



ABRIR CUARTA PARTE

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

XVII.- MENSAJEROS DE DIOS. ORIGEN Y CONCEPTO DE LOS ÁNGELES

Todas las religiones, tanto las primitivas como las más desarrolladas, han fomentado la creencia de seres, poderes y principios espirituales. El término ángel es aplicado por los monoteístas a una serie de especies y subespecies. En general, todas ellas comparten el enfoque de un universo tripartito: creen que el Cosmos se divide en cielo, tierra e infierno y consiguientemente, su población la conforman los ángeles, los hombres y los demonios.

Los *maleachim* (del hebreo *malakot*, cara oculta de Dios), mencionados en el Antiguo Testamento, recibieron el nombre griego de *angelos* que el latín tradujo como *mensajeros*.¹ Mediadores entre el reino sagrado (Dios) y el mundo profano (hombres), estos seres transmiten los mandatos de la divinidad y los ejecutan. La idea de Proclo asignándoles la misión de "reveladores" fue retomada por el Pseudo-Dionisio Areopagita, otorgándoles además el grado de mensajeros de Dios.²

La escasez de datos que la Biblia aportó sobre estos seres celestes, ocasionó la aparición de numerosos escritos cuya misión era completar el vacío dejado.

¹ SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, op. cit., VII, 5, pág.646: "1. Angeli Graece vocantur, Hebraice malacoth, latine vero nuntii interpretantur, ab e quod Domini voluntatem populis nuntiant".

² Se refiere a PROCLO, *In Orat.* 104; *De malo substst.* 1.218. Véase (CH 4.180B) en *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.IV, pág.137 y nota 5.

Prácticamente toda la información conocida sobre ellos proviene de textos apócrifos. Las *Crónicas de Enoc*, recopiladas hacia el siglo II a. C., son consideradas una de las fuentes más importantes. En sus páginas se encuentra información sobre los nombres de los ángeles, su vida y funciones, así como características propias de cada uno. Declaradas en el siglo IV d.C. por San Jerónimo apócrifas, hasta entonces habían sido consideradas "canónicas", constituyendo la fuente de inspiración del pensamiento de los primeros Padres de la Iglesia. Pero, conforme se extendió la creencia de la existencia de un cielo y un infierno dichos textos fueron desautorizados.

Por otra parte, la literatura patristica consideró extraña la idea de un espíritu puro fuera de Dios. En sí mismo, el término *spiritus* es equívoco. Mientras que los latinos concibieron a los ángeles corpóreos aunque no iguales a los hombres, los griegos los llamaron espíritus si bien diferenciándoles de Dios. Unos y otros pensaron en una sustancia luminosa, ya se tratase de la quinta esencia aristotélica o del fuego etéreo de los estoicos. Fue esta última concepción la que prevaleció, estando estrechamente conectada con la cosmología de los Santos Padres. Para ellos el mundo estaba formado por cuatro elementos con un lugar determinado en el Universo. Así cada ser tomaba su cuerpo del lugar que habitaba.

Pero si el punto de partida fueron las Sagradas Escrituras y la filosofía antigua, la doctrina de la angeología se debe a la Iglesia Oriental, más concretamente al Pseudo-Dionisio Areopagita que, en la segunda mitad del siglo V escribió su obra *De caelesti hierarchia* estableciendo un orden jerárquico celeste. San Gregorio Magno introdujo estas ideas en Occidente, a partir de la segunda mitad del siglo IX, al exponerlas en su *Homilía 34 sobre los evangelios*. Posteriormente éstas fueron recogidas por Santo Tomás en su *Suma Teológica*.

XVII.1.- Jerarquía celeste

La creencia de los primeros cristianos en un universo jerarquizado fue heredada de los hebreos. A partir de Dios, punto más elevado de la jerarquía, seres celestes ocupaban todo el espacio, estando unos más cercanos al centro y otros más alejados del origen divino (fig.335).

A pesar de que la Iglesia en sus comienzos mantuvo una postura vaga al respecto, ya entonces surgieron las primeras piedras de la doctrina que siglos más tarde desarrollaría el Areopagita. Fue en el V Concilio de Letrán (1512-1517) bajo León X, donde esta doctrina se expuso públicamente por uno de los obispos presentes en el acto. Aunque sin oposición de los Santos Padres, no llegó a ser definida y, por tanto, no se incluyó entre las normas de fe.³ Pero ya en el siglo V el Pseudo Dionisio había establecido las bases de la jerarquía celeste siguiendo el principio sobre el orden de los seres enunciados por San Pablo en su *Carta a los Romanos*.⁴ Partiendo de una concepción neoplatónica del Universo consideró que la armonía de éste resultaba de un orden prefijado. A partir del Centro representado por Dios estableció la existencia de círculos externos compuestos por innumerables espíritus puros. Las inteligencias angélicas fueron agrupadas en nueve coros, distribuidos en tres grupos más generales según la mayor o menor aproximación a la divinidad:

- jerarquía asistente (o suprema), formada por Serafines, Querubines y Tronos. Son los ángeles más cercanos a Dios pues le rodean en su trono y participan del amor, sabiduría y poder divinos.

³ Estas fueron las palabras pronunciadas en el acto: "Al crear Dios en el principio el cielo y la tierra, instituyó el cielo en tres principados, llamados jerarquías, e instituyó igualmente cada uno de estos tres principados en otros tantos coros de ángeles". (MANSI 32, 994). Concilium Lateranense V (Leonis X), *Bula de modo praedicandi*, Sessio XII. C: *Concilium Lateranense V, Sessio XII*: "Concillii originem, sicuti ego accepi, a Deo optimo maximo initium & formam sumptissimè fati constat. Nam cum in principio caelum & terram creaffet, caelum ipsum in tres principatus (quos hierarchias vocant) instituit, ac quemlibet principatum in totidem angelorum choros difinxit".

⁴ San Pablo, *Romanos* 13, 1: "Todos han de estar sometidos a las autoridades superiores, pues no hay autoridad sino bajo Dios; y las que hay, por Dios han sido establecidas..."

- jerarquía de imperio (o media), compuesta por Dominaciones, Virtudes y Potestades. Estos seres representan las perfecciones divinas.
- jerarquía ejecutiva (o ínfima), en la que los Principados, Arcángeles y Ángeles son los encargados de ejecutar las órdenes de Dios sobre las naciones o los individuos.

En Occidente San Gregorio Magno, en su *Homilía 34 sobre el evangelio*, enumeró la serie de nueve coros basándose en la distinción de ángeles "asistentes y ministros"⁵ con algunas diferencias respecto al anterior. Serafines, Querubines y Tronos forman la última jerarquía, mientras que la primera está compuesta por Virtudes, Arcángeles y Ángeles.⁶

Si la mayoría de los Santos Padres y teólogos coinciden en lo referente al número y nombre de cada una de las clases de ángeles, San Gregorio y el Pseudo Dionisio disienten no sólo en cuanto a la razón del nombre sino también en la ordenación de estos seres. El segundo expone la denominación de los órdenes según la conformidad de aquéllos con sus perfecciones espirituales; por contra, San Gregorio parece que en su clasificación atiende más a los misterios exteriores. En cuanto a la asignación de los grados de los órdenes angélicos, Dionisio coloca a las Virtudes debajo de las Dominaciones y sobre la Potestades; a los Principados bajo las Potestades y sobre los Arcángeles. San Gregorio no sigue este orden al situar a los Principados entre las Dominaciones y las Potestades; a las Virtudes entre las Potestades y los Arcángeles.

La división de los coros angélicos que nosotros seguiremos a lo largo de todo el apartado dedicado a los ángeles es la más corriente. Según los dos textos

⁵ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in Evangelia*, Lib.II.- *Homil.XXXIV* (PL 76, 1254): "... Aliud namque est ministrare, aliud assistere, quia hi administrant deo, qui et ad nos nuntiando exeunt; assistunt vero qui sic contemplatione íntima perfruuntur, ut ad exempla foras opera mínime mittantur". y en el mismo lugar (PL 76, 1251): "... sed cum ad nos aliquid ministraturi veniunt, apud nos etiam nomina a ministeriis trahunt".

⁶ *Id.*, (PL 76, 1249-1250): "Novem vero angelorum ordines diximus, quia videlicet case, testante sacro eloquio, scimus angelos, archangelos, virtutes, potestates, principatus, dominationes, thronos, cherubim, atque seraphim".

fundamentales, las *Jerarquías Celestes* del Pseudo-Dionisio y la *Suma Teológica* de Santo Tomas de Aquino, existen nueve órdenes celestiales girando en órbita alrededor del Trono de Gloria. Cada uno de ellos se subdivide en una tríada:

- **Tríada superior**, formada por Serafines, Querubines y Tronos.
- **Tríada media**, formada por Dominaciones, Virtudes y Potestades.
- **Tríada inferior**, formada por Principados, Arcángeles y Angeles.

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

Una de las mayores polémicas sobre los ángeles fue determinar la forma en la que debían aparecerse a los hombres. El Pseudo-Dionisio desarrolló una doctrina sobre los símbolos figurativos que influyó para que se creara y difundiera hacia el Occidente una imagería simbólica. Según él, existen dos teologías, una simbólica llamada también catafática o afirmativa, destinada a los que necesitan de los sentidos para llegar hasta Dios; otra mística o apofática que rehusa el uso de lo sensible para acercar la divinidad a los hombres. A ella corresponde la doctrina de las imágenes que tendría una enorme importancia en la representación artística de los ángeles durante toda la Edad Media.⁷

Siguiendo la terminología adoptada por aquél los símbolos figurativos pueden ser semejantes o desemejantes. En el primer caso, se recurre a imágenes santas adecuadas al objeto representado, imitando lo inimitable; en el segundo, la

⁷ Juan Plazaola ha analizado la importancia que las ideas sobre las formas angélicas del Pseudo-Dionisio han tenido en la iconografía medieval. Véase PLAZAOLA, J., "Influjo de la iconología del Pseudo-Dionisio en la iconografía medieval", en *Estudios Eclesiásticos*, vol.61, n°237, (1986), págs.151-171.

inadecuación de las figuras desemejantes permite el alejamiento de la causa evitando la comparación.

Dos son las razones para representar con imágenes lo que no tiene figura dando cuerpo a lo incorpóreo. Por una parte, nuestra propia incapacidad para elevarnos hacia la contemplación mental hace necesario el uso de metáforas (elementos que no son connaturales) sugerentes de lo sobrenatural; por otra, conviene que las verdades sobre las inteligencias celestes permanezcan veladas para el vulgo mediante enigmas sagrados.⁸

Los símbolos desemejantes se consideraron un medio para reconocer que las contemplaciones celestes no tenían semejanza con las figuras que aquellos seres adoptaban para hacerse visibles ante nuestros ojos. Según el Pseudo-Dionisio se les podía atribuir figura porque la materia tiene su origen en la belleza absoluta y, a través de toda la ordenación material, conserva algunos vestigios de la belleza intelectual. Sólo por mediación de la materia logramos elevarnos a los arquetipos inmateriales.

Ahora bien, para evitar el riesgo que imágenes semejantes podían causar entre los fieles, debido a la tendencia a dejarse llevar por las apariencias y ser "incapaces de elevarse por encima de la hermosura que perciben los sentidos", tuvo a bien condescender con el uso de símbolos desemejantes para representar a los seres celestiales:

Figuras muy nobles podrían inducir a algunos al error de pensar que los seres celestes son hombres de oro, luminosos, radiantes de hermosura, suntuosamente vestidos, inofensivamente llameantes, o bajo otras formas por el estilo con que la teología ha representado las inteligencias celestes.⁹

⁸ *San Mateo* 13, 11: "... A vosotros os ha sido dado conocer los misterios del reino de los cielos; pero a éstos, no.... Por esto les hablo en parábolas, porque viendo no ven y oyendo no oyen ni entienden..."; *San Lucas* 8, 10: "... A vosotros os ha sido dado conocer los misterios del reino de Dios; a los demás, sólo en parábolas, de manera que viendo no vean y oyendo no entiendan".

⁹ (CH 2.141B), en MARTIN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.2, pág.127.

No fue sólo este teólogo quien recomendó la interpretación anagónica (no literal) de la Biblia, advirtiendo que las cosas celestiales se manifestaban mediante símbolos desemejantes. Basándose en éstos (*per dissimila symbola*) Juan Escoto de Erígena (810?-880?) consideró que ciertas figuras "imposibles" (por ejm. un hombre alado) tenían la ventaja de no inducir a error, evitando que los ignorantes confundiesen el mero símbolo con la realidad. En el caso de la imagen artística de los ángeles se elogiaron aquéllas en las que se había recurrido a la forma simbólica, criticando por contra las imágenes con aspecto humano (*formoissimae imagines illae*), de gran belleza corporal, cubiertos de oro y vestiduras preciosas.¹⁰

Este simbolismo desemejante también lo encontramos en el pensamiento de Hugo de San Victor. En el siglo XII seguía existiendo la necesidad religiosa de evitar el peligro que conllevaba la belleza de las imágenes pintadas ante los fieles "ignorantes", por la tendencia de éstos a imaginar los seres espirituales con formas de naturaleza corporal. Para evitar este error teológico era preciso que se mantuviese la distancia que separaba el símbolo de la realidad y, puesto que este desprendimiento se realiza siempre con mayor dificultad en el caso de las imágenes bellas, se optó por el simbolismo desemejante:

Se encuentra y alaba mejor a Dios en lo feo que en lo bello; el sentimiento de lo bello es terrestre, el de lo feo despierta una nostalgia suprahumana.¹¹

En el siglo siguiente Santo Tomás aprovechó la expresión del Pseudo-Dionisio "semejanzas desemejantes" para desarrollar su doctrina sobre el conocimiento por analogía. El uso de los símbolos desemejantes tenían como principal razón "*ut omnis errandi tollatur occasio*". De igual manera, San Alberto Magno prefirió los símbolos

¹⁰ SCOTO ERIGENA, J., *Super Hierarchiam Caelestem S. Dionysii*, cap. II, 5 (PL 122, 172): "... Ac per hoc sicut ipsum magis honorat, qui negat eum esse quid, quam qui eum affirmat quid esse, ita plus eum significat atque honorat, qui figuram bestialem ipsi circumdat, quam qui in humana effigie auro gemmisque decora, pretiosaque induta vestimenta, caelestibusve splendidissimis corporibus circumscribit, ipsum imaginat. Putat enim eum sic subsistere; non autem decipitur, dum de ipso bestiales turpesve confusaeve formas tradat..." Para el texto comentado véase PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, págs. 164-165 y pág. 165, nota 37.

¹¹ Cfr. PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, págs. 167-168.

sobre las imágenes.¹² Si desde el punto de vista de la naturaleza del objeto representado los ángeles están mejor evocados mediante imágenes nobles, desde la utilidad al conocimiento es preferible representarlos a través de símbolos innobles.¹³

A lo largo de toda la Edad Media la mentalidad creada por los escritos dionisianos influyó de manera determinante en la imaginería simbólica de los ángeles, inspirándose los artistas en los textos que ofrecían este tipo de imágenes. Sólo siglos después, el idealismo platónico unido a la admiración por la belleza física haría que aquéllos abandonasen los símbolos desemejantes en busca de formas idealizadas con las que figurar a los ángeles. En las siguientes páginas se analizarán las diferentes formas y colores que el arte ha dado a estos seres celestes.

XVII.2.1.- Un cuerpo humano

Los textos sagrados fueron pocos en lo referente a las descripciones de los ángeles. A menudo mencionan simplemente la presencia de éstos sin dar ninguna referencia sobre su aspecto.¹⁴ En otras ocasiones, cuando el relato es descriptivo, el ángel puede variar sus formas visibles y, a veces, aparecer descrito con la expresión "un hombre".¹⁵ Pero ¿cómo es este hombre y qué calidades tiene para no confundirse

¹² MAGNO, S. A., *Comment. a la Epístola IX de Dion. Areop.*: "Solutio: Dicendum quod de Deo verius scimus quid non est quid est, sicut patuit ex *Mystica Theologia*, et ideo ea quae sunt manifestioris remotiois ab Ipso, sunt magis convenientia ad reduendum nos in Deum: et ideo modus per symbola est maxime conveniens theologiae". Cfr. PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, pág.170, nota 46.

¹³ MAGNO, S. A., *Coment. a De Cael. Hierarc.*, cap.II, 15: "Ipsa enim vilitas figurae facit nos quaerere veritatem, ut sic in superiora ducamur. Non veniremus dico nisi deformitas, id est, indecentia formationis (id est, figurationis) Angelorum manifestatoriae, i.e, qua manifestantur, nos extorqueret, id est, compelleret nos ad hoc... Animum dico assuescentem ad hoc". Cfr. PLAZAOLA, J., "Influjo de la...", *art. cit.*, pág.170 y nota 7.

¹⁴ Entre otros muchos véanse los siguientes pasajes: *Génesis* 21, 17: "Oyó Dios al niño, y el ángel de Dios llamó a Agar..."; *Éxodo* 23, 20: "Yo mandaré a un ángel ante ti..." 23, 23: "pues mi ángel marchará delante de ti..."; *Jueces* 13, 2: "El ángel de Yahvé se apareció..."

¹⁵ *Josué* 5, 13-14: "... y vio que estaba un hombre delante de él, de pie, con la espada desnuda en la mano... Y él le respondió: "No; soy un príncipe del ejército de Yahvé que vengo ahora"; *Ezequiel* 9, 2: "Y llegaron seis hombres por el camino de la puerta superior del lado del septentrión, cada uno con su instrumento destructor en la mano."; *Génesis* 19, 15-16: "En cuanto salió la aurora, dieron prisa los ángeles a Lot... Y como se retardase, tomaronlos de la mano los hombres a él..."

con los verdaderos habitantes de la Tierra? Los textos no dicen nada. La ausencia de detalles precisos parece dar prioridad a la pureza de la idea, al hecho abstracto en sí mismo más que a un interés en fijar un tipo en la imaginación. El arte necesitaba plasmar lo abstracto en algo asequible al fiel espectador y se afanó en la búsqueda de un rostro y un cuerpo para los ángeles.

El hombre es, en la jerarquía de los seres materiales, el más elevado en dignidad y el que más se aproxima a los ángeles en su espíritu. Además, es el objeto principal del arte, el que permite un mayor juego en la composición por sus múltiples expresiones. A través de su sexo puede sugerir la idea de fuerza o la de dulzura y fragilidad; por su edad, la inocencia y la ingenuidad así como el saber y la sabiduría. Su rostro, sus gestos y su mirada, aislados o en combinación, pueden expresar pensamientos y sentimientos. Ninguna otra forma visible ofrecía tantas posibilidades al artista. Por esta razón, la forma humana fue la elegida cuando se trataba de representar las apariciones de los ángeles en nuestro mundo.¹⁶

A destacar es la imagen de éstos como gente menuda. Una fórmula propia de las pinturas nórdicas (fig.336) que parece derivar de los duendes celtas. El vocablo septentrional *el-f*, como *áng-el*, deriva de la palabra raíz original que significa "el resplandeciente". Los cristianos celtas afirmaban que los duendes eran descendientes de los ángeles caídos. Junto a este modelo surgió otro más cercano a la concepción que en el siglo XIV se tuvo del mundo basada en la "perspectiva única" y desarrollada con tanto afán por el humanismo. Los ángeles se volvieron de un tamaño "real", obedeciendo su imagen a las leyes del mundo material.

Sin embargo, esto no hubiese sido suficiente para distinguirles del resto de los hombres. Era preciso encontrar un signo que les hiciese diferentes de aquéllos, que evocase una perfección superior transportándonos al dominio donde la materia no

¹⁶ Para la adopción de un cuerpo humano véanse DRIVAL, E van, "L'iconographie des anges", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.282-283; VILLETE, J., *L'ange dans l'art d'occident du XIIIème au XVIème siècle*, Thèse de Doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Henri Laurens Éditeur, Paris, 1941, pág.50.

existe. Se pensó entonces que el elemento más conveniente para lograr ese fin era dotarles de alas.

XVII.2.2.- El problema de volar

Desde la más remota Antigüedad las alas debieron de tener un significado muy amplio, añadiendo a la noción de espacio celeste y de ligereza cierto halo de misterio. En el caso concreto del ángel la atribución de las alas fue bastante tardía, posiblemente por la tendencia de los primeros cristianos a rechazar el uso en el arte de las figuras paganas en su deseo de evitar que aquéllos fuesen confundidos con las Victorias o genios tan de uso entonces.¹⁷ Pero, la imprecisión de las alusiones bíblicas sobre los ángeles hizo que finalmente los artistas recurriesen a dichas fuentes. Así, las antiguas obras escultóricas orientales de figuras humanas aladas como personificaciones de genios y seres sobrenaturales terminaron por influir en la representación cristiana de los ángeles. Dos fueron las imágenes que pronto atrajeron su interés: los ejemplos griegos de la Victoria alada (*Niké*) y las diversas representaciones del Eros con su posterior versión romana de Cupido (figs.337-338). Una vez introducido el tipo alado en el arte sólo haría falta el transcurrir del tiempo para que terminase imponiéndose como forma principal.¹⁸

Ahora bien, las alas no sólo eran un signo de la naturaleza transcendente del ángel, sino que además debían servir para representar su tránsito del cielo a la tierra y viceversa. Al artista se le planteaba un nuevo problema: ser capaz de representar de forma verosímil el vuelo de este ser con forma humana. Desde luego el añadir alas a un cuerpo no era suficiente para lograr el empeño. Era necesario que el aspecto general

¹⁷ CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., tomo I, (1924), págs.2080-2081. Para Louis Réau sólo a partir del siglo IV los ángeles son alados, véase RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible I, Ancien Testament*), pág.36.

¹⁸ Para la influencia de las Victorias y de los genios en la representación de los ángeles alados véanse CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., págs.2111-2121; VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.46 y ss; MODE, H., *Animales Fabulosos y...*, op. cit., pág.36.

fuese armonioso, con unos gestos acordes a su capacidad para volar, tal y como se observa en los seres voladores creados por la Naturaleza. Si el hombre no puede volar y el pájaro vuela pero sin cuerpo de hombre, sólo combinando ambos elementos el pintor podría, inspirándose en aquélla que no reproduciéndola, ofrecer al espectador una imagen creíble.

La elección de las alas parece ser el punto esencial de la cuestión para los coros angélicos, pues todos, en el ejercicio de sus misiones están llamados a tener que pasar del mundo celeste al mundo terrestre.¹⁹ El número de aquéllas dependía directamente de la jerarquía a la que perteneciese el ángel. Así, los Serafines, Querubines y Tronos, espíritus vecinos a Dios, tenían seis alas; las Dominaciones, Virtudes y Potestades, a medio camino entre el mundo divino y el terrestre, cuatro; por último, los Principados, Arcángeles y Ángeles, mensajeros de Dios y los más próximos a nuestro mundo, tenían dos alas. Símbolos de la rapidez con las que aquéllos ejecutaban los mandatos divinos, su tamaño, forma y disposición fueron variando a lo largo de los siglos. Los artistas bizantinos idearon una fórmula basada en la disposición disimétrica de las alas: mientras que una de ellas estaba extendida, la otra permanecía replegada. Este modelo fue adoptado en un primer momento por los pintores en Occidente. El principal problema que se les planteó fue, como ya hemos dicho, encajar las alas en el cuerpo humano del ángel logrando convencer al espectador de la posibilidad real de vuelo. Ello les llevó a escoger alas de gran tamaño, utilizando animales de la Naturaleza o recurriendo a las figuras aladas de la época helenística. Pero, con el paso del tiempo, el tamaño de las alas se fue recortando hasta tal punto que llegó a producir la sensación de no tener capacidad suficiente para permitir el ascenso del cuerpo.²⁰

En cualquier caso, son motivos de orden estético y no la práctica del vuelo los que han determinado la forma de las alas, su tamaño, color e incluso su posición. Si durante siglos el vuelo del ángel fue calmado, con un ritmo armonioso en el que todo

¹⁹ Para las alas en la representación de los ángeles y el problema de volar, VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.51 págs.150-170.

²⁰ No ocurre así en las pinturas góticas donde el carácter simbólico permite la existencia de ángeles con pequeñas alas.

estaba ordenado y medido, a partir del siglo XVI y sobre todo en el siglo siguiente, aquélla tranquilidad daría paso a un vuelo agitado, tumultuoso, lleno de pasión.

En esos siglos encontramos las críticas de teólogos a la costumbre tan extendida entre los artistas de pintar a los ángeles con alas. Gilio, en su recopilación de errores cometidos por los pintores sobre las historias sagradas, no olvidó dedicar unos párrafos al abuso de representar a estos seres alados.²¹ De igual manera lo sintió y escribió un siglo después en España Juan Basilio Santoro. En su explicación sobre el tema de la Anunciación, incluida en la primera parte de su *Flos Sanctorum*, manifestó:

... y no entro cô alas como fe fuele pintar, porq para volar no han menefer los Angeles alas, aunq los pintores fe las ponen, porq por ellas los que las miran conozcan que fon Angeles, o que fu ligereza es grande.²²

Respecto al problema que planteaba el cromatismo en las alas, son comunes las recomendaciones de la copia al natural admitiéndose el empleo de distintos tonos para lograr una mayor veracidad.²³ Aunque en ocasiones son del mismo color que el vestido, el gusto por el esplendor llevó a los pintores medievales y renacentistas a dotarles de alas multicolores semejantes a las plumas del pavo real (figs.339-340). Así consta en la carta de obligación y concierto firmada, el 3 de enero de 1548, entre Antonio de Quijano y Luis Vélez, obligándose al pintor a representar unos ángeles en las condiciones siguientes:

²¹ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, págs.111-112.

²² SANTORO, J. B., *Primera parte del Flos Sanctorum, y vida de los santos del Yermo del Nuevo Testamento*, Bilbao, 1604, cap.XXV; *Día de Marco. La Anunciación de la Virgen*, pág.319. La misma argumentación se encuentra en INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.II, cap.IV, pág.120: "¿quién podrá ignorar, que siendo los Angeles una substancias sin cuerpo, no lienen alas, ni plumas corporeas? Pero ¿de qué otro modo, se podrá representar mas oportunamente á la vista su agilidad, y ligereza, sino pintándoles con alas, y plumas?"

²³ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.570.

... de oro bruñido fino y las alas tan bien y sobre el oro de sus colores de azul y blanco y otros colores que requieren... y las alas... de colores... que parezcan plumas...²⁴

Pero las alas, con su poder evocador y significativo, no eran suficientes para hacer de cualquier forma humana la figura de un ángel. Tales atributos no estaban reservados únicamente a los genios en el arte pagano ni a los ángeles en el arte cristiano. Los artistas recurrieron a ellos para plasmar visualmente ideas abstractas. Las virtudes fe, esperanza y caridad, entre otras, fueron figuradas por aquéllos mediante la imagen de una mujer alada.

Para que realmente la metamorfosis fuese aceptada y la visión de un ser alado nos recordase rápidamente a un ángel, era preciso que el cuerpo adoptado por éste se correspondiese plenamente con la idea que todo hombre tiene de él, es decir, que se idealizase.

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

El ángel es un ser por el no pasa el tiempo. Su propia naturaleza hacía poco conveniente la atribución de un rostro de viejo. El respeto que tal edad causaba entre los hombres se vería eclipsado por la fragilidad de un ser mortal inscrita sobre su rostro. Por otra parte, la edad viril en la que el cuerpo plenamente desarrollado se afirma, poniéndose de manifiesto la fuerza física y el dominio de la razón, tampoco respondía a las características propias del ángel y su uso en el arte presentó ciertas reservas. Generalmente, fue seleccionada por los artistas más realistas o cuando la misión que debían cumplir así lo requería.²⁵

²⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.25.

²⁵ Para la edad de los ángeles véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.53 y ss.

Con el paso del tiempo la imagen del ángel fue reduciendo cada vez más su edad. Salvo cuando el papel lo exigía de otro modo el artista ya no elige para aquél la edad viril.²⁶ El carácter material y efímero de ésta no convenía ya a su naturaleza ni a la idea que en el siglo XIII se tenía del ángel. Nunca antes los pintores se habían atrevido a representarles más que con rasgos de adolescentes. Así lo corroboran las imágenes del arte bizantino en las que prima una concepción religiosa distante, solemne y, a menudo, hierática (fig.341). Y aunque les fueron otorgados rostros juveniles de formas esbeltas, en ningún momento se pretendió expresar la gracia y espontaneidad propias de un niño. Occidente que, en un primer momento mostró el mismo espíritu que Oriente, pronto daría paso a esta nueva concepción. Si en un principio su tamaño reducido estaba condicionado por los espacios arquitectónicos, posteriormente poblaron los cielos de la iconografía cristiana ejerciendo papeles concretos en las escenas de la Virgen y del Niño. La representación de aquéllos con aspecto de niños gozó del respeto de los iconógrafos que vieron en ello un modo de evitar el carácter viril propio del hombre y la posible confusión que una imagen de este tipo desencadenaría entre los ignorantes.²⁷

Este panorama permaneció sin variaciones durante toda la Edad Media y parte del Renacimiento (fig.342) sin necesidad de recomendaciones o correcciones por parte de los eruditos. Pero, a partir de la celebración del Concilio de Trento, los críticos de arte, recurriendo a la autoridad de la tradición, se afanaron en aportar soluciones a los pintores sobre la edad que debían representar los ángeles que figurasen en sus obras. Un ejemplo de ello lo vemos en Pacheco. Apoyándose en el pensamiento del Pseudo Dionisio y en la autoridad de San Agustín consideró que la edad media (de 10 a 20 años) era la más conveniente para los ángeles, ya que con ella se representaba su fuerza vital y su belleza.²⁸ Otra de las fuentes a las que recurrieron los tratadistas de arte

²⁶ Una excepción a la norma medieval fue Alberto Durero al representar, en algunas ocasiones, a los ángeles bajo los rasgos de un hombre adulto.

²⁷ Sobre el ángel-niño véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.130-143; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), págs.34-35.

²⁸ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.567. Para la referencia a Dionisio véase *ibidem*, pág.567, nota 16 y para la de San Agustín pág.567, nota 18.

para argumentar sus afirmaciones fueron las visiones místicas. La escena de cómo se le apareció un ángel a Santa Dorotea "en figura de un niño" fue recogida en los escritos de Ribadeneira y posteriormente añadida por Pacheco en sus *Adiciones a las imágenes*.²⁹ La edad concreta que debía tener aquél se encuentra en la descripción de la vida de Santa Francisca Romana, donde se especifica que tenía diez años.³⁰ Todas estas recomendaciones no lograron impedir que los cielos barrocos se llenasen de ángeles con aspecto de niños de corta edad (fig.343).

Tampoco faltaron referencias al color con que los pintores debían representar sus cabellos. De manera general recomendaron los tonos dorados o castaños (fig.344). En esta costumbre se ha querido ver un símbolo de la inteligencia iluminada por la revelación divina.

En cuanto a la elección del sexo el ángel de los primeros tiempos podía ser masculino o femenino dependiendo de la función que ejerciese. A pesar de la diversidad el ángel joven con rostro masculino era el más frecuente en el arte bizantino. Pero con el tiempo irrumpiría en el panorama artístico otra imagen que poco a poco iría adquiriendo un papel más relevante. Se trata del ángel-cariátide o con rostro femenino.³¹ Esta forma era demasiado seductora como para quedar confinada a funciones meramente decorativas y fue utilizada a finales del siglo VI para simbolizar a los ángeles. A pesar de ello el tipo masculino sobrevivió del olvido y, desde el siglo VII, tendría reservadas funciones muy precisas en sus apariciones artísticas, ya fuese como guardián o bien como soldado de las milicias celestes.

La coexistencia de ambas fórmulas en el arte explicaría el malestar que causó en Pacheco las imágenes de ángeles con rostro de mujer, adornados sus cabellos "con rizos y trenzas femeniles" y su cuerpo "con pechos crecidos". Nuestro tratadista

²⁹ RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., Santa Dorotea, 6 de febrero, pág.160: "... apareció vn Angel en figura de vn niño, que trala vna canafilla..."; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, págs.567-568.

³⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, págs.567-568.

³¹ VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.56.

consideró tal atrevimiento "indigno de su perfección". Sus críticas estaban basadas en la autoridad de los textos sagrados y de los decretos conciliares. Imágenes de este tipo sólo denotaban "flaqueza, por ser cosa indecente a los espíritus angélicos".³²

Para Interián de Ayala no sólo era lícito sino también conveniente "el pintar á los Angeles en figura de varones, ó de juvenes". Condenó las imágenes de éstos como "muchachos grandecillos casi enteramente desnudos", considerando aceptable pintarles "con semblante hermoso, cabello rubio, y decentemente crespado" ya que, a través de estos atributos, el pintor mostraba a los fieles la perfección de esos seres y la hermosura de su propia naturaleza.³³

XVII.2.4.- Ropajes

El vestido variará dependiendo de los diversos misterios que el ángel ejercite en la Tierra:

... según la voluntad del Señor, las necesidades de los hombres y variedad de ministerios que ejercitan, así toman los ángeles los trajes: ya de capitanes, ya de soldados armados, ya de caminantes, ya de peregrinos, ya de guías y pastores, ya de guardas y executores de la divina justicia, ya de embaxadores y mensajeros de alegres nuevas, ya de consoladores, ya de músicos...³⁴

Los iconógrafos paleocristianos vistieron a los ángeles con túnica y palio pero, poco a poco, la imaginación cristiana crearía un nuevo tipo. A partir de la Edad Media aparecen oficiando el rito de la liturgia celeste. Sus vestiduras debían corresponderse con el misterio y por ello, a partir de la primera mitad del siglo XIII, los ángeles ya

³² PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, págs.566-567.

³³ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.II, cap.IV, págs.117-118.

³⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.568.

no se conforman con presentar a los fieles los objetos de culto sino que adoptan las propias de la liturgia.³⁵ A pesar de todo, este vestido es todavía una excepción y habría que esperar al siglo siguiente para que, con las variantes propias de los usos de cada país, alcanzase un verdadero papel en su iconografía. El nuevo ángel ya no lleva ni el vestido antiguo, ni el vestido imperial de Bizancio, ni la túnica y el manto medievales de los primeros tiempos, sino que se reviste con alba, capa y dalmática, los ornamentos litúrgicos propios de los seres consagrados al servicio divino.³⁶ Otras fórmulas fueron adoptadas por los artistas occidentales, inspirándose siempre en las modas del momento.

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

La representación cromática de los ángeles respeta y sigue en líneas generales el pensamiento que en cada época hubo sobre la angeología. En los primeros tiempos éstos adoptaron un cuerpo de un único color permitía distinguirles de los mortales. Pero ¿qué color era ese? Para expresar la naturaleza luminosa y pura del ángel se le asimiló con la naturaleza del fuego y del rojo.³⁷ El ángel todo rojo no es sólo una pura combinación artística de colores, ni tampoco una figuración genérica del bien pues para ello hubiese bastado aplicar dicho color a partes concretas como el vestido, las alas o el nimbo. Más bien se trataba de expresar la propia naturaleza de este ser.

³⁵ Los ángeles son descritos con vestiduras sacerdotales en los siguientes pasajes de la Biblia: *Ezequiel* 9, 2: "Había en medio de ellos un hombre vestido de lino..."; 9, 11: "Y el hombre vestido de lino, con tintero de escriba a la cintura, vino a hacer relación: He hecho lo que mandaste"; 10, 2: "Y habló Yahvé al hombre vestido de lino y le dijo: Ve por entre las ruedas de debajo de los querubines y llena tus manos de las brasas encendidas que hay entre los querubines y échalas sobre la ciudad..."; *Daniel* 10, 5-6: "Alcé los ojos y miré, viendo a un varón vestido de lino y con un cinturón de oro puro". Para el Pseudo-Dionisio, estas vestiduras "significan la disponibilidad para encaminarse espiritualmente hasta la divina y misteriosa visión..." (CH 15.333A) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, op. cit., cap.XV, pág.181.

³⁶ DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.432; VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., págs.88-111; RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I, Ancien Testament*), pág.35.

³⁷ Entre otros véase DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", art. cit., pág.282.

Junto al ángel rojo aparecieron en los cielos de las pinturas medievales otros ángeles que sólo se distinguían de aquél por el color, en este caso, azul. Si en el arte bizantino éste se reservó para el cuerpo del ángel caído, en esta época rojo y azul sirvieron para distinguir no ya al ángel bueno del malo sino al Serafin del Querubin.³⁸

Quien haya observado con atención los cielos a los que nos referimos habra podido contemplar dos grupos de ángeles con forma humana pero también con ciertas particularidades. Unos son monocromos y aparecen siempre agrupados alrededor de la divinidad; otros, cuyo color de la piel y cabello es igual al de la raza humana, suelen ocupar la parte de la escena cercana a los hombres (figs.345-346). ¿Qué quiso decir el artista al hacer esta clara distinción? Parece probable que esa selección no carece de significado.

De nuevo tenemos que recurrir a la literatura contemporánea de las imágenes que nos ocupan para lograr comprender su mensaje. El problema de cómo conseguir que los ángeles fuesen visibles llevaba implícita otra cuestión no menos importante, la del cuerpo conveniente a estos seres. La postura de los escolásticos del siglo XIII negándoles cualquier cuerpo pues ninguno era apropiado a su naturaleza, no convenció y la necesidad de dar solución al problema ya planteado llevó a dividir el aire en dos estratos: uno superior y puro formado por el eter y otro, inferior y menos puro, compuesto por el aire. Para los Padres de la Iglesia el cuerpo de eter era el natural para los ángeles buenos mientras que para los escolásticos un cuerpo era únicamente asumido para dar apariencia humana. La monocromía total estaba pues en función de la absoluta incorporeidad del ángel y sólo podía ser asumida por aquéllos pertenecientes a los órdenes superiores con cuerpo de eter, esto es, Serafines (rojo), Querubines (azul) y Tronos (amarillo). Por contra, la variedad de colorido fue adoptada por los ángeles que se aparecían a los hombres asumiendo no sólo su propio cuerpo sino la tonalidad correspondiente. La poca importancia que los estudiosos de la angeología dieron a la tríada media (Dominaciones, Virtudes y Potestades) encuentra su reflejo en el arte

³⁸ BORGHINI, R., *Il Riposo...*, op. cit., lib.I, pág.86: "... nel suo trono il Salvatore del Mondo intorno à cui è il coro de' Serafine figurati con fei ali roffe, & il coro de' Cherubini con l'ali azurre, fecondo l'vfo riceuto dalla Chiefa..."

donde pocas veces se les representó. Así, el monocromismo del vestido y del cuerpo era un medio del que se servía el pintor para expresar la espiritualidad de los ángeles y su absoluta incorporeidad.

XVII.3.- Coros angélicos

Algunos estudiosos han considerado que el color de los coros angélicos se seleccionó en relación a la mayor o menor proximidad de éstos a la luz divina así como a los diferentes grados de pureza de las piedras.³⁹ El rojo brillante del rubí convenía a los Serafines, ángeles del amor; el azul del zafiro a los Querubines, ángeles de la sabiduría; la crisocola, el verde y el oro designaban a los Tronos. En los siguientes órdenes celestes se observa la reproducción casi paralela de los colores de la primera, perdiéndose gradualmente la pureza del color. En el último orden la gama cromática dominante es la de las mezclas. Esta escala de colores y sus correspondientes simbolismos adquirió una enorme riqueza en el arte.

XVII.3.1.- Tríada superior

Los Serafines representan el orden más elevado entre los ángeles. Estos seres, conocidos popularmente como las "flameantes serpientes voladoras del rayo", fueron en su origen identificados con la serpiente y el dragón pues ambos simbolizaban el rejuvenecimiento por medio de su capacidad para mudar la piel y reaparecer en una forma refulgente y juvenil. Más común es su representación como seres de seis alas y

³⁹ *Id.*, págs.433-43.

cuatro cabezas, siguiendo la visión del profeta Isafas.⁴⁰ Los artistas medievales añadirían ojos a aquéllas y posteriormente perderían su antigua forma para adoptar un cuerpo humano.

"*Seraph*" significa plenitud de amor. Por proceder de la gracia divina, los Serafines fueron llamados "ardientes o abrasantes";⁴¹ de ahí la asociación constante con el fuego.⁴² Según el Pseudo-Dionisio arden con el fuego de Dios por caridad y brillan por sí mismos. A ello se suma el significado derivado del incesante movimiento, en torno a las realidades divinas, producido por el calor permanente que estos seres desprenden.⁴³

Su cercanía a la divinidad les hace partícipes de la luz y del amor de Dios. Por esta razón los artistas de todos los tiempos eligieron el color rojo en todo el cuerpo o sólo en las alas y ropajes, para representarles⁴⁴ (figs.347-348).

⁴⁰ *Isafas* 6, 2: "Había ante El serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras volaban..."

⁴¹ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1252): "... Seraphim etiam vocantur illa spiritum sanctorum agmina quae ex singulari propinquitate conditoris sui incomparabili ardent amore. Seraphim namque ardentes vel incendentes vocantur... Qorum profecto flamma amor est, quia quo subtilius claritatem divinitatis ejus aspiciunt, eo validius in ejus amore flammescunt"; (CH 7.1) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.7, pág.145. Dionisio dice que el nombre Serafin equivale a decir inflamado o incandescente, es decir, enfervorizantes. Véase *id.*, cap.7, pág.145, nota 3.

⁴² (CH 15.329 A) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.15, págs.177-178. Se consideró que el símbolo del fuego era la mejor manera de expresar la semejanza que los seres celestes tienen con Dios, (CH 14.329A-329B), en *id.*, cap.14, pág.178. La alegoría del fuego es muy utilizada en la Biblia, véanse como ruedas inflamadas *Daniel* 7, 9: "... y las ruedas eran fuego ardiente."; como animales en llamas *Ezequiel* 1, 10-13: "Su semblante era éste: de hombre y de león a la derecha los cuatro, de toro a la izquierda los cuatro y de águila los cuatro... Había entre los vivientes (fuego) como de brasas, encendidas como antorchas, que discurrían por entre ellos..."; como hombres incandescentes *San Mateo* 28, 3; *San Lucas* 24, 4; *Ezequiel* 1, 4-7; como ríos de fuego *Daniel* 7, 10: "Un río de fuego procedía y salía delante de él..."; como tronos de fuego *Daniel* 7, 9: "Su trono llameaba como las llamas de fuego..." Y, sobre todo, la descripción de Serafin como incandescentes, atribuyéndoles las propiedades del fuego en *Isafas* 6, 6: "Pero uno de los serafines voló hacia mí, teniendo en sus manos un carbón encendido..." Para el significado de *Seraphim* y su asociación con el fuego, véase DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, pág.288-289; CLOQUET, M. L., "Les Anges", en *Revue de l'art chrétien*, III, (1907), pág.302.

⁴³ (CH 7.205C) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.7, pág.146.

⁴⁴ En el Monte Athos se les representó como ángeles completamente rojos como el fuego y con alas rojas, véase DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, pág.289-291. En otros monumentos cristianos, por ejemplo en San Vital de Ravena, algunos ángeles tienen las alas rojas, lo que hace suponer que se trata de Serafines. Véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, *op. cit.*, pág.103. Otros autores han analizado el tema, véanse CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, pág.302; KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, pág.236.

Los Querubines, considerados portadores del trono de Dios, fueron figurados con cuatro alas y cuatro caras, recordando su aspecto al de las bestias aladas con cuerpo de animal y rostro humano que custodiaban la entrada de los templos y palacios en Oriente.⁴⁵ Por ser luz y sabiduría⁴⁶ algunos añadieron ojos a sus alas.⁴⁷

Pero esta imagen de concepción oriental era demasiado extraña a la imaginación occidental para mantenerse intacta y no tardó mucho en verse transformada. Olvidando o ignorando la descripción de Ezequiel se les dotó de un cuerpo humano.⁴⁸

En cuanto a su color, el azul era el más conveniente al simbolizar la sabiduría divina. Según Kirschbaum este color, símbolo de la luz celeste, parece significar el esplendor, la luz y la claridad divinas. Y puesto que los Querubines son "plenitud de ciencia", la conveniencia íntima del color parece bastante clara⁴⁹ (fig.349). El tiempo daría origen a un nuevo tipo iconográfico caracterizado por cabezas de niños aladas (figs.350-351).

Es interesante la inversión que, en algunos casos, se puede observar debido al uso del color en las imágenes de estos dos coros angélicos. Si en Oriente ambos terminaron por ser parecidos e incluso alcanzaron la misma forma, manteniéndose su

⁴⁵ *Kerub*, palabra derivada del *Karabu* acadio, significa orar y fue el término con el que se designaba a las figuras mixtas de rasgos humanos que representaban las fuerzas de espíritus protectores. Véase MODE, H., *Animales Fabulosos y...*, *op. cit.*, pág.35.

⁴⁶ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in Evangelia*, Lib.II.-Homil.XXXIV (PL 76, 1252): "... Cherubim quoque plenitudo scientiae dicitur. Et sublimiora illa agmina idcirco cherubim vocata sunt, quia tanto perfectiori scientia plena sunt, quanto claritatem Dei vicinus contemplantur..." Para el Pseudo Dionisio "El nombre querubín, poder para conocer y ver a Dios: recibir los mejores dones de su luz..." (CH 7.1) en MARTÍN, T. H., *Obras Completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.VII, pág.146. Para el origen y significado de la palabra Querubín véase también DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, pág.291, quien sigue a Dionisio en su exposición.

⁴⁷ Para el Pseudo-Dionisio "Querubín" significa "poder para conocer y ver a Dios", véase (CH 7.1) en MARTÍN, T. H., *Obras Completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.VII, pág.145. Véase además M.L. Cloquet, "Les Anges", *Revue de l'art chrétien*, III, (1907), pág.303.

⁴⁸ *Ezequiel* 1, 5-11: "... tenían semejanza de hombre, pero cada uno tenía cuatro aspectos, y cada uno cuatro alas. Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies era como la planta del toro... Por debajo de las alas, a los cuatro lados, salían brazos de hombre, todos cuatro tenían el mismo semblante y las mismas alas... Sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; dos tocaban las del otro, y dos de cada uno cubrían su cuerpo". Para la forma del Querubín y su representación iconográfica, véanse DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, pág.291-292; VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, *op. cit.*, págs.143-144.

⁴⁹ KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, págs.236-237. Algunos autores apuntan también la conveniencia del blanco, véase CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, pág.303.

diferenciación a través del color, rojo para los primeros y azul para los segundos, no ocurre así en Occidente donde se produjo su confusión. Ocasionalmente el artista ha podido invertir los papeles y presentarnos azul al Serafin y rojo al Querubin. Tal elección puede no ser casual ya que en las Sagradas Escrituras expresiones como "espada de fuego" o "nube de fuego" son reservadas para estos últimos.⁵⁰

Tampoco faltó quien, exagerando el significado de ángeles rojos y ángeles azules, les clasificó en "ángeles nocturnos" y "ángeles diurnos". Rojo era el color del día y azul el de la noche, haciendo derivar este significado de la antigua tradición oriental que pintaba de verde o de azul a la divinidad nocturna. Una idea que se corresponde también con la división en "ángeles buenos" y "ángeles caídos". La literatura contemporánea dará prioridad a la última.

Referente a los Tronos, el relato más completo de su aspecto procede de la visión de Ezequiel.⁵¹ En él se inspiraron los iconógrafos para sus primeras representaciones. Descritos como "ruedas" o los de "múltiples ojos", el arte les ha figurado como ruedas llenas de ojos.⁵²

Tronos significa acogida y poder judicial.⁵³ Precisamente como representantes de la justicia divina, son el asiento en el que se halla la majestad divina y su color es el amarillo.⁵⁴ Sin embargo, este significado parece que fue poco conocido y, por tanto, la elección del mismo pudo deberse a razones artísticas puramente formales. La

⁵⁰ *Génesis* 3, 24: "Expulsó al hombre y puso delante del jardín de Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida"; *Ezequiel* 1, 4: "Miré, y he aquí que venía del septentrión un viento impetuoso, una nube densa, y en torno a la cual resplandecía un remolino de fuego..."

⁵¹ *Ezequiel* 1, 15-18: "... descubrí junto a cada uno de ellos una rueda que tocaba la tierra... Mirando, vi que sus llantas estaban todo en derredor llenas de ojos".

⁵² El término hebreo *Galgal* tiene el doble significado de "rueda" y "pupila del ojo". Véanse DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, págs.292-293; CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, pág.303.

⁵³ MAGNO, S. G., *XL Homillarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1252): "Throni quoque illa agmina sunt vocata, quibus ad exercendum iudicium semper Deus omnipotens praesidet. Quia enim thronos Latino eloquio sedes dicimus, throni Dei dioti sunt hi qui tanta divinitatis gratia resplentur, ut in eis Dominus sedeat, et per eos sua iudicia decernat..."; (CH 7.205D), en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.7, pág.147.

⁵⁴ KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e...", *art. cit.*, pág.237.

gama de rojos, azules y amarillo permitía al artista un juego armonioso que enriquecía sus composiciones.

XVII.3.2.- Tríada media

Las Dominaciones, llamadas así por el poder que ejercen sobre los coros inferiores regulando sus obligaciones, son habitantes del segundo cielo y cauce de misericordia divina.⁵⁵ Iconográficamente se las ha representado vestidas con albas sujetas a la cintura mediante un cinturón dorado y con estolas verdes.⁵⁶

Las Virtudes son los ángeles que conceden bendiciones en forma de milagros, inspirando sentimientos dignos de Dios.⁵⁷

Las Potestades, habitantes de la región limítrofe entre los cielos primero y segundo, actúan como guardianes patrullando los "senderos celestiales", siempre atentos a la infiltración diabólica. Pero su verdadera misión es reconciliar a los opuestos presentes en el alma humana, transformando la dualidad de nuestro discernimiento cotidiano en una unidad. Son los indicadores de la naturaleza ordenada, del poder celestial e intelectual.⁵⁸

⁵⁵ MAGNO, S. G., *XL Homillarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251-1252): "Dominationes autem vocantur etiam potestates principatum dissimilitudine alta transcendunt. Nam principari est inter reliquod priorem existere, dominari vero est in subjectos quosque possidere. Ea ergo angelorum agmina, quae mira potentia praecminent, pro eo quod eis caetera ad obediendum creata sunt, dominationes vocantur"; (CH 8.237C) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.8, pág.153: "dominaciones" significa... un elevarse libre y desencadenado de tendencias terrenas, sin inclinarse a ninguna de las tiránicas semejanzas que caracterizan a los duros dominios". Véase además DRIVAL, E. van, "L'Iconographie des...", *art. cit.*, pág.342-343.

⁵⁶ DRIVAL, E. van, "L'Iconographie des...", *art. cit.*, pág.343; CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, pág.305.

⁵⁷ MAGNO, S. G., *XL Homillarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): "Virtutes etenim vocantur illi nimirum virtutes, per quos signa et miracula frequentius fiunt". Para el significado de Virtudes véase además DRIVAL, E. van, "L'Iconographie des...", *art. cit.*, págs.344-345, donde sigue la exposición del Pseudo Dionisio y de San Isidoro de Sevilla. Para la representación iconográfica de las mismas véase *id.*, pág.345-346.

⁵⁸ MAGNO, S. G., *XL Homillarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): "Potestates etiam vocantur hi qui hoc officio caeteris in suo ordine perceperunt, ut eorum ditioni virtutes adversae subjectae sint, quorum potestate refrenantur..." (CH 8.240A) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.8, pág.154. Su actuación como guardianes es recogida en San Isidoro, *Epist. a los Romanos* 13,1. Para el significado de Potestades véase DRIVAL, E. van., "L'Iconographie des...", *art. cit.*, págs.346-347, donde sigue la exposición del Pseudo Dionisio y de San Isidoro de Sevilla. Para la representación iconográfica de las mismas véase *id.*, pág.346-347.

XVII.3.3.- Tríada inferior

Los Principados, considerados en origen un orden bajo cuyo dominio estaban las naciones de la Tierra,⁵⁹ fueron confundidos con el paso del tiempo con las Potestades. En algunas ocasiones visten de soldados.⁶⁰

En cuanto a los Arcángeles existen divergencias a la hora de determinar su papel en el conjunto de las jerarquías celestes. Tres son las principales teorías:

- Pseudo-Dionisio les equiparó a los otros órdenes de la misma jerarquía (Principados y Ángeles), considerándoles "simples mediadores".
- Para Santo Tomás, los Arcángeles eran, a la vez, servidores de los Principados y jefes de los Ángeles.
- San Gregorio les consideró iguales a los Ángeles, diferenciándose de éstos por ser sus jefes. A ellos les corresponde cumplir las órdenes de las jerarquías superiores y ejecutar las misiones extraordinarias.

Por lo que respecta a su representación en el arte los Arcángeles portan atributos característicos que permiten al espectador su individualización y correcta identificación. Jefes de las milicias celestes, visten ropas de soldados y algunas veces armaduras.⁶¹ Según una antigua creencia, los colores de los siete Arcángeles

Id., pág.347-348.

⁵⁹ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum in...*, *op. cit.*, lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): "... Principatus etiam vocantur qui ipsis quoque bonis angelorum spiritibus praesunt, qui subjectis aliis dum quaeque sunt agenda disponunt, eis ad explenda divina ministeria principantur"; (CH 9.257B) en MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo...*, *op. cit.*, cap.9, pág.157: "El término "principados celestes" hace referencia al mando principesco que aquellos ángeles ejercen a imitación de Dios". Véase además DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, págs.425-426, quien en su exposición del tema sigue a Dionisio y a San Isidoro de Sevilla.

⁶⁰ DRIVAL, E. van, "L'iconographie des...", *art. cit.*, pág.426.

⁶¹ Para la representación de los Arcángeles véanse *Id.*, págs.429-430; CLOQUET, M. L., "Les Anges", *art. cit.*, págs.307-308.

pertenecían a una esfera planetaria y simbolizaban las siete Iglesias del Apocalipsis.⁶² Sealtiel (ángel de Saturno) tenía el negro o violeta oscuro por color; Zadkiel (ángel de Júpiter) vestía de azul y púrpura; a Uriel (ángel de Marte) le pertenecía el rojo bermellón o naranja; a Anael (ángel de Venus) la gama de rosas y no el verde como cabría esperar; a Rafael (ángel de Mercurio) le correspondía el verdegris; a Gabriel (ángel de la Luna) le convenía el blanco y a Miguel (ángel del Sol) le atribuyeron el amarillo. Pero, como vamos a ver, el arte se encargó de modificar estas asociaciones en los Arcángeles más representados, nos estamos refiriendo a Miguel, Gabriel y Rafael.

Desde los primeros siglos del Cristianismo la Iglesia, deseosa de desviar hacia San Miguel el culto que los paganos tributaban a Mercurio, concedió al Arcángel algunas de las atribuciones de este dios. Mensajero del cielo se convirtió en conductor de los muertos.⁶³ Dos fueron las fórmulas iconográficas adoptadas por los artistas desde la Edad Media en adelante:

- como mensajero divino viste indumentaria militar. Suele aparecer pisando al Demonio (a veces un dragón) y atravesándole con una espada o lanza
- como psicopompo, pesando las almas. Una fórmula que gozó de preferencia y en la que se seguía el prototipo del mundo egipcio, ya que la psicostasia tiene su origen en el *Libro de los Muertos*.⁶⁴ El Arcángel es asociado al dios egipcio Thoth.

Una balanza o peso se convierte en su atributo, encontrándose referencias a él en los escritos de algunos teólogos y críticos de arte. Molano y, más tarde Pacheco,

⁶² Apocalipsis 8, 2: "Vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas". Esta idea es mantenida por GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.184-188.

⁶³ Los griegos llamaron también a Mercurio (Hermes) "Acompañante del Alma". Sobre la imagen de este Arcángel véase además CLOQUET, M. L., "Les Anges", art. cit., págs.308-309.

⁶⁴ Allí el pesador de almas era Anubis, perro o deidad con cabeza de chacal, identificado con la estrella más importante del cielo egipcio, Sirio, la estrella-perro.

lo consideraron un elemento importante para que, a través de su lectura en el cuadro, los ignorantes entendiesen el poder del Arcángel "para recibir las almas de los hombres y pesar sus méritos".⁶⁵

El amarillo, símbolo de la inteligencia divina y el blanco, color de la iniciación y de Dios, serían considerados los colores más convenientes para representar la coraza o armadura de su indumentaria⁶⁶ (fig.352).

Gabriel está presente en la Anunciación, la Resurrección, la Misericordia, la Revelación y la Muerte. El aspecto terrible con el que se le figuró en algunas pinturas parece inspirado en las palabras de San Gregorio considerándole símbolo de la fuerza de Dios.⁶⁷ Algunos han querido ver en él la parte femenina del Universo (fig.353). En la misma línea, una antigua tradición popular narra cómo sacó del Paraíso al alma invariablemente rechazada y la adoctrinó durante los nueve meses en el seno materno.⁶⁸ Otros tradujeron el nombre de Gabriele por "Esposo divino". San Jerónimo nos dice que la Virgen confundió al Arcángel con un hombre. A pesar de todo, la fórmula iconográfica más usada por los pintores fue representarle como un joven de bellas facciones, vestido decentemente con túnica de resplandeciente de varios colores.⁶⁹ Siguiendo la visión del profeta Daniel, el amarillo fue uno de los colores con los que se adornó sus vestiduras⁷⁰ (fig.354). Sin embargo, algunos teólogos rechazaron su uso por considerarlo indecoroso. Así lo expresó Juan Basilio Santoro:

⁶⁵ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XXXIX, pág.347: "Imagines Sancti Michaelis Archangeli. Michael Archangelus cum Libra pingitur, ut simplices, inquit Eckius, intelligant eum potestatem habere animas hominum suscipiendi, eorumque merita ponderare"; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIV, págs.659-660.

⁶⁶ VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.114.

⁶⁷ MAGNO, S. G., *XL Homillarum In...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): Gabriel autem, fortitudo Dei."

⁶⁸ Véase *San Lucas* 1, 26 al tratar de la concepción de Cristo.

⁶⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XI, pág.567. Véanse además SANTORO, J. B., *Primera Parte del...*, op. cit., cap.XXV: *Día de Marco. La Anunciación de la Virgen*, pág.319; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.IV, pág.30; CITADELLA; L. N., *Istruzioni al pittor...*, op. cit., lib.IV, cap.IV, pág.195: "... L'Arcangelo deve dipingersi solo forme di un bello e modesto giovine, colle ali, e con vesti resplendenti e variopinte, che gli scendano sino al tallone".

⁷⁰ *Daniel* 10, 5-6: "... un varón vestido de lino y con un cinturón de oro puro. Su cuerpo era como de crisólito; su rostro resplandecía como el relámpago; sus ojos eran como brasas de fuego; sus brazos y sus pies parecían de bronce bruñido..." Esta costumbre es recogida por INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.VI, pág.143.

... Su habito aunque galan fue honeftifsimo, no adornado de oro... pues eftos adereços, y galas temporales auian de fer de poco tenidas por la virgen, fiendo como era tan honefta, y humilde, y por cofeguiete amiga en todo delas cofas humildes y honeftas.⁷¹

Para Interián de Ayala cometían un grave error no sólo aquellos pintores que representaban al Arcángel en "edad, ó figura pueril", sino también los que para precaver cualquier pensamiento impuro derivado de la visión de la Virgen con un joven, le pintaban "en figura de viejo, la barba, y el cabello largo, y cano" de manera que más que "estar adornado, estaba disforme".⁷²

Rafael, cuyo nombre significa "medicina de Dios",⁷³ tendrá como misión curar las enfermedades, no sólo espirituales sino también corporales, apareciendo asociado a una serpiente. Como maestro de las especulaciones filosóficas y guerrero, sus vestidos son de color verde. Pero no siempre la norma se cumple. A partir del siglo XVI, y sobre todo en el XVII, se representa al Arcángel acompañando al joven Tobías. No es el color el atributo distintivo sino el bordón de peregrino, el vaso de los ungüentos y el pez, todos ellos inspirados en el *Libro de Tobías*⁷⁴ (fig.355).

Los Ángeles completan el conjunto jerárquico constituyendo el grado inferior. Entre todos los órdenes celestes éste fue el que adquirió mayor relevancia en el arte cristiano desde la Edad Media. La obra del Pseudo-Dionisio continuó siendo el libro inspirador. Todos los autores coinciden en señalar el siglo XVI la época en la que la piedad popular centró su mirada en la doctrina de estos seres.⁷⁵

⁷¹ SANTORO, J. B., *Primera Parte del...*, op. cit., cap.XXV. *Día de Marco. La Anunciación de la Virgen*, pág.319 (Rr 4). Similar opinión se encuentra en RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.220.

⁷² INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo II, lib.IV, cap.IV, pág.29.

⁷³ MAGNO, S. G., *XL Homiliarum In...*, op. cit., lib.II.- Homil.XXXIV (PL 76, 1251): Raphael vero dicitur medicina Dei". El término hebreo *rapha* quiere decir "sanador, médico o cirujano"

⁷⁴ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament*), pág.53.

⁷⁵ MÂLE, E., *El Barroco...*, op. cit., pág.263.

Parece que en Oriente existió la costumbre de representarles con túnicas de color púrpura, a tenor de las indicaciones que en las actas del Concilio II de Nicea se daba a un obispo para que inculcase en su pueblo los hábitos blancos en los seres angélicos, debiendo además abandonar el uso de la púrpura.⁷⁶ Los artistas de Occidente, siguiendo el pensamiento de los Santos Padres, representaron a los Ángeles con túnicas blancas (fig.356). San Gregorio Nazianceno pensó que este color les convenía particularmente en recuerdo constante de su pureza perfecta.⁷⁷ El blanco era adoptado por aquellos seres debido a su semejanza con Dios.⁷⁸ En algunas pinturas son revestidos de palio blanco, túnica del mismo color y estola azul para indicar no sólo sus funciones sacerdotales, sino también algunas de sus cualidades como la alegría o la pureza.⁷⁹ Poco a poco, el blanco decoroso daría paso a colores brillantes. Para Emile Mâle una de las causas del cambio en el cromatismo del vestuario de los Ángeles fue la influencia en el arte de la representación de los Misterios. A partir del siglo XIV los miembros de la Iglesia, en un deseo de dar mayor magnificencia a la fiesta, prestaban los ornamentos eclesiásticos a los actores.⁸⁰

Tales usos fueron criticados en el siglo XVI por Molano que acusó de ignorantes a los que, faltando al decoro, les atribufan albas púrpuras.⁸¹ Más conforme

⁷⁶ *Concilium Nicaenum II (787), actio V (Mansi 13, 207-332D)*. Cfr. CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.2081.

⁷⁷ NAZIANCENO, G., *Oratio XXV.- In Laudem Heronis Phillos (PL 35, 1199)*: "... Adesdum, virtute dexter, tam quae in contemplatione, quam quae in actione versatur, qui in alieno habitu nostra profiteris; ac ne in alieno quidem fortasse, siquidem angelicum est, vestitus candor et splendor, cum corporea forma pinguntur; ad designandam, ni fallor, naturalem ipsorum puritatem". Para el texto en griego (PG XXXV, 1200); Sedulius había sugerido algo similar, véase SEDULIO, *Carmen paschale*, I.V, vs.328 (PL 19, 740): "*Flammeus aspectu, niveo praeclarus amictu*". Cfr. también en CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.2082.

⁷⁸ CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie...*, op. cit., pág.2081; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.98. No faltó quien interpretando libremente las palabras de Dionisio les atribuyó túnicas verdes para expresar la juventud y verdor de sus espíritus, véase VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.121.

⁷⁹ GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art...*, op. cit., pág.182.

⁸⁰ Ejemplo de esta costumbre es el *Mystère de Saint Romain*, prestando el cabildo a los niños que representaban el papel de ángeles, los vestidos y ornamentos pontificales. De igual manera, en 1519 el cabildo de San Junien, en Limoges, facilitó a los actores todos los ornamentos que tenía en su poder para representar el *Mystère de la Sainte Hostie*. Cfr. MALE, E., *L'art religieux de la...*, op. cit., pág.67, nota 3. Véase además CHATELET, A.; RECH, R., *Le Monde Gothique...*, op. cit., cap.XIII, pág.355.

⁸¹ MOLANO, J., *De Historia...*, op. cit., lib.III, cap.XL, pág.425: "... inuenes aspectu fulgenti, vestitu candido induti..."; cap.XLI, págs.428-429: "... Habitus corporis quandòque omnino nullus est, vt cum sine vestibus nudi exhibentur, quandòque ipfis dignis... vt cum vestitu candido induti..."; pág.432: "...non decere angelos purpureas, fed albas vestes. Ignorat, inquit, sanctis potestatis non effe

a la verdad de los textos sagrados era pintarles con vestidos "cándidos" y así lo recomendaron la mayoría de los eruditos de la época.⁸²

Junto al blanco conviven una amplia gama de colores poco saturados y, por tanto, con gran cantidad de aquél en sus mezclas (figs.357-359). El empleo de esos tonos gozó de la aprobación de los tratadistas poniendo como única objeción que el color final no se alejase de la "candidez y blancura".⁸³ Incluso se llegó a tolerar la variedad de colores en las vestiduras angélicas siempre que con ello no se faltase al decoro. Y se comparó la riqueza cromática de aquéllas con la variedad del arco iris:

... de suerte que, representando con el más blando, y proporcionado temperamento, los colores de oro, amarillo, azul y purpúreo, ofrecen á la vista la misma variedad, que admiramos con gusto en el Arco Iris...⁸⁴

No faltó quien les atribuyó ropas de color morado (fig.360). Dicha elección fue totalmente rechazada por los teólogos y tratadistas. Según Pacheco vestirles con ropas moradas o nazarenas, pareciendo peregrinos, era impropio para expresar la esencia angélica y constituía un grave atrevimiento del pintor.⁸⁵ Autores modernos han

curae quod vestitu vestiantur, Et candido quidem habitu non quocumque, sed sacerdotali pinguntur, quia fallicet sacerdotum quasi munus suberunt, quado & pro nobis preces fundunt, & nostra causam apud Deum agunt...

⁸² *San Mateo* 28, 2-3: "... pues un ángel del Señor bajó del cielo... Era su aspecto como el del relámpago, y su vestidura blanca como la nieve"; *San Juan* 20, 12: "y vió a dos ángeles vestidos de blanco, sentado uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús". Los tratadistas del Renacimiento siguen estos relatos, véanse LOMAZZO, G. P., *Scritti sulle Arte*, 2 vols., (Introducción y comentarios a cargo de Roberto Paolo Ciardi), Narchi & Bertolli, Florencia, 1973, vol.II, pág.179: "... in vestimenta candide come neve apparvero gl'angeli sopra il monumento di Cristo, per dimostrazione d'allegrezza...", en . También en LOMAZZO, G.P., *Trattato dell'...*, *op. cit.*, cap.XIII, pág.2251; BORGHINI, R., *Il Riposo...*, *op. cit.*, lib.II, pág.233: "... veste candide: e gli Agnoli nella Refurrettione, e nell'Ascensione con vestimenti bianchi veduti furono. Significa il bianco scienza, purità, innocenza, giustitia, e dirittura". Para la túnica blanca de los ángeles y su significado véase además la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, *op. cit.*, pág.2154. En España también se tuvo la misma opinión, véase SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, *op. cit.*, IV parte, cap.II, fol.cirvij.

⁸³ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, *op. cit.*, (Milán, 1584), lib.VI, cap.VIII, pág.309: "I chiari dorati, & lucidi colori appartengono à Gl'Angeli pur tendenti al chiaro, & bianco..."; también en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, *op. cit.*, cap.XIII, pág.2268. El mismo texto se encuentra en BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.141. En España destaca Pacheco, véase PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.569.

⁸⁴ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.II, cap.IV, pág.119.

⁸⁵ Pacheco se refiere al cuadro de Juan Fernández de Navarrete el Mudo, *Abraham y los tres ángeles*, que actualmente se encuentra en la National Gallery de Dublín. Véase PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.570.



querido ver en esa práctica el deseo del artista en expresar la Pasión y Muerte de Cristo.⁸⁶

XVII.3.3.1.- Nimbo y color

Los pintores dotaron a los Ángeles de aureolas doradas como símbolo de la inteligencia iluminada por la revelación divina (fig.361). Aunque ello fue norma general existen imágenes donde aparecen con nimbos de color verde, quizá como símbolo de su iniciación espiritual⁸⁷ (fig.362). Rojo y blanco son algunos de los colores que los iconógrafos bizantinos recomendaron.⁸⁸ El primero podía servir para indicar la caridad de estos seres. Tampoco falta quien les atribuyó un nimbo azul (fig.363).

XVII.4.- Los ángeles en los contratos

Las imposiciones del cliente en cuanto a la representación iconográfica de estos seres se centra en el primer coro compuesto por los Serafines y en el último formado por los Ángeles.

Referente a los primeros, parece que el factor determinante en el mantenimiento del color rojo fue el gusto por la copia. El 10 de septiembre de 1555 se encargó a

⁸⁶ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.78.

⁸⁷ VILLETTE, J., *L'ange dans l'art...*, op. cit., pág.121.

⁸⁸ DIDRON, M., *Manuel d'iconographie...*, op. cit., pág.190, nota 1.

Gutiérrez de la Peña y a Cristóbal Bustamante la pintura del retablo de San Francisco en Medina del Campo, con las siguientes condiciones:

yten que los... serafines q en la dha obra ubiere sean... dados de sus frescores en bocas y ojos de los serafines de sus colores bibos a la manera de los que estan en la capilla mayor de señor san francisco...⁸⁹

Con frecuencia se recordará al pintor que elija los colores más convenientes para representarles. Así se deriva de la carta de obligación que Luis Vélez firmó, el 5 de marzo de 1566, para pintar el retablo de Santa María de Pozaldez.⁹⁰

Más concreto en sus términos es el contrato que, con fecha 22 de agosto de 1571, firmó Antonio del Castillo para hacer una obra en el monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Medina del Campo. De "carmin" y "berdes finos" debían ser las alas de los Serafines.⁹¹

La tipología y color de los ropajes que cubrían el cuerpo de los Ángeles fueron especificados en este tipo de documentos. El 12 de junio de 1511 Francisco y Bartolomé de Mesa, ambos pintores sevillanos, se obligaron a "pintar un ángel junto cada escudo... con sus albas y estolas".⁹²

Aunque en algunos casos el color es impuesto por el cliente, en general, se dejaba al pintor cierta libertad de elección. Antonio de Quijano y Luis Vélez se comprometieron en escritura pública, el 3 de enero de 1548, a pintar las vestiduras de

⁸⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.72.

⁹⁰ *Id.*, pág.31.

⁹¹ *Id.*, pág.121.

⁹² *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.27.

unos Ángeles "de oro bruñido fino... y sobre sus colores de azul y blanco y otros colores que requieren".⁹³

El 22 de septiembre de 1583 la Cofradía de Nuestra Señora de Ubiera encargó a Juan de Velasco la pintura y ornato del altar mayor, debiendo realizar una imagen de la Asunción en la que los Ángeles tendrían "las ropillas estofadas coloridas de diferentes maneras" como mejor conviniese.⁹⁴

Para el retablo de Santiago en Medina de Rioseco Martínez de Estrada y Juan Alvarez de Valverde se comprometieron, el 22 de noviembre de 1705, a vestir al Ángel de la escena "de una tela preciosa y blanca matizada de diversos colores".⁹⁵

⁹³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.25.

⁹⁴ *Id.*, pág.191.

⁹⁵ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.267; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 673, Folio 329.

CAPITULO XVIII.-

**SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN
SIMBÓLICO-CROMÁTICA EN EL
CUADRO**

XVIII.- SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN SIMBÓLICO-CROMÁTICA EN EL CUADRO

Aislar y analizar a los personajes como lo he hecho a lo largo del capítulo anterior es un ejercicio artificial puesto que el color nos manda mensajes cuya significación no proviene sólo de la figura sino del grupo representado en la escena, es decir, de la obra de arte en su conjunto. Sin embargo, he creído útil este método porque sólo el conocimiento detallado de cada parte individual nos puede ayudar a comprender como está construido el todo.

Ningún diseño o color, por sí mismo, es suficiente para sellar a un personaje como bueno o malo. Para que aquél cumpla con eficacia su función diferenciadora y simbólica se precisa de un contexto determinado.

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

Los artistas recurrieron al color como una herramienta que les permitía establecer significados concretos y lo aplicaron de múltiples maneras en sus composiciones.

a.- **Principio de aislamiento.** Para lograr de una manera efectiva distinguir a un personaje del resto, el artista podía emplear el color en un contexto aislado o bien utilizarlo exclusivamente para la indumentaria de un personaje o grupo, en claro contraste con todas las demás figuras de la composición (figs.364-366). En ocasiones, el pintor atribuyó un mismo color a las prendas de vestir de diversos personajes (fig.367). La diferencia estriba en la proporción del color usado para cada uno. Los pequeños toques tienen una fuerza mucho menor que el vestuario completo del mismo color y permiten aislar al personaje obligando al espectador a mirarle de forma diferente.

Aunque el principio de aislamiento del color puede observarse en numerosas obras de arte, no en todos los contextos tiene la misma fuerza expresiva. Para que el color cumpla su función diferenciadora es preciso que el espectador conozca el entorno físico en el que ha sido utilizado. Una vez identificado el personaje en cuestión, el conocimiento refuerza la connotación del color aislado.

Normalmente, los pintores recurrieron a este principio para diferenciar al bueno del malo. Los judíos suelen aparecer separados del resto de la composición y, generalmente, constituyen un punto de color brillante en la misma; otro caso interesante es el de San José, cuyo aislamiento de la escena puede verse reforzado mediante el empleo de colores vivos en sus ropajes (fig.368). Pintándoles de esta manera se creaba un mayor contraste entre los personajes vestidos con aquellos colores y las otras figuras de tonos más sombríos.

b.- **Principio de la forma.** La diferencia en la forma y ajuste del vestuario que lleva cada personaje en el cuadro es otro recurso que permite al pintor diferenciar el bien del mal. Las ropas ajustadas, de colores

brillantes y saturados, fueron elegidas frecuentemente para los enemigos de la fe, contrastando con los trajes largos y holgados, también de vivos colores, reservados para todos los que llevaban una vida ejemplar (figs.369-370).

En cuanto a la elección y distribución del color cualquiera de los tonos brillantes era adecuado y en muchas pinturas podemos observar como el artista utilizó combinaciones de dos o más colores saturados, distribuidos en diferentes prendas del vestido de un personaje, para indicarnos su carácter malvado (figs.371-372). Vestuarios muy entallados y brillantes fueron juzgados desagradables y apropiados para expresar la deshonra y el desprecio, exactamente igual que el vestuario suelto fue considerado virtuoso y, por tanto, conveniente para lo divino y lo santo.

- c.- **Principio del contraste de color.** Generalmente combinado con el principio de la forma y con el principio de aislamiento, el contraste de color (cálido/frío) fue otro medio que el pintor tenía a su alcance para crear imágenes despreciativas. Esta regla aparece frecuentemente en las escenas correspondientes a la Pasión de Cristo en donde la corte de hombres infames (verdugos, ejecutores y soldados) suele vestir con prendas de colores cálidos y ardientes, contrastando con el color frío, tranquilo y suave de la túnica de Cristo (figs.373-374).

Los contrastes de colores han sido utilizados de forma reiterada en la iconografía cristiana para expresar la oposición bien/mal. Un caso interesante lo representan las Crucifixiones con las imágenes de los dos ladrones a los lados de Cristo¹. Son muchas las pinturas en las que el

¹ Para la oposición de los dos ladrones a través del uso del color véase MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, *op. cit.*, vol.I, figs.52-53.

artista ha recurrido al contraste blanco/negro en los paños que cubren los cuerpos de estos tres personajes (blanco para Cristo y el buen ladrón/negro para el mal ladrón), logrando con ello aumentar el carácter malvado de este último (fig.375). A veces, aparecen otros colores, como el rojo y el amarillo, utilizados indistintamente (figs.376-377) o el verde y el amarillo, el primero para el buen ladrón y el segundo para el ladrón impenitente (fig.378).

El mismo fin se conseguía mediante el empleo de colores diferentes para el cabello y la barba, frecuentemente blanco en el buen ladrón y rojo o negro en el otro² (fig.379).

Este tipo de contrastes también sirvió de recurso para establecer una antítesis entre Iglesia y Sinagoga³. En muchas pinturas la primera aparece con vestidos rojos y la segunda con ropajes amarillos (fig.380). Es importante destacar que la denigración de la Sinagoga siguió un curso paralelo a la creciente hostilidad hacia el pueblo judío. Conforme aumentaba el antisemitismo se difundían imágenes desagradables de aquélla y el color, como el resto de los atributos, se empleó para amplificar las connotaciones negativas que se le adscribían. Aunque no fue el único, el amarillo predominó en la elección. La tradición popular que ha asociado este color con la Sinagoga no sólo puede observarse en las obras de arte, sino también en el teatro. Así ocurre en las instrucciones para la escenificación de la Pasión de Donavesdringen, datadas a finales del siglo XV. La aparición de la Iglesia y la Sinagoga es descrita como sigue:

² Ruth Mellinkoff analiza el tema y aporta numerosos ejemplos en el arte medieval del norte de Europa, véase *id.*, vol.I, págs.155-156.

³ Para la representación iconográfica de la Sinagoga puede consultarse BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval... op. cit.*, págs.105-115. Una bibliografía general sobre el tema se encuentra en MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of... op. cit.*, vol.I, pág.255, nota 87. Sobre el simbolismo del color en la Sinagoga véase *id.*, vol.I, págs.49-51.

Entra Cristina la reina, vestida con bellas prendas y mirando como un cristiano, llevando un pequeño pendón rojo con una cruz dorada... Judea (Sinagoga), otra reina, viste como una judía y lleva un estandarte en su mano que es amarillo con un ídolo negro.⁴

d.- **Prioridad de la estructura sobre el color.** Para el ojo del hombre medieval la materialidad y la estructura de superficies tenían un papel fundamental. Toda configuración le servía para reconocer los lugares y los objetos, para distinguir las zonas y los planos, para establecer ritmos y secuencias, para asociar, oponer, distribuir, jerarquizar y clasificar. La raya, cualquiera que fuese su extensión y color, era considerada un signo con un poder visual superior al ejercido por el color. Pero para que aquella funcionase plenamente era necesario que estuviese opuesta a otras estructuras de superficie. Michel Pastoureau ha agrupado éstas en tres grandes categorías de signos: lo liso, lo sembrado (incluida la mancha) y la raya, expresándose estos dos últimos a través de múltiples variantes⁵.

Normalmente, en las imágenes pintadas medievales las superficies uniformes no son mayoritarias. Cuando aparecen responden a intenciones muy precisas ligadas a destacar algún elemento de la composición y no dejan de constituir una excepción. Lo liso, empleado de manera única, puede mantenerse neutral pero no ocurre igual cuando aparece opuesto a la raya o a la mancha. Cualquiera que sea la superficie en la que haya sido aplicado de este último modo, siempre significará un valor, positivo o negativo.

⁴ Cfr. MELLINKOFF, R., *Outcasts: Signs of...*, op. cit., vol.1, pág.50

⁵ PASTOUREAU, M., *L'Étoffe du...*, op. cit., págs.37-47.

Lo "sembrado" consiste en una superficie monócroma sobre la que son dispuestas a intervalos regulares pequeñas figuras geométricas o flores de lis. A menudo, estas formas tienen un color más claro que el de la superficie que les sirve de fondo. Al contrario que en el caso anterior, lo "sembrado" siempre expresa una idea de solemnidad, majestuosidad, soberanía o fecundidad. De ahí que la iconografía religiosa haya recurrido frecuentemente a este elemento decorativo para adornar el manto de Cristo y de la Virgen, recordándonos con ello su rango privilegiado (fig.381). Personajes santos gozaron también de este signo distintivo (fig.382).

En cuanto a la mancha podemos decir que es un "sembrado" irregular, aunque atañe no sólo a la distribución desordenada de las figuras, sino también a la forma de las mismas. Con ella se expresa una idea de desorden, de confusión y, como no, de transgresión. Aunque visualmente la frontera diferenciadora entre lo "sembrado" y lo "manchado" no siempre es clara, simbólicamente representan dos mundos totalmente opuestos: el primero evoca lo sagrado y el segundo lo diabólico.

Por último, la raya es lo contrario a lo unido y a la mancha, a los que suele oponerse. Pero expresa algo más: toda superficie rayada indica una acción rítmica o dinámica, es el paso de un estado a otro. En la Edad Media la raya estaba unida a la idea de diversidad, de *varietas*. En algunas ocasiones el término raya (*virgulatus, lineatus, fasciatus*) y el término variado (*varius*) son sinónimos. Para el hombre medieval todo lo *varius* era signo de impureza, de agresión. Al relacionar ambos términos, la raya connota algo peyorativo y es relacionada con el pecado y la enfermedad. En la iconografía cristiana son habituales las imágenes pintadas en las que personajes traidores, crueles, infames, enfermos,

locos y bufones de corte, aparecen en la escena vistiendo ropas rayadas (figs.383-386).

XVIII.2.- Composiciones bipartitas

El color también fue un medio de diferenciar el universo divino del terrestre. Para ello, el artista podía recurrir a un empleo diverso de las gamas cromáticas, adquiriendo gran importancia la luminosidad y saturación de los tonos elegidos para cada mundo: en el cielo, el color es simbólico y las variaciones de intensidad son mínimas; por contra, en la tierra aquél denota las formas físicas y la modulación cromática depende completamente de la perspectiva.

Con la celebración del Concilio de Trento estas divisiones entre lo profano y lo religioso se agudizaron aún más. La escena bipartita, tan utilizada por los artistas italianos, alcanzaría un papel importantísimo en la pintura española del siglo XVII y permitiría a los artistas componer la escena a narrar en dos espacios sucesivos: uno, real que hacía referencia al mundo material y otro ideal que evocaba el mundo divino⁶ (fig.387).

La inclusión del espacio ideal en el cotidiano y su correcta lectura por parte del espectador planteaban al pintor problemas de orden técnico. Era preciso encontrar un signo que sirviese como clave. Aunque fueron varias las soluciones adoptadas, aquí nos interesa destacar sólo aquella que afectó al color. El diferente tratamiento dado a la luz y, por tanto, a las tonalidades de la composición, permitió mostrar con claridad que el espacio divino era diferente al espacio terrestre. La luz debía venir del lado derecho puesto que el lado izquierdo siempre estaba reservado al mal o a la tentación. De igual manera en la parte superior, reservada al cielo, se situaban los personajes divinos

⁶ Sobre este tema puede verse el análisis de GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, op. cit., págs.252-255.

mientras que en la parte baja eran representadas las cosas terrenas. Además, la luz envolviendo por completo a un personaje servía al pintor para indicar que se trataba de alguien con carácter sagrado, mientras que la ausencia total de ella evocaba el mundo de las tinieblas (figs.388-389).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La obra de arte es el resultado material de una creación en la que materiales, técnica y mensaje van estrechamente unidos. El objeto artístico es capaz de desencadenar una serie de reacciones en el espectador derivadas de la materia elegida por el artista y de la manera en la que éste la ha manipulado, es decir, de la técnica aplicada.

Atendiendo al color como un elemento físico de la imagen pictórica, son innumerables las posibilidades expresivas que brinda al creador, si bien el resultado final dependerá tanto del propio material y de su manipulación técnica, como de la interacción del resto de elementos que constituyen la obra. La íntima conexión entre cada uno de los estratos es fundamental ya que de ellos dependen las propiedades estructurales de aquélla, influyendo de manera directa en la percepción de la imagen. El desconocimiento del modo cómo la obra ha sido realizada materialmente, excluye de ella parte de su información. Por otro lado, el deterioro material de la obra de arte y sus alteraciones cromáticas en la imagen impiden una percepción correcta, dificultándose el proceso de aprehensión de ésta.

El color no es solamente un mero elemento material sino también un medio de comunicación, el portador de un mensaje y el ilustrador de un pensamiento que toma su sentido y función dependiendo del discurso de cada época. Durante siglos la obra

de arte fue un objeto de lectura y sus imágenes cromáticas, con toda la gama de recursos técnicos e iconográficos, se ofrecía al espectador como un medio visible para lograr comprender su contenido espiritual. Así, aquel elemento era en la imagen pintada a la vez superficie, materia, ritmo, estilo, signo, emblema, símbolo...

Lo religioso adoptó en la Antigüedad el color como valor eminentemente simbólico. Para el Cristianismo, aquél era una participación de la luz divina y simbolizaba una fuerza ascensional que permitía al hombre comprender la estructura del Universo. En ese juego jerárquico de luz y sombra, lo eterno/luminoso fue relacionado con Dios y lo perenne/sombrío con el Diablo.

La Iglesia conocedora del poder de impresión directa que ejercía el color sobre el ánimo de quién lo contemplaba, recurrió a él como instrumento de acción pedagógica. Para que las imágenes pintadas cumplieren con su función religiosa era preciso un código iconográfico (previamente establecido y conocido) que permitiese personificar en forma humana las verdades de la fe. Dicho código estuvo sujeto a una mayor o menor rigidez dependiendo del poder de influencia que en cada época ejerció la autoridad eclesiástica.

El decreto de Trento sobre las imágenes sagradas influyó en las figuraciones de los artistas, insistiendo en el valor que aquéllas tenían para el adoctrinamiento del pueblo sencillo. La exigencia de decoro y de literalidad en la narración llevó a una revisión completa de la iconografía cristiana, si bien la Iglesia fue indulgente con la leyenda al comprender que en muchos casos expresaba mejor que los verdaderos hechos el ideal de los fieles.

Con todo, se exigió al pintor que se atuviese a un código de color adecuado que dependía tanto de la jerarquía del personaje como de la escena narrada. Asimismo, se establecieron recetas figurativas que afectaban a cualquier detalle del personaje (raza, sexo, edad, carácter, vestidos...) Sólo en los elementos considerados meramente decorativos se dejaría cierta libertad de invención.

Al imperativo impuesto por aquellas prescripciones establecidas como ortodoxas se unieron las cláusulas siempre estrictas de los contratos. El cliente, en su ejercicio de control sobre la obra, proporcionaba al pintor los programas iconográficos y las instrucciones precisas para llevarlos a cabo. La Inquisición, Órdenes religiosas, cofradías, teólogos y tratadistas contribuyeron activamente en la fijación de los modelos.

Los colores simbólicos fueron repetidos en cuadros religiosos del mismo tema considerándolos elementos que ayudaban a los fieles en el reconocimiento del personaje representado y permitían la exteriorización de las cualidades de quién los portaba.

Creemos haber demostrado que nunca existió un diccionario de significados cromáticos, es decir, que cada color significaba una sola cosa y era apropiado para una sola ocasión. Los colores siempre han sido símbolos múltiples y su ambigüedad prevaleció en el arte religioso. Ahora bien, que no exista un sistema uniforme para el significado de los colores no implica necesariamente que estemos condenados a estar continuamente errando en un laberinto caótico de significados. De la misma manera que las palabras en el lenguaje, los colores concretan su simbolismo condicionados por la cultura, los rituales, la historia, los hábitos sociales...

Así pues, un color o un diseño de colores por sí mismos no son suficientes para etiquetar a alguien como bueno o malo. El contexto es imprescindible para interpretar correctamente el significado de aquéllos en el vestuario de los personajes representados en una pintura. La información de un individuo, acontecimiento o historia nos facilitará el reconocimiento.

Las características físicas externas de un hombre (personaje) y la correspondencia con su carácter interior fueron explicadas mediante las pseudociencias de la astrología y la fisonomía. Durante toda la Edad Media y aún después, se tendió a relacionar lo simbólico por analogía con la Naturaleza y el Universo. El hombre simbolizaba un mundo en pequeño donde cada una de las partes de su cuerpo, cada

disposición de su alma se relacionaba con los diferentes estados celestes. Microcosmos y macrocosmos quedaban así perfectamente unidos: a cada color le correspondía un astro, un elemento, un humor. La influencia de este pensamiento en el arte y concretamente en la iconografía cristiana fue evidente.

El decoro, en su dimensión de representación conveniente y en su aspecto moralizante, contribuyó al establecimiento de un cromatismo de piel diferente para cada uno de los personajes de la historia sagrada. A través del color el fiel-espectador podía leer como en un libro abierto y comprender el sentimiento que encerraban en su interior. La coloración de la piel y de los cabellos del personaje figurado en la pintura se elegía en función no sólo de la calidad del sujeto, de su edad y sexo, sino también en relación a sus cualidades morales. Al equilibrio físico le correspondió una piel idealmente bella, es decir, aquélla cuyo colorido se encontraba entre el blanco y el rojo. Por contra, una piel sembrada de manchas o con una tonalidad rojiza oscura, fue considerada un síntoma de enfermedad y pecado. Un claro ejemplo de ello lo constituyen en el primer caso las imágenes de Cristo, la Virgen y en general de todos los personajes santos, mientras que las imágenes de Judas y de todos los alejados del bien son deudoras del segundo.

Todas estas interpretaciones hacían referencia a un mismo modelo: la oposición de la luz (supremacía del espíritu) y de las tinieblas (preminencia de la materia). Ángeles y demonios representan el caso más evidente de este antagonismo. En ambos, el color se adecuó a la naturaleza de su ser y al lugar ocupado en relación al resto de los órdenes celestes. Rojo y azul fueron elegidos indistintamente para unos y otros, si bien la diferencia estribó en el contenido o ausencia de luz. Referente a los Ángeles, el monocromismo permitió al artista expresar la espiritualidad e incorporeidad total de los seres más cercanos a Dios, fuente de luz; por contra, el alejamiento del Demonio de su origen divino hizo que cualquier tonalidad participante de negro en su mezcla, fuese conveniente para representarle en el arte. Sólo cuando el Ángel y el Demonio adoptan un cuerpo humano, bien para acercar el mensaje divino a los hombres o bien

para hacerles partícipes del mal, se abandona el monocromismo aunque no el valor simbólico del color.

La antigua costumbre social por la que a través del color se etiquetaba, clasificaba, asociaba y distinguía al individuo de un grupo social concreto y al grupo de la sociedad, afectó también al vestido y a ciertos elementos adicionales del mismo. Considerado la forma visible del interior del hombre, su uso debía adecuarse a la calidad del sujeto, a su forma de vida y a las virtudes o vicios de su alma.

La codificación del color en el vestido -ejercida con la promulgación de textos normativos y leyes suntuarias- se centró en una **función social** por la que se realizaba una compartimentación estamental del individuo o de ciertas minorías y en una **función moral** encaminada a mantener una tradición cristiana de modestia y de virtud.

La presencia o ausencia de cromatismo, la oposición entre la luz y la oscuridad, entre lo denso y lo insaturado, así como la naturaleza y calidad de las materias colorantes usadas en los tintes, fueron algunos de los elementos más significantes en el código indumentario.

El hábito monástico es uno de los ejemplos más antiguos y más fuertemente codificado, en el que la moral se desarrollaba sobre un verdadero sistema emblemático. El rechazo unánime mostrado por todas las Órdenes religiosas hacia el uso de telas teñidas (excluyendo las tonalidades oscuras) y de cualquier decoración (rayas) en las mismas, pone de manifiesto no sólo el deseo de diferenciarse del resto de la sociedad sino, también, la necesidad de mostrar la honestidad interior a través de la decencia en el hábito exterior.

Por contra, los ropajes multicolores y las marcas, generalmente de colores brillantes, sirvieron para designar a todos los que transgredían el orden establecido (bien por practicar una religión no oficial, por causa de enfermedad o por desarrollar un trabajo infame). A pesar de la amplia gama cromática, el amarillo como signo

denigrante se impuso a partir del siglo XIII, contribuyendo a ello las Bulas papales, los Concilios generales, los Sínodos provinciales y la irrupción en el dominio de la creación artística del oro. La influencia de estos hábitos sociales en la iconografía cristiana fue inmediata. Los enemigos de Cristo fueron una y otra vez retratados con vestidos patronos de colores vivos. La inspiración de los artistas en la figuración de Judas se encuentra en estas costumbres sociales y religiosas. De igual manera, los vestidos suntuosos de colores brillantes atribuidos a la Magdalena sugieren el recuerdo de su vida pecadora.

Las ceremonias litúrgicas y especialmente las representaciones teatrales, dejaron una importante huella en el arte al asimilar éste algunos elementos de la puesta en escena. Los cambios más significativos que el hombre experimentaba en su vida religiosa (bautismo, confirmación, matrimonio y funerales) eran celebrados por el sacerdote cuyos vestidos estaban teñidos de diversos colores en función de la fiesta a celebrar; los cuatro y posteriormente siete colores de los hábitos litúrgicos, asociaban las acciones rituales a la totalidad del Universo. El uso del rojo en las vestiduras de Cristo durante su Pasión deriva probablemente de una convención litúrgica. Las variaciones cromáticas que sufren sus ropas están en relación directa con el drama sagrado y fueron asociadas por la alquimia a los diferentes procesos de transmutación que debía sufrir la materia bruta para alcanzar la perfección.

La tendencia de los hombres medievales a carnavalizar las ideas cristianas oficiales relativas al infierno y el recurso de la sátira -con lo que implicaba de crítica social contra las gentes del clero- facilitaron la incursión del Demonio en su aspecto cómico, vistiendo hábito monacal.

El alejamiento paulatino de los dramas litúrgicos de la ceremonia oficial, derivó en el teatro religioso de los Misterios cuya puesta en escena propició la introducción de elementos realistas y profanos, con la consecuente falta de respeto y de verdad histórica hacia lo representado. Inmerso en este sistema de inversión paródica del culto oficial surgió la figura de San José como viejo decrepito, loco bobalicón vestido con

ropas campesinas de colores saturados que durante siglos el arte asumió como propio. Sólo cuando la Contrarreforma impulsó las nuevas devociones, aquél modificó su aspecto acercándose al nuevo sentir popular.

Los deseos de un público cada vez más gustoso del sensacionalismo en la escenografía de las paraliturgias unidos a la tendencia hacia el lujo y la ostentación tan favorecidos por el fervor popular, fueron determinantes en la manera cómo los santos aparecían en el arte. Lo profano de sus trajes y la excesiva belleza de sus colores, fueron duramente criticados por la Iglesia que, a través de sus Sínodos pre y postridentinos, intentó frenar tales abusos dando primacía al decoro y a la propiedad.

Es similar la evolución del color en los vestidos de los Apóstoles. Sólo aquéllos que la Iglesia destacó por su papel en el mensaje de Cristo, lograron un puesto relevante en la iconografía y fueron diferenciados del resto mediante un color propio. La costumbre medieval de atribuirles ropas con tonalidades saturadas y brillantes, encontraría una dura oposición en los defensores del Concilio de Trento, para los que aquéllas eran inadecuadas a su rango. Sin embargo, el poder de influencia de esta línea de pensamiento no fue tanto como cabría esperar. El recurso del color para el reconocimiento del personaje, sus referencias simbólicas, la imposición del cliente y el gusto por la copia, pudieron ser factores determinantes en el mantenimiento de la tradición cromática. La gama de colores sombríos o de vestidos sin teñir fue aplicada sólo a los Apóstoles menos importantes.

Sin duda, el mayor alejamiento de los artistas con respecto al pensamiento de la Iglesia se observa en la indumentaria de la Virgen. Las innumerables imágenes de Aquélla con túnica roja y manto azul, tan frecuentes en el arte desde el siglo XIII, derivan de fuentes no eclesiásticas. La asociación simbólica de los pigmentos rojos y azules con la luz divina y la connotación de valor que se les atribuyó debido a su alto precio, fueron apropiados para expresar el puesto de honor que la Virgen ocupaba en la jerarquía sagrada. Las tradiciones de taller y la literatura humanística contribuyeron activamente a su mantenimiento y difusión, eclipsando completamente las opiniones de

los teólogos que exaltaban la humildad de María mediante el rechazo de tintes en sus ropas.

Una vez demostrado que el placer y la instrucción recibidos de las obras de arte con carácter religioso no vienen sólo de la maestría del dibujo, ni de la belleza de los colores ni del valor de la materia, sino de los pensamientos que permitieron su creación en un tiempo y en un espacio concretos, es imprescindible que el espectador-Restaurador descifre el por qué de la presencia y ordenamiento del color en el cuadro como un medio para leerlo correctamente, desentrañando todos y cada uno de los mensajes que la obra de arte encierra. Nada hay sin sentido, todo está en clave para ser "leído". Lo que para nosotros hoy es exclusivamente "visible", era en otras épocas fundamentalmente "legible".

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1.- FUENTES

1.1.- Textos patrísticos, teólogos, tratadistas, filósofos y comentaristas:

Acta Sanctorum, 1668.

ÁGREDA, M^a J. de, *Mística Ciudad de Dios. Vida de Marta*, 1^a ed., Madrid, 1670, 3 vols., (introducción, notas y edición por Celestino Solaguren, Madrid, 1970).

AGRIPPA DE NETTESHEIM, C., *De occulta philosophia*, 1533.

ALBERTI, L. B., *Sobre la pintura*, (traducción anotada e ilustrada, bibliografía y análisis introductorio a cargo de Joaquín Dols Ruisiñol), Fernando Torres editor, Valencia, 1976.

- *Los Tres Libros de la Pintura*, Colección Tratados, Madrid, 1993.

ALCIATO, *Emblemas*, (edición de Santiago Sebastián), ed. Akal, Madrid, 1985.

ALIGIERI, D., *Obras Completas de Dante Alighieri*, (versión castellana de Nicolás González Ruiz), 4^a ed., BAC, Madrid, 1965.

Anges et démons, (textos patrísticos traducidos por E. de Solons), Zodiaque, Yonne, 1977.

ARIAS, F., *Parte Segvnda del Libro de la Imitacion de Christo nuestro Señor*, Impreffo en cafa de Iuan de Leon, Sevilla, 1599.

ARIOSTO, L., *Orlando Furioso*, (traducido al castellano por Francisco J. Orellana e ilustrado por Gustavo Doré), 1^aed. española, Font y Torrens editores, Barcelona, 1883, 2 vols.

ARISTÓTELES, *Acerca del Alma*, (introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez), ed. Gredos, Madrid, 1978.

ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1587, (edición de Marina Gorrei, prefacio de Enrico Castelnuovo, Giulio Einaudi editore, Turín, 1988).

BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, 3 vols.

- *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978, 3 vols.

BIRGEN, H. de, *Scivias, Corpvs Christianorvm*, ed. Adelgvndis Führkötter O.S.B., Tvrnholti, 1978.

BISAGNO, F., *Trattato della Pittura*, Venecia, 1642.

BORGHINI, R., *Il Riposo... in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florencia, 1584. (Reeditado Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1969; BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, Bari, 1962, vol.3).

BORROMEO, C., *Instrucciones de la Fábrica y del ajuar eclesiásticos*, (introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria), Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Imprenta Universitaria, 1ª ed., Méjico, 1985.

BOVERIO DE SALUCIO, Z., *Primera parte de las chronicas de los frailes menores capuchinos de N.P.S. Francisco*, (traducido por fray Francisco Antonio de Madrid Moncada), Madrid, 1644.

BUENAVENTURA, *Obras Completas*, (ed. bilingüe, dirigida, anotada y con introducciones por los Padres fr. León Amoros, fr. Bernardo Aperrubay, fr. Miguel Oromi), 2ªed., BAC, Madrid, 1957, Tomo II.

CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981.

CAMINERO, F., *Los Santos Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos griegos y latinos. Colección escogida de sus Homilias y Sermones*, (traducción al castellano publicada por la Propaganda Católica), Madrid, 1878.

CANALS Y MARTÍ, J.P., *Memorias sobre la Púrpura de los antiguos restaurada en España*, Madrid, 1789.

CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, (edición, prólogo y notas por Francisco Calvo Serraller), ed. Turner, Madrid, 1979.

CENNINI, C., *El Libro del Arte*, ed. Akal, Madrid, 1988.

CITADELLA, L. N., *Instruzioni al pittor Cristiano ristetto dell'opera latina di Fra Giovanni Interian de Ayala*, Domenico Taddei editore, Ferrara, 1854.

COBARRUVIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. (Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943; ed. Turner, Madrid, 1977).

Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.14711; en la misma Biblioteca se encuentra una copia moderna con el título *Códices de Autos viejos*, Ms.14615).

COMANINI, G., *Il Figgino overo del fine della pittura*, Mantua, 1591. (Reeditado por BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, Bari, 1962, vol.3).

CORNEJO, F. y otros, *Copia de los pareceres y censuras de los reverendisimos padres maestros, y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas, y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras, y tenerlas patentes donde sean vistas*, Madrid, 1632.

DOLCE, L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557, (Carabba Editore Lanziano, Roma, 1775) (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua, ed. Taurus, Madrid, 1969.

EQUICOLA, M., *Libro di natura d'amore*, 1526. (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

ESPINOSA Y MALO, F. L., *El Pincel*, Madrid, 1681. (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1991).

FELIBIEN, E., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I et II)*, (introducción, comentarios al texto y notas por René Démoris), Centre National des Lettres, Société d'édition "Les Belles Lettres", París, 1987.

FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida de Christo Señor Nuestro*, Madrid, 1621.

FOURNA, D. de, *Ermeneutica della pittura*, Nápoles, 1971.

FRESNOY, C. A. du, *L'arte della Pittura*, Roma, 1775.

GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Madrid, 1693, (ed. RODRÍGUEZ-MOÑINO y SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, 1965; también en la ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

GARCÍA SALINERO, *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*, Madrid, 1968.

GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istiore*, Camerino, 1584; (ed. BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, vol.2)

GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Madrid, 1992.

GRACIAN DE LA MADRE DE DIOS, J., *Josefina (Esposo de la Virgen María)*, Madrid, 1944.

INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio. Libri Sex (Ex fide vetvsti codicis...)*, Salamanca, 1570.

INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano y Erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes Sagradas*, traducida al castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, Joaquín Ibarra Impresor, Madrid, 1782, 2 vols.

ITURGAIZ, D., *Arte cristiano y literatura patristica. (Apuntes para una iconografía paleocristiana y bizantina)*, Separata de "Burgense", nº19, Facultad teológica del Norte de España, Burgos, 1978, págs.157-228.

JÁUREGUI, *Rimas*, Sevilla, 1618.

- *Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan... sobre la Exempción del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629. (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

JESÚS, Sta. T. de, *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, s.f.

LAREDO, B. de, *Tratado de San José*, (facsimil de los folios ccv vº a ccxij vº (1534)), ed. Rialp, Madrid, 1977.

LOMAZZO, P., *Scritti sulle Arti*, (introducción y comentarios a cargo de Roberto Paolo Ciardi), Narchi & Bertolli, Florencia, 1973, 2 vols.

- *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Milán, 1584, (Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, Alemania, 1968); (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

Los filósofos presocráticos, (introducciones, traducciones y notas por Conrado Eggers Lau y Victoria E. Julià), Gredos, Madrid, 1986, 3 vols.

MAGNO, L., *Homillas año litúrgico*, Madrid, 1969.

MALDONADO, J. de, *Comentario a los Cuatro Evangelios. III. Evangelio de San Juan*, BAC, Madrid, 1954.

- *Comentario a los Cuatro Evangelios. I. Evangelio de San Mateo*, (versión castellana con introducción y notas por el P. Luis María Jiménez Font), BAC, Madrid, 1956.

MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid, 1990.

MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (edición, prólogo y notas por Julián Gállego), ed. Akal, Madrid, 1988.

Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo, ¿1619?, (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

MIGNE, J. P., *Patrologiae Graeca, Cursus completus*, París, 1837-66, 162 vols.

- *Patrologiae Latina, Cursus completus*, París, 1887, 221 vols.

MOLANO, J., *De Historia sacrorum imaginum et picturarum pro verso earum usu contra abuso*, Lovaina, 1619.

MONSIGNANO, E., *Bullarium Carmelitanum*, Roma, 1715.

MORALES, P. de, *In caput primum Matthaei de Christo Domino, ... Maria, ... Hoseph*, Lugduni, 1614.

MORATO, F. P., *Del significato de colori*, Venecia, 1535.

NACAR FUSTER, E.; COLUNGA, A., *Sagrada Biblia*, (versión ilustrada y directa de las lenguas originales, revisión del texto y de los estudios introductorios por Maximiliano García Cordero, O.P.), BAC, Madrid, 1966.

NADAL, J., *Imágenes de la Historia Evangélica*, (con un estudio introductorio de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos), Universidad de Comillas, ed. El Albir, Barcelona, 1975.

OCCOLTI, C., *Trattato de'colori... con l'aggiunta del significato di alcuni doni...*, Parma, 1568; (ed. BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1971-1978).

OROZCO, A. de, *Libro de las vidas y martirios de los bienaventurados Sant Iuan Baptista y Sant Iuan Evangelista*, Madrid, 1580.

PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, ediciones Cátedra, Madrid, 1990).

- *Tratados de erudición de varios autores* (escrito autógrafo, firmado y fechado el 24 de noviembre de 1631.) (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.1713, fols.236r-241r).

PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle Imagine sacre e profane...*, Bolonia, 1582, 2 vols., (ed. BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, vol.2).

PALOMINO, A., *El Museo pictórico y Escala óptica*, Madrid. 1715-1724, (prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez, ed. Aguilar, Madrid, 1988, 3 vols).

PARACELSO, *Textos esenciales*, (traducción de Carlos Fortea), ed. Siruela, Madrid, 1995.

PAZ, A. de, *Meditaciones*, 1620.

PINEDA, J. de, *Historia Maravillosa de la vida y excelencias, del Glorioso S. Juan Baptista*, Salamanca, 1574, (Medina del Campo, 1604).

PINO, P., *Dialogo di Pittura*, Venecia, 1548.

PLATÓN, *Diálogos. VI. Filebo, Timeo, Crítica*, (traducciones, introducción y notas por M^a Angeles Durán y Francisco Lisi), edit. Gredos, Madrid, 1992.

- *La República*, (introducción de Manuel Fernández-Galiano), Alianza Editorial, Madrid, 1^a ed. 1988, 2^a reimpresión 1991.

PLINIO, C., *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, (trasladada y anotada por Francisco Hernández), Universidad Nacional de Méjico, Méjico, 1976, varios vols.

RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*, (Primera, segunda y tercera parte), Madrid, 1675.

RINALDI, G., *Il monstruosissimo mostre... diviso in due trattati, nel primo de' quali si ragiona del significato de colori, nel secondo si tratta dell'herbe, & flori*, Ferrara, 1584.

RIPA, C., *Iconología*, ed. Akal, Madrid, 1987, 2 vols.

SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita Chrifti*, Sevilla, 1551.

SANTORO, J. B., *Segunda parte de la Hagiographia y vidas de los sanctos del Nuevo Testamento*, Bilbao, 1585.

SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, edición bilingüe, BAC, Madrid, 1992.

SEVILLA, I. de, *Etimologías*, edición bilingüe, vols.I-II, (texto latino, versión española y notas por Jose Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero), BAC, Madrid, 1982.

SIGÜENZA, J. de, *Vida de San Gerónimo*, (por Tomas Iunti), Madrid, 1595.

- *Historia de la Orden de San Jerónimo, libro tercero: la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, y libro cuarto: Descripción y relación cumplida de todas las partes de la fabrica*, Madrid, 1600-1605; (2ª ed., Bailly-Baillière e hijos, 1907-1909, vol.XII de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles).

- *Segvnda parte de la Historia de la orden de San Geronimo*, Imprenta Real, Madrid, 1600.

- *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo doctor de la Iglesia dirigida, al Rey Nuestro Señor Don Philippe III por Fray... de la misma Orden*, Imprenta Real, Madrid, 1605. (ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1981).

SORIA, L. de, *De la Passion de Nuestro Señor Jesu Christo*, Sevilla, 1ªed., 1614 (1635).

SORTE, C., *Osservazioni nella pittura*, Venecia, 1580. (ed. BAROCCHI, P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960, vol.I).

SUÁREZ, F., *José. Esposo de María*, ed. Rialp, Madrid, 1982.

SUECIA, B. de, *Celestiales Revelaciones*, Madrid, 1901.

THEOPHILE, Le Moine, *Essai sur Divers Arts en trois livres*, Laboratoire du CNRS et Ecole Régionale des Beaux-Arts, Valence, ed. Picard, París, 1980.

Tratados de erudición de varios autores, Madrid, 1631.

Trattato della Pittura, e Scultura, uso et abuso loro, composto da un Theologo, e da un Pittore, Florencia, 1652.

Uso de los colores para pintar en miniatura, s.f. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.9335.)

VALLEIO, J. I., *Vida del señor San Josef*, 1774.

VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, (traducción castellana de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso), edit. "El Ateneo", Buenos Aires, 1945, 2 vols.

VEGA, L. de, *Los pastores de Belén*, 1ª ed. 1612, ("Obras sueltas", 16, Madrid, 1788).

VEGA, P. de, *La vida de Nvestro Señor Iesv Christo y de sv Sanctifima Madre. Y de los otros Sanctos, fegun la orden de fus Fieftàs*, Sevilla, 1572.

VILLAFAÑE, J. de, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagines de la reyna de Cielos, Tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, 2ª impresión, Madrid, 1740.

VILLEGAS, A. de, *Flos Sanctorum y Historia general, en la que se escribe la vida de la Virgen Sacratissima Madre de Dios, Señora Nuestra: y las de los Santos Antiguos...*, Barcelona, 1589.

VILLEGAS, B. de, *Vida de Santa Luthgarda*, Murcia, 1635.

VINCI, L. da, *Tratado de la Pintura*, Colección Tratados, Madrid, 1986.

VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*, (traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, prólogo por Delfín Rodríguez Ruiz), ed. Akal, Madrid, 1987.

VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, (traducción del latín por fray José Manuel Macías), Alianza Forma, Madrid, 1982, 2 vols.

1.2.- Concilios y Sínodos:

Synodiales de Toledo, constituciones del arzobispo D. Blas; item de Tarragona del siglo XIV (1323, 1324 y 1326). (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.13021).

Constituciones Synodales del Arçobispo de Toledo: hechas por el Illustrissimo y Reuerendissimo feñor don Juan Tauera/ Cardenal..., Alcalá de Henares, 1536.

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, (traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala, contiene el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564), 6ª ed., Madrid, 1819.

Concilium Provinciale Valentinum, Valencia, 1566.

Constituciones synodiales, del obispado de Cuenca, hechas por el illustrissimo y Reuerendissimo Señor, don fray Bernardo de Fresneda, Obispo de Cuenca, Madrid, 1571.

Constituciones hechas entre los ermitaños del reino de Navarra, Navarra, 1586. (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms.5785, fol.173).

Concilio Ecuménico Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones, (edición bilingüe promovida por la Conferencia Episcopal española), BAC, Madrid, 1993.

MANSI, J., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, (varios volúmenes), París, 1902; Austria, 1960 (vols.11, 13, 16), 1961 (vol.32)

1.3.- Cartas de concierto y contratos de obras:

ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, La Editorial, Zaragoza, 1915-1917-1932, 3 vols.

AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978.

- *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978.

- *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1981.

- *Documentos para la historia de la pintura española*, Tomo I, Madrid, 1994.

ANDRÉS, G. de, "Inventario de Documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca", en Anejo de *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972 (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. Imp.44).

Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Tomo I: Documentos varios, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1927.

- Tomo II: Documentos Varios. Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1928.

- Tomo III: Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Heliodoro Corbacho, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1931.

- Tomo IV: Artífices sevillanos de los siglos XVI Y XVII. Antonio Muro Orejón, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1932.

- Tomo V: Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1932.

- Tomo VI: Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. José Hernández Díaz, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1933.

- Tomo VIII: Doradores y Estofadores..., Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1935.

GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Tercero, I, Pintores*, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946.

- *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Tercero, II, Pintores*, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946.

- *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo II, Escultores*, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1946.

- *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Publicación del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1959.

GLASSER, H., *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, Garland Publishing, Nueva York-Londres, 1977.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a del C., *Documentos para el estudio del arte en Cantabria*, tomo I, Instituto Juan de Herrera, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1973.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Documentos para el estudio de la pintura conquense en el Renacimiento*, Cuenca, 1990.

MADURELL I MARIMON, J. M^a, "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*, Arte Antiguo, II, (1944), págs.7-65.

- "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI) (Continuación). Documentos I", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, II, (1944), págs.25-72.

- "El arte en la Comarca Alta de Urgel", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, III-4, (1945), pág.259-340.

- "El arte en la Comarca Alta de Urgel. (Continuación)", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, IV-1 y 2, (1946), págs.9-172.

- "El arte en la Comarca Alta de Urgel. (Conclusión). Documentos I", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, IV-3 y 4, (1946), págs.297-416.

- "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*, Arte Antiguo, VIII, (1950).

ROKISKI LÁZARO, M^a L., "Datos documentales sobre la pintura conquense del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, n^o253, (1991), págs.77-85.

RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, s.f.

2.- BIBLIOGRAFÍA

AINAUD DE LASARTE, J., *Catalan Painting. From Gothic Splendor to the Baroque*, Éditions d'Art Albert Skira, Ginebra, 1991.

ALARCÓN, R., *La última Virgen Negra del Temple (El enigma templario de Candelaria)*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1991.

ALASTRUEY, G., "Teología de San José", en *Estudios Josefinos*, I, (1947), págs.9-34.

ALBERIGO, G., *Historia de los Concilios Ecuménicos*, ed. Sígueme, Salamanca, 1993.

ALBERS, J., *La interacción del color*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

ALBISSER, E., "La restauración, el psicoanálisis del restaurador", en *Museum*, XLIV, nº174, (1992), págs.105-106.

ALBOCACER, A. de, "Influencia de la reforma capuchina en el modo de representar a San Francisco en la pintura", en *Liber Memorialis Ord. Fraatr. Min.*, Roma, 1928.

ALCOY, R., "Flabelos para el Agnus Dei del Bautista en el siglo XIV", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, Tomo II, nº3, (1989), págs.47-52.

ANDRÉ, J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949.

ANGULO IÑÍGUEZ, D., "La Encarnación de Mohedano, de la Universidad de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, nº62, (1944), págs.65-69.

- "Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, tomo CLVIII, cuaderno II, (1966), págs.147-186.

APARICI, R.; GARCÍA-MATILLA, A., *Lectura de imágenes*, ed. De la Torre, Madrid, 1989.

ARES, J. d', "A propos des Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.184-194.

ARHEIM, R., *El pensamiento visual*, ed. Endeba, Buenos Aires, 1971.

- *Hacia una psicología del arte y entropía*, Alianza Forma, Madrid, 1980.

- *Arte y Percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

ARONBERG LAVIN, M., "Giovannino Battista: a study in Renaissance Religious Symbolism", en *Art Bulletin*, XXXVII, (1955), págs.85-100.

ARQUILLO TORRES, F. y J., "Estudios realizados con motivo de la restauración de la imagen de Santa María de Guadalupe, Cáceres", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.303-317.

AYALA MALLORY, N., *Bartolomé Esteban Murillo*, (versión española de M^a Luisa Balseiro), Alianza Forma, Madrid, 1983.

AZCÁRATE DE LUXAN, M., "El Tránsito de la Virgen a través del arte", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, Tomo I, n^o1, (1988), págs.121-134.

BAC, H., "La Vierge noire des Atlantes", en *Atlantis*, n^o266, (1972), págs.147-155.

BACAIOCA, F., "El simbolismo del sillar en Paredes de Nava", en *Archivo Español de Arte*, XXII, (1949), págs.260-262.

BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media Fantástica. Antigüedad y exotismo en el arte gótico*, ed. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987.

BARASCH, M., *Light and Color in the Italian Renaissance theory of art*, Nueva York, 1978.

- *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, (versión española de Fabiola Salcedo Garcés), Alianza editorial, Madrid, 1991.

BARBERAN, C., "El Padre José de Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de El Escorial", en *La Ciudad de Dios*, n^o177, (1964), págs.86-99.

BARTHES, R., *Elementos de semiología*, (traducción de Alberto Méndez y Alberto Corazón), Madrid, 1971.

BATJIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El contexto de François Rabelais)*, Alianza editorial, Barcelona, 1974.

BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. (Arte y experiencia en el Quattrocento)*, Colección Comunicación Visual, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

BEAULIEU, M., *El vestido antiguo y medieval*, 1ªed. castellana, Oikos-Tau, Barcelona, 1971.

BEGG, E., *Las Vírgenes Negras. El gran misterio templario*, Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1987.

BEREFELT, G., *A study on the winged angel: the origin of a motif*, Almqvist & Wiksell, Estocolmo, 1968.

BERGER, R., *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, ed. Noguer, Barcelona, 1961.

BERNÍS, C., "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", en *Archivo Español de Arte*, XLIII, nº170, (1970), págs.193-218.

- *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1978.

- *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1979.

BERRY, A. M^a, *Pasión, muerte y resurrección de Jesús a través del arte*, Poseidón, Buenos Aires, 1942.

BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973.

BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, (traducción de Juan Godo Costa), 1ªed., Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.

BLAVATSKY, H. P., *La doctrina secreta de los símbolos*, Barcelona, 1925, 4 vols.

BLUMENKRANZ, B., *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études Augustiniennes, París, 1966.

BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, (traducción española a cargo de José Luis Checa Cremades), Madrid, 1990.

BOESPFFLUG, F., *Dieu dans l'art*, Les éditions du Cerf, París, 1984.

BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *El arte simbólico*, Madrid, 1902.

BOURGET, P. du, "La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?", en *Actas del VIII Congreso Int. Arq. Cristiana*, (1972), págs.271-272.

- BOZAL, V., *El lenguaje artístico*, ed. Península, 1ªed., Madrid, 1970.
- BRACHERT, T., *La Patina nel restauro delle opere d'arte*, Nardini Editore, Florencia, 1990.
- BRANDI, C., "Some Factorial observations about varnishes and glazes", en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº3-4, (1950), págs.9-29.
- "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº1, (1950), págs.3-9.
 - "Il Restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità", en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, nº13, (1953), págs.3-8.
 - *Teoría de la Restauración*, Alianza Forma, Madrid, 1988.
- BRAUN, J., *Diccionario Manual de Liturgia*, (traducido de la 2ª ed. alemana por R.P. Bruno Ávila (Benedictino de Silos)), ed. Voluntad, Madrid, 1927.
- BREHIER, L., *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, París, 1904.
- *L'art chrétien. (Son développement iconographique, des origines a nos jours)*, 2ªed., Henri Laurens éditeur, París, 1928.
- BROWN, J., *La edad de Oro en la pintura en España*, ed. Nerea, Madrid, 1990.
- BRUCE GOLDSTEIN, E., *Sensación y percepción*, ed. Debate, Madrid, 1988.
- BRUSATIN, M., *Historia de los colores*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- BRUYNE, E. de, *La estética de la Edad Media*, (traducción de Carmen Santos y Carmen Gallardo), La Balsa de la Medusa, ed. Visor, Madrid, 1987.
- BRYSON, N., *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*, (versión española de Consuelo Luca de Tena), Alianza Forma, Madrid, 1991.
- BURCKHARDT, T., *Símbolos*, (traducción de Francesc Gutiérrez), ed. de la Tradición Unánime, Barcelona-Palma de Mallorca, 1982.
- *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, (traducción de Ana Mª de la Fuente), ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- 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.

BURTON RUSSELL, J., *The Devil. Perceptions of evil from antiquity to primitive christianity*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1987; (traducción de Rufo G. Salcedo, ed. Laertes, Barcelona, 1995).

CABRERA, J. M^a; GARRIDO, M^a del C., "Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego", en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo II, n^o4, (1981), págs.27-48.

CABROL, F.; LECLERQ, H., *Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne et de Liturgie*, Letourzey et Ané éditeurs, París, 1914 (1924).

CACCIARI, M., *El ángel necesario*, (traducción de Zósimo González), La Balsa de la Medusa, ed. Visor, Madrid, 1989.

CAHIER, Ch., *Les caractéristiques des saints dans l'art populaire*, París, 1867, 2 vols.

CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.

CALDERÓN BENJUMEA, C., *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*, Sevilla, 1990.

CALVESI, M., "Arte e alchimia", en *Arte e Dossier*, n^o4, Florencia, 1986.

CALVO MARTÍNEZ, A. M^a, "Estudio de la pintura gótica sobre tabla en la corona de Aragón", en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cuenca*, Cuenca, 1994, págs.573-584.

CAMERON, A., *Continuity and change in Sixth-Century Byzantium*, Variorum reprints, Londres, 1981.

CAMÓN AZNAR, J., "El estilo trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, n^o12, (1945), págs.429-441.

- "La iconografía en el arte trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, n^o20, (1947), págs.385-394.

- *La Pasión de Cristo en el arte español*, BAC, Madrid, 1949.

CAMPBELL, L.; BOMFORD, D.; ROY, A.; WHITE, R., "The Virgin and Child before a Firescreen: History, Examination and Treatment", en *National Gallery Technical Bulletin*, 15 (1994), págs.20-35.

CANSELIET, E., "Notre-Dame de Dessous terre", en *Atlantis*, n^o266, (1972), págs.156-163.

- *La alquimia explicada sobre sus textos clásicos*, Luis Carcamo editor, Madrid, 1981.

CANTÓ RUBIO, J., *Símbolos del arte cristiano*, Universidad Pontificia de Salamanca, Cátedra "El lenguaje del Arte", Salamanca, 1985.

CAÑEDO-ARGÜELLES, C., *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*, (prólogo de Victor Nieto Alcaide), Colección Ethos, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982.

- "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", en *Revista de Ideas Estéticas*, XXXII, nº127, (1974), págs.223-242.

CARLI, E. von., *Museen von Siena*, Wilhelm Goldmann Verlag München, 1961.

CARO BAROJA, J., *Historia de la Fisiognómica. (El rostro y el carácter)*, Colección Fundamentos, ed. Istmo, Madrid, 1988.

CASTELLI, E., *Simboli e Imagini: studi di Filosofia dell'Arte Sacra*, Centro Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1966.

- *De lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica*, (traducción del italiano Humberto Giannini), ed. de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1963.

CHAMPEAUX, G. de, *Introducción a los símbolos*, ed. Encuentro, Madrid, 1984.

CHATELET, A.; RECH, R., *Le Monde Gothique. Automne et Renouveau. (1380-1500)*, L'Univers des Formes, éditions Gallimard, París, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, ed. Herder, Barcelona, 1988.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, ed. Labor, Barcelona, 1979.

CLOQUET, M. L., "Les Anges", en *Revue de l'art chrétien*, III, (1907), págs.165-231 y 299-309.

COLLINET-GUERIN, M., *Histoire du nimbe*, Nouvelles editions Latines, París, 1961.

CONDE, R., *La Beata Beatriz de Silva. Su vida. Fundación de la Orden de la Purísima Concepción*, Madrid, 1931.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a P., *Los sermones y el arte*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980.

DERIBERE, M., *El color en las actividades humanas*, ed. Tecnos, Madrid, 1964.

DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y Conservación del arte pictórico*, Arte Restaura, Madrid, 1975.

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1976, vol.I.

DIDIOT, J., "Saint Joseph et l'art chrétien primitif", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.216-241.

DIDRON, M., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Imprimerie Royale, París, 1843.

- *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, (traducido del Ms. bizantino *Le Guide de la peinture* por Paul Durand), París, 1845.

DOERNER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, ed. Reverté, Barcelona, 1989.

DONADEO, M., *Iconos de Cristo y de Santos*, (traducido por Eloy Requena Clavo), ed. Paulinas, Madrid, 1990.

DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

DRIVAL, E. van, "L'iconographie des anges", en *Revue de l'art chrétien*, (1866).

DRONKE, P., "Tradition and innovation in medieval western colour imagery", en *Eranos Yearbook*, XLI, (1972), págs.51-107.

DUCHAUSSOY, J., "Vierge cosmique et Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.164-168.

DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M., *La Bible et les Saints*, Flammarion, París, 1990.

DUMEZIL, G., "Albati, russati, virides", en *Rituels indoeuropéens à Rome*, París, 1954, págs.45-61.

DUPOY-PACHERAND, F., "Du symbolisme cosmique aux Vierges noires", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.133-146.

ECO, U., *Tratado de semiótica general*, ed. Lumen, Barcelona, 1981.

- *Signo*, ed. Labor, Barcelona, 1980.

- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, ed. Lumen, Barcelona, 1972.

EHRENZWIG, A., *El orden oculto del arte*, ed. Labor, Barcelona, 1973.

ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, 3ª reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

- *Mito y realidad*, ed. Labor, Barcelona, 1992.

- *Lo sagrado y lo profano*, ed. Labor, Barcelona, 1994.

ELIZALDE, I., *Entorno a las Inmaculadas de Murillo*, ed. Sapiencia, Madrid, 1955.

El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos, *San Juan de los Panetes* Lonja *Palacio Arzobispal (5 octubre-6 enero), Zaragoza, 1991-1992.

El mundo de los Osona (ca.1460-1540), Museo de Bellas Artes San Pío V, Generalitat Valenciana (29 noviembre-23 febrero), Valencia, 1995.

El Siglo de Oro de la Pintura española. Ciclo de Conferencias, Fundación Amigos del Museo del Prado, ed. Mondadori, Madrid, 1991.

EMOND, C., "L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux", en *Académie Royale de Belgique, Mémoires (Classe des Beaux-Arts)*, XII, fasc.5, 1961.

"En busca de identidad. Eco y glosa de Copenague-84", en *VII Congreso de Conservación-Restauración de Bienes Culturales*, Vitoria, 1991, págs.80-84.

Encyclopædia Judaica, Jerusalem 1971-1972, 16 vols.

ESCANCIANO NOGUERA, S., "Una Inmaculada de Gregorio Hernández de la Catedral de Astorga", en *Archivo Español de Arte*, nº23, (1950).

ESTEBAN LLORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990.

EWALD-SCCHUBECK, F., "Estudios sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente sobre los cuadros de Murillo", en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, nº149, (1965), págs.43-57.

FELLER, R. L., "Color change in oil paintings", en *Carnegie Magazine*, (1954), págs.276-285.

- "Dammar and mastic varnishes-hardness, brittleness, and change in eight upon drying", en *Studies in Conservation*, III, nº4, (1958), págs.162-174.

- "Problems in the Investigation of Picture Varnishes", en *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, (1976), págs.137-143.

FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé editores, Buenos Aires, 1956.

FERRANDO ROIG, J., *Simbología cristiana*, Juan Flors editor, Barcelona, 1958.

- *Iconografía de los santos*, ed. Omega, Barcelona, 1950.

FERRAZ, A., *Teorías de la naturaleza de la luz (de Pitágoras a Newton)*, (prólogo de Carlos París Amador), ed. Dossat, Madrid, 1974.

Fiestas y Liturgia, Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

Flämische Malerie im Kunsthistorischen Museum Wien, SVInternational, Schweizer Verlagshaus, Zurich, 1989.

FLICHER, A.; MARTÍN, V., *Historia de la Iglesia*, (edición española bajo la dirección de José M^a Javiene), Valencia, 1976.

FLORES ARROYUELO, F., *El diablo en España*, Alianza editorial, Madrid, 1985.

FOATELLI, N. J., "La Vierge Noire de París: Notre-Dame-de-Bonne-Délivrance", en *Atlantis*, nº266, (1972), págs.180-183.

FOE, D. de, *Historia del Diablo*, ed. Peralta, Madrid, 1978.

Formas carnavalescas en el arte y la literatura, (edición al cuidado de Javier Huerta Calvo), Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987), ed. del Serbal, Barcelona, 1989.

FOULCHE-DELBOSC, R., "La légende de Judas Iscariote" en *Revue Hispanique*, XXXVI, (1916), págs.135-149.

FRANCASTEL, P., *Sociología del arte*, (traducido al castellano por Susana Soba Rojo), Alianza editorial, Madrid, 1975.

FRANCES, R., *Psicología del arte y de la estética*, (traducción al castellano Ana Guasch, ed. Akal, Madrid, 1985.

FREEDBERG, D., *El Poder de las imágenes. (Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta)*, (traducción de Purificación Jiménez y Jerónima G^a Bonafé), ed. Cátedra, Madrid, 1992.

FURIÓ, V., *Ideas y formas en la representación pictórica*, ed. Anthropos, Barcelona, 1991.

GAGE, J., *Color y Cultura. (La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción)*, ed. Siruela, Madrid, 1993.

GAIGNEBET, C.; LAJOUX, J.D., *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, París, 1985.

GÁLLEGO, J., "El color en Zurbarán", en *Goya*, nº64-65, (1965), págs.296 y ss.

- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 3ªed., Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1991.

GARCÍA ASENSIO, T., *La forma cromática un intento de sistematización*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

GARCÍA-BERMEJO PIZARRO, S., *Código, forma y color (una concepción integral del color y la forma con aplicaciones y comprobaciones psicológicas)*, ed. Oriens, Madrid, 1980.

GARCÍA FONT, F., *Historia de la Alquimia en España*, Madrid, 1976.

GARCÍA GUINEA, M. A., "La representación de San José a través de la pintura italiana", en *Estudios Josefinos*, nº1, (1947), págs.65-85.

- "San José en la vida y en la iconografía medieval", en *Estudios Josefinos*, nº3, (1948), págs.76-110.

- "San José en el arte barroco español", en *Estudios Josefinos*, nº4, (1948), págs.187-216.

- "San José en la pintura germana gótico-renacentista", en *Estudios Josefinos*, nº5, (1949), págs.81-108.

- "El sentimiento paternal de San José en las representaciones artísticas", en *Estudios Josefinos*, nº11, (1952), págs.109-128.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F., *Iconografía mercedaria: Nolasco y su obra*, en *Revista Estudios*, (1985).

GARCÍA PÁRAMO, A. M^a, "Los Santos y sus atributos iconográficos", en tirada aparte de *Miscelánea de Arte*, (1982), págs.25-26.

- *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, París, 1982.

- *Thesaurus iconographique: système descriptif des représentations*, Le Léopard d'Or, París, 1984.

GARRIDO, M^a C., "La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del siglo XVII", en *Boletín del Museo del Prado*, n^o4, 11, (1983), págs.77-95.

- "Los aglutinantes en la pintura", en *Boletín del Museo del Prado*, III, 7, tomo IX, (1988), págs.118-123.

- *Velázquez. Técnica y Evolución*, Museo del Prado, Madrid, 1992.

GASNIER, M., *Los silencios de San José*, (traducción de Joaquín Esteban Perruca), ed. Palabra, Madrid, 1960.

GASOL I LLORENS, A. M^a, *El icono: rostro humano de Dios*, Pagès editors, Lleida, 1993.

GAVEL, J., *Colour. A study of its Position in the Art Theory of the Quattro & Cinquecento*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Almqvist & Wiksell International, Estocolmo, 1979.

Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 1990.

GEREMEK, B., *The Margins of Society in Late Medieval Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

GERRITSEN, F., *Evolution in color*, Shiffer Publishing, Pensilvania, 1988.

GERSTNER, K., *Las formas del color, la interacción de elementos visuales*, Hermann Blume, Madrid, 1988.

GETTENS, R. J.; FITZHUGH, E. W., "Azurite and Blue Verdites", en *Studies in Conservation*, 11, (1966), págs.54-61.

GETTENS, R. J.; FELLER, R. L.; CHASE, W. T., "Vermillion and Cinnabar", en *Studies in Conservation*, 17, (1972), págs.45-69.

GIBSON, J., *La percepción del mundo visual*, ed. Infinito, Buenos Aires, 1974.

GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art religieux (Architecture. Couleurs. Costume. Peinture. Naissance de l'Allégorie)*, (prefacio de Valenti Bresle), éditions de la Maisnie, París, 1979.

GIOVANOLI, R.; MÜHLETHALER, B., "Investigation of discoloured smalt", en *Studies in Conservation*, 15 (1970), págs.37-44.

- GIRAUD, P., *La Semiología*, Siglo XXI, Méjico, 1979.
- GIRAUD, M. F., *Aproximación a los iconos*, ed. Paulinas, Madrid, 1990.
- GISPER Y DE FERRATER, J. de, *Una nota d'Arqueología cristiana. La indumentaria en los Crucifixs*, Barcelona, 1895.
- GODWIN, M., *Ángeles. Una especie en peligro de extinción*, (traducción de Carmen Geronés y Carlos Urritz), ed. Robinbook, Barcelona, 1976.
- GOLDSTEIN, E. B., *Sensación y percepción*, (versión castellana de Julio Lillo Jover), Colección Universitaria, editorial Debate, Madrid, 1988.
- GOMBRICH, E. H., "Dark Varnishes: Variations on a theme from Pliny", en *The Burlington Magazine*, CIV, nº707, (1962), págs.51-55.
- "Controversial Methods and Methods of Controversy", en *The Burlington Magazine*, CV, nº720, (1963), págs.90-93.
 - *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
 - *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987.
 - *Arte, percepción y realidad*, ed. Paidós, Barcelona, 1983.
 - *El legado de Apeles*, Alianza Forma, Madrid, 1993.
- GÓMEZ SEGADE, J. M., "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo I, nºI, (1988), págs.159-185.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M; RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a J., "La preparación e imprimación de los soportes pictóricos de madera y tela según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, págs.169-185.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Método iconográfico*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephyalte, Vitoria-Gasteiz, 1991.
- GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, (versión española de Francisco Díez del Corral), Alianza Forma, Madrid, 1985.

- Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1972, Tomo VI.
- GRANDIS, L., *Teoría y uso del color*, ed. Cátedra, Madrid, 1985.
- GRIVOT, D., *Le Diable dans la cathedrale*, éditions Morel, París, 1960.
- GROUPE, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, (traducción a cargo de Manuel Talens Carmona), ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*, ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
- GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura Gótica Catalana*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1986.
- GUENON, R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, 1976.
- GUERRA, M., *Simbología románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.
- GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949.
- GUIX, J. M^a, "La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media", en *Miscelánea*, Comillas, XXII, (1954), págs.321-325.
- GUTIÉRREZ, B., *Historia de Jeréz de la Frontera*, Jeréz, 1886, (Mss.1787).
- H. J., "Le symbolisme des couleurs liturgiques", en *Revue de l'art chrétien*, XIII, (1902), págs.46-49.
- HAAG, H., *El Diablo. Su existencia como problema*, ed. Herder, Barcelona, 1978.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza editorial, Madrid, 1987.
- HALL, M. B., *Color and technique in Renaissance Painting. (Italy and the North)*, J.J. Augustin, Publisher, Locust Valley, Nueva York, 1987.
- *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- HELYOT, P., *Histoire des Ordres Monastiques, religieux et militaires, et des congrégations séculières de l'un et l'autre sexe*, París, 1714-1719, 8 vols.
- HENDY, P.; LUCAS, A. S., "Les préparations des peintures", en *Museum*, XXI, n^o4, (1968), págs.245-256.

- HENRY, G., *The Madonne in Art*, London House of Beric, Londres, 1947.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971.
- HERNÁNDEZ PERERA, J., "Los plateros madrileños de la Cera Verde", en *Archivo Español de Arte (Varia)*, XXV, (1952), págs.87-89.
- "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", en *Archivo Español de Arte*, XXVII, n°105, (1954), págs.47-62.
- Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1993.
- Historia Universal del Arte*, tomo V: *El Renacimiento*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988.
- Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz (Fontiveros, 1542-Úbeda, 1591)*, Guadalajara, Pastrana, 1991.
- HORNEDO, F. de, "La pintura de la Inmaculada en Sevilla. 1ª mitad del siglo XVII", en *Miscelánea*, Comillas, XX, (1953), págs.167-198.
- HORNEDO, R. M. de, "El arte de Trento", en *Revista Razón y Fe*, n°131, (1945), págs.202-232.
- "Arte tridentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, III, n°12, (1945), págs.443-473.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media. (Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos)*, (versión española de José Gaos), 10ª reimpresión, Alianza editorial, Madrid, 1993.
- HUYGHE, R., "Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre", en *Museum*, III, n°2, (1950), págs.199-206.
- HUYNEM, J., *El enigma de las vírgenes negras*, (traducción de Rosa Mª Bassols), 1ª ed., ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1972.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Pintura Conquense del siglo XVI. (Introducción. Primer Renacimiento)*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1993.
- *Pintura Conquense del siglo XVI. (El Renacimiento Pleno)*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1994.
- ITTEN, J., *Art de la couleur*, Dessain et Tolra, París, 1979.

JAJCZAY, J., *La Navidad en el Arte*, (traducción a cargo de Kálmán Fabula), ed. Daimon, Barcelona, 1976.

JENNER, H., *Christ in Art*, Londres, 1923.

JENSEN, L. B., "Royal Purple of Tyre", en *Journal of Near Eastern Studies*, American Institute of Biological Sciences, págs.104-118.

JIMÉNEZ PÉREZ, J. C., *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1992.

JUNG, C. G., *Psicología y alquimia*, (traducción de Ángel Sabrido), Plaza & Janes, Barcelona, 1989.

KANIZSA, G., *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, ed. Paidós, Barcelona, 1986.

KECK, S., "Mechanical alteration of the paint film", en *Studies in Conservation*, 14, (1969), págs.9-30.

KEPES, G., *El lenguaje de la visión*, ed. Infinito, Buenos Aires, 1979.

KEPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*, Madrid, 1986.

KIRSCHBAUM, E., "L'angelo rosso e l'angelo turchino", en *Rivista di archeologia christiana*, XVI, (1940), págs.209-227.

KLEISER, L. M., *Refranero general ideológico español*, (edición facsímil), editorial Hernando, Madrid, 1978.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *Saturno y la melancolía. Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, (versión española de María Luisa Balseiro), Alianza Forma, Madrid, 1991.

KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Alquimia. El arte secreto*, (versión castellana Ross Smith y Ana Cuadrado), Debate ediciones del Prado, Madrid, 1993.

KNAPP, G., *Angels, Archangels and All the Company of Heaven*, Prestel, Munich-Nueva York, 1995.

KRAUS, H., *The living theatre of medieval art*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1967.

KRIEGEL, M., *Les Juifs à la fin du Moyen Âge dans l'Europe méditerranéenne*, Hachette littérature, 1979.

KÜNZ, H., "Verdigris and Copper Resinate", en *Studies in Conservation*, 15, (1970), págs.12-36.

KÜPPERS, H., *Fundamentos de la teoría de los colores*, 4ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

KURZ, O., "Varnishes, Tinted varnishes, and Patina", en *The Burlington Magazine*, CIV, nº707, (1962), págs.56-59.

- "Time the Painter", en *The Burlington Magazine*, CV, nº720, (1963), págs.94-98.

LADOUE, P., "La scène de l'Annonciation vue par les peintres", en *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 39, (1952), págs.351-370.

LAFONTAINE, R. H., "Decreasing the yellowing rate of dammar varnish using antioxidants", en *Studies in Conservation*, 24, (1979), págs.14-22.

LAFUENTE FERRARI, E., *El Prado. Pintura española siglos XVII y XVIII*, Libro Film Aguilar, Madrid, 1969.

LAMBORN WILSON, P., *Angels. (Messengers of the Gods)*, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1994.

LANGTON, E., *Satan, A portrait*, Skeffington and Son, Londres, 1945.

"La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura", en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, nº2, (1917), págs.113-128.

Las Bellas Artes: Arte alemán y español hasta 1900, (traducido del inglés por I. Cifuentes), Londres, 1970.

- *Orígenes del arte occidental*, (traducido del inglés por R. Terán), Londres, 1970.

Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León, Salamanca, 1988.

Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos, Burgos, 1994.

LAURIE, A. P., *La práctica de la pintura, métodos y materiales empleados por los pintores*, (traducción española de Miguel López y Atocha), ed. Hernando, 1ª ed., Madrid, 1935.

- LAVER, J., *Breve historia del traje y la moda*, ed. Cátedra, Madrid, 1988.
- LEE, W. R., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid, 1982.
- LEFÈVRE, A., "¿Ángel o bestia?", en *Satán*, (1975), págs.13 y ss., (traducción de *Études Carmelitaines*, 1948.)
- LELEKOV, L., "Restaurar y exponer: una cuestión de interpretación", en *Museum*, XLIV, nº174, (1992).
- LENNEP, J. van, *Arte y Alquimia. Estudio de la iconografía y de sus influencias*, editora Nacional, Madrid, 1978.
- Les Couleurs au Moyen Âge*, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, Senifiance nº24, Publications du CUERMA, Université de Provence, 1988.
- Les grandes siècles de la Peinture. La Peinture Gotique*, (textos por Jacques Dupont y Cesare Gnudi), Skira, Génova-París-Nueva York, 1954.
- *Le Quinzième Siècle. De van Eyck a Botticelli*, (textos por Jacques Lassaingne y Giulio Carlo Argan), Skira, Génova, 1955.
- Les Noces de Caná de Véronèse. Une oeuvre et sa restauration*, éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 1992.
- LEVRON, J., *Le Diable dans l'art*, éditions Auguste Picard, París, 1935.
- LLAMERA, B., *Teología de San José*, edición bilingüe, (versión e introducción por el mismo autor de la *Suma de los dones de San José* por fray Isidoro de Isolano), BAC, Madrid, 1953.
- LLORENTE, J. A., *Historia crítica de la Inquisición en España*, edición ilustrada, ed. Hiperión, Madrid, 1981, vol.I
- LÓPEZ CHUCHURRA, O., *Estética de los elementos plásticos*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1971.
- LÓPEZ DE ESTRADA, F., "Pintura y Literatura: una consideración estética en torno de la Santa Cena de Nazaret de Zurbarán", en *Archivo Español de Arte*, XXXIX, nº153, (1966), págs.25-50.
- LÓPEZ MARTÍN, J., *La liturgia de la Iglesia*, Sapientia Fidei (Serie de Manuales de Teología), BAC, Madrid, 1994.

- LUANCO, J. R. de, *La alquimia en España. (Escritos inéditos, noticias y apuntamientos que pueden servir para la historia de los adeptos españoles)*, ed. Obelisco, Barcelona, 1995.
- LUZZATTO, L.; POMPAS, R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Rusconi, Milán, 1988.
- MACLAREN, N.; WERNER, A., "Some Factual Observations about Varnishes and Glazes", en *The Burlington Magazine*, nº563, (1950), págs.189-192.
- MAGNUS, H., *Evolución del sentido de los colores*, (versión de Carlos López Fuentes), Hachette, Buenos Aires, 1976.
- MALDONADO DE GUEVARA, F., "La teoría de los estilos y el período trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº12, (1945), págs.473-494.
- MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, 4ªed., Librairie Armand Colin, París, 1931.
- "Le type de saint Jean-Baptiste dans l'art et ses divers aspects", en *Revue des Deux Mondes*, nº2, (1951), págs.53-61.
 - *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. (Études sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration)*, 9ªed., Librairie Armand Colin, París, 1958.
 - *El Barroco. (El arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes)*, ed. Encuentro, Madrid, 1985.
 - *El Gótico*, ed. Encuentro, Madrid, 1986.
- MALINS, F., *Mirar un cuadro. (Para entender la Pintura)*, Hermann Blume, Madrid, 1983.
- MALTESSE, C., *Las técnicas artísticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1980.
- MANAUT VIGLIETTI, J., *Técnica del arte de la pintura o libro de la pintura*, edit. Dossat, Madrid, 1959.
- MARANGONI, M., *Cómo se mira un cuadro*, ed. Destino, Barcelona, 1962.
- *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*, (traducción de Ángel de Apráiz), Espasa Calpe, Madrid, 1973.

- MARELA, P., "El arte sacro en las normas directivas de la Santa Sede", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº79, (1962), págs.191-204.
- MARETTE, J., *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois (du XIIIe au XVIe siècle)*, Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, éditions A.& J. Picard & Cie., París, 1961.
- MARÍN, L., *Estudios semiológicos*, Comunicación, Madrid, 1978.
- MARIJNISSEN, R. H., *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Arcade, Bruselas, 1967.
- MARROU, H.I., "Un ángel caído, ángel a pesar de todo...", en *Satán. Estudios sobre el Adversario de Dios*, (1975), págs.147 y ss.
- MARTIGNY, M., *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, Nouvelle édition, París, 1877.
- MARTIN, E.; SONODA, N.; DUVAL, A. R., "Contribution a l'étude des préparations blanches des tableaux italiens sur bois", en *Studies in Conservation*, 37, (1992), págs.82-92.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La policromía en la escultura castellana", en *Archivo Español de Arte*, XXVI, (1953), págs.295 y ss.
- "Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, núm.3, (1989), págs.11-24.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "Imágenes-tipo y modus orandi: las variantes iconográficas del santo en la pintura del renacimiento italiano", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.30-35.
- *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ KLEISER, L., *Refranero general ideológico español*, ed. facsímil, editorial Hernando, Madrid, 1978.
- MARTINOV, S. J., "Iconographie de Saint Jean l'Evangeliste", en *Revue de l'art chrétien*, X (XXVIIe), (1878).
- "Iconographie de S. Jean L'Evangeliste (dans les plus récentes publications russes)", en *Revue de l'art chrétien*, XI (XXVIIIe), (1878).

MASSERON, A., *Sainte Anne*, L'Art et les Saints, Henri Laurens éditeur, París, 1926.

- *Saint Jean Baptiste dans l'art*, B. Arthaud, París, 1957.

MCKIM-SMITH, G.; ANDERSEN BERGDOLL, G.; NEWMAN, R., *Examining Velázquez*, Yale University Press, Londres, 1988.

MEL EDMUNDS, M., "The Saint-Baume and the iconography of Mary Magdalene", en *Gazette des Beaux-Arts*, CXIV, (1989), págs.11-28.

MELLINKOFF, R., "Judas's red hair and the Jews", en *Journal of the Jewish Art*, IX, (1983), págs.31-46.

- *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, California, 1993, 2 vols.

- "Demonic Winged Headgear", Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles, 1985, págs.367-381.

Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de béns culturals nobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988, Barcelona, 1988.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 4ª ed., Madrid, 1974, 2 vols.

MERRIFIELD, M., *Original Treatises on the Arts of Painting*, Dover Publications, Nueva York, 1967, 2 vols.

MESSADIE, G., *El Diablo. (Su presencia en la mitología, la cultura y la religión)*, (traducción de Joseba Bioz dum), Colección Enigmas del Cristianismo, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1994.

METZGER, T. y M., *Jewish Life in the Middle Ages (Illuminated Hebrew Manuscripts of the Thirteenth to the Sixteenth Centuries)*, Publishers of Fine Art Books, Nueva York, 1982.

Millenym. Historia y Arte de la Iglesia catalana, Generalitat de Catalunya (3 mayo-28 julio), Barcelona, 1989.

MIRABENT, F., "Una interpretación del trentismo en Estética", en *Revista de Ideas Estéticas*, III, nº12, (1945), págs.495-510.

MODE, H., *Animales Fabulosos y Demonios*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 980.

MOLINER, M., *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984, 2 vols.

- MONTABERT, M., "Du caractère symbolique des principales couleurs employées dans les peintures crhétiques", en *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube*, IX, nº65-72, (1838-1839), págs.17-29.
- MONTANER LÓPEZ, E., "Piadosas significaciones en la devoción postridentina", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario Marqués de Lozoya, Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.36-42.
- MONTES BARDÓ, J., *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*, Sevilla, 1978.
- MORALES, A. J., "Murillo restaurador y Murillo restaurado", en *Archivo Español de Arte*, 240, (1987), págs.475-480.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, ed. Taurus, Madrid, 1984.
- MOREAU-VAUTHIER, Ch., *Historia y técnica de la pintura. (Los diversos procedimientos. Las enfermedades de los cuadros. Los cuadros falsos)*, (versión castellana de José M^a Fernández Alvariano), Colección Numen, Buenos Aires, 1955.
- MORENO CUADRO, F., *Iconografía de la Sagrada Familia*, Caja Sur Publicaciones, Córdoba, 1994.
- Mosaics*, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1989.
- MÜHLETHALER, B; THISEEN, J., "Smalt", en *Studies in Conservation*, 14, (1969), págs.47-61.
- MULCAHY, R., "En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez", en *Varia Archivo Español de Arte*, 250, (1990), págs.304-309.
- MUNTADA TORRELLAS, A., *Misal Rico de Cisneros*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992.
- MUÑOZ VIÑAS, S., "¿Por qué (y como) modifican los barnices el aspecto de una pintura? Elementos para la elaboración de un modelo teórico", en *Pátina*, nº7, (1995), págs.78-82.
- NICODEMI, J., *La Virgen: desde sus orígenes al Renacimiento*, Sociedad Editora de Arte Ilustrada, Roma, 1924.
- NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el Arte. (Vida de un tema iconográfico)*, Madrid, 1950.

NIETO GALLO, G., "San José en el arte español", en *Estudios Josefinos*, nº2, I, (1947), págs.219-236.

JOLA, A. M. di, *Historia del Diablo. (Las formas, las vicisitudes de Satanás y su niversal y maléfica presencia en los pueblos desde la Antigüedad a nuestros días)*, traducción de M. García Viñó, ed. Edaf, Madrid, 1992.

BRIST, B., *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, éditions le ycomore, París, 1982.

ROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco. De poesía y de pintura*, (ed. facsímil), Granada, 1989.

- *Mística, Plástica y Barroco. (De Poesía y de pintura)*, (ed. facsímil), Madrid, 1989.

ROZCO PARDO, J. L., *San José en la escultura granadina. (Estudio sobre la historia de una imagen artística)*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Letras, Granada, 1974.

RTIZ, G., *El significado de los colores*, edit. Trillas, 1ª ed., México, 1992.

ALOU, J. Mª; PARDO, J. Mª, *Sobre una tabla de Joan de Joanes a Mallorca i la intura del segle XVI*, Palma de Mallorca, 1984, págs.42-45.

ANOFISKY, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza editorial, Madrid, 1979.

- *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

ARÍS, J., *El espacio y la mirada*, ed. Taurus, Madrid, 1967.

ASSERON, R., *L'ouvre d'art et les fonctions de l'apparence*, París, 1962.

ASTOUREAU, M., "Formes et couleurs des désordre: le jaune avec le vert", en *Médiévales*, IV, (1983), págs.62-83.

- "Couleurs, Décors, Emblèmes", en *Materiaux pour l'histoire des cadres de vie dans l'Europe Occidentale (1050-1250)*, Centre d'Études Médiévales de Nice, Niza, 1984, págs.103-108.

- "Vizi e virtù dei colori nella sensibilità medioevale", en *Rassegna*, VII, fasc.23/3, (1985), págs.5-13.

- *Figures et Couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, París, 1986.

- "Les couleurs aussi ont une histoire" en *L'Histoire*, 92, (1986), págs.46-54.
- *Couleurs, Images, Symboles (Études d'histoire et d'anthropologie)*, éditions Le Léopard d'Or, París, s.f.
- *L'Étoffe du Diable. (Une histoire des rayures et des tissus rayés)*, éditions du Seuil, París, 1991.

PÉREZ DOLZ, F., *Teoría de los colores*, Meseguer, Barcelona, 1970.

PÉREZ LOZANO, M., "Variantes iconográficas de la Última Cena en la pintura andaluza postridentina", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.68-74.

PÉREZ-RIOJA, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, 3ª ed., edit. Tecnos, Madrid, 1988.

PÉRIER-D'ETEREN, C., *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. (Peinture, sculpture, architecture)*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1991.

PERTOKA, A., *Recherches sur le symbolisme des Vierges Noires, des dieux noirs, et des pierres-noires dans les traditions religieuses*, Zurich, 1974.

PHILIPPOT, P., "Réflexions sur le Problème de la Formation des Restaurateurs de Peintures et de Sculptures", en *Studies in Conservation*, 5, nº2 (1960), págs.61-68.

- "La notion de Patine et le nettoyage des peintures", en *Bulletin IRPA*, IX, (1966), págs.138-143.

PIERANTONI, R., *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, ed. Paidós, Barcelona, 1984.

Pinacoteca di Breda. Mondadori, Milán, 1970.

PITA ANDRADE, J. M.; BOROBIA GUERRERO, Mª del M., *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemizsa*, tomo I, Madrid, 1992.

PLACER LÓPEZ, G., *San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced*, Orense, 1938.

PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1953.

- *Introducción a la estética. (Historia, teoría, textos)*, BAC, Madrid, 1973.

- "Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval", en *Estudios Eclesiásticos*, 61, nº237, (1986), págs.151-171.

PLESTERS, J., "Dark Varnishes-Some Further Comments", en *The Burlington Magazine*, CIV, nº716, (1962), págs.452-460.

- "Ultramarine Blue, natural and artificial", en *Studies in Conservation*, 11, (1966), págs.62-91.

- "A preliminary note on the incidence of discolouration of smalt in oil media", en *Studies in Conservation*, 14, (1969), págs.62-74.

PORTAL, F., *El simbolismo de los colores (En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos)*, (traducción de Frances Gutiérrez), ed. de la Tradición Unánime, Barcelona, 1989.

RAFT, A., "About Theophilus Blue Colour, "Lazur"", en *Studies in Conservation*, 13-1, (1968), págs.1-6.

RAINWATER, C., *Luz y Color*, ed. Daimon, Barcelona, 1976.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien, Tome II. Iconographie de la Bible (II. Nouveau Testament)*, Presses Universitaires de France, París, 1957.

- *Tome III. Iconographie des Saints (I-II)*, Presses Universitaires de France, París, 1958-1959.

REINHOLD, M., "History of Purple as a Status Symbol in Antiquity", en *Revue d'études latines*, 116, (1970), págs.5-21.

REIRNER, E., *Le démon et son image*, (traducido del alemán por Jean Viret), Textes et études anthropologiques, Desclée de Brouwer, París, 1961.

RENSSELAER, W.L., *Ut Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid, 1982.

REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*, ed. Cátedra, Madrid, 1990.

Revista Ecclesia, nº1526, Madrid 13 de enero de 1971.

- nº2363, Madrid 19 de marzo de 1988, págs.24-34.

Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España, Toledo, Museo de Santa Cruz (12 marzo-31 mayo), Electa, Toledo, 1992.

- Ribera 1591-1652* (2 junio-16 agosto), Museo del Prado, Madrid, 1992.
- RIE, E. R. de la, "The influence of varnishes on the appearance of paintings", en *Studies in Conservation*, 32, (1987), págs.1-13.
- "Photochemical and thermal degradation of films of dammar resin", en *Studies in Conservation*, 33, (1988), págs.53-70.
- RÍOS, J. A. de los, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, Madrid, 1848.
- RIVERA, A., "La muerte de María en la tradición hasta la Edad Media (siglos I al VIII)", en *Estudios Marianos*, nº9, (1950), págs.71-100.
- ROBERT, U., *Les signes de l'infamie au Moyen Âge: Juifs, Sarasins, hérétiques, lépreux, cagôts et filles publiques*, París, 1891.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El rostro de Cristo en el arte español*, ed. Urbión, Madrid, 1978.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La literatura ascética y la retórica cristiana", en *Traza y Baza*, 5, (1974), págs.77-95.
- "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras del Greco", en *Studies in the History of Art*, 13, (1984), págs.153-158.
- "Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº4, (1989), págs.97-105.
- ROUSSEAU, R. L., *El lenguaje de los colores*, ed. Lidium, Buenos Aires, 1985.
- RUBENS, A., *A History of Jewish costume*, Londres, 1973.
- RUTHERFORD, J. G.; WEST FIFZHUGH, E., "Malachite and Green Verditer", en *Studies in Conservation*, 19, (1974), págs.2-32.
- SAEZ PIÑEDA, M^a J., "Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán", en *Goya*, nº64-65, (1965), págs.284-289.
- SAINT-LAURENT, G. de, "Des vêtements dans l'art chrétien", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.308-325 y 353-376.
- "Études sur l'iconographie de saint Joseph", en *Revue de l'art chrétien*, XXVI, (1883), págs.347-378.

SAN ANDRÉS MOYA, M., "Barnices artísticos. Investigaciones relacionadas con su comportamiento, propiedades y posibles aditivos inhibidores de sus reacciones de degradación", en *Pátina*, nº7, (1995), págs.94-100.

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.

SÁNCHEZ-CANTÓN, F.J., *Los grandes temas del arte cristiano en España: I. Nacimiento e infancia de Cristo*, BAC, Madrid, 1948.

- *Los grandes temas del arte cristiano en España: II. Cristo en el Evangelio*, BAC, Madrid, 1950.

SÁNCHEZ MESA-MARTÍNEZ, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971.

- "La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo I, nº1, (1988), págs.39-53.

SÁNCHEZ ORTIZ, A.; PRIETO PRIETO, M.; SÁNCHEZ CIFUENTES, M., "Color, iconografía y restauración", en *III Congreso Nacional de Color*, Granada, 1994, (resumen del trabajo presentado, págs.3-4).

SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, 2 vols.

SANZ, J. C., *El lenguaje del color*, Hermann Blume, Madrid, 1985.

- *El libro del color*, Alianza editorial, Madrid, 1993.

SANZ, M^a M., "Un tratado de pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII", en *Revista de Ideas Estéticas*, (1978), págs.254-264.

SARAVIA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín de la Sociedad Española de Arte y Arqueología*, (1960), págs.129-143.

SCAVIZZI, G., *Arte e architettura sacra. (Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550))*, ed. Casa del Libro, Roma, 1981.

SCHAFF, A., *Introducción a la semántica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

- SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, (traducido por Janet Seligman), Lund Humphries London, Londres, 1971-1972, 2 vols.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, ed. El Almendro, Salamanca, 1984.
- *Iconografía medieval*, ed. Ator, San Sebastián, 1988.
 - *Mensaje simbólico del arte medieval. (Arquitectura, Liturgia e Iconografía)*, ed. Encuentro, Madrid, 1994.
- SERINGE, Ph., *Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, ed. Hélios, 1990.
- SILVA, C., *Ornamento y Demonios*, Monte Avila editores, Caracas, 1980.
- SILVA MAROTO, M^a P., "La iconografía como clave para una mejor comprensión de la personalidad de Pedro Berruguete", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, n^o4, (1989), págs.134-141.
- SILVA Y VERASTEGUI, S. de, "El tema de la Crucifixión en los manuscritos jurídicos medievales", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, n^o3, (1989), págs.159-165.
- SIMONSON FUCHS, A., "The Virgen of the Councillors by Dalmau (1443-1445): The Contract and its Eyckian Execution", en *Gazette des Beaux-Arts*, (1982), págs.45-54.
- SMET, J., *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen (I. Los orígenes. En busca de la identidad (ca.1206-1563))*, (traducción y preparación de la ed. española por Antonio Ruíz Molina), BAC, Madrid, 1987.
- SPARRON, W. S., *The Gospels in art: the life of Christ by great painters*, ed. Hodder Stoughton, Londres, 1904.
- STEINGRÄBER, E.; LENZ, C., *Alte Pinakothek und Neue Pinakothek in München*, Scala Publications, Munich, 1994.
- STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo I, n^o2, (1988), págs.3-127.
- *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (traducción de José L. Checa Cremades), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

SUBIAS GALTER, J., *Imágenes españolas de la Virgen: la Virgen Madre-la Piedad*, (prólogo de José María Junoy), ed. Selectas, Barcelona, 1941.

- *Imágenes españolas de Cristo: el Cristo Majestad-el Cristo de dolor*, ed. Selectas, Barcelona, 1943.

Summa Artis. Historia General del Arte. (Arte Gótico de la Europa Occidental. Siglos XIII, XIV y XV), vol.XI, Espasa Calpe, 8ªed., Madrid, 1986.

Tesoros de las Colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas: 1300-1550, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (octubre-diciembre), Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.

THOMPSON, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover Publications. Inc., Nueva York, 1956.

- "Artificial vermilion in the Middle Ages", en *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, II, (1993), págs.62-70.

THOMSON, G., "Some Picture Varnishes", en *Studies in Conservation*, III, nº2, (1957), págs.64-79.

Tiziano, Grupo Anaya, Madrid, 1991.

TORMO, E., "La Inmaculada y el arte español", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, (1914), págs.108-131 y 176-219.

TOSCANO, G. M., *Il pensiero cristiano nell'arte*, Istituto Italiano d'Arti Graphiche, Pergamo, 1960.

TRAMOYERES BLASCO, L., "La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura", en *Archivo de arte valenciano*, III, nº1, (1917), págs.113-128.

TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, edit. Plus-Ultra, Madrid, 1946.

- *El arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, Catálogo de la exposición organizada por el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, Palacio de la Virreina, Barcelona, marzo de 1945.

- *Les Majestats Catalanes*, ed. "Alpha", Barcelona, 1966.

VALDIVIESO, E., *Valdés Leal*, Museo del Prado, Madrid, 1991.

- *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, ed. Guadalquivir, Sevilla, 1992.
- VAN DRIVAL, L'Abbé E., "L'iconographie des anges", en *Revue de l'art chrétien*, (1866), págs.281-294; 337-352 y 425-436.
- VAN LENNEP, L., *Arte y Alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, editora Nacional, Madrid, 1978.
- VELIZ, Z., "Francisco Pacheco's comments on painting in oil", en *Studies in Conservation*, 27, (1982), págs.49-57.
- *Artist's Techniques in Golden Age Spain. (Six Treatises in translation)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- "Wooden panels and their preparation for painting in Spain from medieval times to the seventeenth century", trabajo presentado en el *Symposium on the Structural Conservation of Panel Paintings*, Getty Conservation Institute y J. Paul Getty Museum, California, 1995 (en espera de publicación).
- VICENS, M^a T., *Iconografía Assumpcionista*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1986.
- VILA VALENCIA, A., *Vida y Patrocinio del humilde artesano y emigrante San José*, Cádiz, 1964.
- VILLAR MOVELLÁN, A., "Santos travestidos: Imágenes condenadas", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, n^o4, (1989), págs.181-191.
- VILLENEUVE, R., *Le diable dans l'art. (Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le Satanisme)*, éditions Denöel, París, 1957.
- *La beauté du Diable*, Berger-Levrault, París, 1983.
- VILLETTE, J., *L'ange dans l'art occidental du XIIème au XVIème siècle*, Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad de París, Henri Laurens éditeur, París, 1941.
- VIÑUALES, J., *El comentario de la Obra de Arte*, UNED, Madrid, 1986.
- Visage de la folie (1500-1650)*, (estudios reunidos y presentados por Augustin Redondo y André Rochon. Coloquio celebrado en la Sorbona en 1980), Publications de la Sorbonne, Série Études, n^o16, Université de París III, París, 1981.
- VOS, D. de, *Groeninge (Bruges)*, Ludions, Bruxelles, 1987.

WALSH, M. W., "Divine Cuckold/Holy Fool: Comic Image of Joseph in the English "Troubles" Play", en *England in the Fourteenth Century*, proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium, edited by W. M. Ormrod, The Boydell Press, Gran Bretaña, 1986.

WICKMHAM, G., *The Medieval Theatre*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1974.

WIRTH, J., *L'Image Medievale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Méridiens Klincksieck, París, 1989.

YARZA LUACES, J., "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", en *Archivo Español de Arte*, (1973), págs.13-37.

- *Formas artísticas de lo imaginario*, ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

- "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo II, nº3, (1989), págs.27-46.

ZUNZUNEGUI, S., *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, 1985.

Zurbarán (3 mayo-30 julio), Museo del Prado, Madrid, 1988.

LISTA DE GRÁFICOS

LISTA DE GRÁFICOS

- 1.- Esquema correspondiente a una pintura sobre soporte de madera.
- 2.- Esquema correspondiente a una pintura sobre soporte de lienzo.
- 3.- Descomposición espectral de la luz blanca según el experimento de **Newton**.
- 4.- Sección de un ojo humano.
- 5.- Espectro de la energía radiante.
- 6.- Curvas de respuesta de los mecanismos de onda corta, media y larga **propuestos** por Helmholtz en su teoría tricromática.
- 7.- Curvas de excitación de los tres hipotéticos receptores de la **teoría tricromática**.
- 8.- Los tres mecanismos oponentes propuestos por Hering.
- 9.- Esquema en el que se muestra cómo los conos de onda corta, **media y larga** conectan con células de orden superior en la retina para producir respuestas oponentes.

LISTA DE TABLAS

LISTA DE TABLAS

- 1.- Relación entre el color percibido y las longitudes de onda reflejadas.
- 2.- Correlación de los atributos del color.
- 3.- Niveles de significación en una obra de arte atendiendo al método propuesto por Erwin Panofsky.
- 4.- Simbolismo de los colores atribuido en época medieval.
- 5.- Significados simbólicos de los colores según la tratadística del Renacimiento italiano.
- 6.- Correspondencias entre los elementos y los colores según la tratadística del Renacimiento y del Barroco.
- 7.- Correspondencias entre las cuatro cualidades y la doctrina humoral.
- 8.- Correspondencias entre los temperamentos y los colores según los tratados del Renacimiento.
- 9.- Correspondencias entre los planetas y los colores según la tratadística del Renacimiento.





ANTERIOR

SIGUIENTE



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

TOMO III: Ilustraciones

LISTA DE ILUSTRACIONES

- 1.- **Anónimo** (escuela hispano-flamenca). *Virgen con Niño* (s.XV). Toledo, Iglesia de Cuerva.
- 2.- **Martín Gómez "El Viejo"**. *San Mateo y San Lorenzo* (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 3.- *San Bartolomé*, Retablo de Vicolozano (s.XVI). Ávila, Museo de la Catedral.
- 4.- **Anónimo**. *Santa Catalina* (s.XVI). Toledo.
- 5.- **Antonio Picarro**. *Martirio de San Acacio* (s.XVII). Toledo.
- 6.- **Tiziano**. *San Juan Bautista* (s.XVI). Venecia, Galleria dell'Accademia.
- 7.- **Antonio Fernández Gutiérrez**. *La liberación de San Pedro* (1673). Ávila.
- 8.- **Anónimo**. *Inmaculada Concepción* (s.XVIII). Madrid, Colección particular.
- 9.- **Diego Velázquez**. *La túnica de José* (s.XVII). Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 10.- **Francisco Comontes**. *Adoración de los pastores* (s.XVII). Toledo, Iglesia parroquial de Mora.
- 11.- **Paolo Caliari "El Veronés"**. *Las Bodas de Caná* (1562-1563). París, Musée du Louvre. Detalle personaje extremidad derecha balaustrada.
- 12.- **Lorenzo Monaco**. *La Coronación de la Virgen* (1415-1420). Londres, National Gallery.
- 13.- **Anónimo**. *Crucifixión* (s.XVI). Toledo, Iglesia de Yepes.
- 14.- **Anónimo**. *Crucifixión de Cristo* (s.XVI). Toledo.

- 15.- **Francisco Comontes (atribuido).** *Adoración de los Pastores* (s.XVI). Toledo, Iglesia parroquial de Mora.
- 16.- **Anónimo.** *El Cirineo ayuda a Jesús* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.
- 17.- *Adoración de los Magos*, Retablo de Vicolozano (s.XVI). Ávila, Museo de la Catedral.
- 18.- **Th. Bouts.** *Tríptico del martirio del Santo Sacramento*. Lovaina, Colegio de San Pedro.
- 19.- **Anónimo.** *Cristo con la cruz auestas* (s.XVII). Toledo, Iglesia de San Justo y Pastor.
- 20.- **Paolo Caliari "El Veronés".** *Las bodas de Caná* (1562-1563). París, Musée du Louvre.
- 21.- **Byrtferth de Ramsey (atribuido).** *El sistema cuatripartito del macrocosmos y el microcosmos*, de una colección de textos científicos (h.1080-1090).
- 22.- Los cuatro temperamentos. Libro gremial de los barberos-cirujanos de la ciudad de York (finales del s.XV). Londres, British Museum, Ms. Egerton 2572, fol.51v.
- 23.- Las edades del hombre y los temperamentos. *Tractatus de quaternario* (h.1100). Cambridge, Conville and Caius College, Ms.428, fol.28v.
- 24.- **H. Reusner.** *La rosa blanca* (h.1588). Pandora.
- 25.- *Rosarium philosophorum* (s.XVI). St. Gallen, Stadtbibliothek Vadiana, Ms.394a, fol.92.
- 26.- *Andrógino alquímico.* Miniatura del Tratado Aurora Consurgens (s.XIV-XV). Zurich, Biblioteca Centrale, codex rhenovacensis 172.
- 27.- *Hombre heliocéfalo y mujer lunar.* Miniatura del Tratado Aurora Consurgens (s.XIV-XV). Zurich, Biblioteca Centrale, codex rhenovacensis 172.
- 28.- *Pavo Real.* Miniatura Splendor Solis (1582).
- 29.- **H. Reusner.** *La rosa roja.* Miniatura del Tratado de Johanne Andreae (s.XV). Londres, British Museum, Sloane 2560, fol.15.
- 30.- *Traición de Judas.* Biblia Pauperum.

- 31.- *La Coronación de Espinas*. Biblia Pauperum.
- 32.- *Pantocrator* (h.1150). Mosaico del ábside Cefalù. Sicilia, Catedral.
- 33.- *Pantocrator*. Mosaico de la cúpula de Fetige Cami. Estambul.
- 34.- *La Virgen con el Niño* (princ. s.XI). Mosaico del ábside Torcello. Italia, Catedral.
- 35.- *Anunciación* (finales s.XIII). Mosaico de la basílica de Santa María in Trastevere. Roma.
- 36.- *Deesis* (h.1320). Estambul, San Salvador de la Chora (Karije Djami).
- 37.- *Transfiguración*. Mosaicos de Constantinopla. París, Musée du Louvre.
- 38.- **Fernando Gallego**. *La Piedad* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 39.- **Anónimo**. *Bautismo de Cristo*, Retablo de Fray Bonifacio Feller (h.1396-1398). Valencia, Museo de Bellas Artes.
- 40.- **Enguerrand Charonton**. *La Coronación de la Virgen* (1453-1454). Hospice de Villeneuve-Lés-Avignon.
- 41.- *Cristo, San Pedro y San Pablo en el río Jordan*. Mosaicos de Santa Prassede. Roma.
- 42.- **Maestro del Centenar**. *San Jorge y el Dragón* (2º dec. s.XV). Londres, Victoria and Albert Museum.
- 43.- **Anónimo**. *Anunciación* (h.1390). Cleveland (Ohio), Colección Arthur Sachs.
- 44.- *Pantocrator*. Misal para la cofradía de la Santa Cruz de Aviñón (s.XV). Madrid, Biblioteca Nacional, Res.10, fol.160v.
- 45.- **Jusepe de Ribera**. *El Padre Eterno* (h.1632-1635). Nápoles, Museo di Palazzo Reale.
- 46.- **Anónimo**. *Cristo Cósmico* (s.XV). León, Museo de la Real Colegiata de San Isidoro.
- 47.- **El Greco**. *Coronación de la Virgen* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 48.- **El Greco**. *La Santísima Trinidad* (1577-1579). Madrid, Museo del Prado.

- 49.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 50.- **Pedro Berruguete.** *Nacimiento de Cristo* (s.XVI). Palencia, Becerril de Campos.
- 51.- **Geertgen Tot Sint Jans.** *Natividad* (s.XV). Londres, National Gallery.
- 52.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid, Museo del Prado.
- 53.- **Francisco Zurbarán.** *Adoración de los Pastores* (1638). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.
- 54.- **Francisco Zurbarán.** *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth* (s.XVII). Estados Unidos, Colección particular.
- 55.- **Francisco Zurbarán.** *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth* (1630). Museo de Cleveland.
- 56.- **Anónimo.** *La Virgen Dolorosa* (s.XVI). Zaragoza, Colección Román-Vicente.
- 57.- **Orazio Gentileschi.** *El Niño Jesús adormecido sobre la cruz.* Madrid, Museo del Prado.
- 58.- **Luis de Morales.** *La Virgen Dolorosa* (s.XVI). Madrid, Palacio Real.
- 59.- **Böhmisch.** *María en el trono con el Niño* (h.1350). Berlín, Gemäldegalerie.
- 60.- **Pinturicchio.** *Virgen de las Fiebres* (h.1497). Valencia, Museu de Belles Arts San Pío V.
- 61.- **Maestro de Miraflores.** *Bautismo de Cristo* (h.1490). Madrid, Museo del Prado.
- 62.- **Jusepe de Ribera.** *Bautismo de Cristo* (s.XVII). Nancy, Musée des Beaux-Arts.
- 63.- *Satanás y Cristo.* Salterio de Amesbury, Inglaterra (h.1250-1255). Oxford, Biblioteca del All Souls College, Ms.6, fol.64v.
- 64.- **Maestro de Bonastre.** *Transfiguración* (h.1448). Valencia, Museu de la Catedral.
- 65.- **Rodrigo de Osona "El Joven".** *Jesús ante Pilatos* (mitad s.XV). Valencia, Museu de Belles Arts.

- 66.- *Flagelación y Coronación de Espinas*. Salterio alemán (s.XIV). Manchester, Yolin Rylands Biblioteca, Ms.lat.95, fol.8r.
- 67.- **Rodrigo de Osona "El Joven"**. *Flagelación* (1505-1513). Madrid, Museo del Prado.
- 68.- **Bartolomé Esteban Murillo**. *Cristo tras la flagelación* (h.1670). Champaign (Illinois). Krannert Art Museum.
- 69.- **Alonso de Sedano**. *Coronación de espinas* (1495-1496). Burgos, Catedral, Pinturas del Armario de las Reliquias.
- 70.- **Alonso de Sedano**. *Ecce Homo* (1495-1496). Burgos, Catedral, Pinturas del Armario de las Reliquias.
- 71.- **Juan de Juanes**. *Ecce Homo* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 72.- **Juan de Flandes**. *Cristo con la cruz auestas* (h.1505). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 73.- **Vicente Juanes**. *Camino del Calvario* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 74.- **Valdés Leal**. *Camino del Calvario* (h.1661). Madrid, Museo del Prado.
- 75.- **Anónimo**. *Majestat de Caldes de Mohtbui* (s.XII). Montbui, Santa María de Caldes.
- 76.- **Böhmisch**. *Crucifixión de Cristo* (h.1360). Berlín, Gemäldegalerie.
- 77.- *Escenas de la Pasión de Cristo*. Salterio Ramsey, Inglaterra (h.1300-1310). Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan, Ms.302, fol.3r.
- 78.- *Cristo con la cruz auestas*. Salterio Ramsey, Inglaterra (h.1300-1310). Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan, Ms.302, fol.2v.
- 79.- *Crucifixión*. Vidriera Catedral de Chartres.
- 80.- **Maestro Bertram**. *Cristo en la cruz* (finales del s.XIV). Hanover, Niedersäisches Landesmuseum.
- 81.- **Raphael**. *La Crucifixión de Cristo con la Virgen María, Santos y Ángeles* (h.1503). Londres, National Gallery.
- 82.- **Francisco Zurbarán**. *Cristo crucificado* (1627). Chicago, Art Institute.

- 83.- **Rogier van der Weyden.** *Cristo en la Cruz* (s.XV). Filadelfia, Colección Johnson.
- 84.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Resurrección del Señor* (s.XVII). Madrid, Academia de San Fernando.
- 85.- **Colaborador de Fernando Gallego.** *Resurrección* (h.1495). Zamora, Arcenillas, Iglesia parroquial.
- 86.- **Yáñez de la Almedina o Fernando de los Llanos.** *Resurrección* (h.1513). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 87.- **Jaume Ferrer.** *La Ascensión* (1457). Tarragona, Museu d'Arts Diocesà.
- 88.- **Colaboradores de Fernando Gallego.** *Ascensión* (h.1495). Zamora, Arcenillas, Iglesia parroquial.
- 89.- **Juan de Flandes.** *La Ascensión* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 90.- *Juicio Final*, Retablo de Bonifacio Ferrer (h.1396-1398). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 91.- **Gherardo Starnina.** *Juicio Final* (h.1398-1400). Munich, Alte Pinakothek.
- 92.- **Círculo del Maestro de Artés.** *Juicio Final con San Miguel* (h.1470-1490). Valencia, Museu de Belles Arts San Pío V.
- 93.- **Francisco Zurbarán.** *La Cena de Emaus* (1639). Méjico, Museo de Bellas Artes de San Carlos.
- 94.- **Juan de Flandes.** *La aparición a María Magdalena* (1436-1504). Madrid, Palacio Real.
- 95.- **Yáñez de la Almedina.** *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* (mediados s.XVI). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 96.- *Nuestra Señora de Montserrat.* Barcelona, Santuario de Montserrat.
- 97.- **Juan Andrés Ricci.** *Virgen de Montserrat* (1681). Madrid, Abadía de Montserrat.
- 98.- **Anónimo.** *Virgen de Lluc* (s.XVII). Mallorca, Catedral, Capilla de la Piedad.
- 99.- *Madre de Dios sedente con el Niño* (s.XIII-XIV). Segrià, Museu Comarcal Diocesà de Lleida.

- 100.- *Virgen del Rosal* (s.XIV). Sobrès, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- 101.- *Nuestra Señora de Guadalupe*. Cáceres.
- 102.- **Teresa Díez**. *Epifanta* (h.1320). Zamora, Iglesia de San Sebastián de los Caballeros.
- 103.- **Maestro de Rubió**. *La Virgen con el Niño, Santa Oliva y San Benito* (h.1360). Barcelona, Museu Diocesà.
- 104.- **Bartolomé Bermejo y los Osona**. *Tríptico de la Virgen de Montserrat* (h.1480-1490). Valencia. Catedral de Acqui Terme.
- 105.- **Anónimo**. *Inmaculada Concepción* (s.XVII). Madrid, Colección particular.
- 106.- **Jusepe de Ribera**. *Piedad* (s.XVII). Salamanca, Iglesia del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey.
- 107.- **Anónimo**. *Anunciación* (s.XVII). Ávila, Real Monasterio de Santo Tomás.
- 108.- **Anónimo**. *Venida de la Virgen del Pilar* (h.1620). Zaragoza, Palacio Arzobispal.
- 109.- **Francisco Meneses Osorio**. *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (princ. s.XVIII). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 110.- **Juan de Juanes**. *Purísima Concepción* (h.1576-1577). Valencia, Iglesia de la Compañía.
- 111.- **Francisco Pacheco**. *La Inmaculada con Vázquez de Leca* (1621). Sevilla, Colección particular.
- 112.- **Francisco Zurbarán**. *Inmaculada Concepción* (1628-1630). Madrid, Museo del Prado.
- 113.- **Francisco Pacheco**. *Inmaculada* (h.1620). Sevilla, Palacio Arzobispal.
- 114.- **Francisco Zurbarán**. *Inmaculada Concepción* (1661). Langon, Iglesia de Saint Gervais e Saint Protais.
- 115.- **Francisco Zurbarán**. *Presentación de la Virgen en el Templo* (1629). El Escorial, Real Monasterio.
- 116.- **Juan de Rodas**. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (h.1610-1615). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

- 117.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Educación de la Virgen por Santa Ana* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 118.- **Benedetto di Biondo (atribuido).** *Virgen de la Humildad* (h.1400). Siena.
- 119.- **Francisco Zurbarán.** *Virgen Niña rezando* (h.1660). Granada, Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez Acosta.
- 120.- **Juan de Borgoña.** *Desposorios* (s.XVI). Cuenca, Museo Diocesano.
- 121.- **Esteban Marquez.** *Los desposorios de la Virgen* (s.XVII). Raleigh, Carolina del Norte (EE.UU.), Museum of Art.
- 122.- **Rodrigo y Francisco de Osona.** *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid, Colección particular.
- 123.- **Martín Gómez "El Viejo" (atribuido).** *Visitación* (s.XVI). Cuenca, Museo Catedralicio.
- 124.- **Francisco Zurbarán.** *Anunciación* (s.XVII). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.
- 125.- **Valdés Leal.** *La Sagrada Familia* (h.1670-1680). Colección particular.
- 126.- **Vicente Juan Macip.** *Descendimiento* (h.1572). Madrid, Museo del Prado.
- 127.- **Juan de Flandes.** *Calvario* (h. 1519). Madrid, Colección particular.
- 128.- **Jusepe de Ribera.** *Calvario* (1618). Sevilla, Osuna, Patronato de Arte.
- 129.- **Maestro de la Sibila Tiburtina.** *Calvario* (h.1475). Detroit, Institute of Arts.
- 130.- **Seguidor de Juan Sánchez de Castro.** *La Piedad* (finales s.XV), Retablo de la Iglesia de Santa María de las Nieves. Alanís de la Sierra.
- 131.- **Jan van Eyck.** *Crucifixión con la Virgen y San Juan* (h.1427). Berlín, Gemäldegalerie Staatliche Museen.
- 132.- **Rodrigo de Osona.** *Retablo del Calvario* (1476). Valencia, Parroquia de San Nicolás, Colección particular madrileña.
- 133.- **Maestro de Rubielos y Pere Nicolau.** *Dormición* (s.XV). Barcelona, Museu Marés.
- 134.- **Juan Correa de Vivar.** *Dormición* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.

- 135.- **Juan de Flandes.** *La Asunción* (1496-1504). Washington, National Gallery of Art, Aisla Mellon Bruce Fund.
- 136.- **Juan de Juanes.** *Asunción de la Virgen* (h.1578). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 137.- *Asunción*, Retablo de la Capilla Pozo (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 138.- **Fernando Gallego.** *Coronación de la Virgen* (h.1440-1507). Salamanca, Museo Diocesano.
- 139.- **Martín Gómez "El Viejo" (atribuido).** *Asunción*, Retablo de la Capilla Barreda (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 140.- **Ribalta.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 141.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 142.- **Joan Reixach (atribuido).** *Dormición* (mediados s.XV). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 143.- **Maestro de Erfurt.** *Nacimiento* (1350-1370).
- 144.- **Taddeo Gaddi.** *Natividad* (h.1325). Madrid, Colección Maestros Antiguos, Museo Thyssen-Bornemizsa.
- 145.- **Juan de Flandes.** *Natividad* (h.1508-1519). Washington, National Gallery of Art.
- 146.- **Malouel (atribuido).** *Natividad* (s.XV). Antwerp, Mayer van den Bergh Museum.
- 147.- **Francisco Zurbarán.** *San José con el Niño Jesús* (s.XVII). París, Iglesia de Saint Medard.
- 148.- **Francisco Meneses Osorio.** *San José con el Niño* (1684). Sevilla, Casa de Murillo.
- 149.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *San José con el Niño Jesús* (s.XVII). Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 150.- *Natividad.* Libro de Horas ingles (s.XV). Londres, British Library, Ms. Add.18213, fol.34r.
- 151.- **Maestro de Bedford.** *Sagrada Familia.* Libro de Horas (1440-1450). Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.Ludwing IX 6, fol.180r.

- 152.- **Jusepe de Ribera**. *San José y el Niño Jesús* (1630). Madrid. Museo del Prado.
- 153.- **Jusepe de Ribera**. *Sagrada Familia del Carpintero* (fines s.XVII). Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta.
- 154.- **Francisco Yáñez de la Almedina**. *Epifanía* (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 155.- **Bernat Martorell**. *Adoración de los Pastores*. Berlín, Colección Lippmann.
- 156.- **Rodrigo y Francisco de Osona**. *Nacimiento* (h.1465-1514). Madrid. Museo del Prado.
- 157.- **Teresa Díez**. *Epifanía* (h.1320). Zamora, Iglesia de San Sebastián de los Caballeros.
- 158.- **Melchior Broederlam**. *Huida a Egipto* (h.1600). Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- 159.- **Maestro de la Sisle**. *La Circuncisión* (s.XV). Madrid, Museo del Prado.
- 160.- **Francisco Zurbarán**. *Adoración de los Pastores* (1638). Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture.
- 161.- **Bartolomé Esteban Murillo**. *La Huida a Egipto* (h.1650). Génova, Palacio Blanco.
- 162.- **Esteban Markez**. *Los desposorios de la Virgen* (s.XVII). Raleigh, Carolina del Norte (EE.UU.), Museum of Art.
- 163.- *Huida a Egipto*. Libro de Horas de los Zuñiga, fol.150v.
- 164.- **Juan de Borgoña**. *Huida a Egipto* (s.XVI). Cuenca, Museo Diocesano.
- 165.- **Francisco Zurbarán**. *Huida a Egipto* (s.XVII). Besançon, Museo de Bellas Artes.
- 166.- *Huida a Egipto*. Manuscrito iluminado (1339). Plenarium de Otto de Mild.
- 167.- **Miguel Alcañiz**. *Adoración de los Magos* (h.1400). Colección valenciana Serra-Alzaga.
- 168.- **Joan Mates (atribuido)**. *Adoración de los Pastores* (1ª mitad s.XV). Tarragona, Museu Diocesà.
- 169.- **Blasco de Grañén (taller)**. *Adoración de los Pastores* (h.1435-1445). Zaragoza, Villarroya del Campo, Iglesia parroquial.

- 170.- **Stefano da Verona.** *Adoración de los Magos* (h.1440). Milán, Pinacoteca di Breda.
- 171.- *Natividad.* Sansony (h.1170-1190). Cleveland, Museum of Art.
- 172.- **Conrad Witz.** *La Sinagoga* (h.1435). Bale, Musée des Beaux-Arts.
- 173.- *Natividad.* Biblia Historiada francesa (s.XIV).
- 174.- **Guerau Gener y Lluís Borrassà.** *Natividad* (h.1410-1419). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.
- 175.- **Francisco Yáñez de la Almedina.** *Adoración de los Pastores* (s.XVI). Cuenca, Catedral.
- 176.- **Diego de la Cruz.** *Adoración de los Magos* (1495). Burgos, Catedral.
- 177.- **Anónimo.** *Natividad*, Retablo de la Iglesia de El Peral (s.XVI). Cuenca.
- 178.- **Anónimo.** *Adoración de los Magos* (h.1390). Florencia, Musée National da Bargello.
- 179.- **Francisco Zurbarán.** *San José con el Niño Jesús* (s.XVII). París, Iglesia Saint Mériard.
- 180.- **Valdés Leal.** *La Sagrada Familia* (h.1670-1680). Colección particular.
- 181.- **Francisco Pacheco.** *Sueño de San José* (s.XVII). Madrid, Academia de San Fernando.
- 182.- **Juan de Flandes.** *San Juan Bautista* (h.1518-1519). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
- 183.- **Francisco Zurbarán.** *La Virgen y el Niño con San Juan Bautista* (1662). Bilbao, Museo de Bellas Artes.
- 184.- **Jusepe de Ribera.** *San Juan Bautista* (1638). Barcelona, Colección particular.
- 185.- **Pere Lembrí (atribuido).** *San Juan Bautista*, Retablo de los Santos Juanes (h.1399-1420). Valencia, Albocácer.
- 186.- **Jusepe de Ribera.** *Bautismo de Cristo* (s.XVII). Nancy, Musée des Beaux-Arts.
- 187.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *San Juan Bautista Niño* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.

- 188.- **Maestro de Viella.** *Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Juan Bautista* (s.XV). Colección particular.
- 189.- **Maestro de Elne.** *San Juan Bautista* (2ª mitad del s.XIV). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.
- 190.- **Francisco Zurbarán.** *San Juan Bautista en el desierto* (s.XVII). Sevilla, Catedral, Sacristía de los Cálices.
- 191.- **Valentín Montoliu.** *Santa Magdalena y San Onofre* (1455-1456). LLosar, Villafranca.
- 192.- **Juan de Flandes.** *Calvario* (h.1519). Madrid, Colección particular.
- 193.- **Jusepe de Ribera.** *Calvario* (1618). Sevilla, Osona, Patronato de Arte.
- 194.- **Jusepe de Ribera.** *Magdalena penitente* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 195.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Santa María Magdalena* (1667-1680). Colonia, Walcraf-Richartz Museum.
- 196.- **Maestro de las Medias Figuras.** *San Jerónimo en el desierto* (1ª mitad s.XVI). Madrid, Colección particular.
- 197.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *San Jerónimo penitente* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 198.- **Pereda.** *San Jerónimo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 199.- **Jusepe de Ribera.** *San Jerónimo y el ángel* (1626). San Petersburgo, Museo del Ermitage.
- 200.- **Jusepe de Ribera.** *San Pablo ermitaño* (1640). Madrid, Museo del Prado.
- 201.- **Diego Velázquez.** *San Antonio y San Pablo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 202.- **Francisco Zurbarán.** *San Lorenzo* (s.XVII). Cadiz, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 203.- **Fernando Gallego.** *San Jerónimo* (h.1468-1507). Zamora, Catedral.
- 204.- **Francisco Zurbarán.** *San Jerónimo* (1626). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 205.- **Francisco Zurbarán.** *San Gregorio* (1626). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 206.- **Francisco Zurbarán.** *San Antonio abad* (1636). Barcelona, Colección particular.

- 207.- **Gonzalo Peris.** *San Antonio abad* (mediado del s.XIV). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 208.- **Anónimo (seguidor de Juan Sánchez de Castro).** *San Antonio abad* (finales del s.XV). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 209.- **Diego Velázquez.** *San Antonio y San Pablo* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 210.- **Pietro Lorenzetti.** *La primera ermita carmelita en honor a Ellas.* Siena, Pinacoteca.
- 211.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en el Convento del Carmen de la Plaza Maubert, París.
- 212.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en un cuadro de su convento en Colonia, en el año 1522.
- 213.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en la iglesia de Santa Catalina en Lovaina.
- 214.- Antiguo hábito de los Carmelitas, tal como fue representado en un cuadro del Profeta Elías para la Catedral Vieja de Salamanca.
- 215.- **Jusepe de Ribera.** *San Agustín* (1636). Salamanca, Iglesia del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey.
- 216.- **Alonso del Arco.** *Locución de Cristo a San Juan de la Cruz* (h.1625-1704). Guadalajara, Pastrana, Museo franciscano.
- 217.- **Anónimo madrileño.** *Santa Teresa recibe la orden de fundar en Pastrana* (s.XVII). Guadalajara, Pastrana, Museo franciscano.
- 218.- **Jacomart.** *San Benito* (h.1451-1460). Valencia, Museu de la Catedral.
- 219.- **Ribalta.** *San Bruno* (1625-1627). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 220.- **Anónimo.** *Pintura de Santo Domingo* (1^{er} tercio del s.XV). Soria, Museo de la Catedral.
- 221.- **Francisco Zurbarán.** *Visión de San Pedro* (1628). Madrid, Museo del Prado.
- 222.- **Francisco Zurbarán.** *San Carmelo* (h.1628). Madrid, Iglesia de Santa Barbara.
- 223.- **El Greco.** *San Francisco y el hermano León* (1531). Milán, Pinacoteca di Breda.
- 224.- **Francisco Zurbarán.** *San Francisco en éxtasis* (s.XVII). Londres, National Gallery.

- 225.- **Ribalta**. *Aparición del Angel a San Francisco* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 226.- **Colaboradores de Fernando Gallego**. *Ascensión* (h.1495). Zamora, Iglesia parroquial Arcenillas.
- 227.- **Francisco Zurbarán**. *San Pedro y San Bartolomé* (1633). Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.
- 228.- **Maestro de Cubells**. *San Pedro*, Retablo de la Historia de la Virgen (fines del s.XIV). Colección particular madrileña.
- 229.- **Jusepe de Ribera**. *San Pedro* (1637). Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava.
- 230.- **Anónimo**. *San Pedro*. Sevilla, Catedral.
- 231.- **Ramón de Mur**. *San Pedro* (1420). Tarragona, Museu Diocesà.
- 232.- **Pereda**. *Liberación de San Pedro* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 233.- **Francisco Zurbarán**. *Arrepentimiento de San Pedro* (1630-1635). Sevilla, Catedral.
- 234.- **Lluís Borrassà**. *El milagro de San Pedro* (1411-1413). Tarrasa, Iglesia de San Pedro.
- 235.- **Pere Nicolau**. *Entrega de las llaves a San Pedro* (h.1404). Madrid, Colección particular.
- 236.- **Pablo Rubens**. *San Pedro* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 237.- **Jusepe de Ribera**. *San Pablo* (1637). Vitoria, Museo de Bellas Artes de Alava.
- 238.- **Francisco Zurbarán**. *San Pablo* (s.XVII). Sevilla, Iglesia de San Estebán.
- 239.- **Anónimo**. *Crucifixión* (s.XVI). Toledo, Iglesia de Yepes.
- 240.- **Pieter Bruegel**. *Crucifixión de Cristo* (1525-1530). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 241.- **Maestro de Alfajarin**. *Calvario* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.
- 242.- **El Greco**. *Cristo con la cruz* (1590-1600). Madrid, Museo del Prado.



- 243.- **Valdés Leal.** *La Virgen con San Juan Evangelista y las tres mujeres camino del Calvario* (h.1657-1659). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 244.- **Bouts.** *La comida en casa de Simón* (s.XV). Berlín, Staatliche Museen.
- 245.- **Pedro Berruguete.** *Llanto sobre Cristo muerto* (h.1450-1504). Palencia, Catedral.
- 246.- **Jusepe de Ribera.** *San Bartolomé* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 247.- **Francisco Solives.** *San Bartolomé* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.
- 248.- **Maestro de San Bartolomé.** *Altar de San Bartolomé.* Munich, Alte Pinakothek.
- 249.- **Mateo Pérez de Alesio.** *Santiago en la Batalla de Clavijo* (1585). Sevilla, Iglesia de Santiago.
- 250.- **Ferrer y Arnau Bassa.** *Santiago apóstol* (1347). Barcelona, Museu Diocesà.
- 251.- **Francisco Zurbarán.** *Santiago el Mayor* (1633). Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.
- 252.- **Maestro de Freising.** *Decapitación de San Juan Bautista* (h.1480-1450). Nuremberg, Germanisches National Museum.
- 253.- **Maestro de Sterzing.** *Coronación de Espinas* (h.1456). Sterzing (Vipiteno), Tow Hall Museum.
- 254.- *Flagelación de Cristo.* Salterio de Chichester (h.1250). Manchester, John Rylands Library, Ms.lat.24, fol.151r.
- 255.- *Flagelación, Escenas de la vida de Cristo.* Salterio Ramsey (h.1300-1310). Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms.302, fol.2v.
- 256.- **Cesare Ripa.** *Iconología de la Traición* (s.XVI).
- 257.- Saturno contando dinero. *Über die Planeten* (1444). Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Pal. lat.1369, fol.144v.
- 258.- **Anónimo.** *Coronación de Espinas* (s.XVI). Cuenca, retablo de la Iglesia de Albendea.
- 259.- **Antón y Diego Sánchez.** *Camino del Calvario* (h.1478). Cambridge, Fitzwilliam Museum.

- 260.- *Dos Locos*. Dijon, Musée de la vie bourguignone.
- 261.- **Jean Fouquet**. *Martirio de Santa Apolonia*. Libro de Horas de Etienne Chevalier (s.XV). Chantilly, Musée Condé.
- 262.- *Mes de Abril*. Breviario Grimani, Flandes (s.XVI). Biblioteca Nationale Marciana, Ms.lat.1.99, fol.4v. Detalle.
- 263.- **Maestro de Schöpping**. *Ejecución de San Juan Bautista* (h.1440-1450). Münster, Westälisches Landesmuseum.
- 264.- *Burla de Cristo*. Salterio Fitzwarin (h-1350-1375). París, Bibliothèque Nationale, Ms.lat.795, fol.10r.
- 265.- **Cornelis Engebrechtz**. *Curación del leproso Naaman* (s.XVI). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 266.- **Maestro de Sigüenza**. *Retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina* (s.XV). Madrid, Museo del Prado.
- 267.- **Simone Martini**. *San Martín es hecho caballero* (h.1320-1390). Asís, Iglesia de San Francisco.
- 268.- Miniatura correspondiente a la expulsión de los judíos de Francia por Philippe Auguste en 1182.
- 269.- Dibujo caricaturesco de un judío. Manuscrito del siglo XIV correspondiente a los Estatutos municipales de la ciudad de Arles.
- 270.- *Judío alemán* (h.1460). Londres, British Library, Mss. Add. 14762, fol.45r.
- 271.- *Jobst Wellem* (s.XVI). Praga.
- 272.- **Jan Polack**. *Disputa de San Esteban* (h.1484). Munich, Alte Pinakothek.
- 273.- **Anónimo**. *Jesús entre los doctores* (s.XVI). Cuenca, retablo de la Iglesia de El Peral.
- 274.- **Hans Pleydermurff**. *Crucifixión* (mediados s.XV). Munich, Alte Pinakothek.
- 275.- **Pedro Berruguete**. *Auto de fe* (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 276.- **Mateu Ortoneda**. *Última Cena y Beso de Judas* (h.1425). Tarragona, Catedral.
- 277.- **Juan de Juanes**. *La Cena* (1523-1579). Madrid, Museo del Prado.

- 278.- **Francisco Solís.** *Prendimiento* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.
- 279.- *Última Cena.* Horas de la reina Isabel (h.1420-1430). Londres, British Library, Ms.Add. 50001, fol.7r.
- 280.- *Traición y Arresto de Cristo.* Horas de la reina Isabel (h.1420-1430). Londres British Library, Ms. Add. 50001, fol.17r.
- 281.- **Fernando Gallego.** *Traición y Arresto de Cristo*, Retablo de Ciudad Rodrigo (h.1490). Tucson, University of Arizona, Museum of Art.
- 282.- **Maestro Rueland Frueauf, círculo de Elder's.** *Traición y Arresto de Cristo* (h.1440-1507). Regensburg, City Museum.
- 283.- **Hans Mulstcher.** *Cristo en el Monte de los Olivos* (1437). Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- 284.- **Valentín Lendenstreich.** *Cristo en el Monte de los Olivos*, Tríptico de Wüllerslebeu (1503). Toledo, Ohio, Museum of Art.
- 285.- **Bernardino de Canderroa.** *Prendimiento de Cristo.* Misal Rico de Cisneros, tomo IV, fol.XLIV.
- 286.- **Jacomart.** *Santa Cena* (2ª mitad del s.XV). Segorbe, Castellón, Museu de la Catedral.
- 287.- **Juan de Flandes.** *El Prendimiento* (1496-1504). Madrid, Palacio Real.
- 288.- **Francisco Solís.** *Prendimiento* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.
- 289.- **Francisco Valera.** *La Sagrada Cena* (1622). Sevilla, Hermandad sacramental de San Bernardo.
- 290.- **Fernando Gallego y colaboradores.** *Última Cena* (h.1490-1495). Zamora, Iglesia parroquial.
- 291.- **Artista de Nuremberg.** *Beso y Arresto de Cristo* (h.1400-1410). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.
- 292.- **Juan de Zamora.** *Última Cena* (s.XVI). Osuna, Colegiata.
- 293.- **Anónimo.** *Última Cena* (s.XVI). Cuenca, retablo de la Iglesia de El Peral.
- 294.- *Última Cena.* Misal de Toledo. Madrid, Biblioteca Nacional.

- 295.- *Última Cena*. Institución y hermandad de la Cofradía del Santísimo Sacramento (s.XVI). Cambrige, Houghton Library Mss.
- 296.- **Simon Bening**. *Judas recibe la paga por la traición de Cristo*. Libro de Plegarias de Albrecht de Brandenburg (h.1525-1530). Los Angeles, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig.
- 297.- *La Última Cena*. Libro de Horas de Fernando El Católico.
- 298.- **Juan de Borgoña**. *La Santa Cena* (princ. s.XVI). Toledo, Catedral.
- 299.- **Juan de Juanes**. *Santa Cena* (d.1560). Madrid, Museo del Prado.
- 300.- **Alonso Vázquez**. *Última Cena*. Misal Rico de Cisneros, tomo V, fol.LXXXIVr.
- 301.- **Anónimo**. *Última Cena* (finales del s.XV). Burgos, Parroquia de San Esteban.
- 302.- **Martín Gómez "El Viejo" y taller**. *Última Cena* (s.XVI). Cuenca, Museo Diocesano.
- 303.- **Alonso Vázquez**. *Sagrada Cena* (1558). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
- 304.- **Jörg Breu**. *Beso y Arresto de Cristo* (1501). Monasterio de Melk.
- 305.- **Rodrigo de Osona "El Joven"**. *Prendimiento* (1505-1513). Madrid, Museo del Prado.
- 306.- **Maestro de Villahermosa**. *Última Cena*, Retablo de la Eucaristia (último tercio s.XIV). Castellón, Iglesia parroquial de Villahermosa del Río.
- 307.- **Pere García**. *Última Cena* (finales s.XV). Madrid, Colección particular.
- 308.- **Maestro de Viella**. *Prendimiento* (finales s.XV). Valle de Aran, Iglesia parroquial de San Miguel.
- 309.- **Jaume Huguet y colaboradores**. *La Última Cena* (1465-1486). Barcelona, Museu d'Art Comarcal.
- 310.- *Última Cena*. Salterio alemán (s.XIII). Melk, Stifsbibliothek, Ms. lat.1903, fol.11v.
- 311.- **Jörg Ratgeb**. *Última Cena* (h.1519). Stuttgart, Staatsgalerie.
- 312.- **Maestro de Sigena**. *Última Cena* (2ª mitad del s.XIV). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.

- 313.- **Bernardino de Canderroa.** *El rico Epulón y el pobre Lázaro.* Misal Rico de Cisneros, tomo VI, fol.IV.
- 314.- Mosaicos de San Apolinar el Nuevo. Rávena.
- 315.- *El dragón de las siete cabezas y la Virgen.* Manuscrito frances 403. París, Biblioteque National.
- 316.- *Crucifixión* (h.1420-1430). Libro de Horas de la reina Isabel. Londres, British Library, Ms. Add.50001, fol.37v.
- 317.- **Anónimo.** *Pintura de la Virgen Intercesora* (s.XV). León, Museo Catedralicio y Diocesano.
- 318.- **Maestro de Glorieta.** *San Miguel Arcángel* (2º cuarto del s.XV). Barcelona, Colección particular.
- 319.- *Charon, el Dios de la Muerte etrusco* (s.V a.C.) Tarquinia, Tumba de Orca.
- 320.- *Pan y Olimpo* (s.I d.C.) Londres, Mansell Collection.
- 321.- *Pazuzu* (2º milenio a.C.) Mesopotamia. París, Musée du Louvre.
- 322.- **Maestro de Osma.** *San Miguel* (finales del s.XV). Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio.
- 323.- **Maestro de San Sebastián.** *San Miguel matando al dragón.* Aviñón, Musée du Petit Palais.
- 324.- **Bernardino de Canderroa.** *Tentación de Cristo.* Misal Rico de Cisneros, tomo II, fol.LVIIIr.
- 325.- **Fernando Gallego.** *Tentación de Cristo*, Retablo de Ciudad Rodrigo (h.1490). Tucson, University of Arizona, Museum of Art.
- 326.- **Juan de Flandes.** *La Tentación de Cristo* (1496-1504). Washington, National Gallery of Art. Hilsa Mellon, Bruce Fund. 1967.
- 327.- **Michael Pacher.** *San Wolfamio obliga al Diablo a que le sostenga el libro de oraciones* (h.1483).
- 328.- **Miguel Ximenez.** *San Miguel Arcángel* (h.1500). Madrid, Museo del Prado.
- 329.- *Infierno.* Beato de Silos. Londres, British Library, Ms. Add.11695, fol.2.

- 330.- *Apertura del primer sello del Apocalipsis*. Beato de Fernando I y Doña Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional, vitr.14-2, fol.135.
- 331.- **Fernando Gallego**. *Descenso de Cristo a los infiernos* (1466-1507). Madrid, Colección particular.
- 332.- *El juicio de las almas* (vidriera). Catedral de Mans.
- 333.- **Alonso Vázquez**. *San Bartolomé*. Misal Rico del Cardenal Cisneros, tomo VII, fol.CIXV.
- 334.- **Jaume Cirera**. *Combate entre ángeles y demonios* (1433). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya.
- 335.- *Los nueve coros angélicos o jerarquías de ángeles* (s.XIV). Manuscrito latino de Roberto de Anjou. Londres, British Library.
- 336.- **Hugo van der Goes**. *Adoración de los Pastores* (1476-1478). Florencia, Galleria degli Uffizi.
- 337.- *Nike o Victoria*. Roma, Museo Nazionale.
- 338.- *Figura de Eros*.
- 339.- **Giotto di Bondone**. *Dormición de María* (1310). Berlín, Gemäldegalerie.
- 340.- **Jan van Eyck**. *Anunciación* (h.1435). Washington, Galeria Nacional.
- 341.- *Anunciación*. Mosaico de la Basílica de Santa María in Trastevere (finales s.XIII). Roma.
- 342.- **Filippo Lippi**. *Coronación de la Virgen* (1441-1447). Florencia, Galleria degli Uffizi.
- 343.- **Bartolomé Esteban Murillo**. *Inmaculada de Soult* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 344.- **Hans Memling**. *Ángeles Músicos* (h.1430-1494). Antwerp, Musée des Beaux-Arts.
- 345.- *Bautismo de Cristo*, Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (h.1396-1398). Valencia, Museu de Belles Arts.
- 346.- **Enguerrand Charonton**. *La Coronación de la Virgen* (1453-1454). Hospicèu de Villeneuve-Lès-Avignon.

- 347.- **Jaume Ferrer II.** *Anunciación*, Retablo de la iglesia de Santa María de Verdú (h.1432-1434). Vic, Museo Episcopal.
- 348.- **Rogier van der Weyden.** *San Miguel pesando las almas* (1400-1464). Beaune, Hôtel-Dieu.
- 349.- **Rogier van der Weyden.** *Crucifixión* (1399-1400). Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 350.- **Andrea Mantegna.** *Madonna con querubines*. Milán, Pinacoteca di Breda.
- 351.- **Diego Velázquez.** *Coronación de la Virgen* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 352.- **Maestro de San Sebastián.** *San Miguel matando al dragón*. Avignon, Musée du Petit-Palais.
- 353.- **Ramón Solà II.** *El ángel San Gabriel*. Gerona, Catedral.
- 354.- **Francisco Zurbarán.** *Anunciación* (s.XVII). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.
- 355.- **Sandro Botticelli.** *Tobías y los tres ángeles* (s.XV). Florencia, Galleria degli Uffizi.
- 356.- **Escuela de Fray Alonso de Zamora.** *Adoración de los Magos*, Retablo de la Vida de Cristo. Burgos, Catedral.
- 357.- **Rodrigo de Osona.** *Ángel*, Predela del Retablo del Calvario (s.XVI). Madrid, Museo del Prado.
- 358.- **Francisco Zurbarán.** *Visión de San Pedro Nolasco* (1628). Madrid, Museo del Prado.
- 359.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Aparición de la Virgen a San Ildefonso* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 360.- **Bartolomé Esteban Murillo.** *Anunciación* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 361.- **Duccio di Buoninsegna.** *Anunciación*.
- 362.- *Dos ángeles de la Dormición*, (2ª mitad del s.XIV). Gerona, Vidriera de la cabecera de la Catedral.
- 363.- *Las Marías en el Sepulcro*, Salterio de Ingebunge (h.1200). Chantilly, Musée Condé, Ms., folio 28v.

- 364.- **Quintín Massys**. *Cristo presentado al pueblo*. Madrid, Museo del Prado.
- 365.- **Paolo Caliari "El Veronés"**. *Crucifixión* (h.1570-1580). París, Musée du Louvre.
- 366.- **Jan Provost**. *Crucifixión* (s.XV). Brujas, Groeningemuseum.
- 367.- **Maestro de Alfajarín**. *Calvario* (2ª mitad del s.XV). Madrid, Colección particular.
- 368.- **Conrad Laib**. *Natividad* (mediados del s.XV). Padua, Palazzo Vescovile.
- 369.- **Maestro de la leyenda de Veit**. *Martirio de San Veit* (h.1480). Viena, Osterreichische Galerie.
- 370.- **Martín Schongauer**. *Beso y Arresto de Cristo* (h.1480-1490). Colmar, Musée d'Unterlinden.
- 371.- *Martirio de San Jorge* (h.1410). Londres, Victoria and Albert Museum.
- 372.- **Miguel Ximenez, Martín Bernat y taller**. *Jesús ante Caifás* (1485-1487). Zaragoza, Museo Provincial.
- 373.- **Matthias Grünewald**. *Escarnio de Cristo* (h.1504-1505). Munich, Alte Pinakothek.
- 374.- **Juan de Borgoña "El Joven"**. *El Prendimiento de Jesús* (s.XVI). Colección particular.
- 375.- **Hans Baldung Grien**. *Crucifixión* (h.1512). Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.
- 376.- **Balthasar Berger**. *Crucifixión* (h.1532). Stuttgart, Staatsgalerie.
- 377.- **Jörg Ratgeb**. *Crucifixión* (h.1519). Stuttgart, Staatsgalerie.
- 378.- **Anónimo**. *Crucifixión* (finales s.XVI). Zamora, Toro, Real Monasterio de Sancti Spíritus.
- 379.- **Reland Freauf de Younger**. *Crucifixión* (h.1496). Klosterneuburg, Stiftsmuseum.
- 380.- **Fernando Gallego**. *Cristo bendiciendo* (s.XV). Madrid, Museo del Prado.
- 381.- **Anónimo**. *Camino del Calvario* (s.XVI). Cuenca, Monasterio de los Concepcionistas franciscanos.

- 382.- **Henri Bellechose.** *Martirio de San Dionisio* (1410-1416). París.
- 383.- **Hans Multscher.** *Resurrección de Cristo* (1437).
- 384.- **Gerard David.** *La Crucifixión* (s.XV). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- 385.- **Paolo Caliari "El Veronés".** *Las Bodas de Caná* (1562-1563). París, Louvre.
- 386.- **Paolo Caliari "El Veronés".** *Las Bodas de Caná* (1562-1563). París, Louvre.
- 387.- **Antonio Mohedano.** *La Anunciación* (h.1605). Sevilla, Iglesia de la Anunciación.
- 388.- **Ribalta.** *San Francisco confortado por un ángel* (s.XVII). Madrid, Museo del Prado.
- 389.- **Anónimo madrileño.** *Santa Teresa recibe la orden de fundar en Pastrana* (s.XVII). Guadalajara, Museo franciscano de Pastrana.

ABRIR ILUSTRACIONES I

