et in specie gli azzurri et i rossi, vi compariscono molto bene e senza mutarsi..."; BISAGNO, F., *Trattato della...*, op. cit., cap.XIV, pág.123: "... quí ci fono dipoi le vernici; l'effetto delle quali è di rauiuare, e di cauar fuori i colori, e manu tenergli lunghissimo tempo belli, e viuaci, & appreffo hà forza di feoprire ancora tutte le minutezze..." Sobre este tema y la confusión a que dio lugar el término entre los diversos tratadistas de arte pueden consultarse GOMBRICH, E. H., "Dark Varnishes: Variations on a theme from Pliny", en *The Burlington Magazine*, CIV, 707, (1962), págs.51-55; PLESTERS, J., "Dark Varnishes-Some Further Comments", en *The Burlington Magazine*, CIV, 716, (1962), págs.452-460; GOMBRICH, E. H., "Controversial Methods and Methods of Controversy", en *The Burlington Magazine*, CV, 720, (1963), págs.90-91.

mayor nitidez y una disminución en la luminosidad. El efecto será más acusado conforme mayor sea la diferencia entre el índice de refracción del medio por el que viaja el rayo de luz y el de la partícula contra la que choca.<sup>64</sup>

Un factor a tener en cuenta por su influencia en el efecto final de la pintura era el tiempo transcurrido entre la conclusión de la obra y la aplicación del barniz. Para Cennini sólo esperando el mayor tiempo posible una vez finalizada la pintura se conseguía un barnizado delicado y agradable. Y aduce como principal razón que los colores "cuando están mezclados con sus temples, reaccionan mal al añadirles otros temples diferentes".<sup>65</sup> Todos aquéllos que siguiesen sus consejos conseguirían que una vez barnizadas, el cromatismo de sus obras ganase en belleza, conservando los colores su viveza inicial.<sup>66</sup>

De igual manera, se recomendó que antes de aplicar la sustancia sobre la obra, ambas fuesen previamente calentadas para facilitar el proceso manual.<sup>67</sup> Una razón más añadiría Palomino a tal costumbre, esto es, evitar el empañamiento o pasmado del barniz por la diferente temperatura de la sustancia a aplicar y de la superficie que la recibe:

Y se advierte, que si este barniz no se da estando caliente él, y la pieza, que se ha de barnizar, se aniebla, y destruye la obra...<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Sobre los efectos que tienen lugar al barnizar una pintura puede consultarse el estudio de MUÑOZ VIÑAS, S., "¿Por qué (y cómo) modifican los barnices el aspecto de una pintura? Elementos para la elaboración de un modelo teórico", en *Pátina*, n<sup>o</sup>7 (1995), págs.78-82.

<sup>65</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CLV, pág.192.

<sup>66</sup> *Id.*, pág.193.

<sup>67</sup> THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, *op. cit.*, cap.XXVIII, pág.39; CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CLV, pág.193. Véanse además BISAGNO, F., *Trattato...*, *op. cit.*, cap.XIV, pág.124: "Alcuni dunque pigliauano dell'oglio di Abezzo chiaro... che effi lo leuauano dal fuoco, e meschiando con la mano, così caldo lo stendeuano sopra il lauoro prima pofto al fole, fiche toccauano con quella da per tutto egualmente, e questa vernice è tenuta la più luflra d'ogn'altra..."

<sup>68</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.IX, cap.XV, pág.509.

Instrumento utilizado, modo de aplicación y espesor de la capa de barniz son aspectos que no olvidaron tratar los teóricos de arte. Colocada la obra horizontalmente para facilitar la aplicación de la película, la propia mano del pintor o una esponja de material suave, fueron los instrumentos a los que aquéllos se refirieron.<sup>69</sup> Pero el efecto final y, sobre todo, la transparencia del barniz no dependía sólo del método de aplicación sino también del espesor de la película, como bien observó Leonardo:

Siempre que entre la vista y un color haya algun objeto interpuesto, disminuirá el color su viveza á proporcion de lo mas o menos grueso, ó compacto del objeto.<sup>70</sup>

Los textos históricos son claros testimonios de la intención de los antiguos en obtener un barniz lo menos coloreado posible y aplicado en capa fina.<sup>71</sup>

Por otra parte, cuanto más irregular sea la película del barniz (así ocurre con la superficie de un barniz mate) mayor será la dispersión desordenada de los rayos de luz provenientes de la pintura, produciéndose una disminución en la nitidez de los contornos, una reducción del croma y un aumento de la luminosidad. Por contra, en las superficies brillantes y/o lisas los rayos de luz se reflejan de manera ordenada, originándose un alto grado de reflexión especular sobre ellas y, por tanto, un aumento en la saturación de los colores.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, *op. cit.*, cap.XXVIII, pág.40; CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.CLV, pág.193.

<sup>70</sup> VINCI, L. da, *El Tratado...*, *op. cit.*, § CXXXVI, pág.63. Véase además § CXXXI-§ CXXXII, pág.61.

<sup>71</sup> Algunos ejemplos son recogidos en MACLAREN, N.; WERNER, A., "Some Factual Observations about Varnishes and Glazes", en *The Burlington Magazine*, 563, (1950), pág.189-192.

<sup>72</sup> Véase MUÑOZ VIÑAS, S., "¿Por qué (y como) modifican los...", *art. cit.*, págs.78-82.

### I.2.3.1.- Alteración cromática del barniz y sus efectos en la pintura

La importancia que en otras épocas se dio a la buena conservación de los materiales pictóricos, tanto en la calidad como en su correcto uso, afectó también a los barnices.

Advirtiendo el efecto que la película final causaba sobre el cromatismo de la obra, se aconsejó al pintor que utilizase siempre "el barniz más líquido, brillante y claro" que pudiese encontrar.<sup>73</sup> En el *Manuscrito Marciana* (1503-1527), junto con varias recetas para preparar y obtener aquél a partir de resinas naturales mezcladas con aceite de nueces y sandácara, encontramos disertaciones y promesas sobre la claridad del barniz.<sup>74</sup> Además, existía una antigua costumbre de taller por la que los barnices se exponían en un tarro de cristal a la luz antes de su uso. El mismo método de blanqueo del barniz se perseguía colocando la obra al Sol, bien para secar el aceite o bien para intentar aclarar el amarilleamiento del medio cuando la pintura había estado durante mucho tiempo almacenada.<sup>75</sup> No hizo falta que transcurriese mucho tiempo para comprobar lo ineficaz del método. Se observó que aquella sustancia, inicialmente incolora, se tornaba en una tonalidad amarillenta. El principal causante del deterioro era la adición de aceite en grandes cantidades y, por ello, la mayoría de los tratadistas advirtieron sobre los riesgos que se corría al usarlo.

Con todo, los cuidados que los antiguos dedicaron a los tratamientos preliminares de las resinas naturales para eliminar su color inicial resultaron inútiles para prevenir el amarilleamiento final. Sin duda, la distorsión más profunda en la

---

<sup>73</sup> CENNINI, C., *El Libro del...*, op. cit., cap.CLV, pág.193.

<sup>74</sup> MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises...*, op. cit., vol.II, cap.VIII, pág.629: "Vernice... puossi dare in ogni luogo perchè è chiara et mirabile in su ogni lavoro finissimo"; pág.633: "Vernice ottima chiara... per colori et a olio et per ogni dipintura"; pág.697: "Vernice chiara".

<sup>75</sup> Así consta en varias cartas escritas por Rubens (nº31, 32, 196, 242). Cfr. PLESTERS, J., "Dark Varnishes...", art. cit., pág.457, nota 37. Laurie recoge el texto de una de ellas: "... Si, efectivamente, cuando llegue a sus manos se hallase en mal estado, lo mejor será ponerlo al sol con mucha frecuencia, pues así desaparecerá el exceso de aceite, causa de tales cambios..." Cfr. LAURIE, A. P., *La práctica de la pintura, métodos y materiales empleados por los pintores*, edit. Hernando, Madrid, 1935, págs.33-34.



apariencia de las pinturas se debe a la decoloración de estas sustancias. De ahí que sean numerosas las investigaciones realizadas sobre las alteraciones experimentadas por resinas naturales centradas en estudiar las modificaciones de su color inicial. Sometidas a un tratamiento artificial aquéllas se degradan. En el proceso de auto-oxidación que tiene lugar debido a un aumento de la absorción de luz ultravioleta se produce el amarilleamiento de la película. Asimismo, se ha demostrado que los cambios cromáticos mostrados por algunos barnices obtenidos a partir de resinas naturales dependen del espesor de la película.<sup>76</sup>

El tono alcanzado por un barniz alterado afecta visualmente a los colores de manera muy desigual dependiendo del índice de refracción del pigmento y del tono desarrollado por la película de protección. Aquellos colores más cercanos a la tonalidad parda de ésta se ven escasamente modificados (caso de las tonalidades oscuras y saturadas), mientras que los colores cuyo cromatismo es totalmente diferente al del barniz sufren un gran cambio en su tonalidad inicial (caso de los blancos y azules) (figs.13-14). Un efecto que Leonardo describió de la siguiente manera:

Si el vidrio fuese amarillo, podrán mejorarse ó empeorarse los colores que por él pasen á la vista; se empeorarán el azul y el negro, y mucho mas el blanco; y se mejorarán el amarillo y verde sobre todos los demas...<sup>77</sup>

Un inconveniente más es el azuleo y pasmado del barniz causado por acción de la humedad retenida entre la película de protección y la capa de pintura, dando lugar a zonas azuladas o blanquecinas que ocasionan la modificación cromática de la

---

<sup>76</sup> RIE, E. R. de la, "Photochemical and thermal degradation of films of dammar resin", en *Studies in Conservation*, 33 (1988), págs.53-70. Sobre el mismo tema pueden consultarse RIE, E. R. de la, "The influence of varnishes on the appearance of painting", en *Studies in Conservation*, 32 (1987), págs.1-13; LAFONTAINE, R. H., "Decreasing the yellowing rate of dammar varnish using antioxidants", en *Studies in Conservation*, 24 (1979), págs.14-22; SAN ANDRÉS MOYA, M., "Barnices Artísticos. Investigaciones relacionadas con su composición, propiedades y posibles aditivos inhibidores de sus reacciones de degradación", en *Pátina*, 7, (1995), págs.94-100. Para las medidas colorimétricas de barnices véase SAN ANDRÉS MOYA, M.; CONEJO SASTRE, O.; SÁNCHEZ ORTIZ, A., "Caracterización de barnices", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.677-695.

<sup>77</sup> VINCI, L. da, *El Tratado...*, op. cit., § CLXI, pág.73.

superficie pictórica.<sup>78</sup> Esta alteración es más acusada en los tonos oscuros y brillantes de la imagen (figs.15-17).

El papel del barniz en la percepción cromática de la obra abarca otro aspecto no menos importante. El proceso de secado de la película puede originar la formación de finas grietas que dispersen la luz. Este fenómeno determina la reducción del contraste tonal y da lugar a una disminución de la transparencia.

### **I.3.- Otros aspectos**

#### **I.3.1.- Los craquelados**

La formación de craquelados juega un papel considerable en el aspecto y textura de la pintura.<sup>79</sup> Si el soporte está compuesto por material orgánico higroscópico (madera y lienzo entre otros), sensible a las fluctuaciones de humedad y temperatura, se producen cambios en las dimensiones originales de aquél que pueden desencadenar tensiones mecánicas en las capas de preparación y de pintura situadas sobre él. Surgen entonces los craquelados mecánicos o de edad que normalmente adoptan la forma de líneas (curvadas o rectas), de tonalidad oscura debido a la inscrustación en sus finas redes de partículas de humo y polvo. El intervalo de extensión dependerá del espesor de la película, siendo la separación mayor cuanto más gruesa sea aquélla.

En las diversas formas que adopta el craquelado hay que tener en cuenta también el tipo de soporte. Cuando se trata de pinturas sobre tabla, las variaciones de volumen dependerán de la densidad de la madera y de la especie utilizada para cada panel. Además, los cambios de movimiento que se dan en cada anillo de crecimiento

---

<sup>78</sup> Véase MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica...*, op. cit., pág.141.

<sup>79</sup> A este respecto pueden consultarse las siguientes obras: MARJINISSEN, R. H., *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Arcade, Bruselas, 1967, págs.130-138; KECK, S., "Mechanical alteration of the paint film", en *Studies in Conservation*, 14 (1969), págs.9-30; BRACHERT, T., *La Patina...*, op. cit., págs.77-78.

determinarán la orientación del craquelado (normalmente paralela y perpendicularmente a la fibra de la madera) (fig. 18). En el caso de lienzos que han perdido su elasticidad, el daño se producirá en las zonas que estén más próximas a los travesaños del bastidor. A ello hay que añadir las tensiones mecánicas causadas por los cambios de dimensiones en el soporte y su repercusión en las capas de color (fig. 19). Los daños ocasionados pueden llegar a ser visibles no sólo en la pintura sino también en el reverso del lienzo.

### **I.3.2.- Modificación cromática por intervenciones sobre las obras**

Además de lo dicho el Restaurador se enfrenta a otras alteraciones debidas a factores de diversa procedencia que alteran el carácter original de la obra:

- uso de materiales inadecuados.
- empleo de materiales adecuados pero modificados por interacción con los propios de la obra.
- limpiezas excesivas y eliminación de veladuras.
- limpiezas artísticas y consecuente modificación de los contrastes tonales.
- limpiezas parciales o mal ejecutadas que añaden a la imagen una textura ajena y producen modificaciones estructurales.
- limpiezas que si bien de forma teórica son correctas en la práctica no tienen en cuenta el envejecimiento orgánico de los materiales y causan una discordancia en la coloración de la obra una vez desbarnizada.
- barnices coloreados.
- intervención cromática errónea sobre las obras con alteraciones de color no eliminadas previamente.
- repintes.

Un caso interesante lo constituyen los numerosos repintes en rojo realizados sobre las indumentarias de diferentes personajes en las *Bodas de Caná* pintada por



Veronés en 1562. La reciente restauración efectuada sobre la obra ha puesto en evidencia que dichos retoques debieron efectuarse como resultado de un cambio en el gusto. Recordemos que, en el siglo XVII, la reacción antimanierista daba primacia a los tonos cálidos y el gusto de aquel pintor hacia las tonalidades frías, representadas mediante su famoso verde, no era muy comprendido.<sup>80</sup> La escena, compuesta por una alternancia rítmica de contrastes, permitió encuadrar a cada figura mediante los colores complementarios de los vestidos portados por los personajes cercanos. Este hecho hace poco probable que el pintor suscribiese el cambio de color en el manto del intendente de verde a rojo. Puesto que dicho personaje está rodeado de otros vestidos con tonalidades rojizas, la elección del mismo tono habría dificultado la legibilidad de la escena (fig.20).

#### **I.4.- Influencia de los contratos en la ejecución de la obra**

Los documentos de contratos y estatutos corporativos aportan datos que enriquecen los conocimientos adquiridos de la observación directa del reverso de las obras. El deseo de conservación que mostraron los antiguos se refleja en la búsqueda de calidad al construir los soportes pictóricos. En las cartas de concierto que entre los años 1392 y 1396 firmó el pintor Lluís Borrassà, los contratantes incluyeron entre las obligaciones la necesidad de que aquél hiciese un "buen trabajo", una "buena obra".<sup>81</sup> En general, los materiales a utilizar en los retablos (madera, travesaños, clavos...) van precedidos de calificativos como "bueno" o "bien". Estas preocupaciones se observan a propósito de la construcción y preparación de los soportes utilizados por el citado

---

<sup>80</sup> *Les Noces de Cana de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 1992, pág. 72.

<sup>81</sup> Nos referimos al contrato firmado por el mercader Bartolomeu Mestre y Lluís Borrassà para la pintura de un retablo dedicado a San Jaime el Menor y a San Bartolomé, para la iglesia de Vilafranca del Panadés y al concertado con el mismo pintor por Juan Humiach para el retablo de los santos Miguel y Martín de la iglesia de Sant Juan de Valls en Tarragona. Ambos son recogidos en MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice Documental", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII, (1950), págs. 89 y 114.

pintor para el retablo dedicado a San Pedro en la iglesia de Santa María de Malleu, encargado el 21 de febrero de 1403 por Bernat Torn, vicario de la parroquia. En el contrato de obra se precisa que todo el retablo debía ser "de bon alber blanch, e ben secha la fusta, e ben barrat e clavat".<sup>82</sup> Ramon Freixenet y Lluís Borrassà firmaron contrato el 29 de agosto de 1404 por el que este último se comprometía a pintar el retablo dedicado a la Virgen para la iglesia monasterial de las monjas Clarisas de Villafranca del Panadés comprometiéndose a hacerlo "de bona fusta d'alber, e ben secha, e ben barrat e clavat, saguons que la obra raquer".<sup>83</sup> La lista de recomendaciones sobre la naturaleza y calidad de los materiales es realmente innumerable.

En el intento de paliar las huellas que con el tiempo dejaría el soporte sobre las capas de color se obligó al pintor a tratar previamente aquél colocando cuero, lienzo o estopa en las juntas, nudos, fendas y demás desperfectos que pudiese tener. Los contratos firmados en Barcelona por el pintor Lluís Borrassà el 23 de febrero de 1392, el 20 de enero de 1396, el 26 de enero de 1402 y el 11 de diciembre de 1414, por citar algunos, precisan que dicho artista estaba obligado a encolar y entelar todo o parte de los retablos.<sup>84</sup>

En las capitulaciones que el 9 de abril de 1527 firmaron de una parte Gabriel Miró, canónigo de Barcelona y de otra Pedro Nunyes, maestro pintor, para el retablo de Capella, se indica la necesidad de preparar el soporte a fin de dejarlo en condiciones óptimas para aplicar la pintura. En una de las cláusulas del contrato se obligaba al maestro a encolar y "*encanyamar*" todas y cada una de las juntas de las diversas tablas que componían el retablo, tanto en el anverso como en el reverso.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> *Id.*, pág.151.

<sup>83</sup> *Id.*, pág.156.

<sup>84</sup> *Id.*, págs.89, 114, 143, 213.

<sup>85</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI) (Continuación)", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.II, (1944), pág.13.

Para la pintura del retablo dedicado a San Onofre en la iglesia del monasterio de San Agustín en Barcelona, Enrique Fernandes firmó contrato el 27 de agosto de 1534 comprometiéndose a calafatear las tablas, dejándolas bien encoladas, barnizadas y "encayamadas", tanto en su parte interior como exterior, a fin de evitar que los movimientos de aquéllas produciesen daños en la pintura.<sup>86</sup>

En el documento firmado en Barcelona el 14 de marzo de 1541 por Pedro Nunyez y Enrique Fernandes para la pintura de un retablo dedicado a San Severo en el hospital que lleva su nombre, consta que ambos aceptaron y se comprometieron a "ben encolar y calafetar per totas las juntas, tots los plans, y be encanyanarlos".<sup>87</sup>

El 1 de febrero de 1558 Miguel y Juan de Hervias firmaron las condiciones con que debían hacer la pintura del retablo para la iglesia de Pajares en Cuenca, especificándose que el material a utilizar como protección de las juntas dependería de las características de la obra, debiendo ir "muy bien enliençado en talla y encañamado en tableros".<sup>88</sup>

El 26 de agosto de 1560 le fue encargado al pintor Juan de Ortega el retablo de la iglesia de Zafra, teniendo como condición "que el dicho retablo a de ser... enliençado conforme al arte de vuestro ofiçio e prouecho de la obra".<sup>89</sup>

Para el retablo de la capilla mayor de San Francisco se firmó contrato el 7 de septiembre de 1576 en el que consta que el pintor debía "aparejar todo el como es necesario echar sus lienços en juntas y endiduras".<sup>90</sup> Dos años después tuvo lugar el

---

<sup>86</sup> *Id.*, pág.49.

<sup>87</sup> *Id.*, pág.56.

<sup>88</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*, Cuenca, 1990, pág.278.

<sup>89</sup> *Id.*, pág.124.

<sup>90</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946, tomo tercero, I, Pintores, pág.166.

concierto para dorar, estofar y pintar un retablo de San Andrés el Real en Medina del Campo, por el que se obligaba al artífice a colocar en "las endiduras y juntas... sus lienzos con cola fuerte como es costumbre de azerse".<sup>91</sup>

El 6 de mayo de 1586 Jurado Juan de Olivares Vélez concertó con Agustín de Colmenares el retablo mayor del monasterio de la Concepción en Sevilla, imponiéndole como obligación:

... plasteçer todas las quebraduras y hendeduras y enleçar todas las hendeduras y juntas de las figuras y las ystorias enlençadas de por delante y en (roto) por detras por que no abran y todo lo demas que fuere menester conforme a buen aparejo...<sup>92</sup>

Pedro de Herrera, en la carta de obligación firmada el 18 de agosto de 1587, se comprometió a pintar, dorar y estofar el retablo de la capilla de San Andrés el Real en Medina del Campo, con las condiciones, forma y manera siguientes:

... muy sano aparejo y para hello me obligo de hazer todas las diligencias que conbengan y fueren nezesarias ansi enlenzar endiduras quemar los nudos teosos porque no salte el aparejo de la resina y bastezer los bazios (*sic*) como de todo lo demas que conbenga y sea necesario.<sup>93</sup>

En escritura de capitulaciones y condiciones que Pedro de Oña firmó el 14 de septiembre de 1601 con los curas y mayordomos de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de Rioseco para dorar, estofar y pintar uno de sus retablos, se estipuló:

---

<sup>91</sup> *Id.*, pág.169.

<sup>92</sup> *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1935, tomo VIII, pág.60; se refiere al Oficio III. Baltasar de Godoy. Libro 1º de 1586. Fols.692 al 694 vto.

<sup>93</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.210.

... que sobre las endiduras y maleças de toda la obra se aya de pegar lienzos porque lo fortalezcan y no abran con facilidad...<sup>94</sup>

La Cofradía de Nuestra Señora de las Salinas encargó, el 27 de abril de 1616, al pintor Lázaro Andrés dorar y pintar el retablo del altar mayor de la Ermita para la ciudad de Medina del Campo, poniéndole como cláusula "que toda la obra sea de encolar enlençar lo necesario y plastecer los oyos y asperos que tubiere".<sup>95</sup> En similares términos se expresaba la escritura firmada por Pedro de Oña a la que ya nos hemos referido pero que, en otra de sus condiciones, establecía:

... que sobre la preuencion dha se plastezca y alise con mucha ygualdad de modo que no aga fealdad la madera de la obra.<sup>96</sup>

En las condiciones que el 8 de diciembre de 1629 los mayordomos, diputados y cofrades de la Cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia, perteneciente al monasterio de San Agustín en Medina del Campo, hicieron para la pintura de las figuras del paso con Melchor de la Peña, consta la siguiente:

Lo primero es condicion que... las lienços bien desylacnadas y delgadas punionlas pa todas las juntas y endiduras...<sup>97</sup>

Por otra parte, son múltiples los documentos que atestiguan la importancia que los antiguos dieron a la capa de preparación para la buena conservación de la pintura. Que el grosor y número de capas de aquélla no carecía de importancia lo prueba el contrato concertado en Barcelona, el 20 de enero de 1396, entre el presbítero Juan Humiach y el pintor Lluís Borrassà relativo a la pintura del retablo de San Miguel y San Martín para la iglesia de Sant Juan de Valls en Tarragona, obligándose a

---

<sup>94</sup> *Id.*, pág.250.

<sup>95</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.135.

<sup>96</sup> *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.250.

<sup>97</sup> *Id.*, pág.279.

"enguixar, de guix gros e de guix prim, be e complidament", como convenía a un buen trabajo.<sup>98</sup> El 26 de enero de 1402, el mismo pintor se comprometía a "enguixar, de bon guix e prin" el retablo de la capilla de la Encarnación de Jesucristo para la iglesia de Santa María de Copons.<sup>99</sup>

El 27 de agosto de 1534 Enrique Fernandes firmó las capitulaciones para la pintura del retablo dedicado a San Onofre en la iglesia del monasterio de San Agustín de Barcelona. El maestro pintor debía cuidar el enyesado de las tablas, empleando para ello "guix prim" y aplicando todas las manos que fuesen necesarias.<sup>100</sup>

La Cofradía de la Misericordia concertó con Melchor de la Peña el 8 de diciembre de 1629 la realización de un retablo, imponiéndole como condición el espesor del estrato de preparación "bien delgados lo que mas se pudiere".<sup>101</sup>

De igual manera, en el contrato que Francisco del Castillo y Carlos Prieto firmaron, el 28 de octubre de 1655, para dorar, estofar y pintar el retablo de Nuestra Señora de la Concepción en Tordesillas, se estipuló que toda la obra fuese aparejada "con todas las manos que son necesarias como son una mano de agua cola y cinco manos de yeso grueso y cinco de mate".<sup>102</sup>

El modo de aplicación preocupó en gran medida al cliente que encargó un retablo para la capilla de los Benavente en la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco. En el contrato de obra firmado, el 21 de junio de 1550, por los pintores Antonio de Salamanca y Francisco de Valdecanas, se establecía:

---

<sup>98</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "El pintor Lluís Borrassà...", *art. cit.*, pág.114.

<sup>99</sup> *Id.*, pág.143.

<sup>100</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "Pedro Nunyes y...", *art. cit.*, págs.49-50.

<sup>101</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.279.

<sup>102</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.208.

... Se a de aparejar campos y obra de manera q el q la yziese tenga muy gran cuidado y myramiento a que todo el aparejo traya muy gran ygualdad... y por su defecto del aparejo la obra no venga afaltar por ninguna pte.<sup>103</sup>

El 18 de agosto de 1587 Pedro de Herrera firmó carta de obligación para pintar el retablo de San Andrés el Real en Medina del Campo, aceptando dar la "imprimación" de los paneles que la obra requiriese:

... yten me obligo... los diez tableros... los encarnare por una parte e por otra y aparejarlos y los pondre de forma que el aparejo no quede falso.<sup>104</sup>

La importancia de la calidad de los materiales fue otro aspecto que los clientes tuvieron en cuenta. En memoria de las condiciones como debía hacerse el retablo y la capilla de Santa María la Antigua en Medina de Rioseco se estipuló, con fecha 16 de enero de 1604, la siguiente obligación:

... que todo el Retablo quanto a la vista estubiere presente a de yr aparejado como al uso y costumbre entre buenos maestros haciendo las tenplas en la sazón que conbiene de forma que no salten los aparejos en ningun tiempo.<sup>105</sup>

Aparejo "con buenos temples porque no salten... como conbiene a la perpetuidad" es otra de las condiciones impuesta el 27 de abril de 1616 al pintor Lázaro Andrés para hacer el retablo de Nuestra Señora de las Salinas en Medina del Campo.<sup>106</sup>

No sólo la calidad de los componentes de la preparación sino también el modo de aplicarlos y el acabado final del estrato eran factores determinantes en la

---

<sup>103</sup> *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.55.

<sup>104</sup> *Id.*, pág.211.

<sup>105</sup> *Id.*, págs.307-308.

<sup>106</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.135.

conservación de las capas sobrepuestas. Así se deduce de las condiciones que, el 31 de julio de 1512, aceptó Enrique Durchens para las pinturas del hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza. En ellas se especifica:

... et el yesso muy bien aplanado e rayado por causa que la pintura e colores assienten muy bien ensyma del aparejo porque ste muy durable.<sup>107</sup>

Contratos y cartas de obligación incluyen en sus cláusulas la pena a la que debía someterse el pintor por una incorrecta aplicación del aparejo. Así ocurre en la carta de obligación que, el 2 de noviembre de 1565, firmó Bernardo de Oviedo al comprometerse a hacer un retablo para el monasterio de Santo Domingo en Cuenca:

... y acabado de aparejar de la mano susodicha que sea obligado yo, el dicho Bernardo de Oviedo, a hazello saber al señor licenciado Arboleda o a la persona que el dicho señor... nonbrare, para que bean si esta conforme a la dicha condiçion, y si no estubiere que sea obligado a lo raer y aparejar de nuebo para que quede conforme a la dicha condiçion.<sup>108</sup>

El 22 de septiembre de 1585 las monjas profesas del monasterio de Santa Clara en Medina del Campo encomendaron al pintor Santos Pedril la ejecución de un retablo. En la memoria de las condiciones para su ejecución se especificó:

... es condicion que todo el dho rretablo y custodia sea de aparejar segun se acostumbra entre los maestros pintores de manera que no falte sino que se conserve la perpetuidad del sopena de tornarlo a hacer otra vez a su costa si por defecto del aparejo faltare.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, La Editorial, Zaragoza, 1915, tomo I, 1915, pág.31.

<sup>108</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, pág.331.

<sup>109</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, págs.154-155.



Las alteraciones que sufrían las pinturas eran también conocidas por quienes encargaban las obras y es lógico que este conocimiento se tradujese en los contratos. La importancia dada a la autenticidad de los colores utilizados en la obra y a su conservación se observa al fijar la buena calidad de los materiales. El 20 de enero de 1396 Juan Humiach y Lluís Borrassà, pintor, concertaron la pintura del retablo de San Miguel y San Martín para la iglesia de Sant Juan de Valls en Tarragona con las siguientes condiciones:

... que aquesta obra farà d'or fi, e de asur d'Acre, bo e fi, e de bon carmini, e d'altres bons e fines colors, saguons que en altres bels retaules és acostumat.<sup>110</sup>

El mismo pintor firmó contrato, el 11 de diciembre de 1414, para el retablo mayor en la parroquia de Sant Martí de Palafrugell, comprometiéndose a pintar todas las figuras "de bonas e finas colors... seguons que en altres bels retaules és acostumat".<sup>111</sup>

El 7 de marzo de 1559 se encargó al pintor Luis Vélez dorar y policromar el retablo de la capilla del Descendimiento de San Miguel en Medina del Campo, obligándole a emplear oro fino y colores de buena calidad "ansy de Rosider como açul y verde y blanco y otros colores que combengan".<sup>112</sup>

El 6 de junio de 1562 se pidió a "El Veronés" la realización de la pintura *Las Bodas de Caná*. Los monjes, preocupados por la perennidad del cuadro, insistieron sobre la calidad de los colores:

... y el dicho señor Pablo se obligara a utilizar para la dicha obra buenos colores, de la mejor calidad posible y no omitirá utilizar en todos los sitios donde sea conveniente

---

<sup>110</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "El pintor Lluís Borrassà...", *art. cit.*, pág.115.

<sup>111</sup> *Id.*, pág.214.

<sup>112</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.28.

el ultramar más fino y los otros colores más perfectos que sean aprobados por los especialistas.<sup>113</sup>

De "mui buenos y finos colores prencipalmente açules carmines y blancos" exigen los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco a Pedro de Oña para pintar todas las historias y figuras que componen el retablo, tal y como consta en el contrato fechado el 14 de septiembre de 1601. Y especifican cuales debían ser, en concreto, los pigmentos para cada color "açules finos de sevilla y carmin de yndias lo mexor que se pueda allar y alvaial de uenecia y mui lindos verdes terras".<sup>114</sup>

Para el retablo mayor de San Benito, Alonso Berruguete se comprometió a pintar todas las historias de "colores muy finas, azules ultramarinos o de alemania carmin de florenzia o venecia".<sup>115</sup>

En las condiciones con que se debía pintar, dorar y estofar el retablo de Nuestra Señora del Rosario para el convento de San Andrés en Medina del Campo, Fray Clemente de Duero incluye, en el contrato firmado el 6 de julio de 1629, su deseo de que el oro que Francisco Pineda gastase en la obra no fuese "de sevilla sino de castilla la vieja", por ser éste último de mejor calidad.<sup>116</sup>

De una parte, Fray Lorenzo Besurto, calificador del Santo Oficio de la Inquisición y Prior del convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado y de otra, Pedro Pérez de Arango y Francisco Mateo, ambos maestros doradores de retablos, firmaron escritura de concierto el 11 de diciembre de 1661 para dorar y policromar el retablo iniciado por Sebastián de Benavente. Todas las figuras debían ir "coloridas con

---

<sup>113</sup> Véase *Les Noces de...*, *op. cit.*, pág.71. (Archivo Estatal de Venecia, CRS., S. Giorgio Maggiore, busta 21, proceso n°10 "Scritture d'accordo e ricevute per la facitura di pitture e statue in questo monastero": "... facendo la istoria de la Cena del miracolo fatto da Cristo in Cana... et il detto messer Paulo sarà obligado a metter in ditta opera boni et optimi colori et non mancar in niuna cosa dove abia a intrar ultramarino finissimo et altre colori perfetissimi che siano aprobati da ogni perito".) Cfr. *Id.*, pág.43.

<sup>114</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.251; en Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

<sup>115</sup> *Id.*, tomo II, Escultores, pág.13.

<sup>116</sup> *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.371; en Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 5939. Folio 337.

colores finas" y los pigmentos elegidos estar entre los de más alto precio como eran "zenizas finas de seulla, carmines de Yndias y colores de Lebante de los mexores que se hallaren".<sup>117</sup>

El 13 de enero de 1661 Martín de Velasco se obligó a dorar y estofar un retablo para el convento de San Francisco de Algarrobiallas en las siguientes condiciones:

... de color de lo mejor que se hallare en Madrid...= Es condición que se a de estofar de todas colores muy buenas y en particular azules y carmines...<sup>118</sup>

En algunos casos, el incumplimiento de las condiciones estipuladas en el contrato invalidan el mismo y, por tanto, el pintor es obligado a paralizar la obra. Así se recoge en la carta de concierto que, el 28 de febrero de 1677, Marcos López, maestro de obras, firmó con Francisco de Córdoba, dorador y estofador en Madrid:

... las colores azules, encarnadas y carmines, que an de ser las mejores que se allaren, y que no lo siendo no se a de proseguir adelante con dicha obra...<sup>119</sup>

La Orden Tercera de Valladolid encargó, el 9 de julio de 1717, a Claudio y Cristóbal Martínez de Estrada una historia de San Francisco en la que debían gastar "colores carmin fino y ultramarino para mas luzimiento y permanencia de la obra".<sup>120</sup>

A partir de finales del siglo XV es frecuente encontrar datos específicos en relación a la técnica que el pintor debía utilizar en la obra. El 5 de septiembre de 1474 Bartolomé Bermejo firmó contrato para la construcción y pintura del retablo mayor

---

<sup>117</sup> AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1978, pág.24; a partir de AHP: Protocolo 9148, fols.1672-1674.

<sup>118</sup> *Id.*, pág.168; a partir de AHP: Protocolo 7273, fols.271-274.

<sup>119</sup> AGULLÓ COBO, M., *Documentos para la Historia de la pintura española I*, Museo del Prado, Madrid, 1994, pág.23; a partir de AHP: Protocolo 11287, fols.91-92.

<sup>120</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.280; localizado en Archivo de Protocolos. N°1992. Folio 398.

situado en la iglesia de Santo Domingo de Daroca. En el documento se hizo constar que la calidad de la pintura al óleo debía ser igual a la de *La Piedad* que tenía el mercader Juan de Loperuelo.<sup>121</sup>

El contrato firmado por Pere Terrenchs en 1489 es otro ejemplo de ello. En él consta:

Item mes, promet tota la dita obra fer a oli, exepo los colors que no es poden pintar al oli.<sup>122</sup>

La aclaración hecha "excepto los colores que no se pueden pintar al óleo" es interesante porque nos permite deducir que la paleta del pintor en esa época estaba formada por pigmentos derivados del cobre, propensos a cierta inestabilidad cuando eran aglutinados con aceite.

Las alteraciones en el color por un mal uso técnico de los materiales (pigmentos y aglutinantes) debió preocupar al cliente que, el 13 de agosto de 1522, encargó algunas pinturas al artista sevillano Juan Rodríguez. Las obligaciones en cuanto al color afectaron a los azules y verdes, debiendo poner especial cuidado en su empleo:

... yten el dicho maestro pintor questa obra tomare quel azul y el verde cardenillo a de ser metido después de la pared enxuta el verde a de yr al azeite con su barnis y el azul al temple.<sup>123</sup>

En ocasiones son las características del deterioro las que nos dan una idea de la técnica que el pintor siguió. Normalmente son las carnaciones de las figuras las zonas de la obra que se han conservado mejor, sin duda, por el empleo de pigmentos

---

<sup>121</sup> Cfr. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura Gótica Catalana*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1986, pág.205.

<sup>122</sup> PALOU, J. M<sup>a</sup>. y PARDO, J. M<sup>a</sup>., *Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI*, Palma de Mallorca, 1984, pág.45.

<sup>123</sup> *Documentos para la Historia...*, op. cit., pág.33; se refiere al Oficio IX. Pedro Fernández. Libro 2º de 1522, registro de agosto. Fol.1.356.

estables aglutinados con huevo. Así se deriva del contrato suscritó en 1518 por la Comunidad de Santo Domingo con Pere Terrenchs, estipulándose como condición:

... item haga ranovar las colors del retaula vell, exepto las caras, mans y peus de las figuras.<sup>124</sup>

Un año después, el 24 de febrero, Alonso de Vargas y Lázaro López concertaron con Juan de Parediñas la pintura del retablo correspondiente a la parroquia de San Lorenzo en Sevilla, debiendo el pintor "si algo estoviere saltado o quitado" retocarlo, especialmente en el manto azul de la Virgen que renovarían con azul fino.<sup>125</sup>

El 14 de marzo de 1541 Pedro Nunyes contrató con los administradores del hospital de San Severo en Barcelona la pintura del retablo dedicado al Santo. Las carnaciones de todas las figuras debían ser hechas al óleo.<sup>126</sup> Años más tarde, el 31 de octubre de 1552, el citado pintor aceptó el encargo de un retablo para la parroquia de San Ginés de Agudells, teniendo como condiciones "encarnara la cara y mans de la ymage de la Verge Maria y la de Jesus al olio".<sup>127</sup>

En la escritura pública de obligación y concierto que Juan de Hurueña firmó, el 9 de septiembre de 1574, para el retablo de Santa Clara en Tordesillas consta el compromiso de aquél para hacer un Ecce Homo cuya carnación debía realizarse al óleo.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> PALOU, J. M<sup>a</sup>. y PARDO, J. M<sup>a</sup>., *Sobre una taula...*, *op. cit.*, pág.44.

<sup>125</sup> *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, pág.41; se refiere al Oficio VII. Gómez Alvarez de Aguilera. Libro 1º de 1519. Cuaderno 15. Fol.3 vto.

<sup>126</sup> MADURELL I MARIMON, J. M<sup>a</sup>., "Pedro Nunyes y...", *art. cit.*, pág.56.

<sup>127</sup> *Id.*, pág.64.

<sup>128</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.165; se refiere al Protocolo Nº6940. Folio 717.

El pintor Jerónimo Vázquez aceptó, el 23 de agosto de 1578, dorar, estofar y policromar el retablo de la iglesia de San Juan Bautista en Santoyo, Palencia. En el documento de concierto se incluyó una cláusula por la que todas las carnaciones de las figuras que compondrían el conjunto serían hechas "al olio de pulimento".<sup>129</sup>

El 17 de julio de 1675 se encargó al pintor Antonio de Noboa Osorio la policromía de un retablo para el convento de San Francisco en Valladolid, estipulándose "lo que tocara a carnes a de ser al olio y todo lo demas al temple".<sup>130</sup>

Claudio y Cristóbal Martínez de Estrada, ambos doradores y estofadores de Valladolid, se comprometieron, el 9 de julio de 1717, a realizar el retablo de la Orden Tercera de dicha ciudad utilizando "azeite de nuezes espliego" en las carnaciones de todas las figuras "para mas permanencia de dhas encarnaciones".<sup>131</sup>

Con la intención de evitar el efecto desastroso de un barniz amarillento sobre el cromatismo de la obra, el cliente que concertó con Pedro de Herrera el retablo para el monasterio de San Andrés el Real en Medina del Campo no olvidó incluir en las cláusulas del contrato el tipo de sustancia que aquél debía utilizar como protección de toda la obra: el barniz debía estar "hecho de azeite de nuezes y no con trementina..."<sup>132</sup>

Manuel de Estrada se comprometía, el 22 de noviembre de 1705, a dorar y estofar el retablo de Santiago en Medina de Rioseco, aceptando que todas las figuras "se barnizaran con barniz de espiritu de aguardiente para su duracion".<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> *Id.*, págs.80-81; se refiere al Protocolo N°382. Folio 1072.

<sup>130</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.252; se refiere al Protocolo N°2420. Folio 383.

<sup>131</sup> *Id.*, pág.280.

<sup>132</sup> *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.211.

<sup>133</sup> *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.266.

SEGUNDA PARTE.- LENGUAJE Y SIMBOLISMO  
DEL COLOR

## **CAPÍTULO II.- EL COLOR COMO SENSACIÓN**



## II.- EL COLOR COMO SENSACIÓN

La materia no está de por sí coloreada sino que al ser impresionada por la luz, absorbe parte de ésta, mientras que el resto de los rayos son reflejados (difundidos o refractados), convirtiéndose a su vez en fuente de radiaciones. Pero, para que tenga lugar el proceso de percepción visual es necesario que exista un observador. Éste recibe información a través de la parte de luz no absorbida por el objeto que su ojo, a través de una serie de procesos químicos y fisiológicos, registra como "estímulo de color".<sup>1</sup> Toda superficie pintada constituye pues una sucesión de estímulos visuales aptos para ser analizados.

### II.1.- Consideraciones desde el punto de vista físico

El análisis físico del color tiene su origen en el experimento del prisma llevado a cabo por Newton, al lograr dispersar la luz blanca en los diversos colores del espectro cuando las radiaciones de diversas longitudes de onda pasan de un medio más denso a otro menos denso y viceversa (véase gráfico 3). La física considera a los

---

<sup>1</sup> KUPPERS, H., *Fundamentos de la teoría de los colores*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pág.11; GRANDIS, L. de, *Teoría y uso del color*, ed. Cátedra, Madrid, 1985, pág.54.

colores radiaciones de una determinada longitud de onda. El color que presenta una superficie cualquiera es definido por su espectro (caracterizado por la relación entre la cantidad de luz recibida y la cantidad de luz reflejada), es decir, aquél es el resultante de la combinación de la longitud de onda reenviada (véase tabla 1). De ello se deriva:

- las superficies que reflejan todas o casi todas las radiaciones incidentes son percibidas como blancas.
- las superficies que absorben la mayor parte de las radiaciones y reflejan sólo las de una restringida gama de longitud de onda aparecen coloreadas.

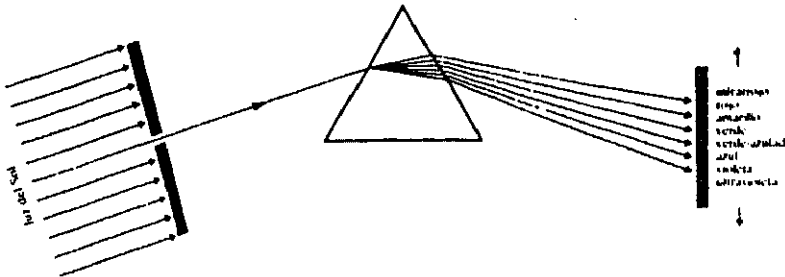


Gráfico 3.- Descomposición espectral de la luz blanca.

Un color cualquiera es precisado por tres variantes físicas características (claridad, tonalidad y saturación), si bien no existe unanimidad a la hora de definir las (véase tabla 2):

- **luminosidad o claridad:** es la cantidad de luz (transmitida o reflejada) que produce la sensación de que un color nos parezca o no luminoso. Este factor depende tanto de la intensidad del estímulo y de la estructura nerviosa de la retina, como de la capacidad de adaptación del ojo y de los factores que determinan los contrastes cromáticos.

- **matiz o tono:** es la longitud de onda dominante a la que se atribuye de manera arbitraria un nombre. También se ha definido como la variable que nos permite distinguir un conjunto de colores con el mismo brillo dentro de una escala continua. Se trata, en todo caso, del color propiamente dicho, el cual puede variar dependiendo del fondo, de los colores adyacentes o de la luz.
- **saturación:** es entendida como la pureza del color o su correspondencia con el blanco. Representa la relación existente entre la cantidad acromática y la cantidad cromática. Dicha sensación de pureza depende de los factores que operan en la percepción visual.

**TABLA 1.- RELACIÓN ENTRE EL COLOR PERCIBIDO Y LAS LONGITUDES DE ONDA REFLEJADAS**

Longitudes de onda reflejadas predominantes	Color percibido
Corta	Azul
Media	Verde
Larga	Rojo
Larga y media	Amarillo
Larga y un poco media	Naranja
Larga y corta	Morado
Larga, media y corta	Bianco

**TABLA 2.- CORRELACIÓN DE LOS ATRIBUTOS DEL COLOR**

Sensación	PIGMENTOS	Denominaciones	OTRAS	Magnitud física
	TONO	LUZ	TINTE O MATIZ	Longitud de onda
Color propiamente dicho	VALOR	BRILLO	LUMINOSIDAD, ESPLENDOR	Reflectancia
Claridad/Oscuridad	CROMATICIDAD	SATURACIÓN	INTENSIDAD	Pureza

## II.2.- Efectos fisiológicos del color

El proceso de la visión se debe a la presencia en la retina del ojo de ciertas sustancias sensibles a la luz (conos<sup>2</sup> y bastones<sup>3</sup>) que actúan de fotorreceptores.

<sup>2</sup> Son los principales responsables de la visión con niveles altos de iluminación. Determinan la visión del color y de los detalles.

<sup>3</sup> Son los principales responsables de la visión con niveles bajos de iluminación. Posibilitan la visión en la oscuridad.

Cuando la luz incide sobre aquéllas tienen lugar una serie de reacciones químicas que, a su vez, lanzan desde el nervio óptico impulsos eléctricos alcanzando al lóbulo óptico del cerebro, donde finalmente se registran las sensaciones de luz y color (véase gráfico 4).<sup>4</sup> El ojo humano está preparado para percibir sólo una estrecha franja del espectro visible, entre los 380nm a los 750nm aproximadamente (véase gráfico 5).

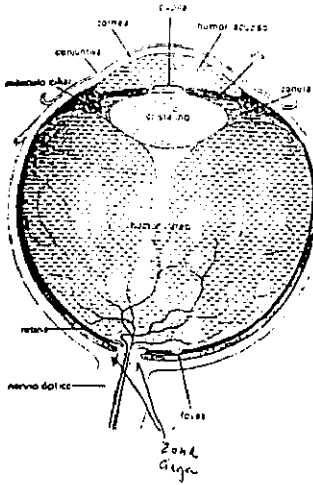


Gráfico 4.- Sección ojo humano

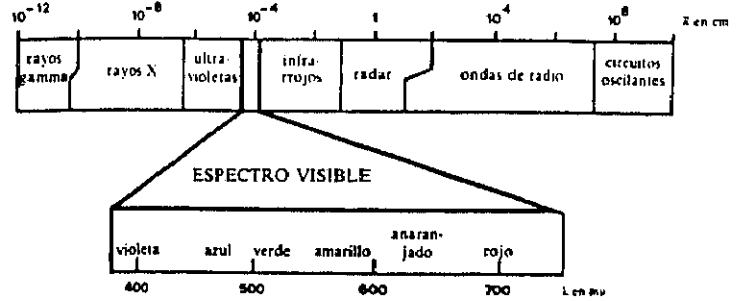


Gráfico 5.- Espectro de la luz y longitudes de onda a las que es sensible el ojo humano.

Desde el siglo XIX dos teorías diferentes pero complementarias han intentado explicar cómo influye la longitud de onda de la luz en la sensación que tenemos del color. La teoría **tricromática**, propuesta en su origen por Thomas Young en 1802 y reelaborada en 1852 por Hermann von Helmholtz, consideraba que la percepción cromática era consecuencia de la acción conjunta de tres mecanismo receptores o conos (rojo, verde y azul), cada uno con una sensibilidad específica a las diferentes longitudes de onda.<sup>5</sup> El color era codificado en el sistema nervioso mediante la diferente actividad en la tríada de mecanismos receptores, tal y como se puede observar en el gráfico 6 donde cada mecanismo ha sido denominado como de onda corta (C), media (M) y larga (G), atendiendo a la región espectral a la que muestran una mayor sensibilidad (véase gráfico 7).

<sup>4</sup> RAINWATER, C., *Luz y Color*, ed. Daimon, Barcelona, 1976, pág.86; GRANDIS, L. de, *Teoría y uso...*, op. cit., pág.81.

<sup>5</sup> GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y Percepción*, Colección Universitaria, editorial Debate, Madrid, 1988, pág.133.

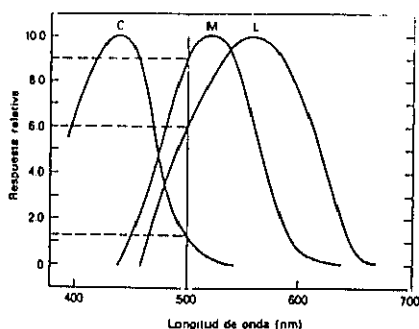


Gráfico 6.- Curvas de respuesta de los mecanismos de onda corta, media y larga (Helmholtz).

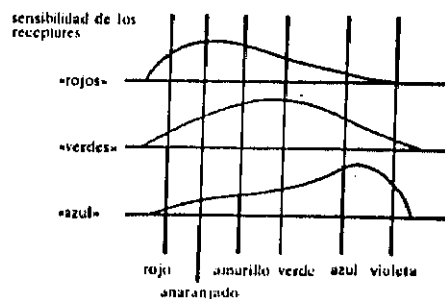


Gráfico 7.- Curvas de excitación de los tres receptores (teoría tricromática).

Unos años después, concretamente en 1878, Ewald Hering propondría su teoría de los **procesos oponentes**, basada en la existencia de tres mecanismos que responden de manera opuesta a las diferentes longitudes de onda luminosa. El mecanismo negro/blanco responde negativamente al negro (N-) y positivamente al blanco (B+); el mecanismo rojo/verde responde positivamente al rojo (R+) y negativamente al verde (V-) y, por último, el mecanismo azul/amarillo responde negativamente al azul (Az-) y positivamente al amarillo (Am+) (véase gráfico 8). Todas estas respuestas se deben a la existencia en la retina de una sustancia química. La visión del color estaría relacionada con los procesos fisicoquímicos de diferenciación y asimilación que tienen lugar bajo la acción de radiaciones de diferente longitud de onda: la visión del rojo, del amarillo y del blanco se produciría como consecuencia del proceso de diferenciación mientras que la visión del verde, del azul y del negro tendrían lugar como resultado del proceso de asimilación.<sup>6</sup>

Ambas teorías pueden ser correctas si se las consideran descripciones de procesos que tienen lugar en diferentes zonas del sistema visual. La primera podría explicar el funcionamiento de los receptores mientras que la segunda lo haría de las células situadas en un nivel superior (en el gráfico 9 puede observarse la conexión de

<sup>6</sup> GRANDIS, L. de, *Teoría y...*, op. cit., pág.75; KANIZSA, G., *Gramática de la visión*, ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, pág.143; GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y...*, op. cit., pág.136.

los conos sensibles a las longitudes de onda corta, media y larga con las células bipolares que dan lugar a respuestas opuestas).<sup>7</sup>

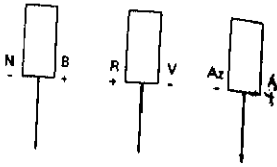


Gráfico 8.- Mecanismos oponentes según la teoría de Hering.

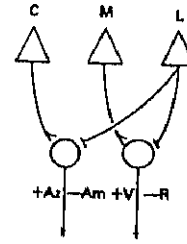


Gráfico 9.- Esquema correspondiente a cómo conectan los conos con las células de orden superior en la retina para producir respuestas oponentes.

De cualquier manera, nuestra percepción del color está estrechamente ligada a la longitud de onda de la luz y puede verse afectada por la acción de diversos factores. El sistema nervioso del ojo es particularmente sensible a los contrastes. En el caso del llamado contraste sucesivo, aquél reduce su sensibilidad si se mantiene el estímulo mientras que se hipersensibiliza hacia el color complementario.<sup>8</sup> Si este fenómeno no es muy relevante en la contemplación de un cuadro pues nuestra mirada no suele detenerse durante mucho tiempo en un mismo punto, no ocurre lo mismo en cuanto al contraste simultáneo. En este caso, al observar un color, se verá su complementario en la zona inmediatamente adyacente.<sup>9</sup> El mayor contraste tiene lugar cuando los colores contiguos son complementarios. Un fenómeno que se explica por la influencia inhibitoria de la célula excitada sobre las células vecinas. Así, una mancha roja aislada sobre una superficie blanca provocará la sensación de la existencia de un halo verde-azulado a su alrededor y una mancha verde-azulada se verá rodeada de un halo rojizo.

<sup>7</sup> Esta idea ha sido propuesta por Goldstein. Véase GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y...*, op. cit., pág.143.

<sup>8</sup> GRANDIS, L., *Teoría y...*, op. cit., pág.97.

<sup>9</sup> *Id.*, págs.103-107.

Pero en pintura casi nunca vemos un color aislado o desconectado de los otros que forman la composición sino que éstos se nos aparecen en un constante fluir.<sup>10</sup>

Además del área circundante, se deben tener en cuenta la iluminación del objeto, el estado de adaptación del observador al tipo de iluminación y el conocimiento previo del color característico del objeto, ya que todos ellos pueden modificar en menor o mayor medida nuestra percepción cromática.

---

<sup>10</sup> ALBERS, J., *La interacción del color*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pág.17.

### **CAPÍTULO III.- EL COLOR COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE**



### III.- EL COLOR COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE

#### III.1.- Aspectos psicológicos de los colores

Como ya observó Goethe, los colores actúan sobre el alma y en ese proceso pueden producir sensaciones que despierten nuestras emociones.<sup>1</sup>

Es frecuente entre quienes utilizan el color como un medio de comunicación dar gran importancia al efecto que dicho elemento ejerce sobre quien lo percibe. Las consecuencias psicológicas que causan los colores en el ser humano han hecho que éstos sean divididos en dos tipos: funcionales de adaptación y funcionales de oposición. Los primeros desarrollan respuestas activas, animadas e intensas, mientras que los segundos sugieren secuencias pasivas, depresivas y débiles.<sup>2</sup>

Tradicionalmente en esta agrupación se ha tenido muy en cuenta la luz por su influencia en el matiz (temperatura del color). En función de ello, los colores se clasifican en "calientes" (corresponden a los procesos de asimilación e intensidad: rojo, anaranjado, amarillo) y "fríos" (corresponden a los procesos de desasimilación y debilitación: azul y violeta). En general, los tonos cálidos son asociados a la sensación

---

<sup>1</sup> GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Madrid, 1992, cap.VI, págs.203-204.

<sup>2</sup> SANZ, J. C., *El libro del color*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pág.173.

de proximidad y los fríos a la idea de amplitud espacial y, por tanto, de lejanía. Pero, en realidad, todas estas metáforas térmicas y espaciales están en función del contexto en el que se encuentren ya que ningún color es, en sí mismo, frío o cálido.<sup>3</sup>

Cualquier color puede ver modificado su carácter por múltiples factores. Cuando esto ocurre no es que el color "parezca" otro, sino que lo es. Recordemos que éste no es una propiedad intrínseca de la materia sino una experiencia sensorial que se produce en el cerebro de un observador a partir del efecto que provocan en su retina las radiaciones electromagnéticas. Algunos de los agentes causantes de estos efectos son:

- el **tipo de iluminación**. Un factor que modifica la intensidad del color y consiguientemente su efecto psicológico. La luminosidad puede aumentar o disminuir las cualidades propias de cada color.

En una pintura, los colores dependen directamente de la iluminación reinante. En cuanto al efecto de la intensidad de la luz sobre el color de una superficie pintada podemos decir que bajo una iluminación fuerte, los rojos aparecen muy luminosos. Esto se debe a que son los conos de la retina los que realizan todo el trabajo, siendo los más sensibles a las longitudes de onda más larga. Bajo una iluminación débil los colores verdes y azules resaltan porque intervienen en el proceso los bastones, más sensibles a las longitudes de onda más cortas.

- la **situación espacial** del color. El sentido psicológico de éste variará según el lugar espacial que ocupe (parte superior o inferior, franjas altas o bajas, superficies horizontales o verticales).

---

<sup>3</sup> Arheim considera incorrecta la división de los primarios fundamentales en cálidos y fríos argumentando que el factor determinante del efecto que aquéllos pueden causar se encuentra en realidad en el color hacia el cual se desvía. Véase ARHEIM, R., *Arte y Percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1988, pág.405. Albers también se muestra contrario a la clasificación térmica de los colores, ALBERS, J., *La interacción...*, op. cit, págs.80.82.

- la **superficie relativa** ocupada por el color, es decir, su extensión.
- la **forma** (volumen) sobre la que se aplica el color influye en la distribución de la luz y crea variaciones en el tono, la luminosidad y la saturación del mismo.
- la **distancia** entre el objeto y la fuente de luz así como la separación entre el objeto y el observador influyen en la percepción del color. Conforme aumenta la distancia, el color sufre una pérdida en la tonalidad mostrándose más gris.

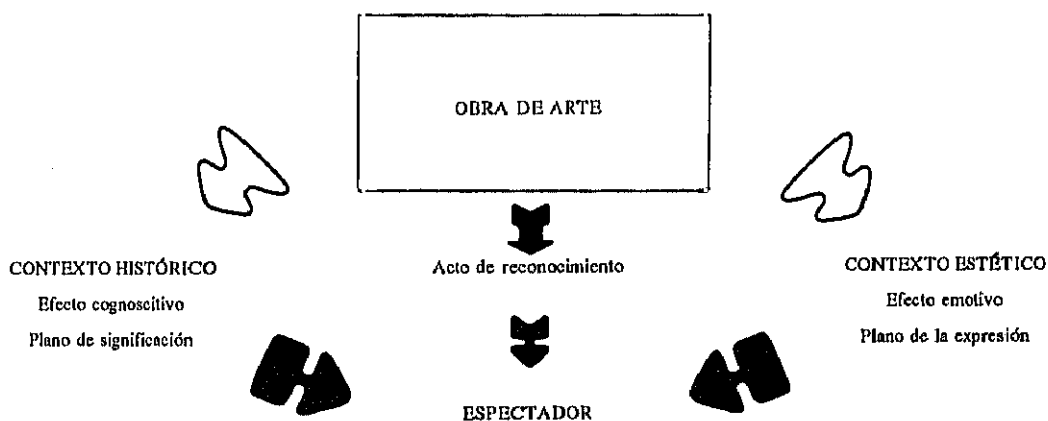
### **III.2.- La obra de arte como discurso**

Cuando el artista crea su obra desarrolla a la vez un lenguaje, un mundo simbólico mediante el cual se comunica transmitiendo mensajes. Etimológicamente, comunicación viene de *communicatio* (*cum*+ *munus*) e indica la acción de compartir algo. Generalmente, por comunicación se entiende la transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje.<sup>4</sup> Se trata pues de un proceso en el que la información pasa a través de un canal o soporte físico (pintura), entre dos interlocutores (emisor=artista-comunicador y receptor=espectador-destinatario), por medio de un código (conjunto de reglas o sistema de signos conocidos por el destinatario que le permiten separar sistemáticamente el material físico portador del contenido). En este proceso el emisor codifica el mensaje y el receptor lo descodifica. Así, mientras que la actividad del pintor consistirá en representar de forma codificada lo que quiera transmitir, la del espectador de su obra será descifrar el código empleado, aunque no siempre esto es posible. Partiendo de la premisa de que lo fuera (al menos así lo pretendió la Iglesia cuando realizaba sus encargos a los artistas), es el

---

<sup>4</sup> CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*, ed. Paidós, Barcelona, 1987, pág.11.

código el que nos permite enumerar inmediatamente los elementos del cuadro,<sup>5</sup> siendo condición necesaria para la existencia del signo que compone el mensaje. El signo ha sido definido como la unión de un significante/s (parte material y sensible) y de un significado (parte conceptual).<sup>6</sup> En la práctica, ambos son inseparables y constituyen las dos caras de una sola y única producción, refiriéndose el primero al plano de la expresión y el segundo al plano del contenido.<sup>7</sup>



Los signos adquieren un significado concreto y reconocible mediante el uso común, perdiendo su sentido si se les aísla del contexto que ocupan. Este significado puede, además de ser descriptivo, contener otros significados análogos que para ser descifrados requieren del emisor y del destinatario un conocimiento previo; son los símbolos. Todo símbolo es un signo cuya función es evocar algo ausente o imposible de percibir, es decir, nociones abstractas. La Semiótica, ciencia general de los signos o símbolos, permite la comunicación entre los hombres. El signo ha sido definido como aquéllo que dotado de significado puede ser asumido en sustitución de algo.<sup>8</sup> Con esta ciencia se analizan los signos que componen un mensaje, estableciéndose relaciones entre los elementos de significación y los fenómenos de comunicación. El signo,

<sup>5</sup> MARÍN, L., *Estudios semiológicos*, Comunicación, Madrid, 1978, pág.121.

<sup>6</sup> ECO, U., *Signo*, ed. Labor, Barcelona, 1980, pág.84; FURIÓ, V., *Ideas y formas en la representación pictórica*, editorial Anthropos, Barcelona, 1991, pág.185.

<sup>7</sup> ECO, U., *Signo...*, *op. cit.*, págs.85 y 170.

<sup>8</sup> CALABRESE, O., *El lenguaje...*, *op. cit.*, pág.13.

además de ser un elemento del lenguaje cuya función consiste en expresar un pensamiento, funciona como un medio de comunicación.

Passeron, al entender la obra de arte como un "objeto que transmite información", distingue entre la función de comunicación propia del lenguaje hablado y la función de expresión propia de la pintura. El "signo pictórico" sólo encuentra su significado en la "comunidad de experiencias emocionales entre el pintor y el espectador de su obra".<sup>9</sup> Pero la obra de arte no sólo se dirige al espectador invitándole a gozarla estéticamente, sino también a comprenderla. La pintura está formada por códigos de reconocimiento y, es labor del intérprete, no limitar el significado de la obra a lo que para él significa, averiguando el sentido que el autor quiso darla y que el paso del tiempo ha ido modificando hasta borrar casi por completo el mensaje original. Ciertamente no es lo mismo encontrar *un* sentido a lo que vemos que encontrar *el* sentido que quiso darle su autor, lo cual es, en muchas ocasiones, una ardua empresa.<sup>10</sup>

Es precisamente esta intención la que deberá hacer lo posible por averiguar el Restaurador. En su lectura de la imagen le surgirán preguntas a las que será capaz de dar respuestas adecuadas si conoce el código particular utilizado por el artista. La pintura antigua se le muestra como la página de un viejo libro cuyos signos de escritura le son desconocidos.<sup>11</sup> Ante un alfabeto totalmente extraño su mirada se desconcierta y el mensaje permanece en espera reducido a un simple punto de interrogación. Cuanto más ignorante sea a la pluralidad de escrituras más riesgo correrá de destruir la obra en su lectura. La correcta comprensión de un cuadro requiere el aprendizaje complejo de códigos jerarquizados, articulados unos con otros, que posibilitan al espectador rehacer la construcción creadora del pintor. Códigos en los que se traducen de manera

---

<sup>9</sup> PASSERON, R., *L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*, París, 1962, pág.26. Cfr. CALABRESE, O., *El lenguaje...*, *op. cit.*, pág.137.

<sup>10</sup> FURIÓ, V., *Ideas y formas...*, *op. cit.*, pág.146.

<sup>11</sup> MARÍN, L., *Estudios...*, *op. cit.*, pág.132.

compleja las ideologías y las representaciones de una clase, de un grupo social, de una cultura o de una época.<sup>12</sup>

El mecanismo de lectura de la pintura y sus valores de significación fueron en otros tiempos muy diferentes a los que hoy practicamos. El espectador actual contempla la pintura figurativa como una simple imagen fotográfica a la que atribuye valores de unicidad. Lo que para nosotros hoy es un mero objeto de apariencia material, fue creado como signo que ocultaba un mundo de referencias a los valores propios de su época.<sup>13</sup> El espectador antiguo se movía en la polivalencia. La mera contemplación de una figura pintada le planteaba dos cuestiones: identificación y significado.

### III.2.1.- Niveles de significación

Cuando nos situamos ante una pintura lo primero que hacemos es percibir las cualidades expresivas de la misma a través de las líneas y de los colores que componen la obra. Esta significación primaria que obtenemos de la mera contemplación se torna, poco a poco, en secundaria cuando identificamos los objetos y personajes, así como la escena narrada. El estudio de todo aquello que ha condicionado al artista en la realización de su obra (aspectos culturales, religiosos y políticos, sugerencias, indicaciones o imposiciones del cliente que encarga la obra) nos conduce a un último nivel, denominado "intrínseco o de contenido", en el que tiene lugar la comprensión última del mensaje (véase tabla 3).<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Id.*, pág.135.

<sup>13</sup> GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, ed. Aguilar, Madrid, 1972, pág.232.

<sup>14</sup> Etimológicamente, la iconografía es "descripción de las imágenes" (el sufijo "grafía" deriva del verbo griego *graphein* = escribir). Es un tratado de imágenes ordenado que utiliza elementos convencionales de fácil reconocimiento (imágenes, atributos, símbolos). Iconología deriva del sufijo "logía" = *logos*, que significa pensamiento o razón y denota algo interpretativo siendo el último nivel que permite comprender la imagen. Seguimos los niveles de significación establecidos por PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1993, págs.50-51.

### III.2.1.1.- Denotación y connotación

Los signos que se asocian de una manera arbitraria y directa con los objetos y que sirven para representarlos e identificarlos sin ambigüedad constituyen el carácter denotativo. Para que la denotación tenga lugar es preciso un signo (arbitrario; objeto real) y un referente (palabra que lo designa). Eco ha definido este proceso como la referencia inmediata que el código asigna a un término en una cultura determinada.<sup>15</sup> El observador puede enumerar y describir cada uno de los elementos que componen la imagen sin incorporar ninguna interpretación valorativa de la misma.

Junto a los valores denotativos de los signos existen otros valores secundarios que, partiendo de convencionalismos sociales, están cargados de subjetividad; son los significados connotativos. En este caso, el observador interpreta los elementos leídos en el nivel anterior y cada sujeto, según su propia experiencia, dará diferente sentido a una misma imagen. Este nivel connotativo es simbólico y se establece "a partir de un código precedente", no pudiendo transmitirse "antes de que se haya denotado el significado primario".<sup>16</sup> Si la denotación (sistema codificado y unívoco) se produce en el reconocimiento e identificación que hace el espectador de un tema iconográfico representado en el cuadro, la connotación (sistema no codificado y polisémico) opera en la sociedad general aunque puede ser transferida a la pintura. El conocimiento de su funcionamiento debe ser adquirido en un determinado contexto y en unas condiciones sociales específicas estando, tanto su representación como su significado, sujetos a variaciones dependiendo de los valores dominantes que sustenta o rechaza una determinada sociedad.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> ECO, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, editorial Lumen, Barcelona, 1972, págs.81 y 111.

<sup>16</sup> APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de imágenes*, ed. De la Torre, Madrid, 1989, pág.65.

<sup>17</sup> BRYSON, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Alianza Forma, Madrid, 1991, págs.84-85; APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de...*, *op. cit.*, pág.66.

TABLA 3.- NIVELES DE SIGNIFICACIÓN EN UNA OBRA DE ARTE (según el método de Panofsky)			
DENOTACIÓN	1º NIVEL (Pre-iconográfico o descriptivo)	Significación primaria o natural	Identificación de las formas puras (mundo de los motivos artísticos)
	2º NIVEL (Iconográfico o analítico)	Significación secundaria o convencional	Identificación de las imágenes y de las escenas (mundo de las imágenes, historias y alegorías)
CONNOTACIÓN	3º NIVEL (Iconológico o interpretativo)	Significación intrínseca o de contenido	Estudio de las modificaciones en las imágenes y en los temas como consecuencia de la mentalidad de cada época (mundo de los valores simbólicos)

### III.2.2.- La función del color en la lectura de la imagen. La recuperación de un mensaje

El color en las imágenes es un componente al margen de la forma ya que no resulta indispensable para su reconocimiento. Sin embargo, aunque las figuras visuales acromáticas son más expresivas que las cromáticas no debemos pensar que las últimas carecen de significado.

En un sentido general, el lenguaje del color es aquél cuyos signos son cromáticos. Cuando es a través de éste como tiene lugar la comunicación, el elemento esencial en ella es el signo cromático, constituido por un significante (expresión) y un significado (contenido). La relación entre uno y otro es, en el caso del lenguaje simbólico, convencional y los colores son entonces signos informativos cuyos significados han sido previamente establecidos.<sup>18</sup>

Nuestra sociedad utiliza el color como un simple elemento comunicante cuya función básica es atraer la atención del espectador. Si hoy el color en las obras de arte antiguas es una mera cuestión estética no fue así para el público de otras épocas.

<sup>18</sup> SANZ, J. C., *El lenguaje...*, op. cit., pág.29.



Durante siglos, los artistas recurrieron a dicho elemento como un signo de referencia trascendiendo las apariencias para definir las cualidades morales de los personajes representados en el cuadro. Los ojos que contemplaban aquellas obras no sólo eran capaces de recrearse en las combinaciones de forma y color sino que, a través de éstas, asimilaban datos concretos sobre la identidad y el carácter de las figuras. Como bien ha dicho Gállego "la lectura de un cuadro era mucho más una moraleja que un placer de los ojos".<sup>19</sup> Aquel lenguaje iconográfico y simbólico ha quedado supeditado en nuestro mundo a cuestiones meramente utilitarias. Olvidado el sentido profundo de las cosas sólo nos queda la apariencia. Hoy como ayer el color ejerce un poder tan fuerte de sugestión que nuestros ojos al igual que los de aquellos espectadores "ignorantes" corren el peligro de "permanecer en la contemplación delante de lo que es exterior y vago en lugar de ver lo abstracto".<sup>20</sup> Al carecer de un "alfabeto de imágenes" la lectura que realizamos es más de carácter emotivo que cognitivo y, en la mayoría de los casos, no supera el nivel descriptivo.<sup>21</sup> Ya no importa saber porqué Judas viste de amarillo o cuál fue el factor determinante para que los artistas le representasen con el pelo rojo ni tampoco el valor simbólico de tal elección.

Sin embargo, cuando el Restaurador se sitúa ante una pintura no debe conformarse con una lectura superficial y rápida de las imágenes, limitando la función de aquélla al placer que producen las formas o las sensaciones que capta. No queremos decir que la experiencia estética en sí misma sea mala sino que para que la obra de arte se manifieste en toda su magnitud será necesario la intervención del conocimiento. En palabras de Carlos Sanz, recibir información sobre los cuerpos que nos rodean y no llegar a comprender la esencia del mensaje cromático es percibir el entorno de manera incompleta, desperdiciando gran parte de la riqueza cognitiva.<sup>22</sup> Cuanto más se detenga un espectador al contemplar una obra cuyo contenido conoce, más información

---

<sup>19</sup> GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, pág.193.

<sup>20</sup> El texto es de Mondrian. Cfr. MARÍN, L., *Estudios...*, *op. cit.*, pág.131.

<sup>21</sup> APARICI, R. y GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de...*, *op. cit.*, introducción, pág.III.

<sup>22</sup> SANZ, J. C., *El libro del...*, *op. cit.*, pág.14.

## **CAPÍTULO IV.- EL COLOR COMO SÍMBOLO**

## IV.- EL COLOR COMO SÍMBOLO

### IV.1.- Principios del simbolismo del color

A pesar de que los colores pueden modificar su significado dependiendo de las épocas, las culturas, los grupos humanos e incluso entre individuos pertenecientes a un mismo grupo social, existen unas reglas fijas por las que se rigen.<sup>1</sup>

Dos son los principios de los que surgen todos los colores, a saber, la luz (blanco) y las tinieblas (negro). Un tercer color se suma a éstos, el rojo, símbolo del fuego y elemento imprescindible para que exista la luz. Así, el simbolismo admite tres primarios, blanco, rojo y negro. Sólo de sus diversas combinaciones nacerán el resto de los colores (amarillo, azul y verde). Cada uno de los secundarios surgidos de la unión de dos primarios adquiere su significado conforme al mayor o menor contenido de luz. Existe pues una analogía entre el tono (intensidad, matiz y luminosidad) y el simbolismo atribuido a éste. Por ello, los diversos matices de un mismo color cobran gran importancia desde el punto de vista de la simbología. Cuanto mayor sea el contenido en luz más gozará el color de su simbolismo; por contra, cuanto más oscura

---

<sup>1</sup> Seguimos la exposición de PORTAL, F., *El simbolismo de los colores. (En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos)*, ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1989, págs.13-16.

sea su tonalidad más se acercará aquél al mundo de las tinieblas, asumiendo una connotación negativa.

Otro de los aspectos que conviene tener en cuenta al tratar del simbolismo cromático es que la pureza de un color siempre se corresponde con la pureza de un significado simbólico. Si los colores son compuestos (rosa, púrpura, azul violado, violeta, gris...etc.) reciben sus significados y valores simbólicos de los componentes de la mezcla, tomando del dominante su significación general que, a su vez, es modificada por el dominado. Cuando los dos colores que componen un color mixto se equilibran (dominante y dominado), el significado se desprende de los dos tonos primitivos.

Además, todo color puede variar su significado dependiendo bien del contexto en el que se encuentre o bien por presentarse unido a otros, sobre todo, si se asocia con el negro, negación del color y, por tanto, de lo que aquél representa.

De manera general, cada color puede irradiar una triple significación: un significado divino puro, un significado humano-divino y un significado maléfico.

La ambivalencia propia de este signo permite que un mismo color simbolice, a la vez, un vicio y una virtud. Por otra parte, diferentes colores pueden expresar la misma idea.

#### **IV.1.1.- El simbolismo de los colores**

##### **IV.1.1.1.- Colores puros**

El blanco, reunión de todos los colores-luz, fue emblema de la divinidad, el gran Todo que reproduce lo uno y lo múltiple. Como representante de la luz y

consiguientemente, de la totalidad del conocimiento, el blanco era el símbolo de la verdad y de la sabiduría. Color de la ciencia divina y de la comprensión integral, traduce al mismo tiempo ideas de pureza y virtud. Al igual que el resto de los colores y a pesar de su pureza, el blanco tiene un significado ambivalente. En su aspecto maléfico fue asociado a la muerte.<sup>2</sup>

El rojo, por su capacidad para activar y estimular los sentidos, se relaciona con las emociones, indicando el conflicto entre el amor y el odio. Su asociación con la sangre le convierte en un color de gran importancia simbólica, distinguiéndose dos tipos:<sup>3</sup>

- un rojo diurno, cercano a la luz (tonalidades claras), asociado al blanco y al oro que simboliza el amor divino.
- un rojo nocturno, próximo al negro (tonalidades oscuras), que encierra una significación funeraria e infernal simbolizando las pasiones incontroladas, la cólera, la crueldad y el crimen.

Símbolo de la nada, el negro es la negación de la luz y, por tanto, de la divinidad. Como ausencia de color se presenta en las antiguas cosmogonías como el arquetipo del caos y del principio. Al igual que las tinieblas del inicio contienen todo el Universo en formación así el negro representa, entre los colores, un valor absoluto, suma de todos, su negación o su síntesis. El lenguaje de los colores distingue entre dos tipos de negros:<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Para el simbolismo del blanco véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique des principales couleurs employées dans les arts chrétiens", en *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube*, IX, n°65-72, pág.39; LUZZATTO, L., *Il significato dei colori nella civiltà antiche*, Rusconi, Milán, 1988, págs.95-119; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.17-28; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los colores*, ed. Lidium, Buenos Aires, 1980, págs.94-99.

<sup>3</sup> Para el simbolismo del rojo véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", art. cit., págs.20-21; BRUSATIN, M., *De los colores*, ed. Paidós, Barcelona, 1986, págs.36-37; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, op. cit., págs.209-258; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.69; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.60-67 para las analogías del rojo y para la ambivalencia de significados págs.68-69 y 70-71.

<sup>4</sup> Para el simbolismo del negro véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", art. cit., pág.19; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, op. cit., págs.43-82; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.83-88; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.100-103.

- uno que se opone al blanco, es decir, a la verdad divina. Se trata del negro puro.
- otro que se opone al rojo, es decir, al amor divino. Nos referimos al pardo o rojo oscuro.

Blanco, rojo y negro constituyeron antiguamente la tríada de los colores principales cuyo significado simbólico derivaba de su asociación con la luz, la sangre y las tinieblas. Menos claros fueron los significados de los colores menores amarillo, azul y verde que, debido a su propia naturaleza, no son circunscribibles en una gama cromática bien definida.

El amarillo-oro, por su alto contenido en luz, fue relacionado también con la divinidad, simbolizando la sabiduría. La inalterabilidad de este metal, símbolo de eternidad e inmortalidad, permitía representar la fe y la iluminación de los elegidos. A partir del siglo XIII el oro constituye el aspecto positivo del amarillo mientras que el empleo de éste como pigmento se carga de connotaciones negativas. Cuando el amarillo se alía con el negro adquiere una significación fúnebre, pudiendo simbolizar la luz infernal, los celos, la envidia, la avaricia, la traición o el engaño.<sup>5</sup> De ello se deriva que el valor simbólico de dicho color está en íntima relación con la pureza del tono. Así lo sugirió Goethe en su *Teoría sobre los colores*:

Cuando el amarillo es comunicado a superficies impuras y viles, como el paño ordinario, el fieltro, etc., donde no se presenta con toda su energía, resulta tal efecto desagradable. A raíz de una modificación leve e imperceptible la impresión hermosa del fuego y del oro se torna en una sensación fracamente asquerosa y el color del honor y del deleite se trueca en el de la vergüenza, la repugnancia y el malestar.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Para el simbolismo del amarillo-oro véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art.cit.*, págs.21-22; LUZZATTO, L., *Il significato del...*, *op. cit.*, págs.179-202; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.31-45; ROUSSEAU, L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.87-89 y págs.90-92.

<sup>6</sup> GOETHE, J.W. von, *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Madrid, 1992, pág.205.

Hay que destacar que el uso del amarillo como color negativo hizo que el negro fuese usado escasamente con carácter peyorativo. Por otro lado, la asociación de éste con el luto parece ser una práctica reservada durante mucho tiempo a la aristocracia. Iniciada a finales del siglo XI en España, su uso se extendió a otros países a partir del siglo XIII. Empleado de esta manera, el negro es símbolo de modestia y templanza.

El azul, considerado el más inmaterial de los colores, encuentra en esta cualidad su sentido simbólico. Representa la expresión plena del desprendimiento de lo mundano para elevarse a lo divino. Al igual que en los otros colores, el simbolismo distingue varios tipos de azules con sus significados correspondientes dependiendo de la intensidad del tono:<sup>7</sup>

- la tonalidad más clara, obtenida de un azul que emana del blanco, indica las verdades de la fe.
- el azul que emana del rojo significa el amor celestial a la verdad.
- por último, el azul cercano al negro es símbolo del espíritu divino dominando el caos.

En cuanto al verde, compuesto de amarillo (la verdad revelada) y de azul (el entendimiento), es el símbolo de la ciencia concebida y desarrollada en el espíritu del hombre. Asociado a la vida en estado permanente representa el nacimiento material y espiritual, la purificación y la regeneración por los actos y la caridad. En su sentido negativo puede designar la degradación moral, la sinrazón y la locura.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Para el simbolismo del azul véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, págs.23-24; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, *op. cit.*, págs.127-148; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.71-81; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.28-36.

<sup>8</sup> Para el simbolismo del verde véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, págs.25-26; LUZZATTO, L., *Il significato dei...*, *op. cit.*, págs.155-173; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.91-107; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.25-27.

#### IV.1.1.2.- Colores en mezcla

El gris, en todos sus matices, es un color neutro, ambivalente e incierto. Como tal representa la muerte terrestre y la inmortalidad espiritual. Compuesto de blanco (inocencia) y de negro (culpabilidad), puede simbolizar la inocencia calumniada.<sup>9</sup> Normalmente en iconografía, el gris claro significa el comienzo del triunfo de la luz sobre las tinieblas así como la victoria del espíritu sobre las malas pasiones. Por contra, el gris oscuro es el emblema del comienzo del triunfo de las tinieblas sobre la luz, o lo que es lo mismo, del mal sobre el bien.

El rosa, color que toma su significado del rojo (símbolo del amor divino) y del blanco (símbolo de la sabiduría divina), significa amor a la sabiduría divina.<sup>10</sup>

Púrpura y jacinto son colores compuestos de rojo y azul si bien el simbolismo de cada uno de ellos depende del dominante en la mezcla. Por ello, el primero se refiere al amor a la verdad (domina el rojo) y el segundo a la verdad del amor (domina el azul). En un sentido negativo, el jacinto es símbolo del error. El escarlata, compuesto de rojo y amarillo, es símbolo del amor espiritual, del amor a la palabra divina. En su sentido opuesto significa la producción del mal y la falsedad.<sup>11</sup>

El violeta, resultante de la mezcla de rojo y azul a partes iguales, representa una actitud de equilibrio, la equidistancia entre tierra y cielo, la pasión y la reflexión, el amor y la prudencia. La asociación de este color con la penitencia puede deberse a que en su origen se pensó que estaba formado por rojo y negro, derivando aquella

---

<sup>9</sup> MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, págs.19-20; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.143-145; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.107.

<sup>10</sup> Para el simbolismo del rosa véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.109-112; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, págs.108-114.

<sup>11</sup> Para el simbolismo de estos tres colores véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.115-117; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.115.



significación del simbolismo de los colores en la mezcla (rojo=símbolo de amor/negro=símbolo de dolor).<sup>12</sup>

El pardo o bermejo, situado entre el rojizo y el negro aunque con predominio de este último, es símbolo de la renuncia al mundo, de la humildad y de la pobreza pero también de la degradación moral, de la tristeza y de la traición.<sup>13</sup>

El naranja, compuesto de rojo=amor y de amarillo=verdad, es el símbolo del amor a la verdad. En su tonalidad más clara representa la revelación del amor y las verdades divinas. Por oposición a este significado, el naranja oscuro designa el amor a la falsedad humana, convirtiéndose en el emblema del disimulo.<sup>14</sup>

En las tablas 4 y 5 se recogen los valores simbólicos atribuidos en la Edad Media a cada color así como las variaciones que sufrieron en el Renacimiento.

TABLA 4.- SIMBOLISMO DE LOS COLORES A FINES DE LA EDAD MEDIA		
Colores	Virtudes o cualidades	Vicios o pecados
ROJO	fuerza, coraje, caridad	orgullo, crueldad, colera
BLANCO	pureza, castidad, esperanza, eternidad, justicia	muerte, desesperación, ambigüedad
AMARILLO	riqueza, nobleza, fe (referido al amarillo-oro)	falsedad, celos, avaricia, envidia, traición
AZUL	justicia, sabiduría, ciencia, firmeza, amor fiel	
VERDE	belleza, juventud, vigor	desorden, locura, amor infiel, avaricia
NEGRO	humildad, paciencia, templanza, penitencia	desesperación, muerte
PÚRPURA	prudencia, templanza	tristeza, ambigüedad

<sup>12</sup> Para el simbolismo del violeta véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, pág.25; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.119-120; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.115.

<sup>13</sup> Para el simbolismo del pardo o bermejo véanse PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.127-142; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.107.

<sup>14</sup> Para el simbolismo del naranja véanse MONTABERT, M., "Du caractère symbolique...", *art. cit.*, pág.24; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, págs.123-124.

TABLA 5. SIGNIFICADOS SIMBÓLICOS DE LOS COLORES  
(según la traducción del Renacimiento Italiano)

	AMARILLO (Giallo, croceo)	AMARILLO CLARO (giallino)	BEIG (bigio, pallido, cinereo, leonato chiaro)	AMARILLO OSCURO (laonino, oguria, tané)
Sicilio (1450)	riqueza, nobleza, envidia			
Aquilano (1500)	ardor, alegría, libertad			severidad, rabia, furia
Equicola (1526)	alegría			paciencia, discreción, envidia, melancolía
Morato (1535)	esperanza, fidelidad			simplicidad
Alciato (1542)	satisfacción		inestabilidad	
Dolce (1565)	esperanza, fidelidad		vileza, baja	
Occolti (1568)	fidelidad			coraje
Borghini (1584)	riqueza, nobleza			
Lomazzo (1584)	riqueza, nobleza, fidelidad	desesperación, falsedad	pena, aflicción	inocencia, rabia, sufrimiento
de'Rinaldi (1592)	riqueza, orgullo, poder			fuerza, hostilidad, furia
Calli (1595)	riqueza, fidelidad, pasión		inestabilidad	

	NARANJA (ranzato, rancio, zizolin, giugolino, zafolin, ferrugineo, ferrameo)	ROJO (rosso, vermiglio)	PURPURA (purpureo)	VIOLETA (violeta, vioetto, violaceo)
Sicilio (1450)	coraje; hombre; generosidad mujer: obstinación crueldad	severidad		fidelidad
Aquilano (1500)		salud, pena, pasión	lujuria, frialdad, obstinación	
Equicola (1526)	pena, pasión, crueldad	odio; pena comb.: furia		placer, deleite
Morato (1535)	miedo, temor			
Alciato (1542)	crueldad			
Dolce (1565)	miedo, temor			
Occolti (1568)	coraje, rabia	ternura, pecado, tristeza		amabilidad, dulzura, desprecio, frialdad
Borghini (1584)	coraje, rabia	placer, coraje pálido: cobarde	poder, libertad	
Lomazzo (1584)	coraje, exaltación, rabia	salud, frialdad desesperación, pena	poder, gloria	amabilidad, frialdad
de'Rinaldi (1592)	rabia, venganza	dulzura, ternura		
Calli (1595)	coraje, generosidad, rabia	amabilidad	gloria	

	VIOLETA OSCURO (morello, pagonazzo, pavonazzo)	AZUL (azzurro)	AZUL-VERDE CLARO (cilestrino, ceruleo, cesio, celeste)	TURQUESA (turchino)
Sicilio (1450)		fidelidad hombre: saber mujer: decencia		
Aquilano (1500)	reticencia, pena		envidia	envidia
Equicola (1528)	pasión, bondad	fidelidad, envidia	envidia	envidia
Morato (1535)	reticencia, pasión, amor			exaltación
Alciato (1542)				envidia
Dolce (1565)				exaltación
Occolti (1568)	reticencia, pasión, amor	fidelidad, nobleza		exaltación
Borghini (1584)	amistad, amabilidad, amor, frialdad	religiosidad, castidad, fidelidad		decencia
Lomazzo (1584)	exaltación, pasión, amor	exaltación, gloria, fidelidad, alegría		
de'Finaldi (1592)	solidaridad, fuerza, amor apasionado			exaltación, amor
Calli (1595)	nobleza, secreto de amor			

	VERDE (verde)	VERDE-GRIS (berattino)	VERDE AMARILLENTO (verdegiallo, rosa secca)	BLANCO (bianco, chiaro)	NEGRO (nero, oscuro)
Sicilio (1450)	alegría, belleza hombre: placer mujer: amor			hombre: honestidad mujer: castidad	simplicidad
Aquilano (1500)	esperanza, amor	pena, tristeza		pureza, simplicidad, castidad	firmeza, sufrimiento
Equicola (1528)	esperanza		desaliento	pureza	firmeza
Morato (1535)	debilidad	engaño	desaliento	pureza	debilidad
Alciato (1542)	esperanza			pureza	tristeza
Dolce (1565)	debilidad, esperanza	engaño	desaliento		
Occolti (1568)	claro: esperanza oscuro: muerte	claro: engaño oscuro: humildad	desaliento	pureza, humildad	firmeza
Borghini (1584)	esperanza		desaliento	victoria, pureza, inocencia	humildad, firmeza
Lomazzo (1584)	alegría, belleza, esperanza	claro: esperanza oscuro: hostilidad, deseperación		inocencia, pureza, justicia	firmeza, tristeza, sufrimiento
de'Finaldi (1592)	alegría, esperanza	engaño	desaliento	fidelidad, pureza	tristeza, sufrimiento
Calli (1595)	fidelidad, esperanza, generosidad	pena		pureza, fidelidad, simplicidad, inestabilidad	tristeza

**CAPÍTULO V.- ANALOGÍAS DEL COLOR. MACROCOSMOS Y  
MICROCOSMOS**

## **V.- ANALOGÍAS DEL COLOR. MACROCOSMOS Y MICROCOSMOS.**

El uso que los pueblos de la Antigüedad dieron al color no responde sólo a una función meramente decorativa sino también a una función mágica. Partiendo de la observación del mundo natural, el hombre creó un universo de símbolos que le permitía elevarse hasta lo moral y divino. A este respecto, el simbolismo de los colores hace referencia tanto a las verdades espirituales como a los diversos fenómenos naturales, estableciendo una conexión entre la Naturaleza y Dios. El arco iris, puente de luz coloreada, conectaba lo material con lo espiritual. Así pues, en los colores se encontraba la unidad misteriosa entre el mundo "alto" de los dioses y el mundo "bajo" de los hombres.

### **V.1.- Los cuatro elementos**

La doctrina de los cuatro elementos, formulada por Empédocles, combinaba las antiguas especulaciones de la filosofía de la Naturaleza que reducían toda la existencia a un solo elemento primario, con la doctrina tetrádica de los pitagóricos basada en la idea del número puro. Este filósofo emparejó las cuatro raíces del Todo con cuatro entidades cósmicas concretas (fuego, tierra, aire y agua). Cada elemento fue asociado

a un color aunque surgieron ciertas discrepancias en cuanto a la selección de estos últimos (fig.21). Para Filón de Alejandría, los cuatro colores que recapitulaban el Universo eran el blanco para la tierra, el verde para el agua, el violeta-azul para el aire y el rojo para el fuego. Aristóteles limitó estos colores a dos, blanco y amarillo. El primero se relacionó con el aire, el agua y la tierra mientras que el segundo fue considerado símbolo del fuego.<sup>1</sup> Es curioso comprobar que el antiguo esquema de los cuatro colores se corresponde con la paleta cuatricromática de los pintores de figuras descrita por Plinio.

Debemos decir que la tratadística posterior basó sus asociaciones de los elementos y los colores en la observación directa de la Naturaleza, dejando a un lado la patología humoral o astrológica de la Antigüedad. Cuatro eran los géneros de los colores como cuatro eran también los elementos que, con sus múltiples combinaciones, originaban a los demás. Para Alberti el rojo (*rosso*) correspondía al fuego, el azul (*cilestrino*) al aire, el verde (*verde*) al agua y el color ceniza (*cinereum*) a la tierra.<sup>2</sup> Si bien no se puede negar que este tratadista conoció los textos de la literatura antigua, sobre todo el *De Coloribus* del Pseudo-Aristóteles y la *Historia Natural* de Plinio, su escala de cuatro colores parece derivar de los tratados de óptica desarrollados en la época. Por su parte, Leonardo relacionó los elementos con los cuatro colores situados entre los dos polos, blanco y negro: verde para el agua, azul para el aire, rojo para el fuego y amarillo para la tierra.<sup>3</sup> Precisamente es la introducción de este último color lo que marca la diferencia con la escala anterior, ya que Alberti había excluido el amarillo e introducido el verde. La tratadística española del Barroco no aportó nada

---

<sup>1</sup> Son numerosos los textos que siguiendo la tradición filosófica establecen correspondencias entre los elementos y los colores. Entre otros, véanse: ALBERTI, L.B., *Los Tres Libros...*, *op. cit.*, lib.I, pág.207; VINCI, L. da, *El Tratado de la...*, *op. cit.*, §.CLXI, pág.73; EQUICOLA, M., *Libro di natura d'amore* (1526) en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1978, cap.XIII, pág.2154; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.I, cap.IV, pág.123 y lib.II, cap.IX, pág.395.

<sup>2</sup> ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, *op. cit.*, lib.I, pág.207: "... para los Pintores son quatro los colores primitivos, así como son quatro los elementos. Hay el color del fuego que es el roxo; hay el del ayre que se llama azul; el del agua que es el verde, y el de la tierra que es el amarillo. Todos los demás colores se hacen con la mezola de estos... Son pues, quatro los géneros de colores, de los cuales mediante la mezola del blanco y del negro se engendran innumerables especies..."

<sup>3</sup> VINCI, L. da, *El Tratado de la...*, *op. cit.*, § CLXI, pág.73: "El blanco lo ponemos en vez de la luz, sin la qual no puede verse ningún color: el amarillo para la tierra: el verde para el agua: el azul para el ayre: el roxo para el fuego: y el negro para las tinieblas que están sobre el elemento del fuego..."; Véase además DOLCE, L., *Diálogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, *op. cit.*, cap.XIII, pág.2213.

nuevo mostrándose deudora de los escritos italianos, en concreto de las ideas de Alberti (véase tabla 6). Pacheco le diría al pintor que utilizase en sus composiciones cuatro colores a imitación de los elementos, el "rojo por el fuego, el azul por el aire, el verde por l'agua, el pardo o ceniciento por la tierra", recordando de nuevo la paleta cuatricromática.<sup>4</sup>

TABLA 6.- CORRESPONDENCIAS ENTRE ELEMENTOS Y COLORES (Reneoimiento y Barroco)				
	Tierra	Aire	Agua	Fuego
Alberti	Pardo/Ceniciento	Azul	Verde	Rojo
Leonardo	Amarillo	Azul	Verde	Rojo
Lomazzo	Pardo/Ceniciento	Azul	Verde	Rojo
Blasagno	Negro	Azul	Blanco Verde	Rojo
Pacheco	Pardo	Azul	Verde	Rojo

### V.1.1.- Las cuatro cualidades. Su correspondencia en el hombre

Los cuatro elementos de la Naturaleza nunca se presentaban puros en los cuerpos. Para percibir las transmutaciones materiales que éstos sufrían se asoció a cada elemento una cualidad sensible, expresada en términos de temperatura y humedad. Las cuatro cualidades se interrelacionaban entre sí e influían sobre los cuerpos haciendo pasar a la materia corporal por todos los estados elementales. Los antiguos distinguían entre dos cualidades primarias de lo activo y dos cualidades primarias de lo pasivo, surgiendo de sus combinaciones los siguientes elementos primarios: seco y frío formaban la tierra, seco y caliente el fuego, húmedo y caliente el aire y húmedo y frío

<sup>4</sup> Así lo recoge PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.IV, pág.123 y lib.II, cap.IX, pág.395.



el agua. Además, cada mezcla particular se manifestaba visualmente a través de un determinado color superficial.

Compuesto el hombre de los mismos elementos que el Universo, macrocosmos y microcosmos quedaban estrechamente vinculados. Cada uno de los elementos tenía una cualidad particular y de sus diversas combinaciones nacía el carácter del hombre. Pero para que la nueva doctrina de los humores quedase perfectamente establecida, era necesario ahondar en lo específicamente humano, encontrando una correspondencia entre los elementos de la Naturaleza y los propios del cuerpo. Varias eran las condiciones que se debían cumplir:

- 1.- había que modificar el simbolismo pitagórico de los números para transformarlo en una doctrina de los elementos cósmicos.
- 2.- había que expresar cada uno de esos cuatro elementos en términos de una cualidad.
- 3.- había que encontrar en el cuerpo humano sustancias que se correspondiesen con los elementos y las cualidades.

## **V.2.- La doctrina humoral**

Con ella se establecieron analogías entre cada uno de los elementos (aire, fuego, tierra y agua), sus cualidades (frío, calor, seco y húmedo) y las sustancias componentes del organismo humano (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema). Imitando a la Naturaleza, en la que los elementos no se presentan en estado puro, el organismo del hombre debía estar formado por diversas sustancias combinadas entre sí. Un cierto predominio de una de ellas determinaba la constitución física del individuo así como



su carácter (humor) (fig.22). Ya en la Antigüedad se clasificó al hombre en cuatro tipos o categorías físico-mentales, atribuyendo las diferencias al predominio de uno u otro humor. Según la doctrina de Galeno, eran las cualidades simples de caliente, frío, seco y húmedo (y no los cuatro humores primarios), los principios de las distintas constituciones. Frente a una única combinación perfecta, este filósofo señaló ocho combinaciones imperfectas en las que predominaba una de las cuatro cualidades simples y cuatro compuestos. Los últimos guardaban relación con los humores puesto que unos y otros tenían cualidades particulares.

La doctrina humoral permitía distinguir a los diversos tipos humanos por sus proporciones, color de la piel y de los cabellos, calidad de sus carnes..., derivando todas estas características de las cualidades de cálido, seco, frío y húmedo. Se concibieron cuatro tipos, es decir, las personas sanas se agruparon en cuatro categorías físicas y mentales, atribuyendo las diferencias entre ellas al predominio de uno u otro humor. En un famoso texto de San Alberto Magno aquéllas eran descritas como sigue:

Las personas sanguíneas son de buenas carnes y buena condición general, las coléricas altas y esbeltas, las flemáticas bajas y recias. Las melancólicas son delgadas, bajas y morenas de tez.<sup>5</sup>

Cada uno de los cuatro humores resultantes de la combinación de las sustancias del organismo, se manifestaba en el rostro humano a través de un determinado color en la piel. La sangre, de color rojo, al ser cálida y húmeda se correspondía con el aire; la bilis amarilla, de color amarillo, al ser cálida y seca, se relacionaba con el fuego; la bilis negra, de color negro, fría y seca, se asociaba con la tierra y la flema, de color blanco, fría y húmeda, se aliaba con el agua.<sup>6</sup> Además, la preponderancia de uno u

---

<sup>5</sup> MAGNO, S. A., *De animalibus*, lib. xxvi: "...sanguinei sunt bonae carnis et bonae habitudinis. Colerici autem longi et graciles, flematici breves et pingues et melancolici sunt tenues et breves et nigri". Cfr. KLIBANSKY, R.; PANOFISKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la Melancolía. Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza Forma, Madrid, 1991, cap.II, pág.91 y nota 12 para el texto en latín. El mismo pensamiento aparece en SEVILLA, I. de, *Etimologías*, BAC, Madrid, 1982, IV, págs.486-487.

<sup>6</sup> Ya en la Antigüedad la escuela médica de Hipócrates defendía que en el hombre se encontraban cuatro humores, la sangre (roja), la flema (blanca), la bilis amarilla y la bilis negra que, adecuadamente combinados (Kresios), proporcionaban un perfecto equilibrio en el organismo. Ahora bien, el pensamiento hipocrático no concibió la doctrina de los cuatro humores como expresión de los colores propios de los distintos aspectos de los rostros humanos.

otro humor primario determinaba las características de los diversos tipos humanos, entendiéndose por ello no sólo la fisonomía sino también el carácter del individuo (fisiognomía):

... los que están gobernados por la sangre más pura... son sociables, ríen y bromean, y tienen el cuerpo sonrosado, de buen color; los gobernados por la bilis amarilla son irritables, violentos, osados, y tienen el cuerpo rubio, amarillento; los gobernados por la bilis negra son indolentes, apocados, enfermizos, y con respecto al cuerpo, morenos de tez y pelo; pero los gobernados por la flema son tristes, olvidadizos, y en lo que se refiere al cuerpo, muy pálidos.<sup>7</sup>

Algunos llegaron a considerar que los humores estaban determinados por las estaciones, las cuales gobernaban además las cuatro edades del hombre (fig.23): la sangre (aire) era propia de la primavera, la niñez y el humor sanguíneo; la bilis amarilla (fuego) del verano, la juventud y el humor colérico; la bilis negra (tierra) del otoño, la edad viril y el humor melancólico; la flema (agua) del invierno, la vejez y el humor flemático. Si la creencia de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias del organismo prevalecía por turno derivaba de Empédocles, el mérito de combinarlas hasta crear un único sistema doctrinal se debió al escritor que compuso la obra *De la Naturaleza del hombre*<sup>8</sup> (tabla 7).

### V.2.1.- Aplicaciones en la tradística del arte

La conexión entre los cuatro humores -más tarde cuatro temperamentos- y las cuatro edades del hombre ejerció una gran influencia en el desarrollo de la imaginaria

---

<sup>7</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E. y SAXL, F., *Saturno y la...*, op. cit., cap.I, pág.78.

<sup>8</sup> BEDA, *De mundi coelestis terrestisque constitutione liber*, (PL XC, 881D): "Sunt enim quatuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa, crescunt in diversis temporibus, regnant in diversis aetatibus. Sanguis imitatur aërem, crescit in vere, regnat in pueritia. Cholere imitatur ignem, crescit in aestate, regnat in adolescentia. Melancholia imitatur terram, crescit in autumnno, regnat in maturitate. Phlegma imitatur aquam, crescit in hieme, regnat in senectute". Este tratado que los antiguos atribuían a Hipócrates o a Polibio, no fue escrito hasta después del 400 a.C., y constituye un documento único por su pretensión de combinar en un mismo sistema la patología humoral propiamente dicha y la especulación cosmológica.

artística durante toda la Edad Media y el Renacimiento, permaneciendo su significado prácticamente invariable (véase tabla 8).

La antigua teoría de la adecuación y destemplanza de los humores fue desarrollada por algunos tratadistas, fundamentalmente italianos. Las doctrinas de los elementos, humores y temperamentos fueron aceptadas por los humanistas del siglo XVI como determinantes en la estructura del mundo y en el curso de la vida del hombre, encontrando aplicación práctica en la pintura. El artista, como el médico, debía reconocer la naturaleza del hombre a través de su complejión. La creencia de que el color de la piel era un síntoma de la constitución humoral del individuo, difundida en los distintos tipos de literatura médica, encuentra su correspondencia en los tratados de arte. De entre todos estos escritos fue el *Trattato dell'Arte de la Pittura* de Lomazzo el que trató con más detalles la complejión colorística de los cuatro temperamentos. En su descripción nos aporta las cantidades y combinaciones de los colores que el pintor debía utilizar para obtener el tono apropiado a cada temperamento.<sup>9</sup> La sustancia sangre es, al igual que en el esquema galénico, la que da la clave tonal. En la ordenación de Lomazzo la mezcla de los cuatro tipos se realizaba siguiendo una secuencia de rojo decreciente: el colérico era el más rojizo de los tipos humanos siguiéndole el sanguíneo (con una parte de rojo), el flemático (con rojo pálido "rosa") y el melancólico (sin nada de rojo).<sup>10</sup> Si los colores elegidos para los humores sanguíneo y colérico siempre coincidían (rojo en extremo a base de laca o cinabrio para el colérico y mezcla de rojo y blanco para el sanguíneo), no ocurre así con los otros dos. Para representar la carne del flemático recomendó la mezcla de blanco con verde y rojo y para la del melancólico un pigmento sombra.

---

<sup>9</sup> LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milán, 1584, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., cap.XIII, pág.2269: "... riducendo il tutto sotto a quattro colori de gli umori nostri, rappresentanti i quattro elementi. De'quali essendo tutti i corpi composti, è di necessità che tengano della natura loro e particolarmente mostrino il lor colore, e massime a più apparentemente il colore di quell'umore che in loro soprabonda". Véase también págs. 2263-2264.

<sup>10</sup> *Id.*, pág.2271: "...dico che di quei quattro colori che rappresentano i quattro umori e le quattro qualità degli elementi soprannominati con le misture loro, per far le carni melancoliche sono come le terre d'ombra e simili; per le flemmatiche è il bianco, che s'accompagna secondo le occorrenze col verde et azurro; per le sanguigne la mischia fatta di bianco e rosso, che risulta in color rosato; e per le coleriche il rosso estremo, come la lacca et il cinabro, ma in modo che, spargendosi con molto bianco, ne riesca un colore pallido che imiti il colore della fiamma spenta".

Además, consideró a la sangre y a la cólera, por su facilidad para mezclarse con el resto de las sustancias, la causa de los diversos colores de la piel y expresó sus diversas combinaciones en términos cromáticos.<sup>11</sup>

Pero el color no sólo era un medio que permitía al pintor representar correctamente las diferentes complexiones para que el espectador las identificase sin dificultad.<sup>12</sup> Su capacidad expresiva resultaba fundamentalmente útil para mostrar las afecciones del alma plasmadas por el artista en las diferentes expresiones del rostro y, en general, del cuerpo de cada personaje. A través de este elemento el espectador podía reconocer las diversas complexiones y los afectos que cada humor causa en el hombre.<sup>13</sup> Por ello, el pintor debía adecuar el color de la piel del personaje pintado según la "calidad de la causa y del humor, inquietado por ella". Cualquier coloración se vería alterada por la pasión y movimientos interiores del alma.<sup>14</sup>

Entre los tratadistas de arte españoles fue Palomino el que dedicó un apartado más amplio a la retórica expresión de los afectos y su plasmación en la pintura. Advierte al lector que la filosofía natural consideraba la constitución del cuerpo humano y la figuración del semblante como indicadores infalibles de las pasiones e inclinaciones del hombre.<sup>15</sup> Sus recomendaciones sobre fisonomía tienen como misión que el pintor

---

<sup>11</sup> Tanto en el sistema galénico como en el de Lomazzo la sangre es la sustancia determinante del color de la piel. Véase *Id.*, págs.2269-2270: "...Il colore dell'aere è alquanto rosso e dinota sangue, ma'l colore di fuoco over di ardente fiamma denota la colera, la quale, essendo per la sua sottigliezza facilmente con tutti gl'umori commistibile, causa vari colori. Imperò che, se è mescolato col sangue, dominando il sangue fa che il colore sia rosso; se domina la colera, fa il colore alquanto rosso; se sono uguali insieme, lo fa fulvo. Ma se col sangue è mescolata la colera adusta, fa il colore di canape. Se'l sangue domina, rende il colore rosso, ovvero alquanto rubicondo, dominando la colera. Ma se è mescolata con l'umore melancolico, tinge il corpo di nero; se è temperata con la melancolia e flemma con egual proporzione, fa il colore di caneaccio; se la flemma soprabonda, fa il color luteo; se la melancolia vince, fa il color bianco. Ma se poi è mescolata con la flemma con ugual proporzione, fa il color citrino; e s'uno di questi predomina, rimane il colore in tutto over in parte pallido".

<sup>12</sup> PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.I, cap.I, págs.82 y 132. Nuestro tratadista sigue en sus palabras a Lomazzo.

<sup>13</sup> CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, (edición, prólogo y notas por Francisco Calvo Serraller), Madrid, 1979, pág.249. Véase además LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, *op. cit.*, cap.XIII, pág.2228: "...essendo di gran lunga maggior meraviglia del colorire, poichè rappresenta la differenza tra ciascun animale, se è terrestre, aquatile o volatile, e distingue gl'uomini di ciascuna regione; et ancora nell'istesso uomo mostra le passioni dell'animo e quasi la voce istessa, mostrando le sue complessioni come se naturalmente fossero".

<sup>14</sup> CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.160. Véase también LOMAZZO, G. P., *Scritti sulle Arti*, (Introduzione e comentario a cura di Roberto Paolo Ciardi), Narchi & Bertolli, Florencia, 1973, cap.XI, pág.271: "... quali colori partoriscono i moti interni dell'animo nostro. E prima bisogna, mischiando insieme... i colori, secondo le convenienze loro, tanto più augumentare il colore particolare del moto, quanto che esso moto è conforme al naturale della figura che si rappresenta..."

<sup>15</sup> PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, vol.II, lib.VIII, cap.II, pág.295.

sepa discernir cuál de ellas debe aplicar haciéndola correlativa a la acción del personaje en cuestión.<sup>16</sup> En su resumen sobre aquéllas más frecuentes en el arte, entiende como principales las modificaciones del rostro y como secundarias todas las demás partes del cuerpo. La organización de todas ellas dependía de "las interiores pasiones, y propensiones del ánimo en la parte sensitiva".<sup>17</sup>

Elementos	Aire	Fuego	Tierra	Agua
Cualidades	Caliente y húmeda	Caliente y seca	Fría y seca	Fría y húmeda
Sustancia Corporal	Sangre	Bilis Amarilla	Bilis Negra	Flema
Estaciones	Primavera	Verano	Otoño	Invierno
Edades	Niñez	Juventud	Edad Viril	Vejez
Humores	Sanguíneo	Colérico	Melancólico	Flemático
Colores	Rojo/Azul	Amarillo/Azul	Negro/pálido	Blanco
Organos del cuerpo	Corazón	Hígado	Bazo	Cerebro

	Sanguíneo	Colérico	Melancólico	Flemático
Alberti (1435-36)		Rojo	Pálido	
Ficino (1469)			Pálido Amarillo	
Equicola (1526)	Azul Violeta Blanco	Rojo	Negro	Verde Blanco
Aquilano (1535)			Negro	
Morato (1535)			Negro	
Dolce (1565)		Rojo	Negro	
Borghini (1584)	Azul	Rojo	Negro	Blanco
Lomazzo (1584)	Azul	Rojo	Negro	Blanco Turquesa

<sup>16</sup> *Id.*, pág.269.

<sup>17</sup> *Id.*, pág.267. Para los diferentes colores recomendados por el tratadista según las virtudes o vicios del alma del personaje a representar en una pintura véanse además págs.297-301.

### V.3.- Color y astrología

Doctrina analogística o de correspondencia del macrocosmos (Universo) con el microcosmos (hombre), la astrología fue desarrollada en el intento de precisar los movimientos de los astros y su influencia en la vida del hombre. Aunque ya en las civilizaciones arcaicas se estableció una ley de interdependencia entre el cielo y la tierra, se debió a los estoicos el desarrollo de las ideas sobre la correspondencia de los planetas y la acción de éstos en el hombre.<sup>18</sup>

Las primeras conexiones instauradas entre los planetas y los elementos atribuyeron colores particulares a cada uno de ellos: el rojo representaba el elemento fuego y al planeta Sol, el azul al aire y a Júpiter, el verde al agua y a Venus y el negro a la Tierra y a Saturno. De igual manera, los diferentes metales utilizados en el proceso alquímico fueron designados con nombres de planetas, ampliándose la gama cromática (oro=Sol=amarillo; plata=Luna=blanco;mercurio=Mercurio=púrpura; cobre=Venus=verde; hierro=Marte=rojo; estaño=Júpiter=azul;plomo=Saturno=negro).<sup>19</sup> Astrología y alquimia se relacionaban entre sí; mientras que la primera indicaba el significado de los planetas, la segunda lo hacía de los elementos y metales.

Durante la Edad Media, la astrología alcanzó un notable auge. Se creyó que cada uno de los planetas estaba caracterizado por una serie de cualidades elementales y por afinidad de éstos con las sustancias que componen el cuerpo humano, inflúan fácilmente en el hombre determinando sus características físicas (color de la piel, ojos, cabellos...etc) y su temperamento. Por una red de múltiples correspondencias astros, elementos y humores podían enlazarse con el color. Saturno, por ser de naturaleza fría y seca al igual que la Tierra era imaginado como negro y se correspondía en el hombre con la bilis negra y el humor melancólico; Marte, tradicionalmente asociado al fuego, representado por el color amarillo o rojo y la bilis amarilla, regía el humor colérico;

---

<sup>18</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, editorial Etor, Donostia, 1988, pág.27.

<sup>19</sup> BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, págs.117-118.

la caliente y húmeda naturaleza del aire y de la sangre, el humor sanguíneo y el color rojo fueron transferidos a Júpiter; la fría y húmeda agua así como el color blanco de la flema se asociaron con la Luna.

El antiguo esquema por el que a cada planeta le pertenecía un determinado color se amplió en el Renacimiento al atribuírseles una connotación emocional concreta (véase tabla 9).<sup>20</sup> el blanco (Luna) representaba la inocencia y la pureza; el rojo (Marte) simbolizaba el ardor, el triunfo, la caridad y el martirio; el azul (Júpiter) demostraba gloria, dignidad, honestidad y sinceridad; el verde (Venus) significaba alegría, esperanza, bondad; el púrpura (Mercurio) por contener todos los demás colores, era símbolo de precio, honor, abundancia; el negro (Saturno) evocaba la idea de tristeza, luto y melancolía.<sup>21</sup> Estos cambios de formulación son la muestra de cómo los significados del color fueron, con el paso de los siglos, transplantados de una categoría puramente astrológica a una específicamente emotiva y artística.<sup>22</sup>

La influencia de esta doctrina en la teoría y en la práctica artística fue inmediata. En el intento de relacionar la imaginería simbólica, astrológica y teológica con la representación del hombre en la pintura, Lomazzo desarrolló un complicado sistema. Dividió éste en siete edades correspondientes cada una a un planeta. Puesto

---

<sup>20</sup> Sobre este tema véase GAVEL, J., *Colour. A study of its Position in the Art theory of the Quattro & Cinquecento*, Acta Universitaris Stockholmiensis, Almqvist Wiksell International, Estocolmo, 1979, págs.36-38.

<sup>21</sup> Lomazzo aporta el esquema más completo. Véase LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, *op. cit.*, págs.2270-2271: "... saper debbiamo che i corpi saturnini, ne'quali si trova la timidità, la sterilità, la malignità, la melancolia, la vecchiezza, l'avarizia, l'invidia e la pigrizia, sono di colore tra'l nero et il pallido. I gioviali, ne'quali regna la temperanza, l'allegrezza, l'eloquenza, l'abondanza, l'onestà, la fede, la religione, sono di color bianco mescolato temperatamente col rosso. I corpi marziali, ne'quali predomina la crudeltà, l'orgoglio, l'ira, la temerità, l'impeto, la furia, la vendetta, l'audacia e finalmente la guerra, sono di color rosso oscuro e d'occhi lucidi di giallo. I corpi lunari, de'quali è particolare la purità, la semplicità, la verginità e simili, sono di colore bianchissimo con poco di rosso; et i mezzi fra questi quattro rappresentanti i quattro umori, sono come i corpi solari, de'quali è propria la magnificenza, l'onore, la giustizia, la fortezza e simili, et hanno il color fosco tra'l giallo e nero, ma sparto di rosso. I corpi venerei, de'quali è la gracia, la cortesía, la venustà e le altre qualità che si sono dette altrove, hanno il colore bianco che tende alquanto in nero, ma sparto di rosso... i corpi mercuriali, che sono de gli astuti, prudenti, modesti e quieti, hanno il colore di mezzo che non ha né blanco né negro, ma è di tutto convenientemente composto". Véase además EQUICOLA, M., *Libro di...*, *op. cit.*, vol.II, cap.XIII, págs.2156-ss; OCCOLTI, C., *Trattato de'colori... con l'aggiunta del significato di alcuni doni...*, Parma, 1568, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, *op. cit.*, vol.II, cap.XIII, págs.2204-ss; BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XXXIV, págs.211-213.

<sup>22</sup> Lomazzo retoma la clasificación que Agrippa de Nettesheim (1486-1535) con su obra *De occulta Philosophia libri tres* había hecho de los colores en función de su carácter astrológico y reemplaza los nombres de los planetas por sus cualidades tradicionales. LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, *op. cit.*, pág.2248, nota 1. Sobre el valor expresivo de los colores y sus asociaciones con los planetas en la teorías de arte milanesas véase BARASCH, M., *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*, Nueva York, 1978, págs.168-170.

que la textura de la piel en el cuerpo humano cambia según la edad, el pintor debía conocer la cualidad expresiva de la luz en correspondencia con la esencia de cada edad y planeta. La "textura" fue considerada el resultado de la mezcla y "simpatía" de planetas, signos y elementos que componían todos los cuerpos. Así, a cada figura representada en el cuadro le correspondería más o menos luz en función de la región cósmica que le hubiese sido otorgada en la composición (mundo superceleste, celeste o terrenal).<sup>23</sup>

A los planetas les fueron también dedicados los días de la semana y los meses del año. Esta antigua tradición jugó un importante papel en la cultura renacentista, sobre todo en el campo de la heráldica, eligiendo los hombres el color de sus vestidos dependiendo del día. En los días de Sol lucían vestiduras doradas, en los de Luna plateadas, en los de Marte vestían de color rojo, en los de Mercurio de azul, en los de Júpiter de verde, en los de Venus de púrpura y, por último, en los días de Saturno de negro<sup>24</sup>. El oro (Sol) se reservaba para los domingos, el rojo (Marte) para los martes, el azul (Mercurio) para los miércoles, el verde (Júpiter) para los jueves, el negro (Saturno) para los viernes y la púrpura (Venus) para el sábado.<sup>25</sup> Exactamente igual ocurría en las fiestas y ceremonias solemnes de cada mes: en enero vestían de blanco, en febrero de color ceniciento, en marzo de un tono castaño, en abril de verde oscuro, en mayo de verde claro, en junio de encarnado, en julio de rojo, en agosto de amarillo, en septiembre de azul, en octubre de violeta, en noviembre de púrpura y en diciembre

---

<sup>23</sup> Véase el análisis que sobre el tema hace BARASCH, M., *Light and color...*, op. cit., págs.157-158.

<sup>24</sup> LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2260 y nota 1: "Era usanza degl'antichi re di Troia di vestirsi dei colori dei giorni che corevano; et i principali baroni del regno e cavalieri di guerra sollevano il primo di di genaro ornare i loro scudi del colore di quel giorno nel quale dovevano venire a battaglia. Però il giorno del Sole vestivansi di color d'oro, il giorno della Luna di color d'argento, quello di Marte di color rosso, quello di Mercurio di color azurro, quello di Giove di color verde, quello di Venere di color di porpora e quello di Saturno di color nero". Véase además el *Trattato dei colori nelle arme, nelle livree e nelle divise di Sicilio Araldo del re Alfonso di Aragona*, Venecia, 1565, págs.318 y ss. Esta costumbre fue seguida por Leonello d'Este, duque de Ferrara, quien elegía siempre su vestuario en función de la posición planetaria y de los días de la semana. Cfr. en GAGE, J., *Color y Cultura. (La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción)*, ed. Siruela, Madrid, 1993, pág.83.

<sup>25</sup> BORGHINI, R., *Il Riposo*, Georg, Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1969: "... significa il color dell'oro... fra pianeti il Sole... fra giorni la domenica..." lib.II, pág.233; "... denota il bianco... fra pianeti la Luna, fra giorni il lune..." lib.II, pág.233; "... roffo... denota... fra pianeti Marte, fra giorni il martedì..." lib.II, págs.234-235; "... azurro... denota fra pianeti Giove... ne' giorni il mercoledì, e fecondo altri il martedì..." lib.II, pág.236; "negro... denota... fra metalli il ferro... fra pianeti Saturno..." lib.II, pág.237; "... verde... fra pianeti Venere... ne giorni il giovedì..." lib.II, pág.238; "... púrpura... Dimofra fra pianeti Mercurio... ne' giorni il fabbato..." lib.II, pág.240.



de negro.<sup>26</sup> Estas convenciones de color fueron trasladadas a un código cortesano, reflejándose en muchas obras de arte de la época. Mario Equicola en su libro *Di natura d'amore* recurrió a los valores alegóricos de la tradición, ofreciéndonos el simbolismo de los colores vinculado a los elementos, los astros y los temperamentos humanos.<sup>27</sup> El personaje debía vestir de un color adecuado a su complejión y para ello se estableció la siguiente relación: el hombre de complejión flemática vestiría de verde y blanco, el colérico utilizaría todos los tonos de la gama del rojo, el sanguíneo llevaría vestidos de tonalidad celeste, azul y violeta combinados con oro y, por último, el melancólico se cubriría con vestidos negros o de tonalidad oscura.<sup>28</sup>

TABLA 9.- CORRESPONDENCIAS PLANETAS/COLORES (Renacimiento)							
	Sol	Luna	Júpiter	Marte	Venus	Mercurio	Saturno
Equicola	Amarillo	Blanco	Azul Verde	Rojo	Verde Blanco		Negro/oscuro
Scililo	Oro	Plata	Azul	Rojo			
Lomazzo	Oro	Plata	Verde	Rojo	Púrpura	Azul	Negro
Borghini	Oro	Blanco Plata	Azul	Rojo	Verde	Púrpura	Negro
Bisagno	Amarillo	Blanco Plata	Azul	Rojo	Verde	Púrpura	Negro

<sup>26</sup> LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2260: "I medesimi antichi nelle feste solenni di ciascun mese, dalle cerimonie che in quelle usavano aveano distinti vestimenti et ornati di appartati colori. Nel mese di genaro vestivano di bianco, di febraio di bertino, di marzo di taneto, di aprile di verde oscuro, di maggio di verde chiaro, di giugno d'incarnato. Al luglio di rosso, d'agosto di giallo. Di settembre d'azzurro. D'ottobre di violetto. Di novembre di porpora. E di decembre di nero". Véase además BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., págs.233-240.

<sup>27</sup> En el siglo XVI son frecuentes los intentos de establecer una conexión entre el significado simbólico de los colores y su poder evocativo. Giovanni Rinaldi en la introducción a su obra *Il monstruosissimo mostre...diviso in due trattati, nel primo de' quali si ragiona del significato de colori, nel secondo si tratta dell'herbe, & fiori*, Ferrara, 1584, advierte al lector que su manual se dirige no a los filósofos u hombres de gran cultura sino a los simples amantes que quieren enviar sus mensajes en "colorate divise e impresse"; Ariosto, en su *Orlando Furioso* (1532) refleja opiniones sobre los colores y la astrología, especialmente en la selección de los ropajes aludiendo a un simbolismo convencional, véase ARIOSTO, L., *Orlando Furioso. (Poema heróico)*, (traducido por Francisco J. Orellana e ilustrado por Gustavo Doré), Font y Torrens editores, Barcelona, 1883, 2 vols.; Fulvio Pellegrino Morato es uno de los máximos representantes con su obra *Del significato de colori*, escrita en Venecia en el año 1535.

<sup>28</sup> EQUICOLA, M., *Libro di natura...*, op. cit., vol.II, cap.XIII, pág.2158: "... Note la complessione e secondo quella della amata use colori, se non in tutto l'abito, in qualche parte. Sappia la flegmatica di verde, bianco e misto dilettarse, la colerica di tutti colori che al roscio in qualche modo appartengono. La sanguigna celeste, azzuro, morello, chiaro et oro diletta, il verde non li dispiace. La melancolia di negro, tanè e di quelli colori che a questi son propinqui".

#### V.4.- Color y alquimia

Junto a la astrología la otra pseudociencia fundamental para el hombre medieval debido a su simbolismo mágico-religioso fue la alquimia. Ésta consideró los cuatro elementos de la Naturaleza como las propiedades primarias por medio de las cuales se manifestaba la materia de los cuerpos.<sup>29</sup> Compuesta la materia corpórea por dichos elementos, es la diferente proporción de éstos y, sobre todo el elemento predominante, los que la imprimen un carácter determinado. Para explicar las transmutaciones materiales, los alquimistas se refieren por una parte, a los cuatro elementos y por otra, a las cuatro cualidades (caliente, frío, húmedo y seco). Las últimas actúan como agentes inductores sobre la materia corporal haciéndola recorrer todos los estados elementales.<sup>30</sup> Los cuatro elementos nunca se encuentran en estado puro en los cuerpos; su diferente proporción y el elemento que domine en cada caso serán los que determinen el carácter particular de aquélla.<sup>31</sup>

Para que los metales ordinarios se convirtiesen en oro o plata era necesario que previamente hubiesen sido reducidos a su materia prima. El alquimista, mediante el empleo de disolventes, purificadores y la acción última del fuego, era capaz de modificar las concreciones imperfectas de aquéllos, reduciéndolos a su materia elemental para posteriormente hacerlos cristalizar de nuevo en una forma más noble. Cada una de las fases de transformación fue designada mediante ciertos procesos completándose con un determinado cambio superficial que, a su vez, implicaba cambios cromáticos necesarios para alcanzar el fin último del alquimista, la Piedra Filosofal.

---

<sup>29</sup> La alquimia parte de la idea de que el Universo (macrocosmos) y el hombre (microcosmos) se corresponden mutuamente, siendo uno el reflejo del otro y, por tanto, los elementos constitutivos del primero deben hallarse en cierto modo, en el hombre. Véase BURCKHARDT, T., *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, ed. Paidós, Barcelona, 1994, págs.33 y ss.

<sup>30</sup> *Id.*, págs.87-88.

<sup>31</sup> *Id.*, págs.60 y 63.

Aunque no existe unanimidad en cuanto al discurso exacto del proceso ni en lo referente a la sucesión de fases en el mismo, la mayoría de los textos alquímicos concuerdan en los puntos principales. En un principio se distinguieron cuatro fases a las que se definió mediante una secuencia cromática para facilitar la comprensión de la transmutación de la materia. Se atribuye a Zosimus la secuencia más antigua: comenzaba por el negro (*melanosis*) y seguía por el blanco (*leukosis*), el amarillo (*xanthonis*) y el violeta (*iosis*). Posteriormente, entre los siglos XV-XVI, aquéllos quedaron reducidos a tres, eliminándose de la secuencia el amarillo e incluyéndose el rojo como sustituto del violeta.<sup>32</sup> Mientras la primitiva división en cuatro era una correspondencia exacta con la cuaternidad de los elementos y las cualidades, la supresión de un color de la secuencia hacía referencia a la Trinidad.<sup>33</sup>

La primera fase llamada *melanosis* (o la *nigredo* de los medievales) correspondía al paso de la "materia o piedra al negro" donde había una ausencia de luz y color. Simbolizaba la "muerte" y el ennegrecimiento que aquélla tenía que sufrir; la segunda, *albedo* o *leucosis*, estaba caracterizada por el color blanco de la pureza. Desde la *nigredo*, el lavado conducía directamente al emblanquecimiento, alcanzándose la primera meta del proceso. Por último, la *rubedo* u *iosis*, correspondía al rojo y al oro, punto culminante del color o de la Gran Obra.<sup>34</sup> Lo rojo y lo blanco equivalen al rey y a la reina. Hieronymus Reusner, discípulo de Paracelso, describió en uno de sus escritos alquímicos la secuencia cromática en la que tenía lugar la metamorfosis de la reina blanca (plata) al rey rojo (oro) (fig.24):

Lo que me hizo blanca, me enrojece. El blanco y el rojo provienen de la misma raíz. Esto transforma mil partes de mercurio en el tipo de plata más pura... Con esto, querida mía, has aprendido cómo conseguir la plata, ahora

---

<sup>32</sup> JUNG, C. G., *Psicología y alquimia*, (traducción de Angel Sabrido), Plaza & Janes, Barcelona, 1989, pág.213; GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.140.

<sup>33</sup> Al menos así lo pensó JUNG, C. G., *Psicología y...*, *op. cit.*, pág.214.

<sup>34</sup> *Id.*, págs.214-215. Véanse también CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de...*, *op. cit.*, pág.86; ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág.132; BIEDERMANN, H., *Diccionario de...*, *op. cit.*, pág.117; BURCKHARDT, T., *Alquimia...*, *op. cit.*, pág.175.

te hablaré sobre el rojo. Porque si no consigues el blanco no lograrás que se convierta en rojo verdadero, ya que nadie puede saltarse el segundo paso; y no se puede pasar del negro al amarillo si no es por medio del blanco; pues el amarillo se consigue con mucho blanco y una porción del negro más puro. Sabiendo esto, te habrás convertido en maestro cuando hayas transformado el negro en blanco y, a su vez, el blanco en rojo.<sup>35</sup>

Este texto muestra claramente que la única manera que tenía el alquimista para alcanzar la Gran Obra era la unión de dos naturalezas masculina y femenina, activa y pasiva, seca y húmeda, las cuales se fueron concretando en una serie de parejas: azufre y mercurio, oro y plata, Sol y Luna, rey y reina (fig.25). En esa unión, el azufre representaba el polo activo y el mercurio, el polo pasivo. El primero, fuerza de origen masculino y el segundo, fuerza de origen femenino, se unían para reproducir su arquetipo único y eterno.<sup>36</sup> El casamiento entre los opuestos se convierte en el símbolo principal de la alquimia.<sup>37</sup> En algunos casos, la recuperación de la naturaleza completa del hombre es expresada mediante la imagen del andrógino (hombre-mujer) (fig.26); otras veces, el rey y la reina son sustituidos por un hombre heliocéfalo que se une a una mujer con cabeza lunar y el color vuelve a tener una clara significación (fig.27). Con la putrefacción, fermentación y descomposición total que se produce al unirse en la oscuridad, la materia abandona su forma de origen; mediante el blanqueo, se la limpia y purifica y, por el enrojecimiento se le da un nuevo color, una nueva forma. En este proceso la fuerza purificadora es el mercurio y la colorante, el azufre. Así pues, el blanco y el rojo son los colores fundamentales del proceso alquímico. Numerosos autores dedicaron parte de sus tratados alquímicos a la noción de lo femenino y de lo masculino o a los poderes generativos del calor y la sequedad en conjunción con el frío y la humedad. De la combinación de ellos surgía la vida:

---

<sup>35</sup> REUSNER, H., *Pandora: Das ist die edelst Gab Gottes...*, Basilea, 1588, págs.48-50. Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.140.

<sup>36</sup> BURCKHARDT, T., *Alquimia...*, *op. cit.*, págs.116-117; KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Alquimia. El arte secreto*, Debate ediciones Prado, Madrid, 1993, pág.12.

<sup>37</sup> BURCKHARDT, T., *Alquimia...*, *op. cit.*, *Del casamiento químico*, págs.141-147.

Pues la humedad y el calor conciben la vida cuando se unen, y todos los seres vivos nacen de estas dos fuentes. Y, aunque el fuego y el agua son enemigos eternos, el calor y la humedad generan todas las cosas, y esta armonía inarmónica se adapta al crecimiento de la vida.<sup>38</sup>

El estudio científico de los pigmentos aportaría siglos más tarde algunos datos cruciales sobre determinados colores, en concreto, sobre el bermellón. Se descubrió que estaba compuesto por los dos componentes básicos del proceso alquímico, el azufre (fuego) y el mercurio (agua).<sup>39</sup> Las diferentes fases en la manufactura del pigmento citado ayudan a comprender la razón por la que los alquimistas equipararon el oro al rojo. Así, por ejemplo, en su *Diversis artibus* el monje Teófilo incluyó una curiosa receta para hacer "oro español" siguiendo la teoría alquímica de la fusión del azufre y del mercurio. Este tipo de oro se obtenía de la mezcla de cobre rojo, un poco de piedra en polvo, sangre humana y vinagre.<sup>40</sup> En el siglo XV el autor del *Manuscrito Boloñés* incluía otra receta para obtener azul mediante la incorporación de mercurio y plata, aunque probablemente el tono final obtenido sería rojo (bermellón), el cual es al igual que el oro, un compuesto alquímico de azufre y mercurio.<sup>41</sup>

Si bien el negro es la negación de la luz, el blanco la pureza o suma de todos los colores y el rojo la esencia del color, este orden resulta aún más lógico si entre el blanco y el rojo se intercala una tonalidad intermedia, el amarillo y si el ciclo se cierra con el verde. Obtendríamos entonces como secuencia cromática cuatro fases: la *nigredo*, la *albedo*, la *citrinitas* (amarillo) y la *rubedo*, cerrándose el proceso con la

---

<sup>38</sup> OVIDIO, *La Metamorfosis* (I,430-3): "Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque, / Concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus, / Cumque sit ignis aquae pugnax, vapor umidus omnes / Res creat, et discors concordia fetibus apta est". Para el texto en castellano véase GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.143. En 1330 Petrus Bonus publicaba su *Preliosa Margarita Novella*, en la que se hacía eco de las ideas de Ovidio.

<sup>39</sup> Véanse BURCKHARDT, T., *Símbolos*, ed. de la Tradición Unánime, Barcelona-Palma de Mallorca, 1982, pág.47; THOMPSON, D. W., "Artificial vermilion in the Middle Age", en *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, II, (1933), págs.62-69. Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.139.

<sup>40</sup> THEOPHILE, (Le Moine), *Essai sur...*, *op. cit.*, cap.XLVIII, págs.124.

<sup>41</sup> Para el *Manuscrito Boloñés* véase MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises...*, *op. cit.*, vol.II, pág.375.

*viriditas* (verde).<sup>42</sup> Con el tiempo la secuencia se complicó favoreciendo la inclusión de numerosos e imprecisos tonos. La inmensa variedad de gamas que surgían de la transformación matérica se relacionó entonces con secuencias que ofrecía la Naturaleza, concretamente, con el arco iris o la cola del pavo real (fig.28). Todos los colores resultantes de esta metamorfosis surgían así de una misma raíz común. Tal vez una de las descripciones más completas de este proceso sea la descrita por Newton en su cuaderno de notas cuando, en la búsqueda de un nuevo tipo de mercurio, escribió:

... he puesto al fuego unos vasos que contienen oro y este tipo de mercurio. En los vasos, ambos toman la forma de un árbol y la sucesión de árboles vuelve a disolverse en un flujo continuo (parecido a la cola semicircular del pavo real) dentro del nuevo mercurio... Su apariencia me fascina, pues el oro empieza a crecer, a pudrirse y a florecer sucesivamente en forma de capullos y ramas, cambiando cada día su color.<sup>43</sup>

La presencia potencial de todos los colores en el blanco no era nueva. Ya en el siglo II d.C., los gnósticos habían asociado la imagen de un pavo real lleno de colores surgiendo de un huevo blanco con el nacimiento de lo múltiple a partir de la Unidad. Todo procedía de lo Uno y volvía al Uno.<sup>44</sup>

#### V.4.1.- El simbolismo alquimista y las metáforas cristianas

La soberbia que muchos alquimistas mostraron en su pretendida manipulación de la Naturaleza y su gradual especialización en la fabricación de tintes y metales cada vez más nobles, no fue vista con buenos ojos por un sector de la Iglesia que acordó

---

<sup>42</sup> CALVESI, M., "Arte e alchimia", en *Arte e Dossier*, n°4, (1986), pág.13.

<sup>43</sup> Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op.cit., pág.141.

<sup>44</sup> El huevo simbolizaba la sede, el lugar y el sujeto de las transmutaciones materiales y espirituales. Véanse CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de...*, op. cit., pág.584; KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Alquimia...*, op. cit., págs.14-17.

dictar autos de persecución contra todo aquél dedicado a tales menesteres. Como respuesta inmediata, los textos de alquimia se impregnaron de cierto misterio, recurriendo sus autores a un lenguaje hermético rico en metáforas cristianas. La trinidad de la materia (azufre, mercurio y sal) se correspondía tanto con el espíritu, el cuerpo y el alma del microcosmos-hombre como con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo del macrocosmos-Dios. La tradición hermética relacionaba el alma del hombre con la fuerza solar y, por tanto, con el azufre; su espíritu contenía la fuerza lunar y mercurial mientras que su cuerpo encerraba la fuerza de la sal. Esta constitución tripartita del hombre y de la piedra se encuentra en las siguientes palabras de Bernardo "El Trevisano":

Existe la trinidad en la unidad y la unidad en la trinidad y en ella están cuerpo, espíritu y alma. Y allí también están el azufre, el mercurio y el arsenio.<sup>45</sup>

En este deseo de conciliar la alquimia con la doctrina cristiana se llegó a afirmar que Dios fue el primer alquimista y su Hijo la Piedra Filosofal. Incluso se pensó que los diferentes momentos de la vida de Cristo podían interpretarse de acuerdo a implicaciones cósmicas, conllevando cada uno de los episodios de su vida, muerte y resurrección la transformación del cielo y la tierra: con su muerte en la cruz "la tierra tembló... los elementos se confundieron y parecía que anhelaban regresar a su estado primigenio"; cuando se apareció a los Apóstoles se asemejaba a "la aurora de las auroras, el día de los días y el sol de los soles".<sup>46</sup> Se deduce de ello que la materia prima debía padecer un "martirio" similar al sufrido por Cristo en su Pasión para que se diese la deseada transformación y se lograra la Gran Obra. El alquimista manipulaba la materia como el Hijo de Dios había sido tratado por los hombres; las sustancias minerales debían "sufrir y morir" para poder "renacer" a una nueva entidad material. La transmutación alquímica equivalía así a la perfección de la materia y, en términos

---

<sup>45</sup> Cfr. LENNEP, J. van, *Arte y Alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, editora Nacional, Madrid, 1978, pág.31 y nota 13.

<sup>46</sup> Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, págs.149-150.

cristianos, a la redención del hombre.<sup>47</sup> El manto rojo bermellón con el que Cristo aparece vestido en las escenas de dolor les permitió identificarle alquímicamente con el "rey rojo", la Piedra Filosofal (fig.29).

Hasta aquí hemos tratado el principio masculino, pero ¿y el femenino? Para lograr fabricar la Gran Obra era preciso partir de una "materia primordial". Ésta se extraía de lugares bajo tierra y fue descrita por los alquimistas como una sustancia negra, semejante a una piedra y símbolo de la naturaleza femenina. Mediante diversos y laboriosos procesos aquélla era tratada con una misteriosa "agua mercurial" que, junto a la acción del fuego, la transformaba en materia noble. En el vocabulario de los hermetistas el agua fue denominada también con el nombre de leche de la Virgen (*lac Virginis*) y la Piedra Filosofal obtenida de la transformación de la materia comparada con el Niño.<sup>48</sup> Jacques Huynem ha relacionado estos términos con la alegoría de la "lactancia" de San Bernardo, indicando que no parece extraño que se produjera en presencia de una Virgen negra.<sup>49</sup> En la Antigüedad, la diosa Isis fue considerada una madre nutricia, con el niño Horus en su seno o el niño Harpócrates en su regazo. Según la leyenda esta diosa amamantó a los faraones de Egipto. En sus diversas representaciones se encuentran los orígenes de la imagen cristiana formada por la Virgen y el Niño.<sup>50</sup> No olvidemos que muchos de los mitos primitivos parten de la idea general que sitúa al hombre naciendo de la piedra (*petra genitrix*), frecuentemente asimilada a la Gran Diosa-Tierra (*matrix mundi*).<sup>51</sup> En España y otros lugares aún se veneran piedras negras para obtener la fecundidad. No parece extraño que el Cristianismo asimilase estas tradiciones y las plasmase en el Nacimiento de Cristo saliendo de la Virgen o "piedra negra".

---

<sup>47</sup> ELIADE, M., *Herreros y...*, *op. cit.*, págs.132-133.

<sup>48</sup> ALARCÓN, R., *La última Virgen Negra del Temple (El enigma templario de Candelaria)*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1991, pág.86.

<sup>49</sup> Véase HUYNEM, J., *El enigma de las vírgenes negras*, (traducción de Rosa M<sup>a</sup> Bassols), Plaza & Janes, Barcelona, 1972, pág.127.

<sup>50</sup> BEGG, E., *Las Vírgenes Negras. El gran misterio templario*, Colección Enigmas del Cristianismo, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1987, pág.70.

<sup>51</sup> ELIADE, M., *Herreros y...*, *op. cit.*, págs.42-43.



La piedra bruta representa la materia pasiva y es ambivalente; si sobre ella sólo opera el hombre terminará corrupta pero, sí por el contrario, es la actividad celeste y espiritual la que actúa con vistas a convertirla en una piedra labrada, alcanzará la virtud. El paso de la piedra bruta a la piedra tallada por Dios simboliza la búsqueda del alma humana iluminada por el conocimiento divino.<sup>52</sup> Así, para que se produjese la transformación de la Virgen negra en Virgen blanca era necesaria la intervención del espíritu que conllevaba el abandono de los dominios tenebrosos de la tierra y una nueva vida luminosa. Los alquimistas afirmaban que cuando el blancor sobrevivía a la materia oscura, la vida había vencido a la muerte y el rey resucitaba.<sup>53</sup> El esoterismo alquímico estaba indicado por un "mudar de colores": negro-blanco-rojo. De igual manera, los milagros atribuidos a Vírgenes negras llevan parejo un cambio cromático en su rostro. La leyenda cuenta cómo la Virgen negra de Lucera (Apulia, Italia) mudó su tonalidad oscura por otra blanquecina en 1837 al curar a víctimas de una epidemia de cólera, recuperando posteriormente su color habitual.<sup>54</sup> No faltan relatos semejantes en nuestro país. A la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe (Rianxo, La Coruña) se le atribuyó el poder de recobrar milagrosamente su color negro cada vez que alguno se empeñaba en repintar su rostro de blanco.<sup>55</sup>

Este simbolismo se ve reforzado por el que podría deducirse del color dado a los vestidos de estas Vírgenes negras, a condición de que puedan encontrarse indicaciones fidedignas acerca de la policromía original. En los casos en los que ésta se ha conservado predominan como colores el azul, el blanco y el rojo, a veces, combinados con motivos dorados. En las operaciones alquímicas la materia primordial sufría, a través de las diversas operaciones constitutivas de la Gran Obra, una transformación cromática en la que dejando a un lado los matices dominaban el negro, el blanco y el rojo. La alquimia asimilaba el primer color al azul oscuro, representando

---

<sup>52</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, editorial Herder, Barcelona, 1988, pág.829.

<sup>53</sup> CANSELIET, E., "Notre-Dame de Dessous terre", en *Atlantis*, n°266, (1972), pág.161; FOATELLI, N. J., "La Vierge Noire de Paris: Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance", en *Atlantis*, n°266, (1972), pág.181.

<sup>54</sup> ALARCÓN, R., *La última Virgen...*, *op. cit.*, pág.385 y nota 3 al capítulo 6.

<sup>55</sup> *Id.*, pág.386 y nota 7 al cap.6.

ambos la primera fase por la que debía pasar la materia; el segundo correspondía a la purificación de ésta y el tercero a la obtención del oro o Piedra Filosofal.<sup>56</sup>

#### V.5.- Color y liturgia cristiana

Si la alquimia afectaba sólo a unos pocos iniciados en los dominios de lo oculto, las ceremonias litúrgicas constituían el centro de la vida popular. Los diversos momentos de la vida del hombre eran celebrados por el sacerdote en el recinto de la iglesia, variando las vestiduras y la decoración en función del festejo.

En el sentido litúrgico, el simbolismo significa una señal exterior mediante la cual se exterioriza una idea o acto religioso. Como tal signo, las vestiduras sagradas encierran un valor simbólico dependiente no sólo de la calidad del tejido y de la forma de la prenda sino también del color del tinte. Muchos de esos simbolismos son del todo naturales y derivan del propio uso dado al objeto en sí; otros son fruto de los efectos psicológicos que causan los colores. Desde sus orígenes, convino al espíritu de la Iglesia dar una significación moral a los objetos y ornamentos utilizados en la misa que permitiese al fiel asistente a ella, con la mayor claridad posible, relacionar las virtudes sacerdotales y dogmáticas del oficiante con Cristo, al que representaba en la Tierra. Es, en este sentido, como la decoración y tintes de los vestidos de uso litúrgico se cargaron de un simbolismo profundamente edificante, incluso de cierto misticismo, sobre todo en la Edad Media.

Aunque las especulaciones místicas no constituyen el origen de los vestidos litúrgicos, no se debe olvidar el papel tan importante ejercido por ellas en algunas de las piezas y del color utilizados en el culto cristiano. Fueron muchos los miembros de la Iglesia que mostraron un gran interés en interpretar el sentido simbólico de los

---

<sup>56</sup> Para la relación de los colores de los vestidos de las Vírgenes negras con la alquimia véase *id.*, págs.117-119.

colores reseñados en las Sagradas Escrituras. De ahí las expresiones como la de San Carlos Borromeo llamándoles "los jeroglíficos de los secretos del cielo" o la del Cardenal Baronio al considerarlos "muy útiles para ejercitar la piedad de los fieles".<sup>57</sup>

A pesar del empeño de algunos en relacionar el origen de los colores litúrgicos con las prescripciones dadas por Moisés sobre los tintes de las vestiduras sacerdotales, en realidad, su aparición se debe a la necesidad de dar aplicación, carácter y disposición a la celebración del culto divino de cada día por medio de un signo, así como a la idea de asociar el simbolismo con la sensación y eficacia que los colores producen en el espíritu del fiel que los contempla. De esta manera, se estableció una conexión directa entre las diferentes fiestas de la Iglesia con la acción religiosa y el efecto que causaba en el alma. El público al que se dirigía la convención del color era pues concreto: la comunidad de creyentes. Todo el que iba a la iglesia sabía previamente cuál sería el color de las vestiduras del sacerdote oficiante de la misa.

Por último, antes de pasar a analizar el uso y simbolismo de cada color litúrgico, quisieramos dejar claro que en esta convención los colores siempre fueron reconocidos únicamente por su carácter dominante (blanco, rojo, verde...) y en ningún caso se cuestionó el tono o matiz de los mismos. No ocurrirá así en el arte donde, por ejemplo, las diferentes gamas de rojo (desde el rojo anaranjado hasta el púrpura) serían atribuidas a personajes específicos con connotaciones simbólicas concretas. Precisamente una de las cuestiones que más nos interesa es sí el color que dominaba una determinada fiesta o periodo de la liturgia influyó en la descripción del evento o personaje a quien se dedicaba el día o la ceremonia. ¿Ejerció la convención litúrgica del color alguna influencia en el arte?

La historia de los colores litúrgicos expone claramente que durante la Edad Media no existió ningún acuerdo sobre las connotaciones de los colores en los hábitos usados para los diferentes oficios religiosos. En un primer momento sólo las fiestas y días de señalada significación y carácter tuvieron su propio color (generalmente blanco,

---

<sup>57</sup> Cfr. MARTIGNY, M. L'Abbé, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, París, 1877, pág.207.

negro y rojo), dejándose indeterminado para las demás. Los matices fueron permitidos siempre que respetasen el fundamento de la fiesta a celebrar. En cuanto a los principios reguladores de aquéllos se encontraban en el pontifical, en el ceremonial y especialmente en el misal.

### V.5.1.- Convención del color en las vestiduras litúrgicas

Una opinión muy extendida atribuye al blanco (tonalidad natural del propio tejido) ser el primer color litúrgico. La antigua Ley que obligó al gran padre Aron a cubrir su cuerpo con vestiduras blancas fue asimilada por la Iglesia al determinar el uso de aquél en las vestiduras de los pontífices y de los padres cristianos. Mantenido como único al menos hasta el siglo IV, aún después, cuando se admitieron otros tonos, el blanco se conservó en determinadas piezas del vestido.<sup>58</sup> San Germán de París explicó los ropajes blancos portados en Pascua como recuerdo de la Resurrección.<sup>59</sup> El mismo hecho es recogido por San Jerónimo.<sup>60</sup> En Bizancio, este color predominó en los rituales litúrgicos. El canon 37 de la *Ecclesiae Alexandrinae* y San Juan Crisóstomo, entre otros muchos, recomendaron el uso de hábitos blancos.<sup>61</sup> Algunos fueron

---

<sup>58</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art religieux (Architecture. Couleurs. Costume. Peinture. Naissance de l'allégorie)*, éditions de la Maisnie, París, 1943, pág.99.

<sup>59</sup> PARIS, S. G., *Expositio Brevis Antiquae Liturgiae Gallicanae*, epistola II, (PL 72, 98): "Albis autem vestibus in Pascha induetur secundum quod angelus ad monumentum albis vestibus cerneretur". Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1914, pág.3000.

<sup>60</sup> SAN JERÓNIMO, *Adversus pelagianos*, I.1, c.XXIX, (PL 23, 524): "... si episcopus, presbyter et diaconus et reliquus ordo ecclesiasticus in administratione sacrificiorum candida veste processerint". Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3000.

<sup>61</sup> *Canones Ecclesiae Alexandrinae*, en Magistris, Acta martyrum ad Ostia Tiberina, in-fol., Romae, 1795, App.478 (PG 10, 962): "Quoties episcopus percipit de mysteriis sanctis, congregentur diaconi et presbyteri induti vestibus albis speciosis, prae omni populo et similiter anagnostes"; CRISÓSTOMO, S. J., in *Mathaeum Homil.* LXXXII, 6, (PG 58, 745): "... haec vestra dignitas est, haec securitas, haec corona, non ut alba splendenteque tunica induit circumcatis". Ambos cfrs. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3000.

partidarios de la combinación de dicho color con bandas de oro para la celebración de la liturgia bautismal.<sup>62</sup>

Las diferencias que surgieron a partir del siglo IV entre el traje laico y el del clero marcan el punto de partida de una tradición que todavía se mantiene viva. Hacia los siglos IV y V se encuentran referencias de vestidos litúrgicos con gran riqueza ornamental y cromática. La *Carta Cornutiana* (471), al describir el inventario de una iglesia cerca de Tivoli, menciona de manera especial los colores litúrgicos.<sup>63</sup> La riqueza de los tintes es recogida de nuevo por San Agustín de Canterbury.<sup>64</sup>

A pesar de la normativa, el blanco, tal y como lo testimonia el arte, no fue el único color de las vestiduras litúrgicas. Ya desde el siglo VI existen ejemplos en los que el pintor atribuyó diversos tonos (marrones, violetas, rojos, verdes, azules) a las vestiduras de personajes eclesiásticos. Desde el siglo IX en adelante los hábitos litúrgicos se revistieron de un extraño simbolismo cuyas reglas afectaron incluso a los mismos tintes (blanco, rojo, verde y violeta). Por analogía, estos colores simbolizaban el conjunto de los elementos constitutivos del mundo, quedando así relacionadas las acciones rituales con la totalidad del Universo. Además, los colores de los diversos ornamentos y prendas eran elegidos en función del carácter, del día o de la función sagrada a celebrar.

En el siglo XIII el papa Inocencio III trató sobre este simbolismo en la codificación que hizo de las vestiduras de uso litúrgico en la Iglesia Occidental.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> TEODORETO (Obispo), *Ecclesiasticae Historiae*, lib.II, cap.XXIII, (PG 82, 1066). Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3000.

<sup>63</sup> "... vela blattea auroclava paragaudata, vela tramosirica prasino purpura, vela tramosirica leucorodina, vela tramosirica leucoporphyra, vela olosirica coccoprasina..." Cfr. *Id.*, pág.3000.

<sup>64</sup> *Acta sancti*, mart. t.III, pág.140: "Christianorum more pontificum post haec tunica et dalmatica indutud est quarum utrarumque genus ex pretioso purpurae colore et textilli varietate satis venustunt et permirabile est". Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.3001.

<sup>65</sup> Como consecuencia de la proliferación del simbolismo de los colores desde el punto de vista religioso y social, en 1200, el Papa Inocencio III estableció unas normas en materia de color en los ropajes litúrgicos. INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio*. Libri Sex (Ex fide vetusti codicis...), Salamanca, 1570. Sobre el simbolismo de los colores litúrgicos véanse además: MONTABERT, M., "Du caractère symboliques..." *art. cit.*, págs.17-29; H., J., "Le symbolisme des couleurs liturgiques", en *Revue de l'Art Chrétien*, Mélanges,

Cuatro eran los colores principales (blanco, rojo, negro y verde) y cuatro los secundarios (*byffus*, púrpura, jacinto y *coccus*). El verde fue considerado color "intermedio entre el blanco, negro y rojo" -no era nueva esta ordenación pues ya Aristóteles lo había establecido así-, pudiendo usarse prendas de este color durante las festividades de carácter menos definido. El amarillo tenía las mismas funciones que el anterior, debido a que tradicionalmente ambos colores eran confundidos.<sup>66</sup> Pero habría que esperar al siguiente siglo para que el amarillo fuese incluido en la lista.

El significado del blanco variará en función de la fiesta a celebrar. Es símbolo de pureza e inocencia en todas las fiestas de la Virgen, los Ángeles y los Confesores.<sup>67</sup> El Jueves Santo se vestirá de blanco para celebrar la purificación de las almas. En Pascua dicho color expresará la buena nueva de la Resurrección de Cristo.<sup>68</sup> En general, fue considerado símbolo de la verdad (*tinctura veritatis*), manteniéndose este significado durante toda la Edad Media y el Renacimiento.

El Rojo (*rubeus*) fue elegido para las vestiduras litúrgicas en la celebración de la Navidad, siendo símbolo del amor de Dios. Desde el domingo de Trinidad hasta el Adviento, era usado como símbolo de la acción del Espíritu Santo sobre la Iglesia. En Pentecostés (fiesta del Espíritu Santo) dicho color simbolizaba el amor divino.<sup>69</sup> De igual manera, fue elegido en las fiestas de los Apóstoles y de los Mártires, donde la

---

XIII, (1902), págs.46-49; CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., págs.3002-3003; MARTIGNY, M., *Dictionnaire des Antiquités...*, op. cit., págs.207-210; BRAUN, J., *Diccionario Manual de Liturgia*, Madrid, 1927, págs.106-109.

<sup>66</sup> INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, op. cit., lib.I, cap.LXV, fol.29 "De quatuor coloribus principalibus, quibus secundum proprietates dierum vestes sunt distinguendae": "Quatuor autem sunt principales colores, quibus secundum proprietates dierum sacras vestes Ecclesia Romana distinguit, Albus, Rubeus, Niger, & Viridis. Nam & in legalibus indumentis quatuor colores fuisse legatur: byffus & purpura, hyacinthus & coccus".

<sup>67</sup> *Id.*, fol.29v.: "Albis indumentis igitur utendum est in festiuitatibus cōfessorum & virginū propter integritatem & innocentiam. Nam candi difunt facti. Nazaraei eius, & ambulāt semper cum eo in albis. Virgines emn sunt, & sequunt agnum quocunq; ierit. Propter eam cām vtem dvm est albis in solemnitatibus angelorum. De quorum nitore dominus ait ad luciferum... In natiuitate Saluatoris & praecursoris, quoniā vterq; natus est mundus, id est, carens originali peccato..."

<sup>68</sup> *Id.*, fol.30: "...Si non lauero te, non habebis partem mecum in resurrectione, propter angelum testem & nuntium resurrectionis, qui apparuit stola candida coopertus, de quo dicit Mattheus, quod erat aspectus eius sicut fulgur, & vestimentum eius sicut nix. In Ascensione, propter nubem candidam in qua Christus ascendit. Nā& duo viri steterūt iuxta illos in vestibus albis, qui & dixerunt(...) In dedicatione tamen ecclesiae semper utendū est albis..."

<sup>69</sup> *Id.*, fol.30v.: "... In Pentecoste, propter sancti spiritus feruorem qui super apostolos in linguis igneis apparuit". Sicoardo de Cremona defendía, en la misma época que Inocencio III, que las vestiduras de color rojo simbolizaban la caridad Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.84.

sangre derramada no es sino la consumación del amor.<sup>70</sup> El rojo prevaleció durante la Pasión de Cristo. Para el Viernes Santo se requerían casullas especiales. Siguiendo una antigua costumbre el cuerpo simbólico de Aquél era envuelto en una casulla roja y transportado por dos diáconos vestidos con pellizas también rojas. Apenas hace falta señalar que en las representaciones pictóricas de la Pasión domina el rojo. Y aunque este color era el vivo recuerdo de los sufrimientos padecidos y de la sangre derramada por Cristo,<sup>71</sup> en ocasiones la conmemoración de la venida gloriosa del Salvador eclipsó el sufrimiento padecido y el rojo se sustituyó por el blanco.<sup>72</sup> Este cambio cromático no se observa únicamente en las costumbres litúrgicas sino también en la pintura, si bien en una proporción escasa.

El verde (*virides*), cuyo valor se encuentra entre el blanco, el rojo y el negro, juega un papel subordinado en las convenciones litúrgicas del color y normalmente fue adoptado para los días sin carácter específico.<sup>73</sup> Las vestiduras litúrgicas se tiñen de este color en los domingos situados entre la Epifanía y la Septuagésima, así como en el tercer domingo después de Pentecostés hasta el Adviento (vida natural por la creación y vida de gracia por la resurrección del Hijo de Dios). Con este último sentido de inmortalidad, la liturgia católica elige el verde para la resurrección del justo y el regocijo de los fieles.<sup>74</sup> Aún sabiendo que este color significaba cosas diferentes según su tonalidad (verde claro=esperanza; verde oscuro=desesperación, tristeza), la Iglesia no prestó el mínimo interés a estos simbolismos y lo utilizó de manera indistinta en todas sus gamas.

---

<sup>70</sup> INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, *op. cit.*, lib.I, cap.LXV, fols.30-30v.: "... Rubeis autem vtendum est indumentis in solennitatibus apostolorum & martyrum, propter sanguinē passionis, quem pro Christo fuderūt... Licet autem in apostolorū Petri & Pauli martyrio rubeis sit vtendum, in conuersione tamen & Cathedra vtendum est albis. Sicut licet in natiuitate Ioannis sit albis vtendum, in decollatione tamen ipsius vtēdum est rubeis". Véase además GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, *op. cit.*, pág.105.

<sup>71</sup> INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, *op. cit.*, fol.30v.: "...Quare rubrum est vestimentum tuum, sicut calcantium in torculariē Vel in festo crucis melius est albis vte(n)du(n), quia non passionis, sed inuentionis, vel exaltationis est festum".

<sup>72</sup> *Id.*, fols.30v-31: "... Quapropter in commemoratione omnium fauكتورum quidam rubeis vtuntur indumentis: Alij verò, vt curia Romana candidis: quum non tantū in eadem, sed & de eadem solennitate dicat Ecclesia, quia sancti, secundum Apocalypsin Ioannis, stabant in cōspectu agni, amicti stolis albis, & palme in manibus eorum".

<sup>73</sup> *Id.*, fol.31v.: "Restat ergo, q in diebus ferialibus & cōmunibus, viridibus fit indumentis vtendum. Quia viridis color medius est inter albedinē & nigredinē & ruborē."

<sup>74</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, *op. cit.*, pág.121.

Con unas características muy similares al anterior, el amarillo fue empleado en la celebración de las fiestas de Navidad, Epifanía, Pascua, Pentecostés y Confesores. Las vestiduras del padre pueden llevar un borde dorado o complementarse con una estola de oro, siendo ambos símbolos de la revelación del amor y sabiduría de Dios transmitidos por medio de la luz.<sup>75</sup>

Igualmente interesantes son un grupo de colores oscuros constituidos principalmente por el negro, el gris y el violeta. Todos ellos se caracterizan por tener el mismo significado, pudiendo ser utilizados de manera indistinta en la celebración de los días de luto, ayuno y penitencia.

El negro fue considerado conveniente para los oficios celebrados por la Iglesia durante los días que van del Adviento a la Cuaresma. De ahí la costumbre de elegir ornamentos negros en la celebración de los Santos Inocentes.<sup>76</sup>

En cuanto al gris se trata de la adición más tardía a la lista de los colores litúrgicos, la cual tuvo lugar en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Este color, formado por la mezcla de blanco y de negro, toma su significado de ambos: el primero, símbolo de la inmortalidad espiritual y el segundo, representante de la muerte terrestre, se unen para simbolizar la resurrección de la carne. La liturgia recurrió a él exclusivamente en épocas de profundo dolor y tristeza. No quisieramos pasar por alto una coincidencia en el tiempo que no viene sino a demostrar, una vez más, la estrecha relación existente entre las ceremonias religiosas y el arte. Ciertamente, no debe sorprender que la inclusión del gris en la liturgia coincida con la aparición en el campo del arte de la grisalla, reconociéndose a dicho color un carácter propio.

---

<sup>75</sup> *Id.*, pág.114.

<sup>76</sup> INOCENCIO III (Papa), *De sacro altaris...*, *op. cit.*, lib.I, cap.LXV, fol.31: "Nigris autem indumentis viendum est die afflictionis & abstinētiaē, pro peccatis & pro defunctis. Ab aduētū felicet vsq; ad Natalis vigiliam, & à Septuagesīma vsque ad sabbatum paschae(...) Innocentum autem die, quidam nigris, alij verò rubeis indumentis viendum esse contēdūt. Illi propter triticiam, quia vox in Rama audita est, plōratus & viulatus multus..."



El violeta (*violaceus*), resultante de un acto de dolor (simbolizado por el negro) y de un acto de amor (simbolizado por el rojo), es el color adoptado por la Iglesia como símbolo de penitencia. De este tono debían ser las vestiduras sacerdotales durante la celebración de la Semana Santa. En las normas dadas por el papa Inocencio III no se encuentra ninguna razón para su empleo aunque si se indicó que, en su papel de complementario, el violeta podía reemplazar en sus usos al negro.<sup>77</sup>

Un caso interesante en el tema que nos ocupa es el del púrpura. Aún cuando la convención litúrgica del color estaba firmemente establecida en los siglos XII-XIII, aquél se concibió generalmente como violeta, símbolo de la tristeza y de la sangre (*pallidus et quasi lividus*). A fines de la Edad Media, cuando el papa Inocencio IV concedió la púrpura a los cardenales, pasó a significar el martirio. La púrpura cardenalicia, expresión simbólica de la soberanía real, sería también la imagen de la caridad y, a menudo, de la Pasión. Así, los vestidos usados en la celebración del Viernes Santo vienen a recordar al fiel que los sufrimientos padecidos por Cristo tuvieron su origen en el amor a la humanidad.<sup>78</sup> Como vemos el uso y significado de este color coincide con el del rojo y el violeta, demostrando la escasa importancia que en las codificaciones de los colores litúrgicos se dio a las tonalidades.

A pesar de las normas que acabamos de referir, no se puede hablar de uniformidad en las formas y colores de las vestiduras litúrgicas de la Iglesia latina hasta el siglo XVI, momento en el que la convención cromática estaba formada por siete colores (blanco, rojo, verde, amarillo, violeta, negro y gris). Como ya hemos dicho con anterioridad, desde el siglo XIII al XV las reglas eran muchas y muy distintas, estando firmemente establecidos los colores sólo en algunas fiestas: era el caso del blanco que se usaba en la fiesta de la Virgen y del rojo en Pentecostés, fiestas de los Apóstoles y Mártires. En el resto de las celebraciones, el tinte de los vestidos variaba en función del lugar. Incluso, en una misma diócesis, había diferencias en la elección

---

<sup>77</sup> *Ibidem*: "... Iñi propter martyrium, quod principaliter cōmemorans inquit Ecclesia(...) Hodie vtimur violaceis, sicut in Laetare Hierusalē, propter letitiam, quā aurea rofa significat. Romanus Pōtifex portat mitram aurifrigio insignitam, sed propter abstīnētiā nigris im ò violaceis vtitur indumentis".

<sup>78</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.127.

El violeta (*violaceus*), resultante de un acto de dolor (simbolizado por el negro) y de un acto de amor (simbolizado por el rojo), es el color adoptado por la Iglesia como símbolo de penitencia. De este tono debían ser las vestiduras sacerdotales durante la celebración de la Semana Santa. En las normas dadas por el papa Inocencio III no se encuentra ninguna razón para su empleo aunque si se indicó que, en su papel de complementario, el violeta podía reemplazar en sus usos al negro.<sup>77</sup>

Un caso interesante en el tema que nos ocupa es el del púrpura. Aún cuando la convención litúrgica del color estaba firmemente establecida en los siglos XII-XIII, aquél se concibió generalmente como violeta, símbolo de la tristeza y de la sangre (*pallidus et quasi lividus*). A fines de la Edad Media, cuando el papa Inocencio IV concedió la púrpura a los cardenales, pasó a significar el martirio. La púrpura cardenalicia, expresión simbólica de la soberanía real, sería también la imagen de la caridad y, a menudo, de la Pasión. Así, los vestidos usados en la celebración del Viernes Santo vienen a recordar al fiel que los sufrimientos padecidos por Cristo tuvieron su origen en el amor a la humanidad.<sup>78</sup> Como vemos el uso y significado de este color coincide con el del rojo y el violeta, demostrando la escasa importancia que en las codificaciones de los colores litúrgicos se dio a las tonalidades.

A pesar de las normas que acabamos de referir, no se puede hablar de uniformidad en las formas y colores de las vestiduras litúrgicas de la Iglesia latina hasta el siglo XVI, momento en el que la convención cromática estaba formada por siete colores (blanco, rojo, verde, amarillo, violeta, negro y gris). Como ya hemos dicho con anterioridad, desde el siglo XIII al XV las reglas eran muchas y muy distintas, estando firmemente establecidos los colores sólo en algunas fiestas: era el caso del blanco que se usaba en la fiesta de la Virgen y del rojo en Pentecostés, fiestas de los Apóstoles y Mártires. En el resto de las celebraciones, el tinte de los vestidos variaba en función del lugar. Incluso, en una misma diócesis, había diferencias en la elección

---

<sup>77</sup> *Ibidem*: "... Iſti propter martyrium, quod principaliter cōmemorans inquit Ecclesia(...) Hodie vtimur violaceis, ſicut in Laetare ierufaſe, propter letitiam, quā aurea roſa ſignificat. Romanus Pōtifex portat mitram aurifrigio inſignitam, ſed propter abſtinētiā nigris nō violaceis vtitur indumentis".

<sup>78</sup> GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.127.

y uso de los colores, mudándose con gran facilidad. Sin duda, ello se debía a que la elección de los mismos estaba determinada por las costumbres particulares de cada región y no respondían a una regla fija común a todos.

Ya en el siglo XVI el papa Pío V, en su reforma de las rúbricas del misal romano, estableció como legítimos los cinco colores de Inocencio III. El rojo fue relacionado con el blanco y utilizado en las fiestas gozosas; el índigo y el violeta se asociaron al negro y fueron los colores elegidos para celebrar las fiestas de luto y penitencia. Blanco y negro se mantuvieron como puntos esenciales de la escala cromática. Por otra parte, el rosa se usó para los domingos tercero de Adviento y cuarto de Cuaresma. El brocado de oro, por su sentido de riqueza y solemnidad, podía emplearse en lugar de los colores blanco, rojo y verde, no así en el caso del morado y del negro. El brocado en plata sustituía al blanco. Este misal permitió la implantación de la regla de los colores litúrgicos que, con escasas variantes, se conservó en las siguientes épocas.<sup>79</sup>

Durante siglos las convenciones litúrgicas del color no conocieron el azul. Excluido totalmente de la lista de colores, cuando ocasionalmente se menciona siempre se le considera una tonalidad oscura o, más comúnmente, una variante del violeta. Si, como hemos visto, el uso del rojo en las representaciones de la Pasión puede relacionarse con la liturgia o con lo que el pintor de aquellas épocas podía ver en la decoración de la iglesia durante la celebración del drama de Cristo, no se puede decir lo mismo de las imágenes de la Virgen con manto azul que llenan los retablos. Sólo entrado el siglo XIX, concretamente en 1864, la Santa Sede concedió a algunos países, entre los que se encontraba España, el empleo del azul celeste para la fiesta de la Inmaculada, conservándose la costumbre de los siete colores.

En las instrucciones dadas con posterioridad a la celebración del Concilio Vaticano II se estableció que el morado pudiese sustituir al negro en los oficios de difuntos. Asimismo, se declaró que los colores tradicionales (blanco, rojo, verde,

---

<sup>79</sup> H. J., "Les symbolisme des...", *art. cit.*, pág.33.

morado y negro) seguían en uso, si bien bastaba con que el celebrante vistiese del color del día de la fiesta, pudiendo los demás concelebrantes vestir de blanco, o sólo con alba y estola del color del día. Además, en las fiestas más solemnes se admitía el uso de los ornamentos de mayor calidad aunque no fuesen del color del día. Por último, se daba libertad a las Conferencias Episcopales para que estableciesen sus propias normas, debiendo respetar siempre el decoro y la pastoral práctica.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> *Instituto generalis Missalis Romani*, n°308-309, (1969); cfr. *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1972, tomo VI, pág.33.

**ABRIR TERCERA PARTE**

