



ABRIR SEGUNDA PARTE

TERCERA PARTE.- EL COLOR EN LA
ICONOGRAFÍA CRISTIANA

**CAPÍTULO VI.- ARTE E IGLESIA. LA INSTRUMENTALIZACIÓN
DE LAS IMÁGENES**

VI.- ARTE E IGLESIA. LA INSTRUMENTALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES

VI.1.- Entre el saber leer y el saber mirar

La identificación que los primeros cristianos hicieron de las imágenes pintadas con la escritura se remonta a la Antigüedad. Mediante el término *zographia* los griegos consideraron a la pintura como *escritura viva*.¹

Conocedora del poder que aquéllas tenían en la captación del interés del vulgo ignorante, la Iglesia no fue ajena a su empleo, impregnándolas de un criterio docente y pedagógico adecuado siempre a sus propios fines. Sólo a través de esas imágenes el ignorante podía comprender los misterios de la fe que los letrados descifraban mediante la lectura directa de los textos sagrados. Apenas hay autor eclesiástico que no haya, con más o menos consideración, exaltado la utilidad e importancia de la pintura en el logro de dicho fin.

¹ *Zographía* de *zoi* = vida y *graphi* = escritura. Son numerosos los autores que han recurrido a los griegos para explicar la pintura como escritura. Entre otros, véanse PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1961, vol.II, pág.227; JÁUREGUI, J. de, *Memorial Informativo por los pintores en el pleito que tratan... sobre la Exempción del Arte de la Pintura*, Madrid, 1629, págs.429-459, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1991, pág.355; ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel*, 1681, en la ed. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.561; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.XI, pág.254; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., vol.I, lib.II, cap.VI, pág.296; INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano y Erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes Sagradas*, (traducida al castellano por D. Luis de Durán y de Bastero), Madrid, 1782, lib.I, cap.II, págs.17-18.

Retomando los principios enunciados por Horacio y Quintiliano, los Padres de la Iglesia resaltaron el axioma *ut pictura poesis*. Para San Basilio "la palabra presenta al oído, lo que la pintura muda muestra por imitación".² San Gregorio de Nacianzo insistió en la relación discurso-cuadro y orador-pintor, considerando que instruya mejor el pintor con la destreza de su técnica y la viveza de sus colores que el orador por medio de la palabra.³ La imagen no cumplía sólo una finalidad ornamental, además llevaba implícita una función claramente pedagógica. El artista cristiano desarrollaba a través de su pintura un cometido docente en el templo y colaboraba en la explicación del dogma. Por ello, se insistió tanto en que las paredes de la iglesia eran "muros de instrucción" que hablaban al fiel y, en su discurso, le hacían elevarse del deleite estético al aprovechamiento didáctico y espiritual (*pictura tacens in pariete loqui, maximeque prodesse*).⁴

Inmerso en esta línea de pensamiento, San Gregorio Magno dedicó varios documentos al problema de la imagen en el templo cristiano. El primero de ellos -muy poco explícito en sus datos- está fechado hacia el año 599 y consiste en una carta escrita a Januario, obispo de Calaris.⁵ Más interesantes son los contenidos de las siguientes epístolas dirigidas a Secundino⁶ y al obispo Sereno de Marsella, refiriéndose

² SAN BASILIO, *Homilia XX In Quadraginta Martyres* (PG 31, 510): "Que enim historiae sermo per auditum exhibet, ea ob oculos ponit silens pictura per imitationem". Cfr. también en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano y literatura patristica (apuntes para una iconografía paleocristiana y bizantina)*, Burgos, 1978, pág.167, nota 15.

³ NACIANZO, G., *Oratio XLIII.- In Laudem Basilii Magni*, (PG 36, 493): "... quemadmodum pictores eas tabulas, ex quibus exempla petunt, eum, hac sola submota, velut oratoriam omnem vim superante, caeterarum primam quamque delecturam... materiam unam ex omnibus sibi proponens, quemadmodum pictores eas tabulas ex quibus exempla petunt"; *Oratio XXXVI.- De Seipso...*, (PG 32, 277): "... ut quemadmodum iis, qui fabricandi aut pingendi artem profitentur, cum artis ratione exposcuntur, fabrile aut pictorium opus ostendere sufficit, ut negotio omni ac molestia liberentur (opus enim, inquit ille sermone fortius est..."; *Oratio XLIII.- In laudem Basilii Magni*, (PG 36, 531-532): "Cumque nec medici, nec pictoris nomen quisquam oblineat, nisi prius morborum naturas considerarit, aut multos colores miscuerit, variasque formas penicillo expreverit". Cfr. también en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.171, nota 24.

⁴ ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.180.

⁵ MAGNO, S. G., *Epistola VI, Ad Januarum Carallitanum episcopum*, (PL 77, 944-945).

⁶ MAGNO, S. G., *Epistola LII. Ad Secundinum*, (PL 77, 990-991): "Imagines quas tibi dirigendas per Dulcidum diaconum rogasti misimus. Unde valde nobis tua postulatio placuit, quia illum toto corde, tota intentione quaeris, cujus imaginem prae oculis habere desideras, ut te visio corporalis quotidiana reddat exercitatum ut dum picturam illius vides, ad illius animo inardescas, cujus imaginem videre desideras. Ab re non facimus, si per visibilia invisibilia demonstramus".

contundentemente al topos escritura-pintura, libro-imagen (*in codicibus-in parietibus*).⁷

Las imágenes de la iglesia son los libros de los iletrados:

Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, eso es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar; en ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y leen lo que no saben leer. Por eso, principalmente para los paganos, la pintura equivale a la lectura.⁸

Se continuaba así la antigua doctrina de los clásicos latinos (*ut pictura poesis*) aunque acentuando la intencionalidad iconográfica. Lo que la escritura era para los letrados, eso mismo era la pintura para los ignorantes (*idiotis*). San Gregorio Magno estableció una clara distinción entre "saber leer" y "saber mirar" (*legere in Codicibus et addiscere historiam picturae*). Dependiendo de la categoría sociocultural del fiel letrado o iletrado (*qui litteras nesciunt*), éste debía ejercitarse en la lectura (*in Codicibus*) o en la contemplación de las pinturas (*in parietibus*). Las imágenes se convirtieron en el libro siempre abierto a las miradas de los espectadores incultos que, por desconocer las letras o carecer de cultura suficiente, eran incapaces de "saber leer" en los libros sagrados. A ellos se les requirió únicamente que "supiesen mirar".

Fue a los artistas a quienes les tocó desarrollar la actividad pedagógica y los que con su pericia técnica convirtieron la Biblia, hasta entonces inaccesible a la gran masa, en un libro con imágenes. Estas Biblias ilustradas constituyeron un buen sistema educador donde el texto era acompañado por figuras cuyo lenguaje visual facilitaba la comprensión y permitía la retención por parte del fiel. La Biblia en imágenes, de dibujo ingenuo y colores vivos, fue considerada un medio que permitía llevar el mensaje evangélico a todas las inteligencias, sobre todo, a aquéllas menos iniciadas. Para lograr comprender el mensaje que el artista había dejado impreso mediante la

⁷ MAGNO, S. G., *Epistola CV. Ad Serenum Massiliensem episcopum*, (PL 77, 1028): "... Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in Codicibus non valent. Tua ergo fraternitas et illas servare, et ab earum adoratione populum prohibere debuit, quatenus et litterarum nescii haberent unde scientiam historiae colligerent, et populus in picturae adoratione minime peccaret".

⁸ MAGNO, S. G., *Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum*, (PL 77, 1128): " Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idioti praestat pictura cementibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid seui debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est". Recogida en PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1955, *Apéndices, I. Documentos de los Sumos Pontífices*, pág.503.

combinación de líneas, colores y luz en las sucesivas páginas del libro se requería del fiel un mínimo esfuerzo mental. Así, todas las ilustraciones se adecuaron al público que iban dirigidas, dando lugar a variaciones en los tipos iconográficos. La Biblia Moralizada mostraba en forma de extracto el texto bíblico acompañándolo de una breve reflexión alegórica o moral. La Biblia Historiada seguía la misma idea que la anterior aunque variaba en la elección de los textos y en la amplitud de los mismos. La Biblia en Rollos se caracterizaba por estar escrita en bandas estrechas de pergamino con imágenes de tipo histórico, referentes al Antiguo y Nuevo Testamento, incluidas en medallones. Pero la que más nos interesa en nuestro trabajo es la Biblia de los Pobres (*Biblia Pauperum*) debido a la importancia que se dio a la imagen. En sus folios siempre se encuentran distribuidos texto y dibujo de una manera previamente fijada: en el centro del folio, aparece una escena referida a la vida de Cristo, mostrándose en las alas episodios paralelos del Antiguo Testamento; en la parte superior, se encuentran personajes bíblicos con filacterias y citas alusivas al tema central; en las esquinas, se pueden leer textos explicativos. Este tipo de Biblia desarrollaba una concordancia total entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, siendo los hechos principales de la historia sagrada profetizados en el primero (imágenes accesorias) y realizados en el segundo (imágenes principales) (figs.30-31).

VI.2.- Arte de la Memoria (*Ars Praedicandi*)

Una vez aceptado que la pintura era más eficaz en el adoctrinamiento de los fieles que las palabras, la Iglesia cristiana destacó la capacidad de aquéllas para despertar las emociones empáticas del espectador. No sólo servían como escritos al pueblo, sino que además tenían grandes ventajas para mover el ánimo de quien las contemplaba. El lenguaje iconográfico que se utilizaba, dirigido más a la sensibilidad que a la inteligencia, tenía mayor accesibilidad y universalidad que lo escrito.⁹ A la

⁹ ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, op. cit., pág.222.

inmensa mayoría de gentes que acudían a la iglesia les suponía mayor edificación espiritual la rápida mirada a la iconografía bíblica o evangélica que la lectura de los libros sagrados. Sus emociones eran estimuladas más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas. Ante la lectura de la superficie pintada con líneas y colores la masa popular podía seguir los piadosos ejemplos contemplados.

Los símbolos o esquemas con los que el pintor codificaba el mensaje facilitaban al fiel-espectador recordar sin dificultad. La Iglesia recurrió al uso de estas esquemáticas "imágenes de la memoria" como instrumento de acción pedagógica.¹⁰ Pero para que el analfabeto reconociese la escena narrada ante sus ojos era preciso que estuviese familiarizado con ella. Sermones y catequesis acercaron a la gran masa las leyendas de los santos, tratando con frecuencia de los temas representados por los pintores. Un ejemplo es el sermón pronunciado por Pedro de Valderrama en 1607 durante la celebración de la festividad de Todos los Santos, en el que encontramos una descripción pictórica de la Pasión de Cristo:

... Lo amarillo del cuerpo palido de Christo, lo morado de sus cardenales, lo colorado de su sangre, lo verde de su corona de espinas...¹¹

Cumplían pues una función didáctica paralela a la pintura. Una vez acostumbrado el fiel a la leyenda, la simple imagen pintada sería suficiente para recordarle la historia relatada en los sermones. La función docente y mnemotécnica de la pintura es sustituto de la literatura en el caso de los iletrados y tiene un efecto complementario de lo que implica la palabra dicha en la iglesia. Era bien conocido el valor mnemotécnico superior de la imagen sobre la palabra y, por ello, la oratoria sagrada hizo uso de lienzos en los sermones.¹² Quedaban consagradas las artes

¹⁰ GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pág.18.

¹¹ Cfr. en DÁVILA, M^a P., *Los sermones y el arte*, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980, pág.103.

¹² "...En el curso del año litúrgico, de festividad en festividad, un predicador como Fra Roberto recorría la mayoría de los temas que trataban los pintores, explicando el significado de los acontecimientos y guiando a sus oyentes en las sensaciones de piedad que correspondían a cada uno". Cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág.70. Véase además págs.66-79.

plásticas como auxiliares de la predicación y soporte de las homilías. Las imágenes fueron introducidas "a causa de nuestras frágiles memorias", pues muchas personas no podían retener lo que oían pero sí recordaban lo que veían en imágenes.¹³

VI.3.- Imagen y prototipo: de lo visible a lo invisible

La enorme fuerza de la imagen visual planteó a la Iglesia cristiana la necesidad de subrayar el riesgo que ésta podía ocasionar entre los fieles. El problema se centraba en la confusión de la imagen y su prototipo, a la que tanta importancia se dio en el culto a las imágenes. En toda figuración existía una parte material y otra correspondiente al prototipo a quien representaba. El color, uno de los componentes esenciales para materializar la idea en el lienzo, ejercía un poder tan fuerte de sugestión que los ojos de los espectadores antiguos corrían el peligro de permanecer en la contemplación. Al mirar una pintura podían confundir con facilidad la imagen de la divinidad con la divinidad misma y caer en su adoración.

Numerosos documentos aportados por los primeros Padres y por eruditos posteriores insistieron en que el espectador no debía concentrar su visión en la materialidad del signo sino en las figuras, sobre todo, en lo que éstas representaban. Es decir, el cristiano no debía rendir adoración a la imagen sino a lo que ella simbolizaba. Para San Basilio la identidad entre la imagen y el prototipo era un hecho. El honor rendido a aquélla debía dirigirse al modelo del que era copia.¹⁴ Con el vocablo *exemplar* u original se designaba al personaje transcendente a quien debía dirigirse la veneración y en quien la misma terminaba. Con ello se quería evitar que

¹³ CARDANO, M. da, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venecia, 1492, págs.48v-49r, *Sermo XX. De adoratiõna*. Cfr. BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, *op. cit.*, pág.61.

¹⁴ SAN BASILIO, *Epistolarum Classis I. Epist.II*, (PG 32, 230): "... Ac omnino, ut pictores, cum imagines ex imaginibus iungunt, crebro ad exemplar respicientes, inde formam in suum opus transferre conatur: sic etiam qui sese omnibus virtutis partibus absolutum perficere studet, ad sanctorum vitas, velut ad simulacra quaedam viva et actiosa, respicere debet, et quod illis inest boni suum imitando facere". Cfr. también en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, *op. cit.*, pág.168, nota 16.

los fieles rindiesen culto a las imágenes y cayesen en el pecado de idolatría (*et populus in picturae adoratione minime peccaret*).

Concilios y Sínodos insistieron en este punto. La neta distinción entre imagen y prototipo, entre copia y realidad, sería una de las causas para la formulación dogmática del Concilio II de Nicea (787). Se sancionó la legitimidad de la veneración en las imágenes sagradas, confirmándose las enseñanzas de los Santos Padres y de la tradición de la Iglesia católica. Quedaba pues establecido que el "honor tributado a la imagen va dirigido a quien representa y no a la imagen en sí misma", porque "una cosa es adorar una pintura y otra conocer, a través de la historia pintada, qué es lo que hay que adorar".¹⁵ A través de la lectura con imágenes pintadas las gentes sencillas e incultas debían ser capaces de ascender de lo visible a lo invisible.

VI.4.- La "ilustración" popular como fuente del pensamiento de los moralistas y teóricos del arte

En general los eruditos fundamentaron sus propias opiniones en las de doctos de la Iglesia, siendo reiterativa la referencia a nombres como San Gregorio Magno, Beda, San Basilio, San Juan Damasceno y otros.¹⁶ Con tal recurso se pretendía

¹⁵ MANSI, J., *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, 1960, vol.XIII, *Concilium Nicaenum Secundum* (VII Concilio Euménico (787)), págs.207-332D. Véase además PLAZAOLA, J., *El arte sacro...*, *op. cit.*, pág.503; ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, *op. cit.*, pág.223, nota 138.

¹⁶ Para explicar el efecto que tienen los lienzos pintados sobre el ánimo de los espectadores ignorantes, algunos tratadistas recurrieron a citar a San Gregorio Magno. Véanse, entre otros, JÁUREGUI, J., *Rimas*, Sevilla, 1618, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, *op. cit.*, pág.358; ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel...*, *op. cit.*, pág.560; Otros tratadistas citarían a Beda el Venerable. Véanse ANÓNIMO (¿1619?), *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo*, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, *op. cit.*, pág.165; CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.357; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.I, cap.X, pág.247.

De nuevo recurren a San Gregorio para explicar la importancia que tiene la pintura para el fiel ignorante. Véanse *De la Universidad de Alcalá. Maestro Fray Juan de Santo Thomas*, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, *op. cit.*, pág.252; CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.356.

Sobre la aprobación de la Iglesia en el uso de las imágenes sagradas como libro del vulgo los tratadistas recurren a San Juan Damasceno. Véanse CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, págs.356-357; ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel...*, *op. cit.*, pág.560.

recordar la tradición de la Iglesia en cierta manera desvirtuada con el paso del tiempo. La validez de sus afirmaciones dependía de la dignidad del testimoniante y de la antigüedad del testimonio referido. Por otra parte, se siguió reconociendo el fin moral de las imágenes, tal y como lo había establecido el Concilio de Trento en uno de sus decretos:

... se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos...¹⁷

Una preocupación será fundamental a la hora de afirmar el valor de las imágenes como medio de acercar a los fieles los misterios de la fe, imitando las virtudes de aquéllos a quien la pintura representa: no se adorará la imagen en sí misma sino en lo que encarna. Para Pacheco, no era conveniente reverenciar las imágenes de los santos "por sí mismas o por su materia" sino "porque la intención de los fieles se encamina a honrar la memoria de los santos".¹⁸

Fueron numerosos los autores que con un tono despectivo se refirieron al espectador abandonado en el placer visual de las figuras. Predicadores mudos, historia y escritura para ignorantes, libros populares, entre otras muchas, serían las definiciones dadas al papel ejercido por aquéllas. Aventajando en eficacia a la palabra escrita en los libros así como a la palabra oral en la predicación, la pintura fue un apoyo constante a la oratoria sagrada. Aquélla era capaz de mostrar en un sólo instante lo que requeriría mucho más esfuerzo si se transmitiese por el oído o por la lectura de libros, no

¹⁷ *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), Madrid, 6ª ed., 1819, Sesión XXV: *Acercas de la invocación, la veneración y las reliquias de los santos, y sobre las imágenes sagradas*, pág.356: "... tum verò ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi non solum quia admonetur populus beneficiorum, et munerum, quae à Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per sanctos miracula, et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur..."

¹⁸ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.I, cap.X, pág.264.

obteniéndose resultado en gran espacio de tiempo.¹⁹ Siempre serían más activas las enseñanzas que entrasen por los ojos que las que sólo se recibiesen por los oídos:

... mueve más los afectos ver padecer en las imágenes, que oír referir sus Martyrios; porque es más firme la representación, y queda con más permanencia aquel objeto lastimoso en la idea que la voz, que puede introducir al corazón sus piedades, y borrarlas...²⁰

Considerado el sentido de la vista como el más perspicaz de los sentidos, por ser los ojos el principio de todas las tentaciones, se les llamó "robadores del alma" debido a que "las representaciones que por ellos entran, de suerte se pegan a la imaginación", siendo necesario un esfuerzo mayor "para arrancarlas".²¹

Además, la imagen supera a lo escrito en la capacidad de difusión de su contenido, pues la pintura habla en un lenguaje universal. Así lo entendió Juan de Jaúregui:

... porque lo escrito como habla en una sola lengua, solos los que entienden aquélla pueden aprovecharse; mas lo pintado, con todo género de naciones obra igualmente por ser uno mismo el lenguaje que entiende toda la vista...²²

Para Carducho, las imágenes pintadas constituía un "lenguaje comun y claro" y como si de un "libro abierto" se tratase, daban a entender el mensaje "en especial a

¹⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.356-357.

²⁰ ESPINOSA Y MALO, F. de L., *El Pincel...*, op. cit., pág.560.

²¹ De la Universidad de Alcalá. Parecer del Padre Maestro Fray Juan de Santo Tomás, *Catedrático de Visperas en la Universidad de Alcalá*, en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.253.

²² JÁUREGUI, J. de, *Rimas...*, op. cit., pág.358.

mujeres y gente idiota que no saben, ó no pueden leer".²³ Similar opinión se encuentra en otros tratadistas como Pacheco y Palomino.²⁴

Al ser las representaciones plásticas verdaderos tratados de adoctrinamiento, era requisito imprescindible que los imagineros poseyeran una auténtica formación catequética, resultando insuficiente una simple información sobre el tema a figurar. De la preparación del artista dependía la capacidad expresiva del mensaje para calar de manera elocuente en el fiel cristiano. Más cercano a nuestro tiempo, el Concilio Vaticano II ha recordado la actitud permanente de la Iglesia en cuanto a las imágenes y el arte sacro. Se recomienda a los artistas recordar,

... que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios Creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa.²⁵

El fiel-espectador de hoy como el de ayer debe ser ayudado en la vida espiritual con la visión de obras. En 1971, Pablo VI confirmaba una vez más el valor doctrinal de las imágenes como auxiliar de la Iglesia en su función evangelizadora:

Que una buena iconografía religiosa del arte nos ayude a suplir la falta de una representación sensible de El (Cristo).²⁶

²³ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.356. Véase también *Memorial de los pintores...*, *op. cit.*, pág.165: "Nuestra madre Iglesia por este medio, como por lenguaje comun y claro, y como por libro abierto se declara y da a entender más claramente, en especial a mujeres y gente idiota que no saben, o no pueden leer".

²⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.I, cap.X, pág.247: "... el vulgo entienda por la pintura lo que los doctos leen en los sagrados libros..."; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo I, lib.I, cap.II, pág.103. Véase además tomo I, lib.II, cap.VIII, pág.316: "... y el pintar en las paredes de los templos las historias sagradas, y los martirios de los santos, fué providencia importantísima, y observada en la primitiva Iglesia, para que sirviesen de libros a los ignorantes".

²⁵ Concilio Ecueménico Vaticano II, Madrid, BAC, 1993, *Constitución Sacrosanctum Concilium*, cap.VII, págs.277-283.

²⁶ S.S.Pablo VI; "Audiencia General" (13-I-1971), en *Revista Ecclesia*, nº1526, 1971, pág.6.

"Biblia de los Pobres" fue el término con el que Juan Pablo II se refirió a aquéllas en la homilía celebrada con motivo de la clausura del IV Centenario de la muerte de Santa Teresa.²⁷ Este mismo pontífice afirmó en 1987:

... La imagen cristiana pone sobre nosotros la mirada del Autor invisible, y nos da acceso a la realidad de un mundo espiritual y escatológico.²⁸

Sabedora del efecto que la pintura causaba en el ánimo del contemplador, la Iglesia puso especial cuidado en el modo cómo se realizaban las representaciones plásticas; éstas respondían a unos modelos preestablecidos que afectaban tanto a su aspecto interior como al exterior. Sólo mediante una familiaridad completa con las historias y con las imágenes podía el espectador, en su mayoría ignorante, identificar lo representado y comprender su mensaje. Siendo el arte un lenguaje, cada imagen en él plasmada debe responder a unas normas y ser comprensible por aquéllos a los que va dirigido.²⁹ Hoy como ayer el espectador que se sitúa ante una imagen religiosa se enfrenta a un conjunto de elementos que debe descifrar pero que, en general y a diferencia del espectador antiguo, están muy lejos de su capacidad de entender.

²⁷ Palabras de Juan Pablo II en España. Cfr. en GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pág.23.

²⁸ S.S.Pablo II, Carta apostólica *Duodecimum Saeculum* (4-XII-1987), en *Revista Ecclesia*, n°2363, (1988), pág.27.

²⁹ MARELLA, P., "El arte sacro en las normas directivas de la Santa Sede" en *Revista de Ideas Estéticas*, n°79, (1962), págs.197 y 203.

**CAPÍTULO VII.- FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN Y
CONDICIONAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE
EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO DE DECORO**

VII.- FÓRMULAS DE REPRESENTACIÓN Y CONDICIONAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE EN FUNCIÓN DEL CONCEPTO DE DECORO

VII.1.- El concepto de decoro en las imágenes sagradas

El decoro se relaciona con la dignidad de las personas en cuanto al comportamiento y aspecto de las mismas, así como con la decencia u honestidad que se debe guardar en el aspecto interior y en el exterior, adecuando aquélla siempre a la categoría de lo representado.¹

No hubo uniformidad en la concepción que del decoro tuvieron moralistas y tratadistas de arte. Si para unos la idea de rigor histórico y de propiedad debían primar sobre la honestidad, para otros la verdad histórica sería sacrificada en salvaguarda de la decencia y la dignidad del personaje representado. A pesar de estas diferencias, todos contribuyeron a la imposición de rígidos estereotipos que se consideraron convenientes para la representación y comprensión inmediata de las imágenes siendo, a su vez, aceptados como símbolos apropiados para la expresión de las acciones y de las emociones.

¹ Véase MOLINER, M., *Diccionario de Uso del Español*, editorial Gredos, Madrid, 1984, vol.I, págs.870-871; *Diccionario de Autoridades*, ed., facsímil, editorial Gredos, Madrid, 1976, vol.II, pág.41.

La mayoría de los estudiosos que analizaron las cualidades de la imagen sagrada trataron el tema con tal ambigüedad que hemos considerado necesario para lograr una comprensión del mismo, analizar el decoro desde sus diferentes vertientes.

VII.1.1.- Decoro-Conveniencia

No fueron conceptos desconocidos en la Antigüedad, pues ya entonces se atribuyó cierta importancia al decoro que un pintor debía guardar en sus imágenes. La necesidad de lograr un método que permitiese representar las diferentes situaciones de la vida, todas las posiciones sociales, así como las diversas edades y dignidades de las personas, llevó a considerar que sólo a través de la diferenciación se podía manifestar la situación, el tiempo y el interlocutor. Los géneros propios de la retórica clásica, dependientes directos del concepto de *decorum*, ejercieron una gran influencia en las artes. Todo lo sujeto a ser representado en el plano del cuadro debía ordenarse siguiendo tres géneros: *stilus humilis, mediocris et gravis*. A partir de estos tres campos temáticos la teoría del decoro encontró continuidad en el establecimiento de los *modos* (carácter, función y dignidad de lo representado) con los que el espectador medieval lograba la distinción de los temas y la correcta identificación de las figuras.²

En el Renacimiento los pasajes de Horacio contribuyeron de manera determinante en el nuevo concepto que se tuvo de aquél. Determinado por la necesidad de respetar los modelos tradicionales y por la importancia dada al espectador (*tu quid ego et populus mecum desideret audi*), lo convencional y lo apropiado adquirieron un puesto relevante en detrimento de la originalidad artística.³ Todo objeto o persona representado en la pintura se diferenciaba del resto de acuerdo con su carácter, su función y su dignidad, debiendo estar siempre estos factores en consonancia con la

² Jean Bialostocki entiende el "decorum" como sinónimo de "modo". Véase el análisis que sobre este tema realiza a lo largo de su obra BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973.

³ Véase el estudio que sobre el tema hace LEE, R. W., *Ut Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid, 1982.

teoría del *decorum* y del *costume*. En nombre del decoro, los críticos exigieron al pintor de historias no sólo el conocimiento preciso de los usos y costumbres de los diferentes pueblos y países, sino también la correcta representación del color local. Sólo de esta manera aquél lograría que la escena narrada con líneas y colores pareciese convincente al espectador.

Fueron muchos los teóricos de arte renacentistas que recogieron advertencias de este tipo en sus escritos. Dolce recomendó observar el decoro, tanto en la conveniencia de los actos como en el lugar, respetando la dignidad de lo que se fuese a figurar.⁴ Con la *convenevolezza* se abarcaba la disposición ordenada de los personajes en el plano del cuadro y el decoro. Orden y conveniencia procedían del ingenio del pintor para disponer las actitudes (ademanos, gestos, etc.), la variedad y la energía (o fuerza) de las figuras.⁵

En opinión de Leonardo, el decoro abarcaba "la conveniencia del acto, trajes, sitio y circunstancias". Los gestos de un personaje variarían tanto en función de su rango o posición social como del ambiente en el que se encontrase. Era pues conveniente que el pintor tuviese en cuenta la dignidad o bajeza de los objetos y de las personas a figurar en su obra.⁶ Trasladando a la pintura el antiguo precepto horaciano por el que las palabras pronunciadas por el poeta debían acomodarse a su propia condición, este tratadista diría:

Y así tú, Pintor de cualquiera escuela que seas, atiende según las circunstancias, á la calidad de los que hablan, y á la naturaleza de las cosas de que se habla.⁷

⁴ DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., vol. I, pág. 165: "...sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a' tempi..."

⁵ *Id.*, págs. 164-165: "... E cominciando dalla invenzione... sono le principali l'ordine e la convenevolezza"; pág. 171: "... che la invenzione vien da due parti; dalla istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (...) energia delle figure". Véase además LEE, R. W., *Ut Pictura poesis...* op. cit., pág. 137, Apéndice 2. (*Inventio, Dispositio, Elocutio*).

⁶ VINCI, L. da, *Tratado de la...*, op. cit., § CCLI: *Del decoro que se debe observar*, pág. 112.

⁷ *Id.*, § L: *De los varios movimientos y operaciones*, pág. 21.

Ninguno fue tan influyente en el tema que tratamos como Alberti. En las páginas de su tratado dedicadas al decoro recuerda al lector que cada parte de la imagen debía ajustarse a las demás en su color, en el tipo y en la función, debiendo actuar el pintor de la manera más convincente y siempre de acuerdo con la verdad.⁸ El *decorum* albertiano abarcaba además un aspecto moral (*vergogna, pudicizia*) que, si bien no encontró una definición exacta en Horacio, acabaría con el tiempo absorbiendo las demás significaciones de aquél. Se debería siempre guardar "el decoro de la honestidad".⁹ En la representación pictórica de una historia,¹⁰ la modestia y el decoro se materializan en la selección de los elementos "descartando ó cohenestando todo lo que sepa á obscenidad", evitando repetir los gestos y las actitudes en los personajes pintados.¹¹ Este tratadista dedicó gran atención al estudio de la expresión de los afectos. Para que las figuras inanimadas cobrasen vida ante los ojos del espectador, era preciso que el pintor fuera capaz de representar en ellas los "afectos de sus ánimos" mediante aquellos movimientos más convenientes a lo que se quisiera expresar, "guardando siempre la dignidad que debe tener cada figura".¹²

A la consideración estética del *decorum* expresada en la teoría del arte renacentista, vinculando a la *convenevolezza* todos y cada uno de los elementos que formaban parte de la historia, logrando así la representación realista de la escena pintada, se sumaría a partir de Trento los postulados morales que la Iglesia exigió a toda imagen sagrada. Decoro y conveniencia se constituyeron elementos de mayor importancia que la literalidad de la historia y, apoyándose en ellos, muchos eruditos exigieron la precisión en el detalle. Gilio recomendó al pintor que supiese acomodar

⁸ ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, *op. cit.*, lib.II, pág.235.

⁹ Para Anthony Blunt el decoro como sinónimo de honestidad se debe a los moralistas del Concilio de Trento. Véase BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1990, cap.VIII, pág.48 y ss.

¹⁰ Para los preceptos albertianos sobre la composición de la historia véase ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, *op. cit.*, lib.II, págs.231-232.

¹¹ *Id.*, pág.238.

¹² *Id.*, pág.243. Véase además pág.238.

la "cosa conveniente a la persona, al tiempo y al lugar".¹³ Para Paleotti, aquél no debía dejarse llevar por su invención ni por el ejemplo de otros, pensando que era algo de escaso valor en su obra, antes bien era preciso que supiese ver y se dejase aconsejar en cada historia que fuese a pintar, acomodando la escena al lugar y al tiempo en que ocurrió.¹⁴ Cada personaje, cada atributo u objeto, tendrían su grado en una jerarquía establecida según la necesidad y la perfección del Universo.¹⁵ Se advertía al pueblo que al igual que las monedas tenían diferentes grados, no siendo todas del mismo valor, así se debían otorgar diferentes jerarquías a las personas según la calidad y el oficio que desempeñasen.¹⁶ En este moralista podemos observar la enorme confusión de la que fue objeto el concepto de decoro. Si para unos existían dos especies diferentes del mismo, esto es, una referente al afecto y otra a las costumbres, no faltaron quienes lo confundieron con la verosimilitud. Otros dieron este nombre a la virtud que acompañaba no sólo a las acciones del hombre sino a todas las cosas animadas e inanimadas con la debida razón.¹⁷

En España el fin moral condicionó por completo la teoría del decoro. Ciertamente, aunque el pensamiento italiano era perfectamente conocido, recurriendo nuestros tratadistas al mismo en su exposición del concepto, pesaron más los criterios de la Iglesia que, a través de sus Sínodos, marcó las pautas a seguir. En su planteamiento del decoro Carducho lo consideró no sólo como la representación

¹³ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istiore*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, op. cit., Bari, 1961, vol.II, pág.20: "Però il prudente pittore deve sapere accomodare le cose convenevoli a la persona, al tempo et al luogo..."

¹⁴ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., lib.II, cap.XXXIII, pág.415: "... deve il pittore considerato non subito attaccarsi a sue invenzioni o alli esempi d'altri, pensando che siano cose indifferenti, ma deve veder bene e consigliarsi, in ciascuna istoria, del luogo, del tempo che è descritto, et a quello poi, secondo la capacità dell'opera accompagnata da qualche circostanze, dovrà accomodare i luoghi veri e vicini..."

¹⁵ *Id.*, lib.I, cap.VII, pág.159: "... tutte le cose, ha però creata ciascuna nei suoi gradi, altre superiori, altre inferiori, altre più et altre meno perfette, altre piccole, altre grandi, acciòché l'une servissero all'altre. E parimente ha instituito diversi ordini di persone, d'uffici maggiori e minori, che così è stato conveniente alla bellezza, alla necessità et alla perfezione dell'universo..."

¹⁶ *Id.*, lib.II, cap.XVI, pág.316: "... vogliamo avvertire questo popolo, che, sì come nelle monete si dà il suo grado a ciascuna, né tutte ascendono ad egual valore, così vorressimo che di queste niuno si invaghisse più di quello che si conviene..."

¹⁷ *Id.*, cap.XXVII, pág.372: "Ma quello in che si trova disparere tra essi è ch'alcuni hanno formato come due specie di decoro, l'una quanto all'affetto, l'altra quanto a' costumi. Altri hanno confuso il decoro col verisimile, pigliando indifferentemente l'uno per l'altro; altri ancor hanno preso questo nome generalmente per quella virtù che distribuisce o accompagna non solo l'azioni degli uomini, ma tutte le cose, naturali o artificiali, sensibili o insensibili, con la debita ragione..."

conveniente de algo, tal y como lo había abordado la preceptiva del Renacimiento, sino en la dimensión moralizante y religiosa que adquirió tras el Concilio de Trento. La actividad del pintor consistiría en "saber discernir acto de acto", dando a cada uno "lo propio" para que "facilmente se dé a conocer por la pintura la virtud y el vicio". Se debía tener siempre respeto a la dignidad de la persona, a la calidad del sujeto, al lugar y al tiempo donde se desarrollase la escena, evitando en todo momento la confusión entre las figuras.¹⁸

Menos transigente se mostró Pacheco.¹⁹ Transformado el decoro en una constante preocupación por ajustar la escena pintada a su descripción literal -que con tanto interés había defendido Paleotti-, nuestro tratadista llegó a hacer sinónimos el decoro con la honestidad o decencia:

... aquello que llaman los latinos DECORO, y los griegos PREPON (que se interpreta, decente, digno, congruo, decoroso), cuya fuerza y naturaleza es tal, que no se puede distinguir ni apartar de lo honesto: porque lo que es decente es honesto, y lo que es honesto es decente.²⁰

Consistente aquél en el orden, en la hermosura y en el decente atavío, el pintor debía componer sus historias en armonía con todos ellos, viéndose afectada su obra en lo general y en lo particular de cada figura.²¹ Sólo aquél que realizase sus imágenes con "moderación y templanza" conseguiría guardar la decencia.²²

¹⁸ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.207-208. Sigue a GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.49: "Questa sarà la diligenza del pittore: saper discernere atto da atto et a ciascuno rendere il proprio suo, e non confonderli sgarbatamente, che uno ne mostra ove non deve, e la natura nol fa se non disgraziatamente; avendo sempre a mente che l'arte imita la natura, e non la natura l'arte; avendo sempre riguardo a la dignità de la persona, a la qualità del soggetto, al luogo, al tempo..."

¹⁹ Pacheco manifestó un gran interés por el decoro al que le dedicó un capítulo entero. La ausencia de una elaboración personal del mismo se suple mediante el recurso de citas literales de estudiosos del tema.

²⁰ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.II, pág.291.

²¹ *Id.*, pág.294.

²² *Id.*, pág.292.

De manera general, las recomendaciones que dieron los moralistas y teóricos de arte posteriores al Concilio de Trento se centraron en una defensa del orden eclesiástico, mostrándose intolerantes hacia las consideraciones puramente artísticas y admitiendo éstas sólo cuando no suponían un peligro desde el punto de vista religioso. Puesto que la falta de decoro podía deberse tanto a la descompostura física como a la descompostura moral, del comportamiento de cada personaje en función de su categoría dependía que aquél se respetase. A pesar de lo estricto de tales normas, el afán de algunos en mostrar las posibilidades de su arte les llevó a una falta contra el mismo.

VII.1.2.- Propiedad-Decoro-Color

Moliner define lo propio como lo característico y particular de cierta persona o cosa. Propiedad será "cada aspecto permanente de una cosa que contribuye a hacerla lo que es y como es".²³ El uso retórico que se le atribuye ayuda a la identificación de la persona u objeto de que se trata. Cuando por propiedad se entiende la debida proporción o perfección de alguna cosa, sin eliminar ni añadir circunstancia alguna que la altere, ésta se asemeja a la *convenientia* latina. Pero si con ella se incluye la costumbre hacia algo o la perfecta imitación de los objetos y de las personas, entonces deriva de la *apta similitudo* o *congruentia*.²⁴

El color, en sus diferentes divisiones de *proprietà*, *prontezza* y *lume*, facilita al pintor la imitación de las diversas calidades que la Naturaleza presenta. Debiendo aquél respetar siempre lo propio de cada objeto o persona que fuese a reproducir con su pincel, dicho elemento no es más que un medio para lograr que cada cosa tenga su condición conveniente. Sin excepción alguna la teoría del arte, a partir del

²³ MOLINER, M., *Diccionario de Uso...*, op. cit., vol.II, pág.863.

²⁴ *Diccionario de...*, op. cit., vol.III, pág.407.

Renacimiento, dedicó numerosos estudios a la problemática que planteaba el uso del color en el paso de la realidad a la apariencia de verdad en el plano del cuadro. Sólo si el pintor era capaz de discernir la calidad de cada objeto, comprendiendo la propiedad del color local y su composición, podría emplearlo en sus imágenes alcanzando la semejanza apropiada.²⁵

A la capacidad del color para representar de forma realista los diferentes elementos del mundo en la obra de arte se le sumó un sentido iconográfico y simbólico. Al representar cada personaje u objeto el pintor debía atenerse a un código cromático adecuado, tanto en la calidad, la edad y el carácter como en la naturaleza material de los mismos, permitiendo al espectador su correcta identificación. El color como un *signum individuatonis* adquirió un valor simbólico dependiendo de la historia y del personaje, pudiendo variar en función de ambos. Si bien las cualidades de una figura podían ser especificadas con una técnica lineal sin necesidad de ningún cromatismo adicional -las fisonomías, los gestos y los movimientos contribuyen a ello en gran medida- el color, desde un nivel cognitivo, se alzaba como un elemento acentuador.²⁶

Al ser éste un factor externo de inmediata percepción para el fiel que contemplaba una imagen sagrada, la Iglesia puso especial cuidado en su uso. El fin moral exigido, a partir de la Contrarreforma, a toda imagen dedicada al culto llevó a relacionar el decoro con la propiedad.²⁷ El pintor debía ser capaz de interpretar mediante el recurso del color el propio estado emocional del personaje pintado. La normativa en esta materia fue ampliamente recogida en las cartas de concierto y en los contratos de obras. Todos estos documentos son ejemplos claros de cómo dichos

²⁵ PINO, P., *Dialogo di Pittura*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, op. cit., vol.I, págs.116-117: "La tertia et ultima parte della pittura e il colorire. Questa è una composizione de colori nelle parti scoperte al vedere, perch'a moi non appartengono quelle cose che non si scopreno al veder stando in un termine, essendo la pittura proprio sogetto visivo. Il colorire consiste in tre parti, e prima nel discernere la proprietà delli colori et intender ben le composizioni loro, cioè redurli alla similitudine delle cose proprie', come il variar delle carni corrispondenti all'età..."; DOLCE, L., *Dialogo della...*, op. cit., págs.183-186: "... Bisogna dipoi sapere imitare il color de'panni, la seta, l'oro et ogni qualità, così bene che paia di veder la durezza o la tenerezza più e meno, secondo che alla condition del panno si conviene..."; PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.IX, pág.400: "... Conviene... saber imitar los colores de los paños, sedas y oros de todas calidades, con tanta destreza que se vea la ternura o dureza más o menos, según que a la condición y variedad de cada cosa conviene".

²⁶ Este tema es analizado por GAVEL, J., *Colour. A study...*, op. cit., pág.132.

²⁷ *Id.*, pág.135.

preceptos fueron conocidos por aquéllos que hacían los encargos y llevados a la práctica por los propios artistas. Es común encontrar entre las cláusulas para la ejecución de una obra la obligación a la que se sometía al pintor para dar a la imagen los colores más convenientes. Sirva de ejemplo el contrato que en 1606 firmaron Francisco Pacheco y Martínez Montañés para la policromía del retablo mayor de la capilla del Sagrado Corazón de Huelva en el que, entre otras muchas condiciones, consta que los artífices debían dar a todas las imágenes "el color que conviene para q tengan mas propiedad".²⁸

VII.1.3.- Subordinación de la obra de arte a las normas establecidas

VII.1.3.1.- En cuanto a la edad y sexo del personaje

La propiedad afectó a la representación cromática de la piel de las figuras. De manera general, se advertía al pintor de la conveniente aplicación de las carnaciones en función del género, de la edad y de la calidad del personaje que fuese a representar. A cada uno se le atribuía la coloración más apropiada "según su estado y oficio".²⁹ Asimismo, se recomendó que aquél reparase en la variedad de las fisonomías y de los cuerpos, siendo necesario que existiese una correspondencia con la edad y sexo de cada sujeto.³⁰

El decoro, tanto en su dimensión de representación conveniente como en su aspecto moralizante y religioso, quedaba manifiesto en la importancia dada a saber

²⁸ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, Sevilla, 1927, tomo I, Documentos varios, pág.150.

²⁹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (edición, prólogo y notas por Julián Gállego), ed. Akal, Madrid, 1988, Tratado IX, págs.100-101. Véase también ARMENINI, G. B., *De' veri Preceiti...*, *op. cit.*, pág.109: "Ma delle mestiche comune della carne... dovendosi aver riguardo alla variazion delle tinte, le qualisi mutano secondo il genere, l'età e le qualità delle persone che si mutano..."; DOLCE, L., *Dialogo della...*, *op. cit.*, pág.184: "E vero che queste tinte si debbono variare, et aver parimente considerazione ai sessi, alle età et alle condizioni. Ai sessi, ché altro colore generalmente conviene alle carni d'una giovane et altro ancora d'un giovane; all'età, ché altro si richiede a un vecchio et altro pure a un giovane; et alle condizioni, ché non ricerca a un contadino quello che appartiene a un gentiluomo".

³⁰ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.207.

variar el color de la carne según los movimientos interiores. No debía tener el mismo rostro, las mismas facciones y colores un personaje santo que uno cruel o tirano.³¹

VII.1.3.2.- En cuanto a los gestos, actitudes y movimientos

Plasmar correctamente el decoro en los movimientos que efectuaban los personajes del cuadro fue una de las empresas que los moralistas como Paleotti consideraron más difíciles en la tarea del pintor:

... el saber valerse bien de este decoro es un don de singular excelencia, naciendo del trono real de la prudencia, virtud exquisita que modera todas las cosas; y que la acomodación de una acción que no ofenda en parte alguna ni a los ojos, ni a las orejas, ni al conocimiento juicioso de la persona, es empresa difícilísima sobre todas las otras operaciones...³²

El humanismo, con su constante búsqueda de la representación realista del mundo y, más concretamente del hombre, llevó a los tratadistas del Renacimiento al estudio de todos los aspectos que pudiesen facilitar al artista atrapar la realidad y plasmarla con sus pinceles en la superficie de un lienzo. De ahí que Leonardo recomendará la variación de los semblantes y del resto de los miembros que componen

³¹ *Id.*, pág.183. La representación adecuada de los movimientos interiores del cuerpo humano ya había preocupado a Alberti, haciéndose el tema común entre los tratadistas posteriores. Véase ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti...*, *op. cit.*, lib.II, cap.XI, pág.161 en el que trata de la importancia que tiene la adecuación del color en base al decoro para que las imágenes logren alcanzar el ánimo de aquél que las contempla: "... si deve seguitare con diletto e con temperamento di tempo, considerando più volte ogni cosa dal principio al fine, perchè deve aver le persone, che egli imita, fabricate prima nell'animo con le debite tinte et indi con quale aspetto si dimostri, con quale effigie, con quale età et in qual modo stia meglio e più conveniente all'onestà et al decoro, e quivi si richiede aver qualche cognizione di fisonomia".

³² PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, *op. cit.*, pág.371: "... il sapersi valere bene di questo decoro è dono di singulare eccellenza, nascendo ciò dal trono regale della prudenza, virtù esquisitissima che modera tutte le cose; e che l'accommodare un'azione sì che non offenda in parte alcuna né gli occhi, né l'orecchie, né il giudicioso conoscimento delle persone, è impresa difficilissima sopra tutte l'altre operazioni..."

el cuerpo según los accidentes del hombre, debiendo ser todos ellos convenientes a la actitud de la persona.³³

Cada movimiento que realicen las figuras en el cuadro -diría Alberti- debería ser moderado, agradable y conveniente a aquéllo que se trataba de representar. La mejor forma de lograr que los personajes tuviesen una semejanza con la realidad era la correcta expresión de los afectos del ánimo mediante los movimientos del cuerpo.³⁴

En cuanto al decoro relacionado con la exteriorización de las emociones interiores, el pintor debía evitar en sus figuras posturas extravagantes, así como movimientos que provocasen en el ánimo del espectador más la indigencia que la veneración de lo representado.³⁵ Era necesario que las imágenes sagradas guardasen "un decoro y propiedad en las aptitudes", siendo sus acciones convenientes porque las historias que con ellas se narraban pedían que se atendiese "más a la devoción y decoro que a lo imitado".³⁶

Sabedores de que la imitación natural del cuerpo humano no era suficiente para expresar los sentimientos del espíritu, algunos exigieron al pintor que fuese capaz de figurar a través de los movimientos de sus personajes el ánimo apropiado.³⁷

³³ VINCI, L. da, *Tratado de la...*, op. cit., § CXCI. *Del movimiento de los miembros que debe tener la mayor propiedad*, pág.89; § CCXVII. *De la variedad de las actitudes*, pág.98 y § CCXLIV. *De la variedad de los rostros*, pág.109.

³⁴ ALBERTI, L. B., *Los Tres Libros...*, op. cit., lib.II, pág.238 y 243.

³⁵ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, op. cit., Tratado VIII, *De la elección de las aptitudes*, págs.93-96. Se retoma la preocupación demostrada por Alberti sobre la representación adecuada de los "movimientos interiores" del cuerpo humano. Lomazzo estudió de manera sistemática este tema.

³⁶ *Id.*, págs.95-96. Véase también ARMENINI, G. B., *De' veri Precetti...*, op. cit., lib.II, cap.XI, pág.163: "ch'è il considerar gli atti i moti et i gesti delle figure... avendo l'occhio sempre al decoro, il quale altro non è che quello che conviene alle persone, a gli abiti et alle qualità di ciascuno..."

³⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.II, cap.II, pág.293: "... el oficio, que deste DECORO procede, tiene una cierta senda que nos guía a la conveniencia y conservación de la naturaleza... Pero la mayor parte del DECORO y decencia consiste en esta parte de la templanza, de que hablamos; porque no solamente debemos procurar que sean aprobados los movimientos y obras del cuerpo, que pertenecen a la naturaleza, mas mucho mejor los del ánimo, que son aplicados y apropiados a ella." Carducho dedicó algunos párrafos a la adecuación del color en función de las pasiones interiores o de los movimientos exteriores. Véase CARDUCHO, V., *Diálogos de la...* op. cit., pág.160.

El decoro se convertía así en una cierta templanza de la expresión de los afectos. Mediante éstos el espectador podía leer como en un libro abierto y comprender el sentimiento interior de cada personaje pintado.³⁸

VII.1.3.3.- En cuanto a la calidad del sujeto

Otro de los aspectos que la tratadística del XVI defendió en bien del decoro fue la representación de las imágenes teniendo en cuenta el rango de las personas. Moralistas y teóricos de arte del momento coincidieron en señalar que cada uno tendría su propio y conveniente color, estableciéndose una jerarquía en la aplicación de las tonalidades.³⁹ Fundamentalmente, los eruditos italianos desarrollaron una clasificación iconográfica decorosa y alusiva basada principalmente en el simbolismo de los colores. Lomazzo recomendó al pintor el empleo de tonalidades claras para viejos, filósofos, pobres, melancólicos y todo tipo de gente grave⁴⁰, no siendo apropiado el uso de colores vivos. De igual modo, se reservó la gama más pálida de rosas, azules, verdes y amarillos para representar la juventud.⁴¹ Las tonalidades doradas y blancas eran convenientes para ángeles, santos y vírgenes.⁴² Los tonos obtenidos por mezcla de dos

³⁸ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.VII, cap.III, pág.259.

³⁹ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, *op. cit.*, pág.500: "... con la vaghezza e varietà de'colori, or chari, or scuri, or delicati, or rozzi, secondo la qualità de'soggetti..."

⁴⁰ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, *op. cit.*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, *op. cit.*, tomo II, pág.2267: "... le ragioni del compartire i colori secondo i gradi delle figure che si rappresentano, debbiamo sapere in general che i colori che tendono allo scuro e sono privi di quella vivacità chiara, si appartengono a vecchi, filosofi, poveri, melancolici e genti gravi..." Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.140.

⁴¹ LOMAZZO, G.P., *Trattato della...*, *op. cit.*, pág.2268: "I colori rosati, verdi chiari et alquanto gialli, et i chiari turchini, et altri così fatti, si appartengono a ninfe, giovani, meretrici e simili". Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.141.

⁴² LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, *op. cit.*, pág.2268: "I chiari, dorati e lucidi colori appartengono a gl'angeli, pur tendenti al chiaro e bianco; il quale molto si confà anco a vergini, sacerdoti e santi, perché leggiamo che s. Bartolomeo usava di portare il manto bianco e la veste da basso di porpora, e così usavano molti altri santi". Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.141.

o más colores, fueron seleccionados para los personajes de segundo orden como los bufones, locos...⁴³

Referente a la exactitud cromática, se exigió con mayor rigor en aquellos personajes considerados jerárquicamente como los más importantes. Para ellos se recomendó el uso de los colores de naturaleza más bella, es decir, los más saturados y brillantes, por ser los de mayor consideración entre todos los de la gama cromática.⁴⁴ Fue común el empleo del blanco, rojo y similares para las imágenes de pontífices, monarcas y cardenales,⁴⁵ reservándose el amarillo brillante, el azul y el púrpura para uso exclusivo de los personajes de rango real.⁴⁶

Si en el caso de la representación de personajes secundarios el pintor gozaba de cierta libertad pudiendo elegir entre las diversas tonalidades aquélla que mejor se adecuase a su idea, no ocurre lo mismo cuando se trata de las figuras principales, tales como Dios, Cristo o la Virgen, a las que no convenía variarles el color por ser éste un signo más de reconocimiento. Con todo, hubo quien, haciendo caso omiso a estas advertencias, no se atuvo a la norma.⁴⁷

VII.1.3.4.- En cuanto a los vestidos

Siendo el vestido un signo de reconocimiento del sujeto que lo porta, el pintor deberá conocer las costumbres de las naciones y la condición del personaje para dar a

⁴³ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, *op. cit.*, pág.2268: "I colori mischi parimenti a ninfe; ma i tendenti al chiaro e i divisiati remi a tamburini, buffoni, trombetti, paggi e giuocolare". Véase también BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.141.

⁴⁴ BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.145: "Così quei colori si pongano nelle principali figure, i quali fiano sua natura più belli, più vaghi, è più vivaci, per effèr queste di maggior confideratione trà gl'altre..."

⁴⁵ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, *op. cit.*, pág.2268: "... I bianchi, pavonazzi, rossi e simili spettano a pontefici, monarchi cardinali"; Véase BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.140.

⁴⁶ LOMAZZO, G. P., *Trattato della...*, *op. cit.*, pág.2268: "Il color d'oro col giallo et i purpurei convengono a gl'imperatori, duchi, e gran personaggi".

⁴⁷ *Id.*, págs.2268-2269: "... si ha d'avere certa discrezione e giudicio, come, per essemplio, non converrebbe dare color cangiante a Nostra Donna per niun tempo, come molti fanno, attribuendolo di più anco a Cristo et a Dio Padre; e pur non vi è che gl'avvertisca". El mismo modo se expresa BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.141.

cada uno el traje más adecuado. Convendrán pues hábitos diferentes en función de la calidad del sujeto y de su forma de vida.⁴⁸

El rechazo mostrado por los acérrimos defensores de las normas de Trento hacia el anacronismo en los vestidos, no logró erradicar una costumbre que desde la Edad Media había sido ampliamente utilizada por los pintores y consentida por la propia Iglesia para acercar la imagen sagrada al fiel. Dicha tendencia encontró apoyo en algunos tratadistas que aceptaron las licencias del pintor en cuanto a vestir a sus figuras conforme a las costumbres y modas de su tiempo. No poco debió influir la obediencia que, en general, los artistas guardaban hacia el cliente. A ello se refirió Pacheco cuando en su análisis de la iconografía de San Francisco indicó que su verdadero hábito fue de capuchino y no de recoleto, tal y como lo pintaron algunos, acomodándose en ello a lo que les pedían los dueños.⁴⁹

Por otra parte, la conveniencia del vestido en las imágenes no sólo atañe a la tipología del mismo. La calidad de los paños y la tonalidad de los tejidos son factores a tener en cuenta. Con respecto al primero, el pintor debía tener respeto a la calidad que les atribuyese, atendiendo siempre a la dignidad del sujeto.⁵⁰ Por esta razón, Gilio consideró un grave error la representación de San Francisco con una capa de finísimo paño, anudada a la cintura con cordón de seda, alejándose el artista del verdadero hábito usado por aquél, compuesto por una túnica áspera.⁵¹ Se rechazó el uso de

⁴⁸ Véase DOLCE, L., *Dialogo della...*, *op. cit.*, vol.I, pág.165: "... ch'e'consideri un abito conveniente all'uno et all'altro; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far san Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene..."

⁴⁹ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.336: "... y guardase el decoro y respeto a tales personas... y no como aora se usa, que no solo se retratan las personas ordinariśimas, mas con modo, habito, e insignias impropisimas, que se deberia remediar este exceso"; PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XIV, pág.698.

⁵⁰ COMANINI, *Il Figlio: Overo del fine della Pittura*, en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte... op. cit.*, Bari, 1962, vol.III, pág.368: "... convengano al soggetto che essi prendono a colorare. Potremo ben dire che nella pittura, sotto il genere dell'apparato, si riducono i vestimenti de'quali s'adornan l'imagini... osservando sempre in questa, sì come in ogni altra cosa, il decoro, e dando pochissime pieghe e grosse a veste d'uomini rozzi e d'aspra vita, mezzane a'panni d'uomini di mezzano stato, e mezze tra grosse e sottili; piccole e spesse agli abiti svelti e dei delicati". Véase DOLCE, L., *Dialogo della...*, *op. cit.*, pág.182: "... E, quanto a' panni, dee avere il pittor riguardo alla qualità loro, perché altre pieghe fa il velluto et altre l'ormigino, altre un sottili lino et altre un grosso grigio".

⁵¹ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.33: "Dipingono ancora San Francesco rosso, grasso, atillato, col mostacchi de la barba pettinati, profumati, attorcrolati, con una cappa di finissimo panno tutta falduta, col cordone di seta, e più tosto pare un generale et un provinciale, che uno specchio di penitenza come egli fu: non considerando che una sola tonica grossa e rozza portava".

tejidos con rica tonalidad en los personajes que debían expresar humildad y modestia.⁵² No olvidaron los tratadistas la importancia que tenía el uso conveniente del color de los vestidos en función de la calidad de la persona que los llevase. Palomino diría al respecto:

... el inventor buen representante... procura revestirse de la calidad del sujeto, que representa... no sólo en el semblante, y en las acciones, sino también en la propiedad de los trajes, según su esfera, y calidad.⁵³

Puesto que una misma imagen sagrada podía vestir de diferentes colores según la escena en la que se hallase representada, el pintor debía elegir entre los mismos aquél que se adecuara más a las necesidades de la historia, respetando siempre la tradición. La propia calidad del personaje determinaría no sólo su situación en el plano del cuadro, sino la distribución de los colores. En general, las figuras principales, situadas en primer término, debían tener los colores más hermosos así como un mayor contraste de claroscuro.⁵⁴

VII.1.3.5.- En cuanto a su adaptación al entorno

La colocación de una obra de arte según la conveniencia del lugar fue indicada por los latinos como *id quod decet*. Vitruvio escribió sobre la necesidad de acomodar los edificios a la naturaleza de los lugares y a la clase de personas que iban a

⁵² PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., lib.II, cap.XXVII, pág.373: "Dall'abito poi, quando, sendo ella la vera idea dell'umiltà e modestia, vien rappresentata con ricci, vestimenti et ornamenti pomposi e vani..."

⁵³ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo II, lib.VII, cap.III, pág.259.

⁵⁴ GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* (1693), Madrid, 1965, prólogo, apartado 12. También cfr. en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.616.

habitarlos.⁵⁵ Tampoco faltaron referencias al emplazamiento de los cuadros en el edificio de la iglesia en una búsqueda por asignar a cada tema o escena religiosa un lugar específico, siguiendo una disposición acorde a un esquema iconográfico previamente fijado.

Mucho después, el fin pragmático de las imágenes sagradas llevó a los eruditos a poner sobre el mismo plano del orden y de la conveniencia interna de la obra de arte la adecuación externa referente a su colocación. Se recordó la importancia que tenía la disposición de la imagen en los diferentes lugares sagrados y San Carlos Borromeo especificó cuales eran los menos convenientes:

Pero una sacra imagen, también en la iglesia, ni se reproduzca en la tierra; ni se represente igualmente en lugares uliginosos, los cuales provocan la deformación y la corrupción de la pintura en algún espacio de tiempo; ni bajo las ventanas, de donde alguna gota de lluvia pueda caer; ni en un lugar donde alguna vez deban ponerse clavos; ni de nuevo en la tierra, y algún lugar sucio o enfangado.⁵⁶

Cada lugar requería un tratamiento diferente y, por tanto, no se pintaría de la misma manera una obra destinada a un templo o claustro que una dedicada a un edificio profano. Si en el primer caso se recomendó que todo se dispusiese con propiedad, modestia, gravedad y religión,⁵⁷ en el segundo el pintor gozaría de mayor libertad, aunque siempre condicionado por la función de la obra.⁵⁸

⁵⁵ VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*, (traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, prólogo por Delfín Rodríguez Ruiz), ed. Akal, Madrid, 1987, lib.VI, cap.II, pág.143: *De la commensuracion de proporciones en orden á la naturaleza de los edificios*: "... atender á la naturaleza del sitio, al buen uso, y á la belleza de la fabrica, y dar á todo ello... el modo y tamaño mas propio..."; *ib.VI*, cap.VIII, pág.152: *De la disposicion de los edificios para cada clase de persona*: "...hacer las viviendas apropiadas á los dueños, y los lugares comunes á todos..."

⁵⁶ BORROMEO, S. C., *Instrucciones de la Fábrica y del ajuar eclesiásticos*, (introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Zorria), Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta universitaria, Méjico, 1985, cap. XVII. *De las sacras imágenes o pinturas*, pág.40: "Nec vero sacra imago, etiam in ecclesia, hum exprimaturs; neque locis item uliginosis, que picturae corruptionem ac deformitatem tempore spatio gignunt, effigatur; neque sub fenestris, unde aliqua pluviae gutta stillare possit; neque eo loci, ubi clavi aliquando figendi sunt; neque rursus humi, sordidoque lutulentove ullo loco".

⁵⁷ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, págs.326-327.

⁵⁸ *Id.*, pág.351. Respecto al uso de pinturas profanas Carducho sigue a Paleotti.

Sometido a las exigencias del cliente, el encargo de una imagen para decorar alguna "fabrica" tendría que adecuarse "a la calidad della en general, y el uso de cada parte en particular".⁵⁹ De su perfecta acomodación dependería finalmente que la obra fuese considerada una buena pintura.

Puesto que las cosas se mudan de aspecto según la distancia y la posición a la que son vistas por el observador, los teóricos de arte no olvidaron dar una serie de normas para el uso de los colores. De manera general, recomendaron que la distribución de las masas de luz y color se adecuase al lugar desde donde iba a ser percibida la obra. La ilusión de relieve sobre la superficie plana de la tabla o del lienzo fue constantemente mencionada como una de las grandes posibilidades de la pintura. El principal problema con el que el artista debía enfrentarse era lograr relacionar el color local con los factores de alteración producidos por diferente iluminación y distinto reflejo coloreado de los alrededores. Para solucionar esta dificultad, el volumen se dividió en tres partes (iluminada, color local y parte en sombra). Además, se consideró que sólo mediante el uso de colores brillantes se lograría mantener la ilusión de realce. El revestir a las figuras con tonalidades oscuras reduciría el contraste entre las luces y las sombras, no resultando "verosímiles" ante los ojos del espectador. En cualquier caso, el pintor debía evitar siempre los fuertes contrastes tonales en sus composiciones ya que éstos ocasionaban confusión y creaban cierta ambigüedad:

... haria feisimo y desacordado efecto: como por exemplo seria, si en una Pintura, que se huviese de ver de lejos cargamos de colores bañados, como es carmin, cardenillo, y azul, que aunque de cerca harian agradable vista, a mucha distancia seria poco conocida, y mui confusa, por la falta de claros que distinguan y separen las formas y cuerpos, segun conviene; y por eso es tan importante este conocimiento para el uso de las colores, segun la luz y la distancia a que se han de ver...⁶⁰

⁵⁹ *Id.*, pág.326. Palomino recomendó al pintor que adecuase los asuntos en función del lugar que iban a ocupar en el edificio. Véase PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo II, lib.IX, cap.III, § IV, págs.384-386.

⁶⁰ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.194. Véase además pág.263. La importancia del buen uso del color para lograr el realce de las figuras aparece en MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, *op. cit.*, pág.89, Tratado VII: *De el colorido* y pág.136, Tratado XIV: *De la ciencia y prudencia del pintor*.

Aquél que desconociese dicha regla y no respetase las distancias requeridas vería como su pintura se malograba al carecer sus figuras del lustre necesario para ser claramente percibidas. El pintor debía pues tener en cuenta la ubicación de su obra, estudiando el emplazamiento, la luz y la distancia a la que se iba a contemplar la imagen. En función de ello distribuiría las masas de color y luz en su composición. Así lo expresó García Hidalgo:

... es muy importante, que el Pintor vea, ò fepa, à la luz que ha de eftar fu pintura, y à la diftancia de alto, y de lejos, porque para luz templada fe ha de pintar con claros fuertes, y deftemplados, y que los obfcuros, fean fuertes tambien: y para luz clara, ò puefto claro, todo fuave, y bien templado de colores, y corregido, y fuave en lo executado: y para lejos grandes las figuras, y que parezcan proporcionadas, y fuertes los golpes de claros, y obfcuros, porque los pierde, y templa la diftancia, y la altura.⁶¹

VII.1.4.- Orden y claridad en la lectura de la obra

Los abusos que con tanta frecuencia se habían cometido en la Edad Media y en el Renacimiento, como consecuencia del deseo de ilustrar lo más posible la narración de los hechos acontecidos, fueron duramente condenados por el Concilio de Trento. En bien de la claridad debían desaparecer todos aquellos elementos que fuesen superfluos, tanto en las historias sagradas narradas como en los personajes que en ellas participaban.

Son innumerables y copiosos los escritos en que los moralistas, siguiendo en sus ideas las marcadas por el decreto conciliar sobre las imágenes, establecieron cuál debía ser el símbolo o el objeto que facilitase al espectador de la época el reconocimiento, sin la menor duda o dificultad, de aquél que lo portaba. Ya en el Renacimiento existió

⁶¹ GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar...*, op. cit., pág.12. El texto también aparece recogido en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., pág.616.

una iconografía fijada, pero es después de Trento cuando los teólogos obligaron con mayor rigor a su cumplimiento, estableciendo normas que afectaron a la representación pictórica de las imágenes sagradas. En defensa de este fundamento se demandó de una pintura o historia que

... las figuras principales muestren la gravedad, respeto y decencia, y que hagan su oficio sin que se ponga duda en lo que significan...⁶²

La exigencia de claridad conllevaba una consecuencia inmediata para la pintura: la validez de los accesorios. De manera casi sistemática éstos fueron negados por los moralistas, centrando sus ataques en acabar con los abusos y las imperfecciones que afectaban a las imágenes. A nivel teórico era escasa, por no decir nula, la libertad que se dejaba al pintor en cuanto a la elección de los atributos.⁶³

Igualmente, se tuvo en cuenta el problema de cómo éste debía distribuir los distintos elementos en su obra para lograr una narración claramente "legible". Pacheco advirtió que la escena debía pintarse ordenadamente, mostrando las cosas tal y como sucedieron. En su razonamiento siguió las ideas de Dolce, quien ya se había referido a la importancia de mantener el orden en la representación de la historia. Sin embargo, la verdad de los hechos se confundió fácilmente con el orden en que éstos acontecieron:

Cuanto al orden, es necesario que el pintor vaya disponiendo el suceso de la historia que pretende pintar, con tanta prioridad, que los que la vieran juzguen que no pudo suceder de otra manera de como él la pintó. Ni ponga lo que fue

⁶² MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, op. cit., pág.137, Tratado XIV: *De la ciencia y prudencia del pintor*.

⁶³ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., lib.II, cap.LII, pág.501: "... che la pittura abbia seco quella maggior chiarezza che si può e, dove accade, sia distintamente compartita, talmente che chi la riguarda, subito con poca fatica riconosca quello che si vuol rappresentare..." De la misma manera sienten Gilio, Molanus y Borromeo, cuyos tratados se centran más en la moralidad de la pintura que en el propio arte, mostrando pocas diferencias entre sí.

antes, después, ni lo que fue después, antes, sino, ordenadamente, las cosas como pasaron.⁶⁴

La importancia dada a los detalles externos de las imágenes pintadas afectó al color de las mismas. Si una cosa era bella en la medida en que era clara y evidente, de la claridad con que se expresase el mensaje dependía su validez como obra de arte. Belleza y claridad encuentran su expresión máxima en el color. Al ser un elemento directo en la percepción del buen uso que de él hiciese el pintor dependería la claridad y el orden en la legibilidad de la historia y, por tanto, la función doctrinal de las imágenes. Por ello, el artífice de la obra debía poner un cuidado extremo en la distribución de las masas cromáticas, eligiendo y aplicando éstas de manera que el espectador pudiese identificar lo representado sin ningún género de duda. Los tratadistas dieron recomendaciones para evitar la confusión de las formas por el mal uso del color. Al referirse a tales menesteres, Palomino advirtió de lo importante que era

... la colocación de los colores en las ropas de un historiado; procurando, que unos a otros se contrapongan, con la moderación conveniente; porque no se confundan unas figuras con otras...⁶⁵

Siendo la imagen un mero libro doctrinal, es claro que el valor de la obra de arte no residía en sí misma sino en su capacidad para difundir el mensaje religioso. La pérdida de tejido figurativo, el oscurecimiento de los colores y el ocultamiento de la imagen bajo capas de suciedad y barnices oxidados, imposibilitaba al fiel la correcta lectura de la superficie y, por tanto, su utilidad quedaba muy reducida. Ello, unido al decoro que se debía guardar en las imágenes sagradas, determinó que la Iglesia ordenase la retirada del culto de aquellas obras deterioradas. La norma obligaba a que fuesen quemadas, sepultadas o, en su lugar, a que se procediese a la limpieza de la

⁶⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.II, cap.II, pág.296. Sigue casi literalmente las palabras de DOLCE, L., *Dialogo della...*, *op. cit.*, pág.166: "Quanto all'ordine, è mistiero che'l pittore vada di parte in parte rassembrando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto".

⁶⁵ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo I, lib.III, cap.III, pág.606.

superficie cromática y al repintado de las zonas alteradas, siempre con el fin de recuperar el mensaje perdido y su validez para el culto. A propósito de la conservación de las imágenes, San Carlos Borromeo siguió en sus consideraciones lo decretado en el IV Concilio Provincial (1576), donde se aconsejaba la destrucción y sustitución de todas las obras cuyas condiciones no fuesen suficientemente decorosas:

Si algunos cuadros o imágenes pintados, casi destruidos por la excesiva vejez, el deterioro, el sito (*sic*), o por las suciedades, son de aspecto indecente, el obispo ordene que aquellos sean renovados por aquellos a quienes interesa, con una pintura pía y religiosa; o si esto no es posible, que sean destruidas completamente. Que los cuadros representados con imágenes de santos, consumidos por la vejez, no se conviertan en uso vil, profano y sucio, sino que se arrojen al fuego, como fue establecido por un decreto del beato Clemente, pontífice y mártir, acerca de los palios y veles (*sic*) casi acabados por el uso del tiempo; además, para que no se mancillen con los pies, colóquense sus cenizas en pavimentos cavados.⁶⁶

La oposición a las injurias del tiempo y del olvido fue tratada por medio de la renovación de los antiguos colores, tal y como lo indicó Pacheco refiriéndose a algunas imágenes de pintura española.⁶⁷ El refrescar lienzos y retablos deteriorados debió ser una práctica muy extendida entre los hombres dedicados al arte. Así lo prueba la memoria de las condiciones como debía realizarse el retablo de Nuestra Señora de la Antigua en Medina del Campo, con fecha 16 de enero de 1604. En ella, el pintor Francisco Martínez se comprometía:

... tengo de pintar otra ymagen la que pidiere vuestra merced y esto se entiende a de yr pintado en lienço al olio mui bien acabada y ansi mismo a de reparar otra pintura antigua de manera que benga con las nuevas que se hicieren y para estas dos pinturas...

⁶⁶ *Acta Mediol.*, II, col.308: "Si quae sacrae tabulae imaginesve pictae, nimia vetustate, carie, situ, aut sordibus pene deletae, indecenti aspectu sunt, eas Episcopus pia religisaeque pictura ab iis quorum interest, renovari iubeat; aut, si id non potest, omnino deleri. Ne tabulae Sanctorum imaginibus expressae vetustate consumptae, in vilem, et sordidum, profanumque usum convertantur: sed ut de altaris pallis eo vellis, temporis usura pene confectis, beati Clementis Pontificis e Martyris decreto sanctitum est, in ignem conjiciantur; tum cineres praeterea, ne pedibus inquinentur, in pavimentis fossi collocentur". BORROMEIO, S. C., *Instrucciones de la Fábrica...*, *op. cit.*, cap.XVII, págs.LXVII-LXVIII, nota 52.

⁶⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.I, cap.IV, pág.116.

ni mas ni menos sea de adereçar y linpiar la ymaxen que biene del otro lado de forma que todo quede mui lucido y nuevo.⁶⁸

A Murillo se le pagaron 68.722 maravedís "por quenta delos retoques delos gleroficos (*sic*) y azul ultramarino parala sala capitular", cuyos trabajos fueron realizados el 19 de julio de 1668.⁶⁹

Y, aunque nos parezcan lejanas e incluso ajenas a nuestro mundo tales propuestas, reminiscencias quedan en la memoria de algunos que cegándose por su devoción a una imagen reclaman del Restaurador intervenciones poco respetuosas que atentan contra la propia obra de arte. Siendo verdad que la imagen de culto fue creada para un fin concreto no es menos cierto que cualquier añadido o modificación, extraña al paso del tiempo sobre la misma, sólo conducirá a un falseamiento del documento artístico e histórico.

VII.1.5.- Fidelidad a la literalidad de la narración

Estrecha conexión mantenía la observancia del decoro con el conocimiento que el pintor debía tener de los textos sagrados para acomodar lo representado en sus imágenes con la verdad de lo acaecido. Por otra parte, sólo la familiaridad completa con esas escenas podía hacerlas legibles ante los ojos de los iletrados.

La representación adecuada de la historia se convirtió en el tema crucial de las exigencias contrarreformistas que añadieron a la honestidad moral de lo representado, la honestidad histórica. Se exigiría al pintor que además de adecuar los personajes y sus atributos correspondientes al espíritu de la escena, la narración de los mismos hechos se atuviese a la "letra". El interés predominante por el carácter narrativo de las

⁶⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.310.

⁶⁹ MORALES, A. J., "Murillo restaurador y Murillo restaurado", en *Archivo Español de Arte*, 240, (1987), págs.477-478.

imágenes y su total sometimiento a los textos eclipsó la preocupación por la calidad de las mismas y llevó a que algunos moralistas condenasen de nuevo el subjetivismo imaginativo del pintor.

Puesto que el principal fin de la pintura era recordar a los fieles lo que "realmente" había sucedido, la iconografía religiosa fue objeto de una revisión completa que afectó a las imágenes en sus atributos tradicionales. La búsqueda de verdad, promovida con tanto empeño por el decreto conciliar, pondría en entredicho una serie de temas derivados de las leyendas apócrifas que, en los años siguientes a Trento, serían duramente criticados por los teólogos.⁷⁰ Se adoctrinó a los artistas sobre la manera más idónea de realizar los temas sagrados sin perjudicar la veracidad de la historia, debiendo eliminarse todo aquello que supusiese una falta de decoro.

Pero, las lagunas que mostraban algunos de los pasajes bíblicos obligaron a los artistas a introducir detalles necesarios para hacer que la historia narrada se mostrase comprensible al espectador. Estos añadidos debían gozar del visto bueno de los teólogos para ser aceptados como convenientes o esenciales al tema representado. De manera general, se consideró que aquél podía introducir en sus obras algunos hechos o ideas "probables", siempre y cuando estuviesen fundadas en la autoridad de hombres sabios y eruditos.⁷¹

Carducho es, como tratadista, quien mejor definió el concepto de verdad, recogiendo el sentir español en el siglo XVII. Las historias se componían de dos partes: una sustancial e inmutable que consistía en el "hecho de la verdad y del misterio" y otra accidental que afectaba al "modo ó circunstancias". Esta última podía alterarse para lograr una mejor comprensión de la escena y aumentar la devoción de los fieles.

⁷⁰ Como ejemplo valga citar la actitud de Gilio que identificó el decoro no sólo con el correcto sentido de la reverencia que se debe a los misterios sagrados, sino también con la estricta observancia de la verdad narrada en las Escrituras. En línea con este pensamiento, Molano consagró los últimos libros de su tratado a dar instrucciones precisas para la ejecución de toda figura o escena derivada de las Sagradas Escrituras.

⁷¹ Así lo manifestó MOLANO, J., *De Historia SS. Imaginum et Picturarum*, Lovaina, 1619, lib.II, cap.XIX, págs.100-104: "Non est reprehendum, si quid conuenienter pictura exprimat, quod in historia narratione deest" y lib.II, cap.XXX. Respecto a los abusos cometidos en la representación de las imágenes sagradas es fundamental PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., págs.136 y ss.

En ningún caso se debía variar el hecho sustancial puesto que ello conduciría a la indecencia e indevoción.⁷²

... y así tengo por cosa conveniente usar de la tal licencia con todo decoro y decencia, con tal que no se mude lo sustancial del misterio...⁷³

La posibilidad de alterar la historia en lo accidental llevó a algunos pintores a acomodar sus imágenes con las modas de su tiempo. Carducho defendió a los que, para aumentar la devoción de los fieles, adornaban las imágenes con "circunstancias y accidentes mas propios y decentes conocidos"⁷⁴ y recomendó "hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo".⁷⁵ Ahora bien, dichas licencias sólo eran consentidas si no atentaban contra el decoro; en caso contrario, siempre se anteponía este último. Pacheco sigue en su exposición las palabras de Dolce:

Habiendo pues estrechado al pintor debaxo destas leyes del orden y conveniencia, con todo eso algunas veces podrá tomar alguna licencia, pero de manera que no incline al vicio...⁷⁶

Ciertamente, la transgresión a la verdad tenía un amplio abanico de posibilidades que iba, desde una leve falta a un falseamiento de la historia, considerando la Iglesia esto último una impropiedad en materia de religión. En cualquier caso, el concepto estaba en función de las ideas de cada tratadista y de la capacidad de la obra de arte, una vez terminada, para comunicar el hecho religioso. Todo quedaba supeditado a la función didáctica de la imagen.

⁷² CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, págs.342-343.

⁷³ *Id.*, pág.343.

⁷⁴ *Id.*, pág.342.

⁷⁵ *Id.*, pág.343.

⁷⁶ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.II, cap.II, pág.299; Véase también DOLCE, L., *Dialogo della...*, *op. cit.*, pág.171: "... il pittore sotto queste leggi, sì dell'ordine come della convenevolezza... non possa prendersi qualche licenza, ma tale che non trabocchi nel vizio..."

Con la verosimilitud se significaba una "especie de verifimilitud, semejanza, probabilidad ò apariencia de verdad" que podían tener las cosas, siendo por ello contrario a la verdad.⁷⁷ El pintor podía realizar una imagen que pareciese "real" ante la mirada de los necios, acostumbrados a dejarse llevar por la impresión inmediata que causan los colores, pero jamás alcanzaría con ella la verdad al encontrarse ésta en el ser y entender la pintura sólo de apariencias. En su afán por imitar el mundo que le rodea lo más probable es que se abandone a la opinión de la masa ignorante.⁷⁸

Este pensamiento aparece expuesto claramente en San Isidoro de Sevilla. La pintura era un medio de plasmar las cosas en imágenes aparentes, evocando en la memoria del contemplador el recuerdo de aquéllas. Por ser el color el recurso del que se sirve el pintor para simular la verdad es, a través de un uso excesivo del mismo, como puede engañar al ojo del contemplador.⁷⁹

Es evidente que el color juega un papel muy importante en el desarrollo del concepto que nos ocupa. Si bien las imágenes pintadas son únicamente apariencias en cuanto a su consistencia física, no ocurre así en su ser representativo, el cual si es fiel a la verdad. A ello se refirió Paleotti cuando afirmó que la pintura debía conformarse enteramente con aquéllo que se deseaba representar.⁸⁰ Pero, en muchas ocasiones el sentido del ignorante se contentaba únicamente con la mera apariencia de verdad:

⁷⁷ *Diccionario de...*, *op. cit.*, vol.I, pág.420 y vol.III, pág.465.

⁷⁸ Así lo consideró Platón en su obra *La República*, (introducción de Manuel Fernández Galiano), Alianza Editorial, Madrid, 2ª reimpresión 1991, lib.X, cap.II, pág.512 y lib.X, cap.IV, págs.516-517, 519 y 521.

⁷⁹ SEVILLA, I. de, *Etimologías...*, *op. cit.*, Etimología XIX, 16, págs.450-451: "Pintura es la imagen que representa la apariencia de alguna cosa y que, al contemplarla, nos evoca su recuerdo. Se dice *pictura* en el sentido de *ficatura* (ficción), pues se trata de una imagen ficticia, no auténtica. De aquí que se denomine también *fucata* (simulacro), es decir, pintada de un color ficticio, al que no hay que dar crédito, pues no es la verdad. Por eso hay algunas pinturas que en su afán de representar la realidad auténtica abusan del color y, sobrepasando la realidad misma, conducen a la mentira". (*Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Vnde et sunt quaedam picturae qua corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem, dum sugere contendunt, ad mendacium provehunt...*)

⁸⁰ PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, *op. cit.*, pág.365: "... ma noi... pigliamo qui il vero prout est aequalitas signi ad rem significatam, cioè quella pittura che si conforma intieramente con quello che si vuol rappresentare..."

... porque el arte no haze mas de corresponder con la razon y con la naturaleza, y eñta en todas las almas eñta impreffa, y afsi con todas quadra: lo mal hecho, con algun afeyte ò apariencia, puede engañar al fentido ignorante, y afsi contentan a los poco confiderados è ignorantes.⁸¹

Toda representación de hechos sagrados debía ser representada con verosimilitud y decoro. La necesidad de alcanzar la verdad, incluso por medio de las apariencias fue, como señala Gállego, propia de los pintores españoles y de sus clientes. Una exigencia que afectó fundamentalmente a la elección y colocación de los atributos que llevaban los personajes.⁸²

VII.1.6.- Imposiciones en los contratos

La obligación del pintor en ajustarse a una normativa muy rígida respecto a la tonalidad elegida para las carnaciones de las imágenes sagradas queda recogida en las cláusulas de los contratos. En 1564 Anton Pérez se comprometió a pintar y dorar un retablo en Guadalcanal, aceptando como condición:

... que todas las figuras questan señaladas o dichas... todos los rostros y manos y pies encarnaciones mui bien acabadas haciendo diferencia en las edades y gestos en colores como conviene a mui buena obra...⁸³

Normas sobre la aplicación del color según el carácter y la edad del personaje aparecen en el documento por el que Gaspar de Hoyos y Gaspar Palencia se obligaron,

⁸¹ SIGÜENZA, J. de, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo doctor de la Iglesia*, Imprenta Real, Madrid, 1605, lib.IV: *De la Historia de la Orden de S.Geronimo. Parte segvnda de las partes del edificio del Monasterio de S.Lorenço el Real*, discurso XVII, pág.835. También recogido en la ed. de CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la...*, op. cit., págs.137-138.

⁸² Véase GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, op. cit., pág.195.

⁸³ El contrato se encuentra en el Archivo de Protocolos de Sevilla. Oficio 23. Año 1564. Libro 3º, folio 69 y ha sido publicado en *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo I, Documentos varios, pág.49.

el 5 de diciembre de 1569, a pintar el retablo mayor de la Catedral de Astorga. Estos son los términos en los que se expresaba el contrato:

... yten que todas las encarnaciones que ay en el dho rretablo las ayan de hazer... con la variacion que combiene ser fechas ansi en las mugeres y niños y carnes frescas y en los viexos e hombres rrobustos e carnes tostadas dando a cada uno lo que le combiene segun su ser.⁸⁴

El 28 de julio de 1575 el escultor Esteban Jordan aceptaba el encargo de policromar el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena en Valladolid. Entre las condiciones que el cliente le impusó consta aquélla que se refiere al cuidado que debía poner en la elección del color de las carnaciones, aplicando "cada uno como mejor conbenga segun la figura que fuere".⁸⁵

El correcto empleo del color en las carnaciones dependiendo de la edad, género y calidad del personaje se exigió al pintor Pedro de Oña. El 14 de septiembre de 1601 firmó contrato para la realización del retablo mayor de la iglesia Santa María de Rioseco, especificándose en el documento que "en los colores de las carnes se procure ymitar a cada figura lo que rrepresenta en niñez virxenes onbres y viejos".⁸⁶

En el mismo año y con las mismas condiciones Fray Jerónimo de Belizán y Pedro Díaz Minaya se comprometieron a dorar, estofar y pintar el retablo de San Diego de Alcalá, en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria:

⁸⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op.cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.114.

⁸⁵ GARCÍA CHICO, E., *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, pág.88; se refiere al A.H.P.de Valladolid. Legajo 353. Folio 68.

⁸⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, pág.254; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°.176. Folio 396.

... yten es condicion que todas encarnaciones... y el color aplicado cada uno conforme pidiere su natural al biejo biejo al mozo mozo al niño niño y a la virgen virgen y en conclusion cada uno en natural conforme sea.⁸⁷

El 5 de marzo de 1630 Baltasar Quintero firmaba el documento por el que se obligaba a hacer el retablo mayor de la iglesia de Santiago en Alcalá de Guadaira, "dando a cada santo y ymagen el colorido de carne según representa".⁸⁸

Para pintar el retablo del convento de Nuestra Señora de Aniago de la Orden de la Cartuja figura como una de las condiciones aquélla por la que se imponía al pintor la elección de los colores teniendo en cuenta el tipo de personaje, adecuando convenientemente la expresión interior:

... es condicion que todas las encarnaciones han de ser mates y de tal suerte dispuestas que por su color muestren los efectos de lo que hacen y del santo que es...⁸⁹

En algunos casos, se llegan incluso a especificar los pigmentos que se debían emplear en la aplicación del color para pintar los cabellos de los personajes, variando en función de la edad y rango de los mismos. Ejemplo de ello es lo estipulado en el contrato que, con fecha 18 de julio de 1697, firmaron Juan Martínez y Lorenzo de Dios para la realización de los retablos colaterales de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco:

⁸⁷ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.9.

⁸⁸ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.84.

⁸⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo II, Escultores, pág.212.

... Es condicion que los cauellos de todas las figuras sean de dar de color q
rrequieren, los mozos peleteados con oro molido y los biejos con albayal-
de...⁹⁰

De igual manera, son muchos los contratos y documentos que reflejan un
sometimiento a las normas en el empleo del color dependiendo de la jerarquía del
personaje. Sin exclusividad alguna todas las regiones de España se hicieron eco de ello
a la hora de redactar las cláusulas para la ejecución de imágenes sagradas.

El 22 de septiembre de 1585, Dña. María del Castillo y Dña. Luisa de Aro y
del Castillo concertaron con el pintor Santos Pedril que dorase y pintase el retablo de
Santa Clara para la capilla mayor. Entre las condiciones del contrato consta que las
figuras de San Andrés y de San Bartolomé "se estofen sus colores como dho es y
conbenga".⁹¹

Francisco Martínez, pintor de la ciudad de Valladolid y Lázaro Andrés, también
pintor, se obligaron, el 6 de octubre de 1601, a dorar y estofar el retablo mayor de la
iglesia de San Pedro en Alaejos. Se debía aplicar "a cada figura la color que le
pertenece".⁹² En el mismo contrato se les obliga a realizar una imagen de San Andrés
"dandole los colores que le pertenezcan para apostol".⁹³

En similares términos se redactó el documento que, el 1 de abril de 1628,
firmaron Francisco de Pineda, su hijo y Francisco Ramírez de Garibay, estipulándose
que las figuras de los Apóstoles deberían vestir "las colores que a cada una
combiniere".⁹⁴

⁹⁰ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.256; Véase también tomo tercero, II, Pintores, pág.254; se está refiriendo a la escritura
para dorar los retablos colaterales de Santa Cruz. Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N° 630. Folio 760 a 763.

⁹¹ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.156.

⁹² *Id.*, pág.302.

⁹³ *Id.*, pág.303.

⁹⁴ *Id.*, pág.368.

En la capitulación del 7 de julio de 1633 para dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de Monterde se estipuló como condición que cada una de las imágenes llevase "el color que requiere".⁹⁵

Pedro Guillerón firmó contrato, el 2 de junio de 1671, para dorar y estofar el retablo mayor del Convento de las Huelgas en Burgos. Entre las obligaciones impuestas por el cliente destacamos la siguiente:

... Es condicion que nuestra señora y san juan...sean de estofar con los colores que cada uno requiere...

... Es condicion que san Pedro y san Pablo... sean de estofar con los colores que a cada uno pertenece en su genero...⁹⁶

Que en la Antigüedad el pintor de obras religiosas no gozaba de libertad a la hora de elegir los colores de las vestiduras de cada personaje lo prueba de manera contundente la escritura de concordia, relativa al examen de las pinturas correspondientes al retablo de San Ginés de Vilasar, realizada por el pintor Pedro Nunyes el 23 de octubre de 1532. Para dicho peritaje, efectuado a finales del mes de julio del año siguiente, se requirió la presencia de otros dos pintores, Jaume Forner y Nicolau de Credensa, los cuales hicieron algunas observaciones relativas a errores que afectaban al color utilizado por aquél en ciertas figuras. Concretamente, para la escena de la "Presa" (probablemente se refiere al *Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos*), se indica que el manto de San Pedro debía regularse (*reglassar*) o entonarse mediante carmín y la túnica de Jesús debía oscurecerse a semejanza de las vestiduras propias del personaje. Se consideró también necesario que se pintase de nuevo la saya

⁹⁵ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la comunidad de Catalayud durante el siglo XVII*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, s.f. General:(fol.786rº)/. *Capitulación forma y manera hecha con Francisco del Condado y Antonio Bastida, de una parte, y Domingo Arbús y Juan Lobera de otra, pintores, acerca de dorar y estofar el retablo mayor de la Yglesia de Monterde*, pág.217 (fol.786vº).

⁹⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.230.

(*gonella*) de la figura de María situada en el Sagrario. Por último, se insinuó la conveniencia de pintar la vestidura de Pilatos en un tono carmesí.⁹⁷

Este tipo de referencias es una constante en los documentos que analizamos. El 5 de marzo de 1630 Baltasar Quintero firmó la ejecución del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Alcalá de Guadaíra, comprometiéndose a "pintar de diferentes colores cada ropage acomodando a cada santo el color que combiene".⁹⁸

El 11 de diciembre de 1661 Sebastián de Benavente se obligó a pintar las imágenes de un retablo, aceptando que "todas las figuras han de ir cada ropa del color que requiere cada figura".⁹⁹

El 7 de julio de 1675 se firmó la carta de obligación y concierto para dorar, pintar y estofar el retablo mayor del Colegio Real de Salamanca estipulándose lo siguiente:

... a los quatro ebanjelistas y quatro doctores se les ha de dar las tunicelas y mantos... con colores finas y pertenecientes...y asimesmo las dos ystorias, la vna de la Venida del Espfritu Santo y la otra de la Asumpçion de Nuestra Señora... y a cada figura se les ha de dar las colores que les toca...¹⁰⁰

⁹⁷ MADURELL I MARIMON, J. M^a., "Pedro Nunyes y...", *art. cit.*, págs.29-30.

⁹⁸ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.83.

⁹⁹ AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores...*, *op. cit.*, pág.24; se refiere al AHP de Madrid: Protocolo 9148, fols.1672-1674.

¹⁰⁰ *Id.*, pág.149; se refiere a la "Obligación y concierto para el retablo del Colegio Real de Salamanca. 7 de Julio. Blas Solano, principal, y Juan Antonio Romana y Josseph Alonso Torea, fladores = El Padre Francisco Marcos de Chaves." "VIRGEN Y EVANGELISTAS:...para "dorar, pintar y estofar el retablo mayor y custodia de la yglesia del Colegio Real de dicha ciudad de Salamanca" en AHP: Protocolo 11907, fols.291-295.

Para un retablo del convento de la Soledad del Carmen en Sevilla, encargado en 1689 a Juan Salvador Ruiz, se puso como condición "que las ropas de las figuras de la ystoria ande ser sus coloridos segun le pertenesce a cada una".¹⁰¹

El Norte de España también se rigió por normas similares en materia de color para los ropajes de sus imágenes de culto. Así se observa en el contrato del retablo de la iglesia parroquial de San Miguel de Heras:

... que las dos historias mayores, se hayan de trabajar como éstas piden, dando en los vestidos de cada figura el color que corresponde...¹⁰²

La selección del color en las vestiduras dependía de la escena narrada como se desprende de las condiciones que, el 23 de agosto de 1578, aceptó el pintor Jerónimo Vázquez para dorar y estofar la historia de la Crucifixión del retablo de la iglesia de San Juan de Santoyo. En el contrato consta que tanto Cristo como la Virgen y San Juan debían llevar "rrepartidos sobre el horo colores como a la historia conbiene".¹⁰³

El 20 de abril de 1580 los diputados de la cofradía de Santa Vera Cruz encargaron al pintor Antón Pérez realizar un Descendimiento "de colores al temple con todo lo que conbenga a las figuras e ystoria".¹⁰⁴

Pero no sólo se vieron afectados los vestidos de los personajes sino también el resto de los elementos que formaban parte de la composición. En la escritura de capitulaciones y condiciones que, el 14 de septiembre de 1601, hizo el pintor Pedro de Oña con los curas y mayordomos de la iglesia de Nuestra Señora de Medina de Rioseco para dorar, estofar y pintar uno de sus retablos consta:

¹⁰¹ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.93.

¹⁰² GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a del C., *Documentos para el estudio del arte en Cantabria. (Escultores, entalladores y pintores de los siglos XVI al XVIII)*, Instituto Juan de Herrera, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1973, tomo II, pág.99.

¹⁰³ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.81.

¹⁰⁴ *Id.*, pág.134.

... es condicion que... la ystoria de la cena a de yr colorida toda ella asi canpos como figuras dando al edificio del campo y a las figuras la propiedad de lo que cada cosa rrequiere...¹⁰⁵

Juan Martínez, maestro dorador y estofador de la ciudad de Salamanca, firmó, el 18 de junio de 1697, escritura para dorar los retablos colaterales de Santa Cruz en Valladolid, estipulándose que en la escena "de christo nazareno... las figuras sean de colorir en la forma que cada una requiere".¹⁰⁶

Todas las imágenes debían llevar el color que más conviniese a la historia. Prueba de ello son las condiciones que, el 22 de noviembre de 1705, se estipularon para la obra del retablo mayor de Santiago en la ciudad de Medina de Rioseco, cuya pintura estaría a cargo de Manuel de Estrada, dorador y estofador:

... el santo apostol se le dara capa de aquel color que combiniere mas a la ystoria... se les aplicaran los colores que mas convinieren para que concorden con la ystoria...¹⁰⁷

La importancia que tenía en el mantenimiento del relieve de las figuras la distancia desde donde la obra iba a ser vista por el espectador aparece recogida en los contratos. En la escritura de capitulaciones y condiciones que, el 14 de septiembre de 1601, Pedro de Oña hizo con los curas y mayordomos de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de Rioseco para dorar, estofar y pintar un retablo, el pintor se obligaba:

... yten la ystoria del nacimiento y rreyes questan en el vanco se an de colorir todas ellas sobre el oro dando a cada figura el color segun lo que representa aciendo e cuidado de guardar a cada cossa el rrelieue que a menester y en forma que no se corronpa por mal mirado...

¹⁰⁵ *Id.*, pág.250.

¹⁰⁶ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.255; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 630. Folio 760 a 763.

¹⁰⁷ *Id.*, págs.268-269; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 673. Folio 329.

... yten el san pedro y san pablo... procurando con los coloridos destas cossas no ofender la vondad de las figuras que *sino caen en manos questen vien en sauerlo que se acen son faciles de echarlas a perder* y sea de proquar en estas figuras no echar unos colores sobre otros diferenciando porque corronpen mucho los traços y si acaso se echaren a de ser con gran consideracion porque parecera de afuera carpetas biexas...

... yten la ystoria de la coronacion a de ser mui vien colorida... guardando siempre en todo y en todas las figuras el decoro al vulto...¹⁰⁸

En la memoria de las condiciones como debfa ir pintado y dorado el retablo de la capilla de doña Francisca de Somonte en la iglesia de Santa María la Antigua el pintor Francisco Martínez se comprometió, por contrato firmado el 27 de enero de 1610, a la siguiente condición:

... que las figuras sean de estofar en esta manera sobre el propio oro se mancharan de finos colores guardando con el manchado el claro y escuro de la figura de manera que las rrelieue y tresaque...¹⁰⁹

La posición servil en la que se encontraban los pintores españoles, debido al dominio de la Iglesia en el campo del arte, les obligó a someterse al servicio de una clientela para la que los requisitos de decoro, ortodoxia y claridad se alzaban como los más importantes. Y no había mejor manera de alcanzarlos que mediante la representación de imágenes directas y carentes de ambigüedad. Las condiciones afectaron a la elección de los colores en las ropas de las figuras, siendo lo más conveniente el uso de aquéllos que en su interacción cromática no dificultasen la identificación del personaje (generalmente se recomienda el empleo de los complementarios). En el contrato que, el 7 de septiembre de 1576, firmaron Juan de Hurueña y Juan de Zuazo para el retablo mayor de San Francisco en Medina del

¹⁰⁸ *Id.*, tomo tercero, I, Pintores, págs.251-253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396. (La cursiva es del autor).

¹⁰⁹ *Id.*, págs.316-317.

Campo se estipuló el color de las vestiduras de la imagen de Santa Ana, debiendo ser "la saya grauada de carmín u de verde" y haciendo incapie en que estos colores fuesen aplicados "como mejor diferencie uno de otro".¹¹⁰

Siendo fácil la confusión en los grupos de figuras, los contratos también se refieren a la importancia en la distribución de las masas de color para la correcta lectura de cada uno de los personajes. En escritura pública, fechada el 10 de enero de 1579, el pintor Juan de Hurueña se obligó con el Ilustre Señor Francisco Noguero de Ulloa a pintar y dorar el retablo de San Andrés en la forma que contienen las condiciones firmadas por ambos. En ellas consta que las figuras de los Apóstoles debían ir "coloridas las ropas a punta de pinzel de manera que diferencien unas de otras".¹¹¹

En la escritura de capitulaciones y concierto para dorar, estofar y pintar el retablo de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de Rioseco, con fecha 14 de septiembre de 1601, se aconsejaba al pintor Pedro de Oña que no emplease más de dos colores en las vestiduras "porque corronpe las figuras y de buenas las buelva malas sino va echo con gran consideracion y diestreça".¹¹² Esta norma afectó por igual a los enveses de las distintas prendas de vestir. En 1689 Juan Salvador Ruiz firmó las condiciones para dorar y policromar el retablo de la Soledad del convento del Carmen en Sevilla aceptando que el color de la túnica y del manto de la imagen fuesen diferentes sin que se encontrasen "las unas con las otras ni tampoco con los embeces pues siendo todas diferentes haran bariedad hermosa".¹¹³

¹¹⁰ *Id.*, pág.167.

¹¹¹ *Id.*, pág.170.

¹¹² *Id.*, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco, N°176. Folio 396.

¹¹³ *Documentos para la Historia...*, *op. cit.*, tomo V (Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Miguel de Bago y Quintanilla), pág.93.

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

VIII.- CONSIDERACIONES SIMBÓLICAS DEL COLOR. LA JERARQUÍA DE LAS IMÁGENES

VIII.1.- El brillo de los materiales

Durante los primeros siglos del Cristianismo el aspecto más apreciado del color fue su valor lumínico. El brillo de los tejidos de seda, los objetos de plata y oro, así como los tonos esmaltados de los iconos utilizados en la liturgia eran considerados receptáculos de la luz divina. Más aún, el interior de la iglesia debía ser una imagen de esa luz celestial y, para ello, se recubrieron sus paredes con teselas metálicas, primero de oro y posteriormente de plata. Focio, Patriarca de Constantinopla, dedicó en el siglo IX parte de una de sus homilias a explicar la sensación que le causó la decoración musiva de la capilla Palatina en la iglesia de la Virgen de Paros:

Era como si penetrara en el mismo cielo, sin que nadie te impidiera el paso desde ningún sitio, y estaba iluminada por la belleza bajo todas las formas, brillando alrededor como si se tratara de estrellas, de tal modo que uno se quedaba totalmente estupefacto.¹

¹ Cfr. GAGE, J., *Color y...*, op. cit., cap.3, pág.44. Sobre la asociación del mosaico con la luz véase WIRTH, J., *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Meridiens Klincksieck, París, 1989, pág.86.

El mosaico paleocristiano y bizantino pronto se convirtió en una forma de pintura luminosa que conjugaba el deseo de ostentación de la Iglesia y el placer estético con una iconografía cristiana de la luz. La imagen de Cristo como Pantocrator o Señor del Universo es una clara manifestación de ello. Frecuentemente, le vemos sosteniendo un pergamino o un libro abierto en el que se puede leer el texto del Evangelio de San Juan² (fig.32). Incluso, cuando aquél está cerrado, el simbolismo de la luz se mantuvo cubriendo su portada con materiales brillantes (fig.33). Pero, en la iconografía cristiana hay otra figura que debe ser también identificada con dicha fuente, nos referimos a la Virgen (fig.34). A la descripción dada por San Juan Damasceno en una homilía como "puerta del este, de la que surgió la Promesa de vida", se sumó la consideración de Constantino de Rodas, más concisa en el modo cómo debía ser pintada. Este último diría que al ser "Puerta de Luz" se necesitarían estrellas más que colores.³

La estética bizantina y medieval se caracterizó por la fascinación hacia los objetos y materiales brillantes que, con sus apariencias intangibles, constituyeran un método de elevación del mundo material al espiritual. Por esta razón, los artistas adornaron la casa de Dios con materiales resplandecientes. La belleza se identificó con el destello de las piedras preciosas y el brillo del oro.⁴ Los colores fueron considerados bellos en relación al grado de claridad que contenían; la luz era el elemento que les otorgaba nobleza y ésta, era una propiedad transcendental. Así, una cosa era tanto más bella cuanto más luminosa y colorida, y más fea cuanto más oscura, apagada y sin brillo resultaba. La luz era la causa eficiente de la belleza. Dios, luz en estado puro, fue concebido como belleza simple.⁵ Los colores no eran solamente bellos y nobles en

² *San Juan 8, 12*: "Otra vez les habló Jesús, diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida". A lo largo de este estudio las citas bíblicas han sido tomadas de 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.

³ Ambos datos nos los aporta GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.45.

⁴ BRUYNE, E. de, *La estética de la Edad Media*, ed. Visor, Madrid, 1987, págs.78 y 80; WIRTH, J., *L'Image médiévale...*, *op. cit.*, pág.83.

⁵ BRUYNE, E. de, *La estética...*, *op. cit.*, págs.82 y 84; GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.4, pág.74.

relación a su luminosidad sino que, como partícipes de la metafísica de la luz, también eran una emanación de Dios.

Pero la actitud medieval hacia el oro y el brillo no fue uniforme. Para algunos, los materiales brillantes con sus cualidades sensuales incitaban al pecado. San Bernardo representa la actitud extrema con su rechazo en el claustro de cualquier forma sensible debido al placer que producía.⁶

Por otro lado, conforme se revalorizó el papel del artesano y se respetaron determinados tipos de trabajo manual, la idea de que éste superaba a los materiales (*materian superabat opus*) expuesta por el Abad Suger, se convirtió cada vez más en un argumento para valorar el trabajo artístico en sí mismo, con independencia del valor de las materias primas utilizadas en la obra y de sus asociaciones simbólicas.

En el Renacimiento, el oro iría perdiendo su significado teológico y se recurriría a él para lograr representar ciertas texturas. Así lo concibió Cennini, en una posición lejana a la de los puntos de vista de sus predecesores medievales. El artífice podía lograr una diversa variedad de tonos en el metal tan solo mediante el diferente tratamiento que le diese. Si se quería obtener una calidad oscura bastaba con bruñir la superficie hasta que quedase reluciente;⁷ por contra, si lo que se perseguía era una zona clara, ésta se podía lograr cincelandó el metal.⁸

El afán cada vez mayor por demostrar que el arte, en sí mismo, era capaz de crear valores superiores a las meras atracciones superficiales del resplandor metálico, determinó que el oro fuese destinado con frecuencia al marco. La clave de este cambio se encuentra en la falta de control que el artista tenía de su propia obra debido a los efectos producidos por el destello de dicho metal. Ciertamente, el oro aplicado en la

⁶ WIRTH, J., *L'Image Médiévale...*, op. cit., págs.201-204.

⁷ CENNINI, C., *El libro del...*, op. cit., cap.CXXXVIII, pág.174.

⁸ *Id.*, cap.CXL, págs.175-176.

técnica. Sin embargo, no es cierto que aquél condenase el uso de materiales preciosos pues se refirió a ellos cuando al tratar del pigmento blanco manifestó su deseo de que "costase mas caro que el color mas exquisito... para que no se desperdiciase tanto"¹² y que su utilización fuese comedita en la pintura. Si el pintor quería sugerir luminosidad tendría que sacrificar su afición hacia los colores luminosos. Blanco y negro no son considerados verdaderos colores sino moderadores de éstos (*colorum alteratores*), permitiéndole representar el destello (*fulgorem*) de las superficies más pulidas y las sombras más extremas. En las recomendaciones dadas para su uso en la pintura, Alberti advirtió del cuidado que se debía tener con las cantidades de blanco y de negro que se aplicasen en la obra, siendo siempre menos condenable el que derrochaba este último que aquél que usaba el blanco a la ligera.¹³ Sus instrucciones se apoyan en el valor cromático, es decir, en el contenido de claridad/oscuridad del color.

Además, a partir del siglo XVI se hizo cada vez más rara la fabricación de los colores en los talleres de los pintores. La evolución de las técnicas pictóricas con los nuevos procedimientos al óleo y las posibilidades que el nuevo medio brindaba al pintor en su deseo de plasmar de manera ilusionista la Naturaleza, conllevó una devaluación de los pigmentos como indicadores del valor de la pintura. El concepto veneciano de *colore* no hacía referencia al color en el sentido de tonalidad brillante y acusados contrastes sino al exquisito manejo del pincel en la manipulación de las tonalidades. Las disputas que tuvieron lugar entre los dos componentes de la pintura, *disegno* y *colore*, terminaron por dar al segundo un rango menor cuyo papel era embellecer el conjunto de la obra.

Pero, a pesar de la nueva corriente artística que daba prioridad a la habilidad técnica, los artistas cercanos a los círculos religiosos siguieron recibiendo encargos donde se especificaba el uso obligado del preciado metal. El recurso pictórico de los

¹² *Id.*, págs.247-248.

¹³ *Id.*, lib.II, pág.248.

fondos dorados permaneció pues en el arte. Sus cualidades de fulgor, brillo y luz permitían expresar, por un lado, el simbolismo religioso y, por otro, mostrar a los fieles el prestigio social de la Iglesia.¹⁴ Es interesante destacar cómo los contratos fueron incluyendo en sus cláusulas una clara distinción entre el valor del material precioso y el valor del trabajo práctico.

Aunque la mayoría de los críticos del Renacimiento concibieron la luz como un problema práctico del pintor, dejando a un lado los significados metafísicos que tan importante papel jugaron en el pensamiento y la imagineria medieval, Lomazzo dedicó un considerable número de páginas en su *Trattato dell'Arte de la Pittura* al significado simbólico de la luz. Ésta, fue tratada en tres aspectos fundamentales: como elemento funcional, en su aspecto artístico y como elemento simbólico. Además estableció varios tipos diferentes:

- luz funcional o primaria (luz de orden natural) que permitía al pintor distinguir las diferentes figuras de su composición y mostrarlas con claridad al espectador.¹⁵
- luz divina o segunda luz primaria. Aunque Lomazzo no llegó a definirla, sí indicó su naturaleza a través de ejemplos pictóricos del arte religioso de su época en los que se había empleado. En todas estas pinturas la luz no tenía como fin principal revelar las formas de los cuerpos representados sino que encerraba un significado iconográfico y simbólico. Los numerosos ejemplos de pinturas manejados por este tratadista en su explicación de la luz divina hacen pensar que su sistema no deriva de documentos escritos sino de fuentes pictóricas.¹⁶

¹⁴ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990, cap.IV, págs.269-270.

¹⁵ LOMAZZO G. P., *Trattato dell'Arte de la Pittura*, (Milán, 1584), Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1968, lib.IV, cap.V, pág.218.

¹⁶ *Id.*, lib.IV, cap.VI, págs.218-220. El tema es ampliamente analizado en BARASCH, M., *Ligh and...*, *op. cit.*, pág.177.

La situación de los diferentes tipos de luces divinas (segundo tipo de luz primario) era jerárquico y el criterio para seleccionarlos se basaba en el brillo o la intensidad de cada personaje o tipo. El pintor debía estar atento a considerar sus figuras de acuerdo con la calidad de su aptitud metafísica para recibir más o menos luz. La jerarquía de personajes planteada se extendía desde Dios (fuente divina, máxima luz) al Demonio (materia burda, máxima oscuridad).

VIII.2.- Sistemas jerárquicos en la iconografía cristiana

La selección del color para los personajes sagrados se apoya en sistemas jerárquicos basados en la luminosidad y/o en el valor monetario de los materiales y pigmentos artísticos. Por ello, no todas las tintas gozaron del mismo prestigio ni fueron reguladas por el mismo código. Estos factores se vieron modificados a lo largo de los siglos dependiendo de la sensibilidad que hubo en cada momento hacia los colores.

El interés mostrado por los antiguos hacia el lustre o brillo de los objetos es claramente visible en sus preferencias cromáticas. La tonalidad más apreciada era el púrpura (*porphirios*), una mezcla de blanco, negro y rojo. Es en el primero de ellos en el que se manifiesta la claridad (*phaneron*) y el lustre (*lampron*) propios de esta materia colorante. Más que nada, se apreciaba su capacidad para incorporar en su interior tanto la oscuridad (negro) como la claridad (blanco). Por otra parte, dichos términos connotaban movimiento o cambio y aludían a las variaciones tonales que sufría la materia colorante durante el proceso de elaboración del tinte, siendo esta metamorfosis cromática condición imprescindible para que las telas así teñidas brillasen. Lucrecio escribió sobre "el resplandeciente lustre de las túnicas de color

púrpura" y atribuyó la belleza de éstas a la capacidad del púrpura para transformar su color oscuro inicial en brillante mediante la acción del "calor solar".¹⁷

El tinte púrpura de los fenicios, obtenido de distintas especies de moluscos, fue utilizado por las civilizaciones de Asia Menor, extendiéndose su uso a la Grecia micénica en el siglo XIV a.C. mediante el comercio marítimo por el Mediterráneo. La extracción de la tintura se hacía a partir de millares de múrices (caracoles marinos de una especie concreta) y, una vez obtenida aquélla, se aplicaba sobre las piezas de lana mediante sucesivos lavados prolongados y hervor de éstas. El proceso finalizaba con la fijación del tinte por la acción del aire.¹⁸

Si bien son numerosos los datos referidos a los diversos procedimientos manuales para lograr obtener los diferentes matices del púrpura, es en la *Historia Natural* de Plinio donde encontramos la descripción más completa. Este autor clasificó las materias colorantes según la especie de molusco de la que se extraía la sustancia, destacando dos: el buccinum (*púrpura haemastroma*) y la púrpura (*murex brandais*).¹⁹ En cuanto al primero, rechazó su uso directo por considerar que no proporcionaba un color estable, aunque reconoció que si se tenía la precaución de fijarlo por medio del "pelágico" (otro tipo de *purpura*), suministraba a la tintura negra "aquella austeridad (*austeritatem*) y resplandor que se deseaba, de grana", tan de moda en su época (*nitoremque qui quaeritur cocci*).²⁰ En lo referente al segundo tipo, su mayor excelencia consistía en la tonalidad oscura y brillante, similar al aspecto de la sangre

¹⁷ LUCRECIO, *Sobre la Naturaleza del Universo*, II, 58. El dato es recogido en GAGE, J., *Color y...*, op. cit., cap.1, pág.25.

¹⁸ JENSEN, LI. B., "Royal Purple of Tyre", en *Journal of Near Eastern Studies*, American Institute of Biological Sciences, págs.107-108; BRUSATIN, M., *Historia de los colores*, ed. Paidós, Barcelona, 1987, págs.41-42.

¹⁹ PLINIO, C., *Historia Natural*, (trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández), Universidad Nacional de México, México, 1976, vol.V, lib.IX, cap.XXXVI, pág.46: "... Dos especies hay dellas: una llamada buccino, que es la concha menor, formada en semejanza de la bozina con que tañen, de donde tomó el nombre por la redondez de su boca cortada en el cabo. La otra se llama púrpura, cuyo hocico procede a modo de mina, redoblado el lado del canal hazia adentro..."

²⁰ *Id.*, cap.XXXVIII, pág.47.

coagulada, lo que determinó que se la conociese con el nombre de "sangre purpúrea" (*colore sanguinis concreti nigricans adspectu idemque suspectu refulgens*).²¹

Cuando en el proceso de elaboración se utilizaba *murex brandais* el resultado final podía ser varios colores. Parece que la tendencia de los antiguos a contemplar el color en términos de luminosidad, brillo y lustre, fue una de las causas que motivó la preferencia hacia la tonalidad rojiza. A ello también pudo contribuir el valor simbólico que, desde al menos el siglo V a.C., se le atribuyó al rojo como color celestial. El púrpura fue relacionado con la representación cromática del fuego (Sol) y de la luz (divinidad). Para el mundo grecorromano, la luz era signo de la "epifanía de los dioses", estando emparentado el concepto de aquélla con la vida (el púrpura era considerado portador de luz). De color rojo-púrpura eran las paredes del templo de Isis en Pompeya y las estatuas de algunos dioses romanos. En ciertos ritos griegos relacionados con el Sol se utilizaban indistintamente los colores blanco y rojo.²² Ese último color también se emparentó con el dorado. Plinio se refirió al tono rosa oscuro del púrpura con el que vestían los romanos y al lustre (*illuminat*) que le hacía compartir con el oro la gloria del triunfo.²³ No debe resultarnos extraño que los iconógrafos decidieran dotar a Cristo y a la Virgen con la púrpura siempre que apareciesen como Emperador-Juez y Reina del cielo, respectivamente.

La consideración de los colores de acuerdo a su contenido de luminosidad y la afinidad del rojo con el oro, es también visible en la iconografía cristiana, influyendo en los procedimientos de elaboración de los mosaicos y pinturas de la época. Frecuentemente, el arte bizantino atribuyó a la Virgen y a otros personajes santos un nimbo dorado con el contorno rojo (fig.35), reflejando la antigua preferencia estética

²¹ *Ibidem*. El nombre fenicio *Phoinix* y *Phoinos* (rojo sangre) era para algunos una alusión al color de la piel de los navegantes y mercaderes semitas expuestos a una prolongada exposición al sol, al viento y a la brisa marina, mientras que otros deducen que el nombre viene de las tintas del múrice de Sidón. Véanse JENSEN, LL. B., "Royal Purple of...", *art. cit.*, pág.114; GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.25.

²² Para estos y otros ejemplos véase GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.26.

²³ PLINIO, C., *Historia Natural...*, *op. cit.*, lib.IX, cap.XXXVI, pág.46: "A ésta, a la (púrpura), van haciendo lugar los hazes y asegures romanos, y del mismo se visten, por causa de su magestad, los mozos. Distingue los caballeros de los senadores, y vestidos de él sacrifican a Dios. Da lustre a todas las vestiduras porque se guarnecen con ella y mézclase con el oro triumphal, por lo cual se tenga por por escusado el desatino de la púrpura". Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.25.

basada en la unión de ambos colores. Gregorio de Niza, refiriéndose a la experiencia cromática propia del ojo bizantino, escribió acerca de un río que brillaba "como un río de oro que fluye a través del púrpura intenso de sus orillas y tiñe de rojo su corriente con la tierra que baña".²⁴ John Gage ha relacionado dicha descripción con la disposición de las teselas en los mosaicos italianos donde cada pieza era colocada sobre una argamasa de vidrio rojo, manteniendo cierta holgura para que el color rojizo resaltase sobre el oro por efecto de la reflexión de la luz²⁵ (fig.36).

La insistencia en el lustre del púrpura fue constante en la literatura técnica durante toda la Edad Media. Ejemplo de ello son las recetas de los manuscritos en los que, al tratar sobre los diferentes procesos de elaboración para lograr este color, se advierte sobre la conveniencia de mantener el asunto en secreto debido fundamentalmente al brillo extremadamente bello del púrpura. Los artesanos medievales se afanaron en lograr la obtención de un vidrio rojizo que reprodujese la misma coloración y el mismo resplandor de la amatista, una de las gemas más apreciadas en la Edad Media por su contenido de luz, o como la describió San Isidoro de Sevilla, por su pureza (*puritate lucis*).²⁶

Ya nos hemos referido al hecho de que los espectadores medievales basaban sus percepciones más en los materiales que en las tonalidades. Son numerosos los documentos antiguos en los que se observa un interés por definir el púrpura en relación con un sistema de manufactura y no como un término cromático. Esta costumbre se encuentra en los tintoreros medievales que distinguían la calidad de los paños más por el valor de los tintes utilizados que por las tonalidades de las telas. Esta razón puede ser la causa de que el púrpura en el Occidente medieval no llegase nunca a designar una tonalidad concreta, quedando su nombre relacionado con una cierta cualidad de los

²⁴ NIZA, G. de, *Epistola*, 20. Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.43.

²⁵ GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.43.

²⁶ SEVILLA, I. de, *Etimologías...* *op. cit.*, XIX, 28, págs.478-479: "...5. El nombre de "púrpura", entre los latinos, proviene de la pureza (*puritas*) de su color". ("5. Purpura apud Latinos a puritate lucis vocata.") Cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.1, pág.27.

tejidos que podían ser de cualquier color.²⁷ Concretamente, en la España del siglo X por el término púrpura se entendía un tejido de seda. Habría que esperar al siglo XVII para que este vocablo describiese un tono. Una evolución similar se encuentra en el escarlata que los germanos del siglo XI utilizaban para designar un costoso paño de lana.²⁸

La oscuridad también alcanzó un valor positivo en la Edad Media gracias a la influencia del pensamiento del Pseudo-Dionisio Areopagita. Este teólogo consideró a la luz imagen visible de Dios, definiéndole como "Luz brillantísima".²⁹ La oscuridad invisible presente en ella rebasaba la luz visible y se convertía en inalcanzable. Era mediante metáforas incongruentes (*dissimiles similitudines*) como el espíritu alcanzaba lo divino.

El simbolismo negativo permitió afirmar que la luz solar no aumentaba su brillo conforme más cerca se encontraba de la fuente sino al aproximarse a la Tierra. La luz, claridad total donde moraba Dios, se convierte en oscuridad luminosa a nivel puramente físico. Si la luz divina en su esencia se concretaba en el rojo púrpura, la oscuridad luminosa del azul era la analogía perfecta de la presencia divina en nuestro mundo. Es el color de la oscuridad divina que rebasa la luz de naturaleza superior en el momento de la Transfiguración convirtiéndose en luz de naturaleza inferior. La repercusión de este pensamiento en el arte fue clara: los artistas bizantinos eligieron el azul para el primer círculo que suele componer las mandorlas con las que rodeaban el cuerpo de Cristo transfigurado. Generalmente, la secuencia cromática comenzaba con este color (oscuridad central) alrededor de Aquél para terminar con la máxima luz en la zona más alejada del cuerpo luminoso. Nicolás Mesarete describió de la manera siguiente la escena representada en la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla (fig.37):

²⁷ La imprecisión del término púrpura para designar un único tono tenía su origen en la Antigüedad. El púrpura real significó siempre una variedad de colores que incluían las tonalidades rojo rosado, rojo negruzco, violeta y verde. Véase JENSEN, LI. B., "Royal Purple...", *art. cit.*, pág.114.

²⁸ GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.80.

²⁹ MARTÍN, T. H., *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid, 1990, *Nombres de Dios*, cap.4, pág.300); *Nombres de Dios*, cap.7, pág.335.

El espacio aéreo soporta una nube de luz que en su centro contiene a Jesús, más brillante que el Sol, generado como otra luz desde la luz del Padre, que está unida cual nube a la naturaleza humana. Pues está escrito, alrededor de El se extendía la oscuridad y una nube, y la luz produce esta (nube) por medio de la transformación de la naturaleza superior en naturaleza inferior, debido a esta unión que sobrepasa todo entendimiento y es de naturaleza indescriptible...³⁰

En cuanto a las escalas basadas en el valor económico de los pigmentos, ya Plinio se refirió en la Antigüedad a la costumbre de facilitar al pintor determinados materiales que, por su elevado precio, los daba el cliente. Entre ellos nombra el minio, el cinabrio y el rojo púrpura.³¹ El precio de la púrpura es, siglos más tarde, destacado por Canals y Martí, distinguiendo varios tipos: la "púrpura plebeya" (*penè fuscam*), de un color carmesí usada sólo por "los que no eran tan ricos en Roma" y la "púrpura Tyria" que tenía el "color de Púrpura verdadero, hecho con solo el pez llamado Murice, sin mezcla de otras conchas".³²

Pacheco y Palomino, en su división de los colores para el temple, se refirieron de nuevo a la clasificación de Plinio y dividieron los mismos en austeros (de poco valor) y floridos (costosos). De los últimos Palomino diría que los "daba el dueño de la obra a el artifice, reservandose este a su coste los más bajos".³³ La mayoría de los tratadistas españoles mencionan el minio, el bermellón y el carmín frecuentemente, juzgándolos pigmentos bellos y valiosos.

³⁰ Se refiere al *Salmo* 97, 2; *San Marcos* 9, 7 y *San Lucas* 9, 34. Seguimos el texto cfr. GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, cap.3, pág.80.

³¹ PLINIO, C., *Historia Natural...*, *op. cit.*, vol.II, lib.XXXV, cap.VI, pág.152: "... Son floridos los que da el señor al que pinta el minio, armenio, cinabaro, chrisocola, índico y purpuriso".

³² CANALS Y MARTÍ, J. P., *Memorias sobre la Púrpura de los Antiguos restaurada en España*, Madrid, 1789, págs.13-14. Véase también págs.41-43 donde se refiere al dato aportado por Plinio sobre quién costeaba el gasto de los materiales.

³³ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.II, pág.445; PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, vol.I, lib.I, cap.VI, pág.140. Véase además cap.VI, & III, pág.206, nota 18: "*Sunt autem colores austeri, aut floridi:::floridi sunt, quos Dominus fingent praestat, Plin. ibi. cap.6 (35.10)*".

Pero no sólo gozaron de tal estima los pigmentos rojos, también son constantes las alusiones a la calidad y belleza de los azules, sobre todo, del ultramar. Su valor aparece indicado en numerosos documentos, ya sean recetarios o contratos de obras.³⁴ Cennini dedicó una extensión mucho mayor a este azul que al resto de los colores y sus palabras de elogio "es un color noble bello, más perfecto que ningún otro color", son clara muestra de la gran estima en la que estaba considerado en su época.³⁵ Su aspecto brillante se complementaba con el bermellón y el oro.

Las propiedades del ultramar natural -una gran pureza e intensidad de color así como su elevado precio- hicieron que fuese utilizado de manera sistemática en los ropajes azules de aquellos personajes más importantes a nivel iconográfico, como Cristo y la Virgen. Precisamente, el valor de la materia prima llevó a los tratadistas a recomendar su uso para casos muy específicos. Un tratado anónimo español del siglo XVII se refiere a él como "carísimo y sólo para mantos de Nuestra Señora."³⁶ Pacheco cuenta cómo le fue encargado al pintor Miguel Coxias copiar una imagen de la Virgen y, no hallando en la zona un azul como el original, se encomendó a Tiziano -entonces en Venecia- la compra del pigmento, costando finalmente el manto de la imagen 30 ducados.³⁷ Con buenos colores "lo más costosamente" que pudiese encargó Juan Gómez de Mora, maestro del rey, a nuestro tratadista una imagen de Nuestra Señora de la Espectación, en la que se concertó que la túnica o saya fuese "rosada, bañada con carmín de Florencia y con lindo naranjado de color oro", así como el

³⁴ Para ejemplos de uno u otro tipo véase MERRIFIELD, M. P., *Original Treatises...*, *op. cit.*, vol.I, cap.VI, págs.ccxix-cxxiv.

³⁵ CENNINI, C., *El Libro del...*, *op. cit.*, cap.LXII, pág.105.

³⁶ SANZ, M^a M., "Un tratado anónimo y manuscrito del siglo XVII", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 143, (1978), pág.255.

³⁷ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.IV, págs.471-472. Sigue la traducción literal de VAN MANDER, *Le Livre de Peinture*, págs.61-62. Véase además lib.III, cap.IV, pág.472, nota 5: "... Le roi Philippe, trente-sixième comte de Flandre, était fort désireux de la posséder mais, 'en voulant pas priver la ville de Gand, il en commanda une reproduction à Michel Coxcie, peintre malinois qui fit ce travail avec beaucoup de talent. Comme on ne se procure pas chez nous de si beau bleu, Titien envoya de Venise, à la demande du roi, une sorte d'azur que l'on tient pour naturel, qui se trouve dans les montagnes de la Hongrie et qu'il était moins difficile d'obtenir avant que le Turc ne se fût emparé de ces contrées. La faible quantité de cette couleur que l'on employa au manteau de la Vierge coûta trente-deux ducats". En algunos casos, los pigmentos comprados en Venecia no fueron de la calidad esperada. Así se deriva de las quejas manifestadas por Guzmán de Silva al lote comprado con la ayuda de Tiziano "y si las pasadas no fueran tales (muy buenas y muy finas) fue la culpa del Tiziano y de su casa..." Véase MULCAHY, R., "En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez", en *Varia Archivo Español de Arte*, 250, (1990), pág.306.

manto de "excelentísimo azul", costando la imagen dos mil reales.³⁸ Palomino recuerda que el carmín superfino de Italia o Francia, el ultramaro y sus cenizas "no se gastan comúnmente, sino en cosas de especial primor".³⁹

Aunque de uso frecuente en las escuelas italianas⁴⁰ no ocurre así en el Norte de Europa donde la azurita asume el papel principal en la representación de las figuras iconográficamente relevantes. Junto a él destaca el tinte escarlata, probablemente el más valioso durante todo el siglo XV y reiteradamente utilizado en los ropajes de la Virgen por los pintores flamencos.

La situación en España era algo diferente. Aunque en el segundo cuarto del siglo XVI muchos pigmentos se encontraban disponibles comercialmente, era frecuente que los considerados más caros y de mejor calidad fuesen adquiridos por los artistas en sus viajes a Florencia, Venecia y Roma. Así se deriva de los libros de cuentas de los proyectos reales para la decoración del Palacio Real en Madrid y del Monasterio de El Escorial.⁴¹ A pesar de ello, la escasez del material, su elevado precio y la dificultad de su correcto uso, obligaron a la búsqueda de sustitutos más económicos y fáciles en la manipulación artística. A este respecto, son interesantes las referencias constantes en los tratados de pintura de los siglos XVI y XVII sobre la falsificación y adulteración del ultramar y de la azurita⁴². El esmalte, de un precio más asequible que

³⁸ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.III, pág.463. Para la compra de pigmentos en Venecia y Florencia puede consultarse el Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el archivo de su Biblioteca, véase además ANDRÉS, G. de, *Inventario de...*, Anejo de Archivo Español de Arte, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972, (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. Imp.44).

³⁹ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, op. cit., vol.II, lib.V, cap.IV, &1, pág.135.

⁴⁰ En Florencia la confraternidad seglar de los jesuitas del Convento de San Giusto alle Mura estaba especializado en la fabricación de azules. Para la relación que los artistas mantuvieron con la congregación véase BENSI, P., "Gli arnesi dell'arte. I gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del Rinascimento a Firenze", en *Studi di Storia delle Arti*, (1980), págs.33-47.

⁴¹ Véanse Legajo 43. Archivos reales. Sección Administrativa 1564-1576 donde consta la relación de cómo se gastan los colores que se trajeron de Venecia para las obras de su Majestad en 1570; ANDRÉS, G., "Inventario de Documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca", Anejo de *Archivo Español de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972. Por ejemplo, el documento de 1579, (39 (VI)).- "Antonio Boto por cuatro cajas de diversos colores que por orden de su Majestad se han traído de Venecia para las pinturas al olio y al fresco... Julio de Junta, florentino, residente en la Corte, por colores que hizo traer de Florencia para las pinturas que se hacen en el monasterio." (Los documentos originales se encuentran en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. P.P. Agustinos).

⁴² El tema lo hemos analizado en el cap.I, concretamente en el apartado I.2.2.

éstos, gozó de gran estima entre los pintores españoles. Para Palomino su uso debía reducirse a los elementos comunes de la pintura, reservando el ultramar para lo principal.⁴³ Azul fino, azul de Santo Domingo, azul baxo y cenizas azules de Sevilla son términos frecuentemente usados por los tratadistas españoles bien para describir azules químicamente diferentes, o para distinguir varios grados de un mismo pigmento, probablemente azurita. Palomino diferencia claramente las cenizas de ultramaro, a las que define como "un género inferior de ultramarino que llaman tercera suerte", de las cenizas azules que eran utilizadas en todas las técnicas pictóricas.⁴⁴

Los pintores que trabajaban para clientes pertenecientes a los círculos religiosos estaban obligados a respetar de manera escrupulosa el grado de ultramar según la importancia de la figura, reservando siempre el tono más intenso para Cristo y la Virgen y pintando el resto de las figuras que llevasen azul en grados inferiores. Un caso interesante lo constituyen las figuras de la Virgen y San José en el *Tondo Doni* de Miguel Ángel, pintado en 1504 y actualmente expuesto en los Uffizi. Las muestras tomadas de los ropajes de ambos personajes con motivo de la limpieza de la tabla revelaron que mientras el vestido de María había sido realizado con azul ultramar, la túnica de José estaba compuesta por una mezcla de azurita con índigo. A través de esta elección el artista logró diferenciar en grado de importancia a los esposos y mantener la distancia entre las figuras a nivel jerárquico.⁴⁵

En otras ocasiones el pintor ha utilizado un mismo pigmento pero en diferentes grados de pureza para establecer una escala jerárquica entre los personajes del cuadro. Así lo hizo Duccio cuando en su obra *Jesús abre los ojos del hombre ciego renacido*, pintada entre 1308-1311 para la predela de la Maestà, utilizó un brillante azul ultramar

⁴³ *Id.*, vol.I, lib.I, cap.VI & X, págs.149-150.

⁴⁴ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, tomo.II, Índice de términos, pág.561. Véase también PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, lib.III, cap.V, págs.485 y 487.

⁴⁵ HALL, M. B., *Color and Technique...*, *op. cit.*, pág.16, nota 48 al cap.I y pág.98, Pl.20 para la reproducción en color de la obra. Sobre el estudio técnico de la pintura puede consultarse BONSANTI, G.; BUZZEGOLI, E., "Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro", en *Gli Uffizi Studi e Ricerche*, 2, (1985). Es interesante destacar que Miguel Ángel fue uno de los muchos pintores italianos que recurrió a los padres jesuitas para conseguir el preciado azul. En 1508 el artista escribió al padre Jachopo: "... avendo io a fare dipingere qua certe cose (...) m'è di bisogno di cierta quantità d'azzurri begli (...) Però vedete di mandare qua a'vostri frati quella quantità che voi avete, che siano begli..." El dato lo aporta BENSÍ, P., "Gli arnesi dell'arte...", *art. cit.*, pág.38.

en el manto de Cristo y un tono azulado mucho más pálido (extraído del mismo pigmento) para las vestiduras de San Pedro y San Juan.⁴⁶

Pero en el Renacimiento también existieron obras que escaparon a las normas. Un ejemplo de ello es la tabla de Sassetta *San Francisco dona su túnica a un pobre hombre* por haber recurrido el pintor al preciado azul ultramar para representar aquella prenda, en un deseo de mostrar al Santo abandonando las riquezas terrenales de nuestro mundo.⁴⁷

Sea como fuere el escarlata, el púrpura, el bermellón, el azul ultramar y, en ocasiones la azurita, fueron considerados colores afines, simbólicamente unidos por su belleza, su excepcionalidad y su alto coste.

VIII.2.1.- Su reflejo en los contratos

El valor que en otras épocas tuvieron ciertos pigmentos hizo que fuesen incluidos entre la lista de bienes dejados por el pintor al morir. Así consta en el inventario de Luis Vélez, realizado en noviembre de 1575, donde aparecen especificadas las cantidades de media onza de carmín de indias y un talegoncito pequeño de azul.⁴⁸ La imposibilidad de continuar la obra iniciada por causa de enfermedad y muerte, llevó al pintor Diego Valentín Díaz a manifestar en su testamento, fechado el 20 de octubre de 1670, lo siguiente:

... yten declaro que de orden de algunos cofrades de la cofradia de nra señora de la piedad tengo començado un lienço grande para su yglesia de el qual no les auia de

⁴⁶ La obra se encuentra actualmente expuesta en la National Gallery de Londres. Para referencias a ella véase HALL, M., *Color and Meaning...*, op. cit., págs.33-35 y pág.30, Pl.8 para su reproducción en color.

⁴⁷ La tabla pertenece a la colección de la National Gallery de Londres. Véase *id.*, pág.16 y pág.17, Pl.4 para su reproducción en color. Cfr. también por GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.129.

⁴⁸ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.38.

lleuar interes ninguno mas que el lienço y colores y por no poderle acuar mando de mi hacienda se le de la color de carmin y azul por ser las mas costosas...⁴⁹

En el inventario hecho el 4 de abril de 1682 en la casa sevillana donde vivió Bartolomé Esteban Murillo se incluyeron "quatro adarmes de Ultramar y vna onza de carmín".⁵⁰

En la práctica artística se estableció una gran atención a los diversos valores de los colores, concretándose en el empleo del oro puro en hojas y en los azules de diferente precio y calidad. El apasionamiento mostrado durante todo el siglo XV hacia el azul llegó a tal grado que se incluyeron en los contratos cláusulas por las que se obligaba al pintor a utilizar dicho color en las vestiduras de alguna figura de su composición. Así consta en el contrato firmado en agosto de 1404, por el que Ramón Montgros, obispo de Vich de una parte, y Luis Borrassà, pintor, de otra, concertaron un retablo para la iglesia de Guardiola dedicado a El Salvador, imponiéndose al artista:

... que en quiascuna istoria farà una ymagen d'azur d'Acre bo e fi, e les altres ymages de bon carmisis e d'altres bones e fines colors, segons que en altres bels retaules es acustumat.⁵¹

La misma condición aparece estipulada, el 26 de noviembre de 1455, entre el reverendo padre B. Abbat de Ripol de una parte, y Jaime Huguet, pintor de la ciudad de Barcelona, de otra, para las historias del retablo de Santa María en el monasterio de Ripol. En ella el artista se comprometía a hacer en "quiascuna ystoria una imatge vestida de fin atzur d'Alamanya e mes fi mester serà".⁵²

⁴⁹ *Id.*, tomo tercero, II, Pintores, pág.63.

⁵⁰ Cfr. ANGULO INÍGUEZ, D., "Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLVIII, (1966), cuaderno II, pág.178. (Inventario: Folio 674 vº.)

⁵¹ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, vol.II, pág.VI, documento III.

⁵² *Id.*, pág.XXI, documento XII.

Frecuentemente, los contratos de ejecución de obras ofrecen una clara diferenciación de los tintes en relación a los grados de devoción que evocan las imágenes de la pintura: *latría*, veneración máxima que corresponde a la Trinidad; *dulfa*, reverencia que se debe a los santos, ángeles y padres de la Iglesia; *hiperdulfa*, una forma más intensa que la anterior correspondiente sólo a la Virgen. El ojo del espectador de aquellas épocas era capaz de hacer una distinción teológica a través del recorrido por los diversos tonos del cuadro.⁵³ Era común que las contrataciones entre el cliente y el pintor se realizasen bien mediante el previo aporte o pago anticipado del azul y del oro,⁵⁴ o en relación al número de figuras en sus diferentes grados de importancia y de lugar. A este respecto, la policromía constituye un documento que puntualiza el interés que tuvo un tema iconográfico determinado en la comunidad que lo encargó y en los fieles que le dieron culto. En los contratos españoles del Renacimiento y Barroco se constata una mayor preocupación por la riqueza y el brillo de la policromía que hacia los puros valores artísticos de la imagen, siendo esto más claramente apreciable cuanto más bajo era el nivel cultural del ambiente social del cliente y aún del mismo artista. En esa línea se encuentra la simbología de los valores de los metales preciosos y de los colores que, con su jerárquica ordenación de los tonos, traducían en un lenguaje directo y expresivo los valores iconográficos y estéticos.

En las condiciones del contrato suelen aparecer especificados los plazos de pago, el primero de los cuales se hacía antes de comenzar la obra con objeto de adquirir los colores (generalmente ultramar y carmín) y el oro, es decir, los materiales más caros. Gutiérrez de la Peña y Cristóbal de Bustamante firmaron contrato, el 10 de septiembre de 1554, en el que se especificaban los materiales así como quién correría con los gastos de los colores empleados en la ejecución de la obra:

... colores altos y muy subidos de azul y carmin y lo que gutierrez pidiere y todo esto no a de pagar mas del oro de asentarlo gutierrez de la peña que los

⁵³ Véase BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, op. cit., págs.109-110; BRUSATIN, M., *Historia de los...*, op. cit., pág.53.

⁵⁴ El control de los pigmentos costosos por el cliente podría indicar el deseo de asegurar la perdurabilidad de la obra.

colores que fueren menester en toda la obra de la dha capilla an de ser a costa de bustamante.⁵⁵

El día 11 de diciembre del mismo año Pedro Pérez de Arango y Francisco Mateo, ambos maestros doradores de retablos, se comprometieron a dorar y encarnar un retablo para Sebastián de Benavente en el que todas las tallas de santos debían ir "coloridas con colores finas... del mas alto prezio que se alle como son zenizas finas de seullia, carmines de Yndias y colores de Lebante de los mexores que se hallaren".⁵⁶

De igual manera, el 22 de noviembre de 1705 Manuel Martínez de Estrada, dorador y estofador, firmó las condiciones para estofar el retablo de Santiago en Medina del Campo, estipulándose que "los materiales an de ser de los mas finos que ubiere y los azules de los matizes y guarniciones ultramarino".⁵⁷

Además, en las cartas de concierto aparecen diferenciados los tintes en función de los diversos grados de devoción en las imágenes representadas. La relación entre el precio del pigmento y su uso en la pintura con carácter representativo y jerárquico es habitual en los contratos que analizamos. En general, el cliente que encargaba la obra imponía al artista los colores con los que debía representar a los personajes, reservando el uso de los de naturaleza más bella, de mejor calidad y, por tanto, más duraderos, a los considerados más importantes. Puesto que el rojo y el azul son los colores tradicionales de los vestidos de la Virgen, es en este personaje en el que se centran la mayoría de las condiciones estipuladas al respecto.

En ocasiones las cartas de concierto incluyen diversos pigmentos azules, especificando la zona de la obra donde debían ser utilizados en relación a la mayor o menor importancia de la misma. Así ocurre en el contrato que en 1453 firmó

⁵⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.73.

⁵⁶ AGULLÓ COBO, M., *Documentos sobre escultores...*, op. cit., pág.24.

⁵⁷ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, II, Pintores, pág.271.

Enguerrand Quarton para pintar *La Coronación de la Virgen* encargada por los monjes cartujos de Villeneuve-Lès-Avignon. Todos los azules de la parte principal de la composición (incluida la figura de la Virgen) debían ser hechos con ultramar mientras que el resto serían realizados con azul fino de Alemania, es decir, azurita⁵⁸ (véanse figs.40 y 346).

Un caso realmente interesante en España lo constituye *La Piedad* de Fernando Gallego, en la que el estudio con reflectografía infrarroja ha puesto al descubierto una inscripción situada en la zona correspondiente al manto de la Virgen donde se lee claramente "Azul".⁵⁹ Probablemente dicho letrero se debe al deseo del cliente y demuestra que el color de las figuras iconográficamente más relevantes no se dejaba al arbitrio del artista (fig.38).

"De rico azul... y de buen carmin de indias" debía vestir la Virgen en la escena del Nacimiento, como consta en las condiciones para el retablo de Santa Isabel que, en forma de escritura, se firmaron el 24 de agosto de 1621.⁶⁰

El 21 de enero de 1640 Francisco Martínez, pintor y dorador, se comprometió a pintar el retablo de Belilla en el que debía "açer la tunicela de un color carmesi muy fino... y el manto de la birgen sea de dar de un açul muy fino". La misma condición se repite en la imagen de la Virgen al pie de la cruz para la que se estipula que la saya sea "de un color carmesi de carmin fino... y el manto... de açul de un açul muy bueno".⁶¹

Entre las condiciones firmadas por Pedro Guillerón y Bernardo de la Cruz, el día 2 de junio de 1671, consta que la historia de Nuestra Señora de la Asunción del

⁵⁸ Cfr. DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; GORDON, D.; PENNY, N., *Glotta to Dllrer...*, op. cit., pág.129.

⁵⁹ 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), pág.40.

⁶⁰ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...* op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.354.

⁶¹ *Id.*, pág.349.

convento de las Huelgas se estofe "la tunicela con carmin fino de Indias... y el manto... con azul fino de cenizas de Sevilla".⁶²

Si bien los contratos son unánimes en tales normas sería un error considerar que ocurre lo mismo en la práctica. No siempre coincidían los intereses del que encargaba y pagaba la obra con los del artista que ejecutaba el encargo, estando éstos representados por el gremio. Las corporaciones implantaron normas para evitar que los colores más baratos fuesen sustituidos por otros caros. Ejemplo de ello, son los reglamentos vigentes durante el siglo XIV en Florencia, Siena y Perugia, mediante los que se prohibía sustituir la plata por el oro, el latón por la plata, la azurita por el azul ultramar, el índigo o cualquier otro azul vegetal por la azurita y el minio por el bermellón.⁶³ Curiosamente todos estos materiales eran reiteradamente exigidos en los contratos italianos hasta el siglo XVI.⁶⁴ Incluso, cuando no entran en juego los intereses del gremio, otros factores como técnica de ejecución, tamaño de la obra, estatus del artista y del cliente, ubicación geográfica (uso de materiales locales), deben ser tenidos en consideración por determinar, en muchos casos, la selección de los pigmentos y su aplicación en zonas específicas de una pintura.

⁶² *Id.*, II, Pintores, pág.231.

⁶³ BOMFORD, D.; DUNKERTON, J.; GORDON, D.; ROY, A., *Art in the Making...*, *op. cit.*, pág.7. El dato también es cfr. por GAGE, J., *Color y...*, *op. cit.*, pág.129.

⁶⁴ Para contratos de pintura italiana pueden consultarse las obras siguientes: GLASSER, H., *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, Garland Publishing, Nueva York-Londres, 1977; BAXANDALL, M., *Pintura y vida...*, *op. cit.*

CUARTA PARTE.- IDENTIFICACIÓN Y
SIMBOLISMO

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



IX.- DIOS Y SUS FORMAS. PRINCIPIOS DE UNA REPRESENTACIÓN

Existe una antigua tradición, marcada por los textos bíblicos y continuada por los Padres de la Iglesia, hacia toda figuración de Dios. Los primeros concilios se mantuvieron en esta línea al juzgar su representación no sólo inoportuna sino también peligrosa pues podía inducir a los cristianos ignorantes hacia la idolatría o a cierta confusión por la semejanza del Padre con el Hijo. Además, la inmaterialidad de Dios y su naturaleza simple se consideraron razones suficientes para estimar como un sacrilegio cualquier intento de asimilarle a una sustancia dotada de partes.

Las palabras pronunciadas en las actas del Concilio II de Nicea, estuvieron encaminadas a permitir comprender que la única imagen posible y tolerable de Dios era la de Jesucristo, "imagen de Dios invisible".¹ De igual manera, San Juan Damasceno, en un discurso contra los iconoclastas, declaró la imposibilidad de representar la naturaleza divina. Dios sí podía ser figurado con los rasgos de su Hijo porque a través de Él adoptó forma humana, tomando la figura y el color del cuerpo material para manifestarse ante nuestros ojos. Siendo el Padre y el Hijo uno mismo y, puesto que

¹ *Concilli Nicaeni Secundi* (787), Mansi (13, 207-332D).

quien ve a uno ve al otro, los artistas no cometían ningún error cuando figuraban a Dios con los rasgos de Jesucristo² (figs.39-40).

Junto a este modelo también coexistió el uso de símbolos. André Grabar ha señalado cómo, a partir del siglo VI, los imagineros eligieron el motivo de una mano saliendo del cielo o de una nube, para significar la presencia de Dios³ (fig.41). A menudo, la mano tiene dos dedos extendidos en señal de bendición y de ella salen rayos luminosos que expresan la gracia de Aquél sobre los hombres (fig.42). Para facilitar su correcta atribución los iconógrafos le añadieron un nimbo,⁴ símbolo con el que se le representó hasta el siglo XII. Incluso cuando aparece "retratado", el motivo de la mano persistió hasta aproximadamente el siglo XVII, época en la que triunfa plenamente la figura de Dios con los rasgos de un viejo.

Con el paso del tiempo, el arte adoptaría un nuevo tipo iconográfico inspirándose en las visiones de los profetas que pudieron contemplarle con sus propios ojos, especialmente la visión de Daniel.⁵ Si a esos visionarios proféticos se les concedió la teofanía, la descripción que hicieron de ella permitía la representación pictórica.⁶ Para no entrar en conflicto con el principio según el cual Dios no podía ser

² DAMASCENO, S. J., *Oratio secunda, de Imaginibus, Oeuvres de S. Jean Damasc.*, París, 1712, in-fol. Iv.: "In errore quidem versaremur si vel invisibilis Dei conficeremus imaginem; quoniam id quod incorporeum non est, nec visibile, nec circumscriptum, nec figuratum, pingi omnino non potest... Sed posteaquam Deus, pro ineffabili bonitate sua, assumpta carne, in terris carne visus est et cum hominibus conversatus est; ex quo naturam nostram corpulentamque crassitiam, figuram item et colorem carnis suscepit, nequaquam aberramus cum ejus imaginem exprimimus.- Ex quo Verbum incarnatum est, ejus imaginem pingere licet". "Dei, qui est incorporeus, invisibilis, a materia remotissimus, figurae expers, incircumscribitus et incomprehensibilis, imago nulla fieri potest. Nam quomodo illud quod in aspectum non cadit imago representari?" Cfr. en DIDRON, M., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1843, pág.181, nota 2.

³ GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985, pág.109. Aunque nos ha sido imposible su localización el tema que aquí tratamos ha sido estudiado por KIRIGIN, M., *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, Roma, 1976.

⁴ DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., págs.186-187.

⁵ *Daniel 7, 9*: "Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos, y se sentó un anciano de muchos días, cuyas vestiduras eran blancas como la nieve, y los cabellos de su cabeza como lana blanca". Véase también *San Juan, Apocalipsis 1, 13-14*: "... y vuelto, vi... a uno semejante a un hijo de hombre, vestido de una túnica talar y ceñidos los pechos con un cinturón de oro. Su cabeza y sus cabellos, eran blancos, como la lana blanca, como la nieve; sus ojos como llamas de fuego..."

⁶ SORTE, C., *Osservazioni nella pittura*, (Venecia, 1580), en la ed. de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte...*, op. cit., vol.I, pág.534: "Ma vediamo un poco se l'uomo gli può dare (a Dio) somiglianza alcuna...se si ritrova nella Scrittura autorità o essemplio che al possa imitare per meno errare... Daniello il vide in forma d'un vecchione; Mosé in forma di fuoco, ch'ardeva e non consumava la rovere, et appresso in color di zaffiro; Ezequiello in forma di fuoco, di splendore e d'elettro".

representado, los artistas tomaron la precaución de explicar inequívocamente que se trataba de una visión momentánea y excepcional. Dos fueron las fórmulas adoptadas: representar al visionario ante su visión o aislar la visión del resto de la composición, a través de un disco o de una aureola de luz (fig.43).

Poco a poco, se abandonaría la antigua fórmula en la que Dios tenía los mismos rasgos que su Hijo, en busca de otra donde las facciones de sus rostros se adecuasen a la distancia conveniente entre uno y otro. Dios es representado como el "anciano de muchos días" de cabellos y barba blancos como la lana. Una fórmula iconográfica que gozó del visto bueno de numerosos teólogos y tratadistas de arte, sobre todo a partir del siglo XVI (figs.44-45). Como explica Gilio, la Iglesia toleró esta imagen por considerarla un medio de instrucción ya que, a través de ella, los ignorantes comprendían que Aquél es el principio y fin de todo lo creado.⁷ En España, es Carducho quien aduce un argumento similar considerando que no había un modo más eficaz y apropiado para significar su eternidad que pintarle como anciano.⁸ De esta manera recomendó Pacheco a los artistas que figurasen al Padre Eterno "no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo".⁹ Ya en el siglo XVIII Interián de Ayala, en su análisis de los errores más frecuentes cometidos en la pintura, dedicó un apartado amplio a la figura de Dios. Recordando los textos bíblicos, en donde para dar a entender que las cosas divinas y espirituales se manifiestan a través de la semejanza que guardan con las corporales, se le atribúan dimensiones y partes propias del cuerpo humano, infiere:

⁷ GILIO DA FABRIANO, G.A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, págs.34-35: "Quanto al dipingere l'immagine di Dio ...Perchè dunque Iddio padre si dipinge come un vecchione, se non si sa che forma abbia?... Perchè come spirito non si può dipingere, non sapendo che forma, che colore, che essere s'abbia... si dipinge come vecchio, chè così tollera la Chiesa per mostrar molti misteri... Si dipinge vecchio, per dimostrare la somma sapienza che è in lui, per esser stato prima che tutte le cose e prima che'l mondo". "... che la Chiesa non solo per nostra istruzione abbia ciò tollerato e tolleri, ma acciò che gli ignorantí, che leggere non sanno, vedendo quelle figure sappino che il nostro grande Iddio ha fatto il tutto..."

⁸ CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, *op. cit.*, pág.348.

⁹ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.565.

... tampoco hay inconveniente, ni se debe tener por tal, el que para ayudar á nuestra flaqueza, y debilidad, y condescender con ella, nos sea permitido pintar al mismo Dios baxo de alguna figura de hombre venerable.¹⁰

De entre todos los cuerpos animados ninguno había más noble que el del hombre. El que le pintasen en figura de viejo, con cabellos y barba blancos, no era sino para demostrar "la gravedad, madurez, y tranquilidad de ánimo, que son las principales dotes del que ha de juzgar", siendo además apropiadas a la antigüedad y eternidad de Dios.¹¹

IX.1.- Los ropajes del Eterno

A la representación digna de su persona no sólo contribuyó la fisonomía y la expresión de su rostro sino también el tipo de vestiduras que portó. Si en sus primeras apariciones viste larga túnica y manto, a partir del siglo XV y por influencia del teatro de los Misterios, es identificado con la autoridad soberana que gobierna el mundo, asumiendo las vestiduras correspondientes a su rango (alba, capa y tiara)¹² (fig.46).

El simbolismo del color fue un recurso más utilizado por los artistas en sus representaciones. Le atribuyeron vestiduras blancas acordes a la visión de Daniel.¹³ Dios es la luz increada, símbolo de la verdad absoluta. Resume en sí mismo la unidad del Todo y como tal es el blanco absoluto, resultante de la suma de todos los colores

¹⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.II, cap.I, págs.96-97.

¹¹ *Ibidem.*, tomo I, lib.II, cap.II, págs.103-104.

¹² Así lo recomendó PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.563. Para las referencias al teatro medieval véase MÁLE, 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)*, Librairie Armand Colin, París, 1931, págs.67-68; CHATELET, A.; RECH, R., *Le Monde Gothique. Automne et Renouveau. (1380-1500)*, L'Univers des Formes, éditions Gallimard, París, 1988, cap.XIII, pág.355.

¹³ Véase nota 5 del presente capítulo.

y sólo sometido a las variaciones que le dan el matiz y el brillo, el llamado a significar el principio y el fin de lo divino y de lo humano¹⁴ (fig.47). Los pintores debían elegir este color por "ser esto una cosa en algún modo consiguiente, y proporcionada á la antigüedad, y eternidad de Dios".¹⁵ Inseparable del concepto de luz, el amarillo-oro será asociado a la divinidad. Símbolo de la revelación del amor y de la sabiduría divina transmitida por medio de la luz, se convierte en otro de los colores tradicionales para representarle¹⁶ (fig.48). Es a través de aquella como Dios se manifiesta a los hombres.¹⁷ Pero esa luz, representada por el blanco y el amarillo, no existe sin el fuego, cuyo símbolo es el rojo.¹⁸ Dios, principio del cual todo procede y fin último al que todo vuelve, espíritu puro y suma de todos los ideales del bien es definido como caridad (*charitas*). Siguiendo la tradición bíblica que consideraba al rojo un color divino, los pintores le atribuyeron vestiduras rojas como símbolo de su amor hacia la humanidad¹⁹ (fig.49). Ya en la Antigüedad clásica la imagen de un anciano con larga barba, cubierto con túnica roja o blanca, fue estimada la representación de la perfección. Ambos colores, como símbolos de la pureza, del amor y del sacrificio, fueron atribuidos a los dioses. Algunos añadieron a éstos el azul por ser más conforme a las propiedades celestes.²⁰

¹⁴ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.97; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.95; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.17 y 19.

¹⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.II, cap.III, págs.103-104. Para el simbolismo del blanco en la figura de Dios Padre véase además LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., en la ed. de BAROCCHI, P., *Scritti d'arte...*, op. cit., cap.XIII, pág.2252.

¹⁶ Para el simbolismo del amarillo-oro en las vestiduras de Dios véanse LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., pág.2256; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.111-112; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.14 y 31.

¹⁷ La palabra divina se asimiló a la luz en la religión cristiana. Véanse *San Juan* 1, 9: "Era la luz verdadera que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre"; *Daniel* 2, 22: "El revela lo profundo y lo oculto, / conoce lo que está en tinieblas, / y con El mora la luz. /"; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.86-87.

¹⁸ Portal explica cómo el simbolismo de los colores admite la existencia de dos primigenios, el rojo y el blanco, siendo el primero símbolo del amor divino y el segundo de la sabiduría. PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.13.

¹⁹ Para el simbolismo del rojo véase GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.101; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.68-69.

²⁰ LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'...*, op. cit., págs.2258-2259: "Il turchino o vogliam dir azurro... si rappresenta Iddio Padre, per esser l'azzurro più conforme al celeste di tutti gli altri colori".

Por otra parte, la mayoría de los tratadistas rechazaron el uso de colores cambiantes en las vestiduras de Dios al considerar que suponía un grave error.²¹ Tampoco era conveniente que el pintor eligiese ropas de diversas tonalidades.²² Más adecuado al decoro de la imagen fue el empleo de colores de suave tonalidad.²³ De esta manera recomendó Pacheco a los artistas que le representasen en sus pinturas:

... pintar al Padre Eterno... con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro, y el manto de morado alegre...²⁴

IX.2.- Los contratos

Blanco, amarillo-dorado, rojo y, en casos excepcionales morado, son los colores que una y otra vez aparecen estipulados en las cartas de concierto y contratos. El conocimiento de la normativa sobre el color en la imagen de Dios por parte de los artistas llevó a que no fuese necesario incluir una cláusula al respecto. Tal es el caso de la carta de concierto, con fecha 7 de junio de 1580, en la que Pedro de Herrera y Antón Pérez debían hacer una imagen de Dios Padre "estofado de sus colores como mexor convenga a la dha figura".²⁵

Son más frecuentes los contratos en los que se especifica el color local que el pintor debía utilizar para figurarle. Jaime de Dueñas, Luis de Legassa y Miguel de

²¹ *Id.*, pág.2268. Véase además BISAGNO, F., *Trattato della...*, *op. cit.*, cap.XVI, pág.130.

²² SORTE, C., *Osservazioni nella...*, *op. cit.*, pág.294: "... Ma trasferendo questo ragionamento nell'eterno Padre, ch'è vero el cielo... giudico facciano grandemente errore; pittori chelo dipingono con colori fissi rinforzati di ombre fino al ferro, e molto giore errore commettono alcuni altri, che lo vestono de panni di colore..."

²³ *Id.*, pág.295: "...ma debbono usare colori dolci e soavi, e con divino decoro..."

²⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XI, pág.565.

²⁵ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, I, Pintores, pág.136. N° 7018.

Bossa ciudadanos de Zaragoza, de una parte, y Domingo Martínez, pintor de la misma ciudad de la otra, concertaron el 29 de octubre de 1589 las pinturas para la capilla del Sepulcro en San Pablo. En el contrato se especificaba que la imagen de Dios debía tener "sus barvas y su cabello de su color natural de viexo".²⁶ Once años después, el 22 de diciembre de 1600, Bernabe Velázquez de Espinosa se comprometió a utilizar un pigmento blanco para el cabello y las barbas de Aquél, debiendo dar la sensación de que tenía canas. Un tono tostado le permitiría dar a su piel el aspecto correspondiente a la de un viejo.²⁷

Junto con el aspecto físico, es el color del manto el que centra todas las observaciones hechas por el que encargaba la obra. Varias son las fórmulas adoptadas, pudiendo variar del rojo al morado, pasando por el blanco. Antonio de Alfian se comprometió el 29 de abril de 1561 a realizar para la iglesia parroquial de San Jorge en Palos de Moguer, una imagen de Dios Padre en el que debía dar "el manto de colorado sobre oro".²⁸

No faltaron quienes le atribuyeron vestiduras moradas o violetas. Este color, que incluye en su composición el rojo, símbolo del amor, y el azul, símbolo de la verdad, puede significar que el Eterno es un solo Dios con el Verbo y el Espíritu Santo. Blanco, amarillo y morado fueron los colores con los que, el 14 de septiembre de 1601, se comprometió Pedro de Oña con los curas y mayordomos de la iglesia de Santa María de Rioseco para figurar a Dios Padre en el retablo mayor. Aquél debía pintar "la alba blanca y en ella echa una lauor adamascada tan bien blanca ... y la capa de color morado y encima un vrocado... de color dorado... y en el enves si le ai de oro como auaxo".²⁹

²⁶ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la...*, op. cit., tomo III, pág.40.

²⁷ *Documentos para la Historia...*, op. cit., tomo VIII, pág.63; se refiere al retablo para Luis de Andino Gamaza, Arcos de la Frontera.

²⁸ *Id.*, tomo IV (Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Antonio Muro Orejón), pág.106.

²⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N°176. Folio 396.

CAPITULO X.- CRISTO. DE LO SIMBÓLICO A LO HUMANO

X.- CRISTO. DE LO SIMBÓLICO A LA HUMANO

La antigua creencia que defendía la imposibilidad de representar en forma material y circunscrita aquéllo que era inmaterial e imposible de circunscribir, llevó a los primeros iconógrafos cristianos a servirse de los símbolos para explicar lo que Jesucristo significaba en la Iglesia. Estas imágenes paleocristianas, donde se aunaban la simplicidad en la expresión y el recurso de una gama cromática limitada, fueron elementos de enseñanza para la masa "ignorante".

Conforme nos adentramos en el siglo IV el uso de los símbolos disminuye dando paso a la representación humana de Cristo, surgiendo desde el principio reacciones en contra. Ya en los primeros Concilios (553 y 681) este tema alcanzó un importante protagonismo promulgándose reglas muy estrictas al respecto.¹ Se dejaba claro que nadie podía representarle porque quien circunscribía su persona concretaba su naturaleza divina, que era de todo punto imposible de circunscribir.² A comienzos del siglo VII el Quinisexto (692) en su canon 82, prohibió el uso de los símbolos (cruz, pez o cordero) y reconoció que la única manera de alcanzar a comprender la naturaleza

¹ GIRAUD, M. F., *Aproximación a los iconos*, ed. Paulinas, Madrid, 1990, pág.32.

² Véanse, entre otros, JUDEA, F. de, *De confusione linguarum*, 27, 134-40; NICÉFORO, *Antirrheticus*, I, *Adv. Constantinum Copr.* (PG 100, 301C). Un argumento que también esgrimieron los primeros escritores cristianos y los críticos bizantinos. GIRAUD, M. F., *Aproximación a...*, *op. cit.*, pág.32.

humana de Cristo era representándole como hombre.³ Con todo, siguieron las advertencias sobre los peligros que tales imágenes podían ocasionar. Las reglas del citado canon vinieron a poner fin a las herejías cristológicas ocurridas durante los primeros siglos del Cristianismo, manteniéndose en la misma línea el Concilio II de Nicea (786-787).⁴ Todos compartían el miedo a contaminar lo divino por medio de la mano humana.⁵ Según la doctrina cristiana de la Encarnación, Cristo es a la vez Dios y hombre. Y, si por su naturaleza divina no puede ser circunscribible, sí puede serlo por su naturaleza humana.

X.1.- Imágenes exactas e imágenes verosímiles. Un rostro para Cristo

Surge entonces el problema de representar dicha humanidad sin alterar ni menoscabar la primera. Si el artista opta por representarle en lugar de simbolizarle, ha de ser del modo más exacto posible. La "exactitud" en el retrato de Cristo implicaba, tal y como ha indicado Freedberg, la figuración exacta (o lo que por ella se entienda) de los rasgos individuales de su fisonomía, mientras que la búsqueda de la "verosimilitud" llevaba implícita el intento de reproducir la realidad total. La primera, se basa en la percepción diferenciada del retrato como un reflejo directo de la realidad;

³ *Conciliū in Trullo* (692), canon LXXXII, MANSI (11, 978-979): "In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito praecurforis monstratur, depingitur, qui ad gratiae figuram assumptus est, verum nobis agnum per legem Christum Deum nostrum praemonstrans. Antiquas ergo figuras & umbras, ut veritatis signa & praeponimus, eam ut legis implementum fu scipientes. Ut ergo quod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno origi ac depingi jubemus: ut per ipsum Dei verbi humiliationis celsitudinem conversationis, ejusque passionis & salutaris mortis deducamur, ejusque quae ex eo facta est mundo redemptionis". El Quinisexto se limitó a confirmar las decisiones tomadas por los sínodos ecuménicos anteriores y tuvo como finalidad completar el quinto y sexto concilio ecuménico, de ahí el nombre con el que se le designa. La representación de Cristo bajo la forma de cordero, tan difundida en Occidente, había sido abandonada en Oriente hacia bastante tiempo. Será a partir de la negativa del papa Sergio a la firma del mismo de donde arranque el alejamiento del arte sagrado entre Oriente y Occidente, quedando este último a merced del subjetivismo del artista o del gusto de cada época. Para comentarios sobre el tema veáanse GIRAUD, M. F., *Aproximación a...*, op. cit., pág.34; 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, pág.244; ALBERIGO, G., *Historia de los Concilios Ecuménicos*, ed. Sígueme, Salamanca, 1993.

⁴ Para la discusión completa de los argumentos leídos en el VII Concilio ecuménico consultar *Conciliū Nicaeni Secundi* (787), MANSI (13, 207-332D).

⁵ FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., págs.84-85. Sobre las críticas surgidas ante las continuas declaraciones sobre la exactitud histórica de las imágenes de Cristo que sobrevivieron desde los orígenes del Cristianismo véase además pág.242.

la segunda, por contra, abarca no sólo la ilusión de la realidad, sino un carácter sustitutivo de la misma.⁶

Uno de los argumentos más esgrimidos por los Santos Padres en su lucha contra el escepticismo protestante fue la pretendida existencia de imágenes de Cristo "no hechas por mano de hombre" y obtenidas por impresión directa del rostro o del cuerpo entero (*ajeiropoietos*), cuyo origen se remontaba a los tiempos apostólicos. Estos "retratos" han sido considerados auténticos y venerados como reliquias. Imágenes de este tipo son el *Mandylion* del rey de Edessa Abgaro, el Velo de la Santa Verónica y el Santo Sudario de Turín. Sus diferencias extrinsecas en que las dos primeras muestran sólo el rostro de Cristo mientras que la última ofrece su cuerpo completo.⁷

A ellas hay que añadir un segundo bloque de imágenes, en este caso "hechas por mano de hombre", las cuales se caracterizan por estar pintadas o esculpidas, ejecutadas bien del natural o de memoria. Los estudiosos del tema incluyen en este grupo el *Santo Volto* atribuido a Nicodemo, el ex-voto de Panéas en Palestina y el retrato pintado de Cristo atribuido a San Lucas.⁸

Una de las primeras leyendas que surgió fue la de *Abgaro*. Esta historia, contenida en la *Doctrina de Adelai*, narraba como no pudiendo Hannan plasmar el rostro de Cristo con sus pinceles, el Mesías se enjugó con la tela su rostro dejando impresa la imagen y pudiendo así el pintor llevar el lienzo a Edessa. Siglos más tarde, dicha leyenda llegaría a confundirse con la de la Verónica, convirtiendo a esta mujer en una princesa de Edessa.⁹

⁶ *Id.*, pág.243.

⁷ Para las imágenes de Cristo "no hechas por mano del hombre" puede consultarse la obra de RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*. (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), Presses Universitaires de France, Paris, 1957, págs.2-22.

⁸ Para las imágenes de Cristo "hechas por mano del hombre" véase *id.*, págs.24-26.

⁹ NICÉFORO, *Antirrheticus III Adv. Constantinum Copr.* (PG 100, 461-462): "Quod si quis etiam legem demonstrati sibi certe opere efficere, validius ad fidem faciendam est, quam verbis praecipere. Jam vero iis, qui pie ad res divinas incumbunt, id dicturi sumus non erit incredibile. Narratur enim Abgarum Edessenorum regem, edita a Christo prodigia admiratum, multo amore sum, ut saltem in imagine eum spectaret, pictorem misisse qui vultum illum divinum pingeret, atque ad se citissime afferret. Cumque scopo suo non esset potitus, propter eximiam vultus venustatem atque splendorem, aiunt Christum faciei suae linteo applicito,

A fines del siglo III Eusebio de Cesarea dejó constancia escrita no sólo de la existencia en Paneas de un grupo escultórico en bronce que representaba a un hombre a cuyos pies aparecía una mujer arrodillada, sino también del fervor que dicha imagen despertaba entre los fieles, afanados en preservar dicho rostro mediante las copias a color.¹⁰

En el siglo siguiente la mujer de la escultura fue conocida con el nombre de Berenice o Verónica, encontrándose la referencia en las *Actas apócrifas de Pilatos*.¹¹ El tiempo daría lugar a una fusión de los relatos, surgiendo una nueva leyenda. Se consideró entonces que el retrato de Cristo era resultado de haber plasmado su rostro sobre un paño llevado por una mujer que se ofreció a limpiarle la sangre y el sudor durante su camino al Calvario.¹² Hacia el siglo XII se extendió la creencia de que el auténtico *sudarium* con el que Cristo se limpió el rostro,¹³ dejando impresas sus facciones, era el de la basílica de San Pedro en Roma. Este objeto fue llamado "Mandalión" (*mandylion*) o "Verónica" (*vera eikon* = imagen verdadera).¹⁴

imaginem propriam deprompsisse, remque optatam ad amatorem regem transmisisse"; DAMASCENO, S. J., *De imaginibus Oratio I* (PG 94, 1262): "Antiquitus tradita narratio ad nos usque pervenit; Abgarum scilicet Edessae regem, auditis quae de Domino ferebantur, divino succensum ardore, legatos misisse, qui eum ad se invisendum invitarent; sin vero abnueret, mandat ut pictoris opera imaginem ejus expriment: quod cum sciret ille cui nihil obscurum est, qui quae omnia potest, accepto panno, suae faciei admoto, propriam effigiem appinxisse, quae ad haec usque tempora servatur incolumis"; *Epistola ad Theophilum Imperatorem. De sanctis et venerandis imaginibus* (PG 95, 351): "Qui et ipse omnium Salvator et Dominus, cum adhuc in terra ageret, sancti vultus sui expressam in texto lineo effigiem, Augaro cuidam magnae Edessenorum civitatis regulo per Thaddaeum apostolum misit. Divino namque sui vultus absterse sudore, cuncta illius lineamenta in linteo servavit". Para los textos apócrifos que se refieren a esta leyenda véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos Apócrifos*, ed. bilingüe BAC, Madrid, 1993, VI. *Cartas al Señor, I. Correspondencia entre Jesús y Abgaro*, págs.656-661.

¹⁰ EUSEBIO, *Historia ecclesiastica*, VII, 18 (PG 20, 121-124). Esta escultura estaba supuestamente basada en una imagen directa (y por ende, impecablemente exacta). Según la tradición habría sido Verónica quien levantó el monumento en agradecimiento a su curación. Sobre esta leyenda véanse FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.244 y notas 26-27; SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos...*, op. cit., pág.491 y nota 1.

¹¹ Berenike o Beronike (en griego) es el nombre utilizado en las narraciones apócrifas para designar a la mujer hemorrosa curada de su enfermedad por Jesús. Algunos de los textos apócrifos "Anaphora" señalan Paneas como la ciudad donde aquélla vivió. Para la leyenda de la Hemorrosa véase SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos...*, op. cit., *Apócrifos de la pasión y resurrección, 3. Relación de Pilato ("Anaphora")*, IV, págs.474-475.

¹² Esta sería la leyenda que más alcance tuvo en el arte, sobre todo, a partir de la Edad Media. Sobre la leyenda de la Verónica véanse FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.244; SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangellos...*, op. cit., *Apócrifos de la pasión y resurrección, Muerte de Pilato...*, pág.491, nota 1 y pág.492.

¹³ Algunos sostienen que muchas imágenes de Cristo derivan del Santo Sudario, aunque para Donadeo la tesis es dudosa. DONADEO, M., *Iconos de Cristo y de Santos*, ed., Paulinas, Madrid, 1990, pág.12, nota 2.

¹⁴ A estas leyendas recurrieron, siglos después, eruditos y tratadistas de arte para argumentar sus aseveraciones. Para la leyenda de la Verónica véase RIBADENEIRA, P., *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*, Madrid, 1675, pág.18. Sobre los retratos milagrosos de Cristo, PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., lib.III, cap.IX, págs.232-233; CARDUCHO, V., *Diálogos de la...*, op. cit., págs.372-373.

Todos estos hechos, ya fuesen verdaderos o falsos, son un testimonio que prueba cómo Jesucristo fue a menudo representado en el arte. Se considera que el relato "auténtico" de la descripción de sus rasgos fisonómicos es el de Léntulo. Una de sus versiones, redactada en forma de carta, dice:

... Un hombre de estatura medianamente alta, bien parecido y con una expresión venerable en el rostro... tiene el pelo de un color avellana en agraz que le cae liso casi hasta las orejas, pero desde ellas forma rizados algo más oscuros y brillantes que ondean al viento al golpear contra su espalda; lleva el cabello partido en mitad de la cabeza... el semblante apacible y muy calmado, con un rostro sin una arruga o imperfección, que un moderado color (rojo) embellece... leve barba completa del color del cabello, no larga pero un poco puntiaguda en la barbilla... los ojos grises, oblicuos y claros...¹⁵

Los Padres de la Iglesia conocieron el relato y lo utilizaron en sus manifestaciones. Al referirse San Juan Damasceno a Cristo le describió como un hombre de apuesta estatura, ojos expresivos, nariz proporcionada, cabellos rizados, barba negra y tez de color trigueño. Igual que Léntulo, se mostró partidario de la belleza del Hijo de Dios, reprochando con dureza la postura de los maniqueos. El color del cabello y la barba, indeterminado en el documento del primero, fue especificado por Damasceno añadiendo la tonalidad de la piel.¹⁶ A este respecto debemos destacar también las palabras de Santo Tomás que en uno de sus salmos manifestó:

¹⁵ *Codex apocryphus Nov. Testam. ap. Fabricium*, Hamburgo, 1703, 1ª parte., págs.301-302: "...Vir est altae staturae proportionate, et conspectus vultus ejus cum severitate et plenus efficacia, ut spectatores amare eum possint et rursus timere. Pili capitis ejus vinei coloris usque ad fundamentum aurium, sine radiatione, et erecti; et a fundamento aurium usque ad humeros contorti ac lucidi; et ad humeris deorsum pendentes, bifido vertice dispositi in morem Nazaraeorum. Frons planta et pura; facies ejus sine macula, quam rubor quidam temperatus ornat. Aspectus ejus ingenuus et gratus. Nasus et os ejus nullo modo reprehensibilia. Barba ejus multa, et colore pilorum capitis, bifurcata. Oculi ejus coerulei et extreme lucidi. In reprehendendo et objurgando formidabilis; in docendo et exhortando blandae linguae et amabilis. Gratia miranda vultus cum gravitate. Vel semel eum ridentem nemo vidit, sed flentem imo. Protracta statura corporis, manus ejus rectae et erectae, brachia ejus delectabilia. In loquendo ponderans et gravis, et parcus loquela. Pulcherrimus vultu inter homines satus". Para la traducción en castellano véase FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.248, nota 39; para el texto en latín DIDRON, M., *Iconographie chrétienne....*, op. cit., pág.229, nota 1. Una traducción renacentista de un apócrifo griego es aportada por BAXANDALL, M., *Pintura y vida....*, op. cit., pág.78.

¹⁶ DAMASCENO, S. J., *Epistola ad Theophilum Imperatorem. De sanctis et venerandis imaginibus* (PG 95,343-383): "Quocirca dipingi eum curavit, quali forma veteres historici descripsere: praestanti statura, conferis superciliis, venustis oculis, justo naso, crispa caesarie, subcurvum, eleganti colore, nigra barba, triticei coloris vultu pro materna similitudine, longis digitis, voce sonora, suavi eloquio, blandissimum, quietum, longanimum, patientem, hisque affines virtutis dotes, circumferentem, quibus in proprietatibus Dei virilis ejus ratio representatur". La descripción de Jesús se puede leer también en DIDRON, M., *Iconographie chrétienne....*, op. cit., pág.230, nota 1; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los grandes temas del arte cristiano en España. I. Nacimiento e infancia de Cristo*, BAC, Madrid, 1948, pág.7, nota 11; ITURGAIZ, D., *Arte cristiano....*, op. cit., pág.165.

No debemos, pues, figurarnos, que Christo tuviese el pelo encendido, ó de color de fuego, ni que él fuese de dicho color, por quanto esto no le hubiera estado bien; pero sí tuvo, y en sumo grado aquella hermosura del cuerpo correspondiente al estado, dignidad, y gracia en el semblante: de suerte que resplandecía en su rostro una cosa como divina...¹⁷

De esta manera los artistas pudieron contar con una representación "auténtica" de las facciones de Jesús que les autorizaba a su plasmación en la pintura. Ahora bien, si algunas de sus imágenes no dejan lugar a la duda (como los casos indicados), las demás debían tratar de alcanzar la mayor verosimilitud posible.

Si consideramos válida la existencia de dichos prototipos no dejará de sorprender la constante preocupación por saber cómo era físicamente el rostro de Cristo. Esta duda acarreó ya en los primeros años de la Iglesia conflictivos debates, observándose dos tendencias en cuanto a la iconografía cristológica se refiere.¹⁸

Los apologistas cristianos no tardaron en darse cuenta del problema que podía representar la idealización de las facciones del Hijo de Dios como semejanza de la obra al prototipo. Por ello, se mostraron contrarios a representarle con unos rasgos que denotasen belleza. Convenía que quién debía cargar con los pecados de todos los hombres tuviese unos rasgos imperfectos. Esta línea de pensamiento fue particularmente seguida por los Padres de la Iglesia africana que, interpretando las palabras pronunciadas por San Pablo en su *carta a los Filipenses*, se alejaron por completo del sentido original y, extremando el pensamiento del Apóstol, aplicaron a la humanidad lo que aquél había entendido sólo para la divinidad.¹⁹ Cristo no era en absoluto un

¹⁷ AQUINO, Sto. T. de, *in expos. Psalm. 44. v.3*. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, III, págs.267-268.

¹⁸ Ya en las primeras generaciones cristianas existían debates entre los que pedían y mostraban retratos de Cristo, y los que iban de buscarlos porque, según argumentaban lo importante no era el aspecto externo de Cristo, sino su misión salvífica.

¹⁹ *San Pablo, Epistola a los Filipenses 2, 7-9*: "... y haciéndose semejante a los hombres; y en la condición de hombre se hizo, hecho obediente hasta la muerte, y muerte de cruz...". Orígenes en su escrito *Contra Celsum*, lib.VI aseguraba: "Constat quidem veris Iesu corpus fuisse aspectu deforme". Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los grandes temas del...*, op. cit., pág.7, nota 9; ÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1974, vol.I, págs.147-148, nota 2.

hombre hermoso ni bien parecido, en cumplimiento con las profecías del Antiguo Testamento como la de Isaías:

... tan desfigurado estaba su aspecto/ que no parecía ser de hombre,/... No hay en él parecer, no hay hermosura para que le miremos,/ ni apariencia para que en él nos complazcamos./ Despreciado y abandonado de los hombres,/...²⁰

Una nueva interpretación de este texto les llevó a defender la idea de que Jesús, en el mismo momento de su llegada al mundo, cargó con todas las miserias humanas y, por tanto, asumió todos los males físicos a fin de trasfigurarlos. La creencia extendida de que los males del alma se traducían siempre en la deformidad del cuerpo, determinaba que al ser el Mesías receptáculo de todas las faltas su cuerpo se viese alterado y desfigurado. Para Tertuliano, Jesucristo fue de aspecto desagradable y su cuerpo humano no era presentable, antes bien, todo vulgar, todo ignoble, todo deshonorado.²¹ Cirilo de Alejandría declaró que el Hijo de Dios fue el más feo de los hijos de los hombres.²² Similar pensamiento se encuentra en Justino.²³ Clemente Alejandrino consideró que su belleza no se hallaba en la hermosura de la carne perecedera sino en el alma inmortal.²⁴ Dos fueron las principales razones que

²⁰ *Isaías* 52, 14 y 53, 2-3.

²¹ TERTULIANO, *Adv. Jud.*, cap. XIV: "Ne aspectu quidem honestus"; *Adv. Marcian.*, lib. III, cap. XVII: "Si inglorius, si nobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus." Cfr. DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., pág. 251, nota 1. En otro texto del mismo autor *De carnat. Chrisit.*, cap. IX dice: "Adeo nec humanae honestatis corpus fuit, nedum coelestis claritatis, tacentibus apud nos quoque Prophets de ignobili adpectu ejus, ipsae passiones, ipsaque contumeliae loquuntur: passiones quidem humanam carnem: contumeliae vero inhonestam. An ausus esset aliquis ungue summo pertringere corpus novum? sputaminibus contaminare faciem nisi erentem?" Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág. 148, nota 2. Véase además INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib. III, cap. VIII, pág. 262.

²² ALEJANDRÍA, C. de, "Filius enim in specie apparuit admodum deformi". Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág. 148; *de Nudatione Noe*, I, lib. II, pág. 43. Cfr. DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., pág. 251, nota 2.

²³ JUSTINO, *Dialogus cum Tryphone*, 14, 36, 85, 88. Cfr. FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág. 249, nota 42.

²⁴ ALEJANDRINO, C., *Paedag.*, I, lib. III, cap. I: "El Espíritu Santo afirma por Isaías, que el Señor fué de aspecto feo. Le vimos, no tenía decoro, ni hermosura; antes su figura era vil, y despreciable á los ojos de los hombres. ¿Quién hay que sea mas hermoso, que el Señor? Pero no manifestó la hermosura de la carne, que es la que vemos, sino la verdadera hermosura del alma, y la del cuerpo: la del alma, llenándola de bienes; y la del cuerpo, dándole una gloria inmortal". Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib. III, cap. VIII, págs. 262-263. Véase además la interpretación del mismo texto por Menéndez Pelayo: "No era hermoso en la fantástica hermosura de la carne, sino con la verdadera belleza del cuerpo, que es la caridad, con la verdadera belleza del cuerpo que es la inmortalidad". En su obra *Stromata*, Lib. VI, cap. XVII repite la misma idea y explica que fue el propio Cristo quien no quiso que la belleza de su aspecto exterior nos mantuviese atentos a lo visible y fugitivo, olvidando lo absoluto y eterno. Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág. 147, nota 2; Cfr. también en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del...*, op. cit.,

argumentó. Por una parte, con la supresión de lo bello se evitaba que los fieles "ignorantes" se dejasen llevar por la mera contemplación estética, menoscabando el valor de las palabras; por otra, se alejaba la imagen de Cristo de la sensualidad pagana presente en las imágenes grecorromanas de los dioses clásicos. Una opinión que persistió en San Agustín, influido por los apologistas africanos.²⁵

Contrarios al pensamiento expuesto, los Padres de la Iglesia latina declararon que Jesús había sido el más bello de los hijos del hombre. Incluso sobre la Tierra era el Hijo de Dios. Siendo la belleza divina infinita, los males que su Hijo debía erradicar del mundo no podían en modo alguno deformar lo perfecto de su cuerpo. Para ellos, la belleza plena era compatible con la majestad divina.²⁶ Así pensó San Juan Crisóstomo, quien interpretando de nuevo el texto de Isaías, diría:

... Porque, así como era admirable en obrar milagros, así dicen que fué de aspecto muy agraciado: y dando á entender esto mismo, había anunciado mucho antes el profeta que sería el Señor de hermoso semblante, mas que los hijos de los hombres. Porque, lo que dice Isaías: No tenía belleza, ni hermosura, esto lo dixo, ó porque miró á la gloria inefable de su Divinidad, ó porque atendió á la espantosa deformidad de su Pasion, en la que pusieron á su cuerpo de un color cárdeno, y amoratado; ó finalmente, porque quiso significar, que usaría el Señor de un vestido, y modo de vivir sin ninguna ostentación.²⁷

pág.7, notas preliminares; FREEDBERG, D., *El poder de las...*, op. cit., pág.249, nota 43.

²⁵ SAN AGUSTÍN, in *Psal.* 44: "*Ut homo non habebat speciem neque decorem, sed speciosus forma ex eo quod est prae filiis hominum.*"; in *Psal.* 118: "*Non carne, sed virtute formosus*"; in *Psal.* 127: "*Ergo persequentibus foedus apparuit. Et nisi eum foedum putaret, non insillirent, non flagellis caederent, non sputis inhonestarent. Non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur.*". Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas...*, op. cit., pág.148, nota 2.

²⁶ Siglos más tarde las visiones místicas destacarían la belleza de Cristo. Véase SUECIA, B. de, *Celestiales Revelaciones*, Madrid, 1901, Revelación LII, pág.250: "... Sus cabellos, cejas y barba eran de un castaño dorado... las mejillas... su color era blanco con mezcla de sonrosado claro... y en todo su cuerpo no había mancha ni fealdad alguna..."

²⁷ CRISÓSTOMO, S. J., *ad cap.8. Math.hom.28. ex edit.* Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.VIII, pág.265. Cfr. también en MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas...*, op. cit., pág.149, nota 2.

La misma sentencia la encontramos en Teodoreto:

Admiran, y la hermosura de su cuerpo, que la llaman estola: Porque en quanto hombre, es de hermoso semblante, mas que los hijos de los hombres: porque en quanto Dios, es tan hermoso, que por ser incomprendible su hermosura, con ninguna semejanza se puede bastantemente explicar.²⁸

Los artistas cristianos no ignoraron estas divergencias y, al igual que aquéllos, se dividieron mostrándose unos partidarios de la fealdad y otros de la belleza. Pero no todas las imágenes de Cristo muestran una preferencia clara hacia una u otra posición. En algunos de sus retratos el pintor le concibió como un hombre normal, adecuando sus rasgos fisonómicos a la edad y a la escena. A veces, las exigencias de acomodación afectan también a la belleza o fealdad de su cuerpo. Aquél puede mostrar su "buen hacer", el ingenio, la virtud y la fuerza de la belleza del cuerpo siempre que Jesús aparezca en las escenas de su vida correspondientes al Nacimiento, la Circuncisión, la Adoración y el Bautismo. En todos los pasos de la Pasión deberá mostrar un cuerpo deformado por el dolor mientras que en la Transfiguración, la Resurrección y en sus diferentes Apariciones, se mostrará glorioso y divino.²⁹ Por otro lado, no siempre la fealdad de Cristo es fisiológica ni resulta de la prudente distinción del pintor. En muchos casos, proviene de su propia incapacidad para representar el cuerpo humano y, por tanto, es más un defecto técnico en la ejecución de la figura que una intención doctrinal.

De todas las partes de su cuerpo, fue en el rostro donde se centraron los esfuerzos de los primeros iconógrafos, desarrollándose dos tipos característicos derivados de diferentes focos que, con sus tradiciones y rasgos propios, determinaron el modelo a seguir. De la interpretación "luminosa y ausente de dolor" del Evangelio

²⁸ TEODORETO, in *Cantic. tomo I, pág.319*. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.VIII, págs.265-266.

²⁹ GILIO DA FABRIANO, G.A., *Dialogo nel quale...*, op. cit., pág.40: "Se vuol mostrare la delicatezza del corpo, abbiamo il misterio de la Natività, de la Circoncisione, de l'Adorazione de'Magi, da farlo fanciulletto tettante bello e vago... Ne la Flagellazione, Dimostrazione al popolo, Crocifissione, Deposizione de la croce e Sepultura, da mostrarlo sanguinoso, brutto, difformato, afflito, consumato e morto. Per mostrarlo glorioso e divino e grande abbiamo la Trasfigurazione, la Resurrezzione, le tante apparizioni che fece agli Apostoli... l'Ascensione et ultimamente il venire a giudicare i vivi e i morti il giorno del giudizio".

realizada por los griegos de Oriente, nació el Cristo imberbe de cabellos cortos y facciones juveniles. Sirios y palestinos pondrían el acento en la verdad de la historia, desarrollando un Cristo de tipo racial, caracterizado por largos cabellos, barba negra y expresión severa.³⁰ Ya eligiesen uno u otro tipo, los artistas cristianos tenían en sus manos la posibilidad de expresar mediante ambos la idea de eternidad. Si su rostro juvenil permitía al iconógrafo simbolizar la impotencia del tiempo en su actuación sobre el Logos, el recurso del color blanco en la cabellera y barba constituía, como bien ha indicado Grabar, un símbolo invertido de eternidad al indicar la paralización del tiempo.³¹

Si en un principio Oriente y Occidente se mostraron unánimes en la representación de las facciones de Cristo, poco a poco, los artistas occidentales empezaron a fusionar ambas fórmulas. Oriente permaneció fiel al tipo barbado, de aspecto digno y majestuosa belleza, caracterizado siempre por un rostro expresivo fuertemente oval, de frente ancha, nariz delgada, grandes ojos almendrados, largos cabellos oscuros y barba frecuentemente partida. A fines del siglo XII y en adelante, las diferentes imágenes de Cristo en el arte occidental se resumieron en una tipología más cercana al retrato de un hombre mostrándose en las distintas etapas de su vida, dejando a un lado el afán de Oriente en expresar en una misma imagen la inefable realidad divina y humana del Hijo de Dios.³²

³⁰ Tesis sostenida por SEBASTIAN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, Salamanca, 1984, pág.92. Por otra parte, M. Sauer considera que este modelo tiene su origen en la Roma antigua, donde la barba era un signo de distinción social. El mismo origen le atribuye Grabar haciendo derivar el Cristo barbado de los antiguos dioses paganos del mundo griego y romano. Cfr. GRABAR, A., *Las vías de la...*, op. cit., pág.114. Para Gilles la primera imagen de Cristo barbado apareció en el siglo^{IV}, véase GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.168.

³¹ GRABAR, A., *Las vías de la...*, op. cit., págs.113-114.

³² Algunos autores han señalado que ambos tipos, el Cristo barbado y el imberbe coexistieron desde su origen tanto en Oriente como en Occidente, véase BREHIER, L., *L'art chrétien. (Son développement iconographique, des origines a nos jours)*, París, 1928, págs.72-73 y DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., págs.233-234 y 246. Por otra parte, existen opiniones que asocian el recurso de la barba con el pensamiento de los Padres de la Iglesia que abogaban por la fealdad de Cristo. Véase DIDRON, M., *Iconographie chrétienne...*, op. cit., págs.251-252 y el estudio de RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El rostro de Cristo en el arte español*, ed. Urbión, Madrid, 1978.

X.2.- Tipología y color en las vestiduras

Conocedores de la capacidad del color en los vestidos como signo distintivo de la persona, los Padres de la Iglesia se refieren a ello. Dos posturas, marcadamente opuestas, se pueden seguir ya desde los primeros siglos en lo referente al empleo de aquél en la figura de Cristo:

- la de aquéllos que dan preeminencia a la jerarquía del personaje. Los tejidos de lino y los tintes más caros serán elegidos por su connotación de valor para representar pictóricamente sus vestiduras.
- los que exaltan la humildad y pobreza propios del Hijo de Dios. En este caso, se rechaza el empleo de colores vivos por considerarlos indecorosos y faltos a la verdad histórica.

La importancia dada al uso de los colores propios y convenientes en la representación pictórica de este personaje fue tomada en cuenta por Gregorio de Nisa que, parangonando las dos realezas (la humana del Emperador en la Tierra y la divina de Dios), defendió el uso de la púrpura por ser expresión de la virtud divina y signo de dignidad real.³³ Por ello, los pintores cristianos, instruidos en el valor simbólico de los colores, le atribuyeron a Cristo Pantocrátor la púrpura como *Basileus*. Esta túnica, a menudo, aparece combinada con un manto de tonalidad azulada, signo de la humanidad que asumió en su Encarnación.³⁴

³³ NISA, G. de, *De Hominis Opificio*, (PG 44, 135-136): "Quemadmodum enim more humano, qui principum imagines flunt, nativa formae indicia effingunt atque etiam purpurae amictu regiam dignitatem expriment... Atque haec imago non purpura est oxornata, neque sceptro et regia fascia praestantissimam dignitatem suam ut ostentaret necesse habebat, quando ne ipsam quidem exemplum, ad quod est conformata, rebus in huiusmodi consistit, sed pro purpura virtute amicta est, quo cultu nihil magis esse regium potest: pro sceptro, immortali beatitudine suffulta: pro regia fascia, justitiae corona exornata. Denique de omnibus quae majestati regiae conveniunt, apparet, unam hanc imaginem, pulchritudinem principis exemplaris accurate referre". El texto también se encuentra en ITURGAIZ, D., *Arte cristiano...*, *op. cit.*, pág.178.

³⁴ DONADEO, M., *Iconos de...*, *op. cit.*, pág.54 y GASOL I LLORENS, A. M^a, *El icono: rostro humano de Dios*, Lleida, 1993, págs.99-103. En esa época eran de uso corriente los manuales de iconografía en los que el color estaba perfectamente normalizado. Un ejemplo lo constituye FOURNA, D. da, *Ermeneutica della pittura*, Nápoles, 1971, págs.115-150.

Occidente no fue ajeno a este simbolismo. Cristo vestirá túnica roja y manto azul siempre que la escena representada haga referencia a los años de predicación de la palabra o al tiempo en que vivió en la Tierra, porque ambos serán los más convenientes para el prototipo de la humanidad. El amor de Dios hacia los hombres, personificado en Jesucristo, es expresado mediante el color rojo. Por ser además verdad en esencia, símbolo del Cordero Místico, los pintores le representaron con un vestido azul, pues como ya hemos indicado, Cristo inició a los hombres en las verdades de la vida eterna.³⁵

Contrario a esta costumbre se mostró Clemente Alejandrino al considerar que el fin del vestido era cubrir el cuerpo y no la deleitación de la vista a través de las diversas tonalidades de las tinturas de los tejidos.³⁶ Este pensamiento defensor de la humildad en el vestir no debió tener un gran efecto entre los artistas que, una y otra vez, siguieron atribuyéndole vestiduras de gran riqueza cromática. Una costumbre que terminaría gozando de la aprobación de la Iglesia al ver en ello un medio de adoctrinamiento. Haría falta el transcurrir de los siglos para que resurgiese una corriente tan decorosa y lejana a las propias necesidades del arte. Nos referimos al ya citado Interián de Ayala que, en su deseo de frenar las constantes licitudes y errores que cometían los pintores, llegó a calificar tales imágenes de falsas y ridículas. Sus argumentaciones se basaron en una remota tradición histórica, según la cual el pueblo judío usó en sus costumbres del vestir dos colores, a saber, el blanco y el pardo u oscuro. Un antiguo hábito social permitía a los hombres diferenciarse en su rango y posición mediante el color de sus ropajes. Sólo los pertenecientes a la nobleza o poseedores de grandes riquezas podían vestir ropas blancas, conformándose la plebe

³⁵ FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emece editores, Buenos Aires, 1956, pág.218; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, *op. cit.*, págs.103, 108 y 126; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, *op. cit.*, pág.31; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, *op. cit.*, pág.73.

³⁶ ALEJANDRINO, C., *Paedagog.*, lib.2, cap.10. *ex vers.Genitan.Hervetii*. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.III, cap.IX, pág.277.

con aquellos vestidos cuya única tonalidad era la propia del tejido.³⁷ Con el decaimiento de la República romana, las togas blancas cayeron en el olvido impuesto por la nueva moda en el vestir, predominando el empleo de lana sin teñir. Esta novedad fue acogida con agrado por el populacho.³⁸ Hebreos y judíos heredaron del pueblo romano la costumbre de llevar vestidos blancos. Pero, puesto que Cristo era "exemplo, y dechado de modestia, y de gravedad", este color le era impropio y nuestro teólogo rechazó de pleno que lo hubiese usado en sus ropas.³⁹ Se alejan pues de la verdad "los que pintan regularmente de color de grana, la túnica exterior de Christo Señor nuestro, y de color de violeta, ó cerúleo, su capa superior".⁴⁰

Al igual que el color, la calidad del tejido también tuvo un valor connotativo. Son numerosos los textos en los que se hace referencia al tipo de telas que Cristo utilizó en sus vestiduras. Para los que defendían su humildad, no usó "vestidos delicados, preciosos, y exquisitos, sino solamente comunes, y decentes, aunque tiraban mas á austeros, y á los que usaban la gente vulgar".⁴¹ En tales afirmaciones prima la defensa a ultranza del decoro. Es esta razón la que le lleva a rechazar la hipótesis de que usase vestidos excesivamente pobres, porque:

... si Christo hubiera usado de vestido penitente, muy áspero, y en todo vil, y despreciable, hubiera dado no poca ocasion á los envidiosos, y

³⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, lib.I, cap.IX, págs.72-73 y 75. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor Cristiano ristretto dell'opera di Fra Giovanni Interian de Ayala*, editore Domenico Taddei, Ferrara, 1854, lib.I, cap.IX, pág.52, & 5: "... Tornando alle vesti, l' Ayala vorrebbe persuadere, che il colore in uso esser dovea il bianco, frequentissimo fra i romani, e forse tolto dagli Orientali, specialmente quando fioriva la Repubblica: sottando con differenza che bianca e candidissima ed ornata fosse la tunica dei ricchi, meno candida e meno pulita quella del volgo..."

³⁸ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, págs.74-75. Véase también CITADELLA; L. N., *Istruzioni al pittor...*, *op. cit.*, pág.52, & 6: "Col cadere della Repubblica i Romani cominciarono a porre in disuso la bianca toga, vestendo mantelli e tuniche, e sottilissime vesti di color fosco, e grigio, specialmente nel volgo..."

³⁹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, pág.76. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, *op. cit.*, págs.52-53, & 7: "E riterrebbe quindi probabile che anche il Salvatore, che in ogni cosa fu esemplo di gravità, e di modestia, usasse di vestimenta di color naturale del tessuto, e non intinto di alcun altro".

⁴⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, lib.III, cap.IX, pág.277.

⁴¹ *Id.*, pág.275. Véase también pág.279.

calumniadores, de exàgerar, y acriminar esto mismo, y de motejarle por la disonancia que habria entre su comer, y su vestir...⁴²

X.3.- Adecuación del color a la historia

El color de las ropas de Jesucristo y su simbolismo va variando en función de los diferentes momentos de su vida, adaptándose al drama sagrado.

X.3.1.- Nacimiento e infancia

Parcos en palabras se muestran los evangelios "canónicos" al tratar sobre la infancia de Jesús. Tan solo San Mateo y San Lucas dedicaron algunas líneas a esa parte de su vida. La escasez de datos no colmó la imaginación de los fieles y, muy pronto, la historia comenzó a adornarse con pormenores que completaban el vacío dejado por aquéllos. En esos relatos prima la fantasía en detrimento de la verdad histórica, precisamente la que en muchos casos se buscaba justificar debido a las dudas surgidas hacia algunos puntos de doctrina importante. Si bien el origen de los apócrifos se debe buscar en la tradición oral de un pueblo que mostraba una gran sensibilidad hacia el misterio y la leyenda, no debemos olvidar que la Iglesia recurrió a su uso como panfleto herético. Con ello, se perseguía defender el honor de María y satisfacer la gran curiosidad de un pueblo ávido en conocer detalles sobre la vida de Jesús.

Entre los apócrifos que gozaron de mayor difusión se encuentran el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo*. El primero, atribuido a Santiago el Menor, es considerado el más antiguo y ejerció una enorme influencia no

⁴² *Id.*, pág.275.

sólo en el arte sino también en la doctrina teológica de la propia Iglesia, terminando ésta por aceptar los hechos narrados en el documento. En cuanto al segundo, fue escrito hacia mediados del siglo VI y siguiendo una tradición iniciada por San Jerónimo, se atribuye su autoría a San Mateo. Otros apócrifos de menor importancia deben ser tenidos en consideración por haber incluido, entre sus líneas, algunos pasajes referentes al Nacimiento de Jesús. Destacan el *Liber de Infantia Salvatoris*, refundición carolingia de los dos anteriores fechada hacia el siglo IX, el *Evangelio del Pseudo Tomás*, cuya redacción original puede remontarse al siglo II, el *Evangelio Árabe de la Infancia* y el *Evangelio Armenio de la Infancia*, ambos de origen oriental.⁴³

Las descripciones contenidas en dichos textos, muy detalladas en su conjunto, sirvieron de base a unas normas que fueron respetadas con cierta regularidad, fijando el modelo de la Natividad en el arte. Dejando a un lado el estudio de los diversos elementos que entran a formar parte de la puesta en escena, pasamos a analizar las variantes iconográficas del personaje que nos ocupa, esto es, de Jesús Niño.

El arte de los primeros siglos concibió el Nacimiento de una manera particular mostrándonos al Niño, desde el primer instante de su vida, bajo el aspecto de víctima, recostado en un altar y ocupando siempre el centro de la composición. Esta disposición del cuerpo de Jesús tendido sobre un sillar recuerda la piedra angular de la profecía de Isaías.⁴⁴ Sin embargo, Francisco Bacaicoa ha considerado que los artistas recurrieron como fuente de inspiración a las celebraciones litúrgicas, donde hay un día de Adviento en que se engarzan los conceptos de Piedra Angular y de Navidad.⁴⁵ Silva Maroto va más allá al considerar que con el color rojo del paño y en otros casos con el lienzo blanco, el artista recordaba al espectador la forma en que eran depositados los

⁴³ SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., Para los textos referidos véanse págs. 121-170; 173-236; 360-361; 279-303-332; 353-366, respectivamente.

⁴⁴ *Isaías* 28, 16: "... He aquí que he puesto en Sión por fundamento una piedra; / piedra probada, / piedra angular, de precio, firmemente asentada; el que en ella se apoye no titubeará".

⁴⁵ Véase BACAICOA, F., "El simbolismo del sillar en Paredes de Nava", en *Archivo Español de Arte*, XXII, (1949), págs. 260-

sacrificios en el altar, adquiriendo con ello la escena un carácter sacramental⁴⁶ (fig.50). Poco a poco, el sillar donde antaño aparecía recostado es sustituido por un pesebre que, con el tiempo, acabaría invadiendo este tipo de composiciones.

La dimensión humana del Niño va acaparando la sensibilidad e interés de los artistas que, a través de sus pinturas, lograron despertar la piedad de los fieles. Con la aparición en 1370 del famoso libro de las *Revelaciones* de Santa Brígida, la escena adquirió un nuevo carácter. La mística cuenta cómo le fue dado a conocer el relato del Nacimiento de Jesús directamente por la propia Virgen. Esta visión influyó de manera determinante en el arte.⁴⁷ Con frecuencia, los pintores nos muestran al Niño desnudo en el pesebre o sobre el manto de su Madre, rodeado su cuerpo de un halo luminoso que acapara todas las miradas (figs.51-52). En los apócrifos *Liber de Infantia Salvatoris* y en el *Evangelio Árabe de la Infancia*, Jesús era comparado con el Sol, fuente de luz y de vida.⁴⁸ La oscuridad de la noche o la luz del amanecer, según las diversas versiones posteriores, en la que tuvo lugar su nacimiento están cargadas de simbolismo. Si la falta de luz era conveniente para resaltar la llegada del Mesías como vencedor de las tinieblas, el amanecer servía para establecer un paralelismo entre el comienzo de un nuevo día y la llegada de una vida. La visión de la Santa pasó a ser fuente de inspiración para los artistas. En ella, cuenta cómo del cuerpo de Jesús, nada más nacer, salía una luz inefable que anulaba cualquier otra luz. Sin duda, se trataba de explicar la preeminencia de la luz divina sobre la luz natural:

⁴⁶ 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*, (1989), tomo II, núm.4, pág.138. Desde el siglo XII la liturgia y los escritos de los teólogos se esfuerzan en probar que los dos sucesos de vida de Cristo, nacimiento y muerte, confluyen en uno solo.

⁴⁷ Louis Réau rechaza que este motivo derive del arte italiano y más aún que sea una invención de Corregio. El autor indica que ya el arte bizantino conocía el tema del Niño-luminoso si bien fue la obra de Santa Brígida la que determinó su introducción en el arte de Occidente. RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit. (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), págs.226-227.

⁴⁸ SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios...*, op. cit., *Liber de infantia Salvatoris*, pág.258: "... eo quod lux magna resplendebat in ea, quae non defecit neque in die neque per noctem..." ("... ante la gran luz que allí resplandecía y que no desapareció ni de día ni de noche..."); *Evangelio árabe de la Infancia*, pág.304: "... estaba iluminado el recinto con una luz más hermosa que el resplandor de lámparas y antorchas, y más refulgente que la luz del sol". Menos explícito se muestra el *Evangelio armenio de la infancia*, pág.355: "... aparecía una luz centelleante que había venido a posarse en el pesebre del establo..." Sobre el análisis de este tema véase el estudio de SILVA MAROTO, M^a P., "La iconografía como...", art. cit., págs.137-138.

... dió á luz á su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol, ni la luz aquella que había puesto el anciano daba claridad alguna, porque aquel esplendor divino ofuscaba completamente el esplendor material de toda otra luz.⁴⁹

Con el tiempo otra fórmula en la que el vestido adquiere preeminencia iría eclipsando el empleo de la luz y del cuerpo desnudo del Niño. El texto del *Evangelio de San Lucas*⁵⁰ y las palabras de algunos Santos Padres aportaron el nuevo modelo. Estos últimos fueron unánimes en la descripción de los paños que cubrieron a Jesús en su llegada a este mundo. Unos pobres pañales, en lugar de un vestido de púrpura y unos harapos, en vez de finísimo lino, serían la señal indicadora del nacimiento del Hijo de Dios. El rechazo del color púrpura y de las telas de lino se debe a que ambos fueron considerados indecorosos y poco apropiados a la modestia del personaje.⁵¹ De nuevo, el arte se dejó empapar de las visiones místicas y, como en el caso anterior, fue la obra de Santa Brígida la que tuvo una mayor influencia:

... y comenzó á envolverlo cuidadosamente, primero en los paños de lino, y después en los de lana, y sujetando el cuerpecito, piernas y brazos con la faja, que por cuatro partes estaba cosida en el paño de lana que quedaba encima.⁵²

Frecuentemente, la pintura barroca nos muestra al Niño enfajado en unos paños (fig.53). Lope de Vega lo describió en los siguientes versos dedicados al Nacimiento y Adoración de los Pastores:

Estaba el glorioso Infante desnudo en la tierra, tan hermoso, limpio y blanco como los copos de la nieve.../ Comenzóle a envolverle (María) con alegre diligencia, primero en los dos paños de hilo, después en los dos de lana; y con

⁴⁹ SUECIA, Sta. B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación XII, pág.449

⁵⁰ *San Lucas* 2, 7: "... y le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre..."

⁵¹ Para las referencias a los textos patrísticos véanse INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.I, pág.183; CAMINERO, F., *Los Santos Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos griegos y latinos*, Madrid, 1878, pág.49.

⁵² SUECIA, Sta. B. de, *Celestiales Rev...*, op. cit., Revelación XII, pág.450.

una faja le ligó dulcemente el pequeñito cuerpo, cogiéndole con ella los brazos, poderosos a redimir el mundo; atóle también la soberana cabeza por más abrigo...⁵³

Tanto el modelo del cuerpo desnudo irradiando luz como el del Niño vestido se alternan en el arte gozando del visto bueno de los eruditos. Sin embargo, la primacía que llegó a adquirir el decoro a partir de Trento modificó la situación y llevó a algunos tratadistas a calificar el primer tipo como un "error intolerable". De este sentir fue Pacheco al considerar con poca autoridad las argumentaciones alegadas por aquéllos que veían en el desnudo un medio para expresar ora la pobreza, ora la belleza de Jesús. Defensor acérrimo de la verdad histórica el tratadista recomienda al pintor que siempre "es más seguro baxar la cabeza y conformar la pintura con la Escritura",⁵⁴

A partir del siglo XVI y frecuentemente a lo largo del siglo XVII, los escritos místicos completaron la ya prolífera fuente de inspiración de los artistas. El enorme interés que suscitaban entre los fieles las escenas de la Infancia y de la Pasión de Cristo, motivó la aparición en el arte de nuevos tipos iconográficos. Surgen entonces las imágenes del Niño Jesús con los instrumentos de su Pasión. El tema se viene a sumar al ya difundido en el arte de la Virgen Niña que, ocupada en la costura se detiene ante la visión de los sufrimientos de la Pasión de su Hijo, encontrando su interpretación en el Niño que se hiere con la corona de espinas. Con la herida el pintor lograba dos objetivos claros: por un lado, conmover al fiel que contemplase su imagen y, por otro, recordarle los hechos venideros. Para ello, el recurso cromático era fundamental. Es interesante comprobar la importancia que este elemento puede adquirir en las diversas versiones del tema realizadas por un mismo artista, sin duda, para adaptarse mejor al sentimiento imperante en cada momento. Así podemos verlo en *La casa de Nazareth* del Museo de Cleveland y *El Niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth* de una colección particular, ambos pintados por

⁵³ VEGA, L. de, *Los pastores de Belén*, (1ª ed. 1612), ed. "Obras sueltas", Madrid, 1788, tomo 16, pág.239. Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del...*, op. cit., pág.24.

⁵⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XII, pág.607.

Zurbarán. Éste, sustituyó el tradicional azul grisáceo de la túnica de Jesús por una tonalidad malva mucho más adecuada para evocar en el espectador el sufrimiento y la penitencia⁵⁵ (figs.54-55).

No faltan pinturas en las que Cristo-Niño se abraza a la cruz portada por los ángeles como símbolo de su suplicio (fig.56). En otras composiciones es figurado como vencedor de la muerte. Inspirándose en las imágenes helenísticas del Eros-Thanatos o del pequeño genio de las *vanitas*, los artistas del siglo XVI y aún más del siglo siguiente, le representaron con el cuerpo recostado en la cruz, apoyando la cabeza sobre una calavera, en recuerdo de la frase *nascentes morimur, finisque ab origine pendent*⁵⁶ (fig.57). Un mismo sentimiento brota de las imágenes en las que Jesús aparecía portando aquel atributo o simplemente, contemplándolo⁵⁷ (fig.58).

La tipología de Jesús Niño como Buen Pastor y sus imágenes en el taller de Nazaret si bien son importantes en cuanto a la iconografía no aportan nada nuevo en lo referente al simbolismo del color.

Destacar, por último, las imágenes en las que aparece junto a su Madre vestido con una túnica verde o aquéllas otras en las que el artista eligió este color para el envés de su manto. Símbolo de la vida en su estado permanente, el pintor pudo recurrir a ese color para figurar la iniciación espiritual del Hijo de Dios⁵⁸ (figs.59-60).

⁵⁵ El tema ha sido ampliamente analizado en la obra de Zurbarán por LÓPEZ DE ESTRADA, F., "Pintura y Literatura: una consideración estética entorno de la Santa Cena de Nazaret de Zurbarán", en *Archivo Español de Arte*, XXXIX, (1966), págs.25-50. La reciente restauración del cuadro perteneciente a la colección particular ha llevado a algunos estudiosos de Zurbarán a considerarla la primera versión del tema y no la copia. Véase *Zurbarán*, catálogo de la muestra celebrada en el Museo del Prado (mayo/julio), 1988, págs.377-378.

⁵⁶ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), págs.41 y 285-286.

⁵⁷ Véase TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, editorial Plus-Ultra, Madrid, 1947, págs.195-200; HERNÁNDEZ PERERA, J., "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", en *Archivo Español de Arte*, n°105, (1954), pág.59; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, (1988), tomo I, núm.I, págs.50-52.

⁵⁸ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.120-121. Sobre el simbolismo del verde en Jesucristo véase además Lucas 23, 31.

X.3.2.- Vida pública de Jesús

Infancia y Pasión centraron los esfuerzos de los pintores en claro detrimento de los pasajes correspondientes a la vida pública de Jesús. Mención aparte es el tema del Bautismo, tan profusamente representado en el arte. Con todo, la fijeza de los datos suministrados por los Evangelios limitó enormemente la fantasía del artista y determinó que el tipo iconográfico apenas sufriese modificaciones con el paso del tiempo.

De manera tradicional se eligió el azul para las vestiduras de Cristo durante los años de su vida pública, pues era el color conveniente para quién predicó la verdad y la sabiduría. Sin embargo, este color puede variar dependiendo de las necesidades de la escena. Así ocurre cuando se representa su Bautismo. Si en sus orígenes Jesús nos muestra su cuerpo desnudo, hacia finales del siglo XIV, los artistas lo ocultan con el paño de pureza siempre blanco (al menos así es como lo recomendaban los teólogos), imponiéndose este modelo a partir del siglo XV (fig.61). Más tarde, el espíritu de la Contrarreforma, tan hostil al desnudo del cuerpo humano, hizo que el arte idease ingeniosos artificios, basados en recubrir el cuerpo con una ancha túnica o con un manto combinado con el paño de pureza. El recurso ocultaba parte del cuerpo pero a la vez permitía el estudio de la anatomía⁵⁹ (fig.62).

Por otra parte, aunque tradicionalmente se ha representado a Cristo tentado por el Demonio vestido con túnica púrpura y manto azul (fig.63) en el deseo de mostrar a los ojos de los fieles la dignidad y el poder del Hijo de Dios sobre las fuerzas del mal, los iconógrafos medievales usaron también de otros colores. Algunas pinturas ofrecen un ejemplo de la elección del pardo rojizo (bistre) o rojo negruzco (bermejo) para el manto del primero y del blanco para las vestiduras del segundo, siendo el color indicador del cambio de papeles adoptado por los personajes y significando, en el caso

⁵⁹ Para la representación iconográfica de Cristo en la escena del Bautismo y la modificación de su indumentaria véase RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., (Tome I. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), págs.300-301.

de Cristo, su descenso al mundo para vencer al mal.⁶⁰ A este respecto son interesantes las palabras de Fonseca:

... porque este color bermejo es el color de la culpa y del pecado. Y porque el pecador se vistió como yo del blanco de la inocencia, quise yo vestirme como el, y trocar con ella la capa, y porque el fallé de blanco, que es mi librea, vestirme de colorado.⁶¹

Pero quizá la máxima expresión del triunfo de la luz sobre las tinieblas sea la figura de Cristo totalmente cubierta con un manto negro.⁶²

De los textos evangélicos proviene el uso del blanco en las vestiduras de Cristo trasfigurado.⁶³ El término "cándido" parece derivar de un antiguo apodo romano con el que vulgarmente se conocía a los candidatos a la Magistratura. Éstos acostumbraban a lavar sus togas blancas con greda en un deseo de conseguir que brillasen pareciendo nuevas. Vestidos extremadamente blancos y resplandecientes como la nieve diría San Marcos.⁶⁴ Más preciso parece San Lucas al usar la expresión "su rostro se transformó, su vestido se volvió blanco y resplandeciente".⁶⁵

Símbolo de la regeneración del alma y recompensa dada a los elegidos, las vestiduras blancas encuentran su significado simbólico en la lengua sagrada de la Biblia. De todos, tal vez sea el *Apocalipsis* el que mayor referencia hace a este simbolismo. En él se dice que sólo alcanzan el reino de los cielos aquéllos que hayan

⁶⁰ PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.138.

⁶¹ FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida de Christo Señor Nuestro*, Madrid, 1621, lib.I, cap.12, pág.336.

⁶² GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.130; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.31; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.86.

⁶³ *San Mateo* 17, 2: "Y se trasfiguró ante ellos; brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz".

⁶⁴ *San Marcos* 9, 3: "Sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, como no los puede blanquear lavadero sobre la tierra". Para el comentario al texto del evangelista y las asociaciones del blanco con la nieve y la luz véanse además FONSECA, C. de, *Primera parte de la...*, op. cit., lib.I, cap.12, pág.336; MALDONADO, J. de, *Comentarios a los Cuatro Evangelios*, BAC, Madrid, 1956, pág.608.

⁶⁵ *San Lucas* 9, 29.

logrado lavar y blanquear sus túnicas en la sangre del Cordero.⁶⁶ Las constantes alusiones a la luz como causa de la blancura de las vestiduras de Cristo no son otra cosa que el símbolo del amor divino en su grado máximo.⁶⁷ La patrística no aporta nada nuevo, limitándose a recordar los pasajes bíblicos ya aludidos.

Los iconógrafos se inspiraron en los escritos de los eruditos, encontrándose ya en las primeras guías de pintura normas sobre la conveniencia de adecuar el color a dicha escena. El manual escrito por Dionisio de Fournas, en el que se aconsejaba al pintor el uso del blanco, debió ejercer una gran influencia entre los pintores a juzgar por la enorme cantidad de imágenes en las que Cristo cubre su cuerpo con una "cándida" túnica⁶⁸ (fig.64). Una particularidad curiosa caracteriza la Transfiguración de Cristo en algunas miniaturas medievales. Para expresar que de su cuerpo salía una luz sobrenatural se recurrió a pintar su rostro con una tonalidad amarillo-dorado. Emile Mâle ha asociado este "elemento naif" con las representaciones de los Misterios en los que existía la costumbre de que el actor que encarnaba el papel de Cristo en dicha escena llevase la cara o incluso todo el cuerpo, pintado de amarillo.⁶⁹

Unanimidad en todos los campos es la nota a destacar. Textos e imágenes coinciden en este caso quizá en mayor medida que en otros.⁷⁰ Sólo una voz se alzaría,

⁶⁶ *Apocalipsis* 3, 4-5: "Pero tienes en Sardes algunas personas que no han manchado sus vestidos y caminarán conmigo vestidos de blanco, porque son dignos. El que venciere, ése se vestirá de vestiduras blancas..."; 7, 14: "... Estos son los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del Cordero. Por eso están delante del trono de Dios..."

⁶⁷ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.98; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.95; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.60-61.

⁶⁸ A pesar de estas recomendaciones tan tempranas en el arte, no faltan imágenes en las que el artista no siguió lo establecido. Así hay pinturas en las que Cristo transfigurado aparece vestido con una combinación de rojo-verde o viceversa, colores estos que tiñen manto y túnica indistintamente. Véase GAGE, J., *Color y...*, op. cit., pág.33.

⁶⁹ En la *Passion* de Gréban se dice: "Icy doivent être les habits de Jésus blancs et sa face resplendissante comme l'or" y en la *Passion* de Jean Michel: "Icy entre Jésus dedans la montagne pour soy vestir d'une robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et les mains toutes d'or bruny..." Cfr. MÂLE, E., *L'art religieux de la...*, op. cit., pág.68. A ello se refiere también RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., pág.577.

⁷⁰ Un ejemplo son las palabras de Ribadeneira recordando las de los evangelistas, véase RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, op. cit., pág.420: "... Christo ... se transfigurò delante de sus dicipulos, los quales... le vieron glorioso el rostro, y todo el cuerpo mas claro, y resplandeciente que el mismo Sol, y sus vestiduras mas blancas que la nieve". Al referirse a la blancura de la túnica, dijo: "... O aquella claridad (y es mas prouable) ocupò folamente la superficie, y tez del rostro, con q le hermofedò, y hizo mas esfolarecido que el mismo Sol... Y del rostro se deriuaua toda aquella inmenfa luz en las manos, y en los otros miembros del cuerpo del Señor... Demas desto la claridad del cuerpo redundaua en el vestido, demanera, que era mas blanco que la nieve".

al cabo de los siglos, en contra de tales usos. Para el teólogo Interián de Ayala, Cristo no usó de vestiduras blancas en su Transfiguración sino pardas, las cuales fueron percibidas por los ojos de los allí presentes como blancas debido a un fenómeno óptico producido por la incidencia de una gran fuente de luz,

En quanto a sus vestidos... aunque diximos, que el vestido comun, de que usó JesuChristo, no fué blanco, sino pardo; sin embargo en este Misterio de la Transfiguración, por la mucha copia de luces, y resplandores, que salían de su rostro, resplandecieron sus vestidos, como si fueran blancos. Ni es esta una interpretación voluntaria...⁷¹

X.3.3.- Escenas de la Pasión

Animada por el drama litúrgico así como por las visiones místicas, la iconografía de la Pasión adquirió un carácter concreto invadiendo, a partir del siglo XIV, los retablos. El color de las vestiduras de Cristo está, más que nunca, en función de la escena narrada y adquiere un valor no sólo de reconocimiento del personaje sino de connotaciones muy precisas. Blanco, rojo y morado son, como vamos a analizar, los tres colores elegidos para cada una de los momentos de la Pasión. Landulfo de Sajonia explicó así su significado:

... E affi parece q rpo nro feñor fue vestido en aquel dia de tres vestiduras/
(conuiene faber) de vna blanca y de otra bermeja/ y de otra morada efcura/
para fignificar que el que quiere fer de fu familia: fe ha de vestir de blancura
de innocē//cia/ y de vestidura rubicūda de caridad y de obediēcia y de ropa

⁷¹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XIII, pág.353. Véase también tomo I, lib.I, p.XIX, pág.77.

cocinea (esto es) de oscuro y de morado color q es vestidura de penitēcia. E affi vistieron al rey de la gloria desta purpura y deste manto...⁷²

X.3.3.1.- Juicio contra Cristo

La descripción dada por San Lucas al momento en el que Cristo fue juzgado por Herodes y remitido de nuevo a Pilatos,⁷³ sirvió de fuente a los artistas que, ciñéndose a la letra del texto, le representaron con su cuerpo cubierto con una vestidura blanca en contraste con los ricos ropajes o la púrpura del Tetrarca (fig.65). Aunque todos coinciden en cuanto al uso del blanco, no ocurre de igual modo en lo que se refiere al significado del mismo. Para Landulfo de Sajonia, Herodes eligió la vestidura blanca en señal de escarnio y burla, pues de esa manera eran vestidos en su tiempo los locos para diferenciarles del resto:

... y efcarnecio lo / y vestido de vna vestidura blanca remimitio lo a Pilato. Y esto hizo por efcarnio y en feñal de burla: como fuelē fer vestidos los locos de alguna vestidura pa reyr y jugar con// ellos: porq fean conofcidos de los otros/ y por vētura en aql tiempo deuia fer cofa de gran vilipēdio y menofpcio traer encima vestidura blāca: porq en aquella tierra era costumbre q fueffen desta manera efcarnefcidos los locos.⁷⁴

⁷² SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita Christi*, Sevilla, 1551, 4 parte, cap.Irij, fol.rc. Similar explicación la encontramos en VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro Señor Iesv Christo y de sv Sanctissima Madre. Y de los otros Sanctos, segun la orden de sus Fiestas*, Sevilla, 1572, fols.ciii-ciii v: "... Y así parece que el señor fue vestido en aquel día de tres vestiduras (conviene a saber) de vna vestidura blanca en casa de Herodes, la que tuuo vestida encima de sus propias vestiduras hasta que se la desnudaron quando lo açotaron y de otra bermeja, y de otra morada oscura..."

⁷³ *San Lucas* 23, 11: "Herodes, con su escolta, le despreció, y por burla le vistió una vestidura blanca y se lo devolvió a Pilato".

⁷⁴ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, *op. cit.*, cap.Irij, fol.lrrrj. Pedro de la Vega y Francisco Arias siguen casi al pie de la letra al Cartujano. Véanse VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro...*, *op. cit.*, fol.ci (v): "... Y menofpcio lo Herodes con toda su cauallería, y efcarnefcio lo, y vestido de vna vestidura blāca remitio lo a Pilatos. Y hizo esto Herodes por efcarnio, y feñal de burla, como fuelen fer vestidos los locos de alguna vestidura para reyr y jugar con ellos"; ARIAS, F., *Parte Segvnda del Libro de la Imitacion de Christo nuestro Señor*, Impreso en casa de Iuan de Leon, 1599, tratado octavo, cap.XXXIII, pág.843: "... y no se contentó Herodes de despreciar al Señor con todos sus cavalleros y foldados, fino quiso hazer, q fueffe despreciado de todo el pueblo, y de Pilato, y que todos se conformassen con su opinion y juyzio, y lo tuviesfen por loco, como el lo tenia, y lo trataffen como a tal. Y para persuadir esto a todos, le hizo poner una vestidura vil de color blanco, que era vestidura de locos, y conella bolvio desde la casa de Herodes hasta la de Pilato". En el siglo siguiente se encuentran testimonios del mismo tipo. Como ejemplo, véase RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*,

A las razones expuestas añadió el simbolismo tradicional que encierra el propio color. En la vestidura blanca era "figurada la inocencia y la cañtidad de la hñanidad refcebida".⁷⁵ Siglos más tarde, Interián de Ayala consideraría que a través del color el espectador comprendía que Cristo no debía ser tenido por "un seductor vulgar", sino "por noble, y de la gente mas principal".⁷⁶ Pero, sólo si con anterioridad al juicio el Mesías vistió de otro color, el blanco puede tener un significado simbólico; de lo contrario "¿qué hubiera hecho, ó intentado hacer aquel Rey impío vistiendo á Christo con un vestido blanco sobre otro tambien blanco?"⁷⁷

X.3.3.2.- Flagelación

Si en las primeras representaciones del tema los artistas figuraron a Cristo en presencia de Pilatos con su cuerpo cubierto por una túnica, a partir del siglo XII sólo lleva una toalla o lienzo atado a la cintura, generalmente de tonalidad blanquecina⁷⁸ (figs.66-67). A pesar de que no siempre se utilizó como recurso la columna, son muchas las pinturas en las que este elemento aparece, variando su forma, proporciones y color a lo largo de los siglos. Comúnmente fue realizada siguiendo el modelo propuesto por las reliquias veneradas como auténticas en Jerusalén y en la basflica de

pág.16: "... Herodes... menospreció al Señor y por mayor escarnio le mandó vestir de vna vestidura blanca, como à loco, y bolverle à Pilatos. De manera, que el Señor del mundo no se contentó de auer sido tenido por malhechor, y rebovedor del pueblo... pero quiso tambien ser tenido, y tratado como loco, para exemplo de nuestra paciencia, y para que no hagamos cafo de los vanos juicios del mundo loco".

⁷⁵ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, *op. cit.*, cap.Irj, fol.Irrj. Similar significado sería indicado por la Madre Ágreda destacando como virtudes la inocencia y la pureza de Cristo. Véase ÁGREDA, M. J., de, *Mística Ciudad de Dios. Vida de María*, (introducción, notas y edición por Celestino Solaguren), Madrid, 1970, Segunda parte, lib.VI, cap.XIX, pág.993: "Y habiéndose reido con mucho escarnio de la modestia del Señor todos los criados de Herodes, para tratarle como a loco y menguado de juicio, le vistieron una ropa blanca con que señalaban a los que perdían el seso, para que todos huyesen de ellos. Pero en nuestro Salvador esta vestidura fue símbolo y testimonio de su inocencia y pureza, ordenándolo la oculta providencia del Alísimos..."

⁷⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.I, cap.IX, pág.76. Véase también CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XV, pág.150 & 2: "Egli era vestito regalmente, colla porpora, cinto di satelliti, e di soldati. Gesù gli stava innanzi con tutta una modesta dignità; e non degnandosi di rispondergli parola, fu deriso da Erode e dal popolo, vestito di bianca veste, e ricondoto a Pilato..."

⁷⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.I, cap.IX, pág.76.

⁷⁸ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.* (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), pág.452.

Santa Práxedes en Roma. Mientras que la Edad Media daría prioridad a la primera, el arte de los siguientes siglos y sobre todo en la Contrarreforma, adoptaría el segundo modelo.⁷⁹

Por otra parte, el color que se le atribuyó no carece de interés. Son muchas las leyendas sobre el tono original que tuvo la columna en la que Cristo fue flagelado. Descrita su materia por algunos como de "jaspe sanguino", Schapiro sugiere que la atribución del color rojo puede deberse a los relatos que, desde muy antiguo, circulaban sobre las columnas de la flagelación conservadas como reliquias en la capilla del Monte Sión y en el Patio del Santo Sepulcro.⁸⁰ Los restos de sangre son descritos por el Pseudo-Buenaventura en su *Meditación de la Pasión de Cristo*.⁸¹ En cualquier caso, el arte no siempre sigue estos relatos, variando la columna no sólo en su tipología sino también en su cromatismo. Teniendo en cuenta las características propias de este elemento y las posibilidades que en el orden compositivo brinda al artista, creemos que la elección última del color se debe más a razones puramente formales.

En pinturas posteriores desaparecen de la escena los verdugos que antes de su marcha han depositado en el suelo los azotes y las vestiduras de Cristo (fig.68). En otros casos le vemos desatado ya de la columna después de su flagelación y arrastrándose por el suelo intentando alcanzar su indumentaria. Para esta escena los artistas del siglo XVII se inspiraron no tanto en los pasajes bíblicos como en las *Meditaciones* del místico toledano Álvarez de Paz, escritas a principios de ese siglo:

Desatado de la columna. Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás tan rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies.

⁷⁹ Así lo recoge Louis Réau. Véase *Id.*, pág.453. Para más datos sobre la reliquia venerada en Roma véase PACHECO, F., *Arte la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIII, pág.640, nota 18.

⁸⁰ ARMELLINI, M., *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, 1942, pág.300: "diaspro sanguigno". Cfr. SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte...*, *op. cit.*, pág.325, nota 17.

⁸¹ "Columna autem, ad quam ligatus fuerat, vestigia cruoris ostendit, sicut in historiis continetur". ("La columna a que fue atado muestra las señales de la sangre, según dicen las historias"). SAN BUENAVENTURA, *Obras Completas*, (ed.bilingüe), BAC, Madrid, 1957, tomo II, cap.IV, págs.782-783. Cfr. también por SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte...*, *op. cit.*, pág.325, nota 20.

Las almas piadosas te contemplan, arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá tus vestimentas.⁸²

X.3.3.3.- Coronación de espinas. Ecce Homo

A partir del siglo XIV el tema aparece en el arte cristiano. La escena recoge el momento en que después de los crueles azotes los soldados de la guardia de Pilatos sacaron a Cristo al patio del Pretorio y despojándole de sus propias vestiduras (blancas), le cubrieron el cuerpo con un manto abierto y raído de púrpura, le coronaron de espinas y le pusieron en la mano derecha una caña, para posteriormente ser mostrado al pueblo (fig.69). Discrepan los evangelistas en cuanto al término más adecuado para definir el tinte rojo propio de las vestiduras de Cristo en el momento de su Coronación. Mientras San Marcos lo llamó púrpura, San Mateo se refirió a él como "manto de grana" (*chlamydem coccineam*).⁸³ Este tipo de adorno lo define muy bien Clemente Alejandrino. *Chlamys* es el término con el que algunos acostumbran a llamar a la capa ó manteleta y otros al manto real ó insignia militar.⁸⁴

Se mantiene viva la antigua tradición romana según la cual los Emperadores romanos, Rectores y Presidentes de las Provincias acostumbraban a usar el manto de grana para mostrar su poder ante el resto del pueblo. Pero, en el caso que nos ocupa, el empleo de la "púrpura" tiene un significado muy distinto.⁸⁵ Son numerosos los

⁸² PAZ, A. de, *Meditaciones*, (ed. 1620), pág.251. Cfr. MÂLE, E., *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, ed. Encuentro, Madrid, 1985, cap.VI, pág.212; el mismo fragmento es comentado en AYALA MALLORY, N, *Bartolomé Esteban Murillo*, Alianza Forma, Madrid, 1983, pág.62; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *Método iconográfico*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1991, pág.56. Véase también *San Mateo* 27,31 y *San Marcos* 15,20.

⁸³ *San Marcos* 15, 17: "... y le vistieron una púrpura..."; *San Mateo* 27, 28: "... y despojándole de sus vestiduras, le echaron encima una clámide de púrpura..." Véase además FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida...*, op. cit., lib.I, cap.20, pág.478.

⁸⁴ ALEJANDRINO, C., *In Paedag.*, 1. 2, c.4. Cfr. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XV, pág.391.

⁸⁵ La púrpura, expresión simbólica de la soberanía real, se convierte en un signo de escarnio. Véase FONSECA, C. de, *Primera parte de la vida...*, op. cit., lib.I, cap.20, pág.479. Algunos autores modernos han visto en ella el símbolo de la caridad. GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.105.

testimonios escritos que constatan la importancia que dicho color tuvo en la escena. Una túnica púrpura y un manto morado abierto por delante y prendido con una hebilla de color *coccineo* fueron, según el Cartujano, las vestiduras con que los soldados de Pilatos cubrieron el cuerpo de Cristo.⁸⁶ Es la túnica la que mayor simbolismo adquiere en la escena. Todos coinciden en describirla como un paño viejo coloreado de púrpura y teñido de grana, recibiendo mayor menorprecio que honra. Es, por tanto, la tonalidad y no el color en sí, lo que determina su valor simbólico. La elección de la púrpura mal tratada, teñida con grana, de una tonalidad mate, tal y como corresponde a un tejido desgastado por el uso y el paso del tiempo, es indicadora de la vejación y burla a los que Cristo fue sometido a los ojos de un pueblo regocijante ante su sufrimiento. Así lo expresó el Cartujano:

... E para efcarnecerlo affi como a rey flafó tomaron vn mãto de purpura raydo y viejo en feñal y argumẽto de mayor cõfufion. E porq fe llamaua rey vistieronlo delas vestiduras reales q vfauan los reyes an//tiguos.⁸⁷

En su visión mística, la Madre Ágreda describió aquel ropaje como "vestidura de rey fingido". "Vestido de Reyes" diría más tarde Ribadeneira. Ambos atribuyeron tal uso al deseo de irrisión que despertaría entre el vulgo una persona de condición humilde portando atributos reales.⁸⁸

⁸⁶ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, *op. cit.*, cap.Irij, fol.rc: "... y vistieron lo de vna vestidura de purpura y cercaronlo de vn mãto morado abierto por delãte q se pren//dia con vna hequilla pequeñuela de color cocineo q es como encarnado en menorprecio// del nombre y dela dignidad real q el (segun que la malicia delos afirmaua) vsurpaua y robaua con injusta causa". Parecidas palabras se encuentran en VEGA, P. de la, *La vida de...*, *op. cit.*, fol.ciii: "... vistieron lo de vna vestidura de purpura, y cercaron lo de vn manto morado: o de color coccineo que es como encarnado abierto por delãte, en menorprecio del nõbre y dignidad real que le oponiã aver usurpado".

⁸⁷ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, *op. cit.*, cap.Irij, fol.rc. Véanse además VEGA, P. de la, *La vida de...*, *op. cit.*, fol.ciii: "... Y tomarõ vn mãto de purpura raydo y viejo con q se vistierõ en feñal de mayor confufion. E hizieron esto por lo efcarnecer affi pues dezia que se aua hecho rey, porque los reyes folos vfauan entonces de purpura y de otras vestiduras muy preciosas"; ARIAS, F., *Parte Segvnda del...*, *op. cit.*, tratado octavo, cap.XXXIII, págs.845-846: "... y sobre el cuerpo desnudo y llagado y manando sangre ponente una vestidura vieja colorada de purpura, q avia sido teñida con grana... Y con estas insignias de purpura desechada en lugar de vestidura real, y de corona de espinas en lugar de corona de oro, y de caña en lugar de ceptro, quisieron representar y manifestar a todos en aquel publico teatro, como siendo Christo hombre baxo y impotente y pobre, tenia tanta ambition y jobervia, que pretendia fer rey: y que el reyno que el tenia y merecia, no era verdadero, fino vano, fingido y aparente". (la cursiva es del autor). En el siglo XVIII se mantiene el mismo pensamiento en INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.III, cap.XV, págs.391-392 y lib.I, cap.IX, pág.76; CITADELLA, L. N., *Instruizioni al pittor...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XV, pág.153: "... fu nuovamente denudato Gesù delle vesti, che avea ripreso, e gli venne posta su le spalle una clamide purpurea, di quella specie che usavano Presidi delle Provincie, non già nuova e risplendente, ma vecchia e ceneciosa, onde ingiuriarlo, e deriderlo, chiamandolo *Re de' Gludei*".

⁸⁸ ÁGREDA, M. J., *Mística Ciudad...*, *op. cit.*, segunda parte, lib.VI, cap.XX, pág.1008; RIBADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, *op. cit.*, pág.17.

Con la misma vestidura con la que había sido coronado, Pilatos mandó sacar a Cristo fuera del pretorio para que todo el pueblo pudiese contemplarle. El vestido y, más concretamente, el color del mismo, fue considerado un signo de reconocimiento de gran importancia (figs.70-71). Así lo demuestran las palabras de Landulfo de Sajonia:

... Es de notar que en el mesmo habito que fue chrifto efcarnecido de los miniftros/ lo moftro pilato... Y falio luego Jefus por mandamiento de pilato: trayendo en fu cabeça corona de efpinas: y vn manto de purpura encarnado: y vn cetro de caña en// la mano. Efte manto era viejo y muy de//fchado. Mira pues quan lamentable efpectaculo y vifta fue efta: el habito era real: mas de todas partes fe manifeftaua fu menofprecio...⁸⁹

X.3.3.4.- Camino del Calvario

Siguiendo la descripción de los evangelistas San Mateo y San Marcos⁹⁰ los artistas acostumbran representar a Cristo saliendo del Pretorio, una vez dictada la sentencia, cubriendo su cuerpo con tres vestiduras, esto es: la túnica inconsútil de color blanco, la túnica superior tradicionalmente pintada de violáceo y la capa del mismo color que la prenda anterior.⁹¹ En defensa del decoro resultó conveniente que su cuerpo no quedase completamente desnudo cuando le despojaron de las vestiduras y, por esta razón, se insiste en el hecho de que Cristo siempre mantuvo la túnica

⁸⁹ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, *op. cit.*, cap.Irij, fol.roluij. Sobre la descripción de la misma escena véanse VEGA, P. de la, *La vida de...*, *op. cit.*, fol.ciiij: "... Y falio otra vez Pilato a los judíos, y faco cõfigo a Jefus trayedo en fu cabeça corona de efpinas, y vn mãto, y díro les. Uedes aquí como os lo traygo fuera, despues qlo he hecho cafligar..."; ÁGREDA, M. J. de, *Mística Ciudad...*, *op. cit.*, lib.VI, cap.XXI, pág.1013: Pronuncia Pilatos la sentencia de muerte contra el Autor de la vida...: "... A vista de todo este pueblo sacaron a nuestro Salvador con sus propias vestiduras..."

⁹⁰ *San Mateo* 27, 31: "Después de haberse divertido con El, le quitaron la clámide, le pusieron sus vestidos y le llevaron a crucificar"; *San Marcos* 15, 20: "Después de haberse burlado de El, le quitaron la púrpura y le vistieron sus propios vestidos".

⁹¹ Así lo recomendó Pacheco en sus Adiciones a las imágenes. PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIII, págs.644-645; Véase también INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.III, cap.XVI, págs.397-399; CITADELLA, L. N., *Istruzioni al pittor...*, *op. cit.*, lib.III, cap.XVI, pág.155, & 1: "Publicatasi la sentenza di morte, fu G.Cristo rivestito de'suoi proprí indumentí, e cioè della camicia, della tunica, e del manto..."

inconsútil.⁹² Algunos han atribuido a dicha prenda un valor simbólico considerando que representaba la unidad de la Iglesia y la caridad.⁹³

La sustitución del manto de grana por las vestiduras "propias" encuentra su justificación en el deseo mostrado por los judíos para que el vulgo no tuviese ninguna dificultad en reconocerle. De nuevo el color se alza como un signo individual de identificación del personaje. Pacheco es claro al respecto cuando recuerda que "se ha de pintar el Salvador con sus propias vestiduras que traxo y usó siempre".⁹⁴ A pesar de que en los textos analizados no hemos encontrado referencia alguna a la imposición de un color determinado para ellas, sorprende la unanimidad de los artistas en la selección de éste, siendo frecuente el empleo del morado en todas sus gamas cromáticas (figs.72-74). El violeta, color resultante de la suma a partes iguales del rojo y del azul, por ser la unión de los contrarios, representa la equidistancia entre el cielo y la tierra. Es, desde su propio dolor, cómo Cristo (verdad) al despojarse de su naturaleza humana se identifica con la naturaleza de Dios (amor = rojo y sabiduría = azul), produciéndose una fusión completa del Hijo con el Padre. Sólo a través del sufrimiento y de la penitencia tendría lugar la redención de la humanidad.⁹⁵

Algunos se levantaron en contra de dicha tradición. Que Cristo no usó de vestiduras de color morado, a pesar de haber sido representado así sistemáticamente por los artistas y consentido dicho tipo iconográfico por la Iglesia, es el sentir de Interián de Ayala. Este teólogo sostuvo que era más adecuado a la verdad histórica representar la túnica del color de la lana, si bien se mostró condescendiente con tales

⁹² Ya Orígenes había apuntado el uso de un lienzo blanco con intención decorosa. Cfr. MALDONADO, J., *Comentarios a los...*, op. cit., III. *Evangelio de San Juan*, págs.752-753.

⁹³ SAJONIA, L. de, (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., cap.Iriij, fol.oriij: "... E aquella tunica fobre q echaró fuertes significa q todas aquellas quatro partes fe auian de ayuntar en la unidad/ y concordia de vna fe/ q fe oñtiene en el vinculo de la caridad..."; 4 parte, cap.lriij, fol.oriij: "... La tunica no cofida y no diulfa es la vnidad ecclesiaflica..." A ello también se refirió PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.645.

⁹⁴ PACHECO, F., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.644. Véase también INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XVI, págs.397-398.

⁹⁵ GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.126; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.115; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.119.

licencias siempre y cuando la tonalidad elegida se mantuviese en la gama de los oscuros.⁹⁶

X.3.3.5.- Crucifixión

La connotación humillante que tenía para los romanos el suplicio de la cruz motivó que este tema tardase en aparecer en el arte cristiano, pero cuando lo hizo se convirtió rápidamente en la imagen triunfante de la muerte. Si ya en tiempos de los Apóstoles la literatura cristiana relacionó la cruz con el martirio de Cristo, la idea de caída y redención encuentra su expresión máxima en la *Homilía Sexta de la Pasión* pronunciada por León Magno en el siglo V.⁹⁷ Con anterioridad, el IV Concilio de Constantinopla o Quinisexto (692) había aconsejado la representación de Cristo-hombre crucificado en sustitución del Cordero Místico. Así lo expresaba el canon II:

... de aquí en adelante, será necesario representar en las imágenes, al Cristo nuestro Dios bajo la forma humana, en vez del antiguo Cordero. Es preciso que el pintor nos lleve, como de la mano, al recuerdo de Jesús vivo en carne, muriendo por nuestra salvación y consiguiendo así la Redención del Mundo.⁹⁸

En la primitiva iconografía del tema encontramos dos fórmulas simultáneas que responden a dos maneras distintas de concebirlo. La sirfaca, según la cual Cristo viste una larga túnica sin mangas *colobium* o con mangas a manera de dalmática. Para dicho tipo los artistas se inspiraron en la imagen de Nicodemus donde el Crucificado aparecía

⁹⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XVI, págs.397-398.

⁹⁷ MAGNO, S. L., *Homilias año litúrgico*, Madrid, 1969, pág.234.

⁹⁸ YARZA LUACES, J., "Iconografía de la Crucifixión en la Miniatura española. Siglos X al XII", en *Archivo Español de Arte*, (1973), pág.15, nota 11.

con túnica negra de algodón y orla con cingulo bordado en oro.⁹⁹ Dicha fórmula iconográfica permaneció en Oriente hasta que la persecución iconoclasta produjo la emigración de los artistas de la zona hacia Occidente, lugar donde el tema se asimiló y enriqueció con nuevos símbolos. Siguiendo el modelo griego, Cristo aparece desnudo e imberbe, introduciendo los artistas pequeñas variantes tales como el paño de pureza (*perizoma* o *subligaculum*). La imagen hecha por el evangelista San Lucas, en la que Cristo unas veces aparece desnudo y otras vestido, se convirtió en la fuente de inspiración.¹⁰⁰ Ambos tipos de Crucificado se simultanearon en el arte desde su origen, colaborando a ello las estrechas relaciones que desde el siglo IV mantuvieron Oriente y Occidente.

Uno de los aspectos que más nos interesa destacar por su implícito uso del color es el modo en que los artistas han utilizado los ropajes para cubrir el cuerpo de Cristo en la cruz. De manera general, podemos decir que los condicionantes no se deben sólo a la casualidad o al capricho del artífice sino a cánones establecidos por la costumbre y aceptados por la Iglesia. Además, la presencia del modelo vestido, tanto en Oriente como en Occidente, hace pensar que su origen se debió a las necesidades del culto litúrgico.¹⁰¹

El uso de una sencilla túnica monocromática, con o sin mangas, que podemos observar en las imágenes de Cristo crucificado hasta aproximadamente el siglo XI, respondía al deseo de mostrar ante los ojos de los fieles una imagen del Hijo de Dios

⁹⁹ ROCCA, A., *Opera Omnia*, Roma, 1719, vol.I, pág.262: "Illa Imago, quae Lucae asservatur tanquam viva Cruci affixa cernitur: barbam coloris avellanae, subflavam scilicet, comae admisilem, hand longam, sed in extremam parte sensim bipertitam habens..." Nos ha sido imposible consultar el texto original, por lo que seguimos el recogido en PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XV, págs.731-732, nota 34.

¹⁰⁰ *Ibidem*: "Altera Imago Christi Domini Salvatoris...uti diximus, a S. Lucam Evangelistam dicitur incisa...sed modo ostenditur, et modo vestita... Hinc Crucifixus adhuc vivens repraesentatur barbam, et comam Imagini Crucifixi lucensis habens adsimiles..." Cfr. PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, págs.730-731, nota 32.

¹⁰¹ Así lo mantiene Manuel Trens. Véase TRENDS, M., *Les Majestats Catalanes*, editorial "Alpha", Barcelona, 1966, pág.22.

que ocasionase respeto y devoción, dejando a un lado las consideraciones referentes a la exactitud histórica del hecho.¹⁰²

Pero, la necesidad de expresar en la imagen del Crucificado la doble naturaleza divina y humana de Cristo, determinó el nuevo recurso de cubrir su cuerpo con suntuosos vestidos de gran riqueza decorativa y cromática siguiendo las modas, usos y costumbres orientales (fig.75). La antigua túnica romana caracterizada por la sencillez y austeridad es sustituida poco a poco por otra con mangas, más o menos largas, ceñida al cuerpo por un cordón, en muchos casos, sumamente lujoso. Este nuevo traje permitía expresar la supremacía de la autoridad divina mediante elementos del mundo material. Por ello, la riqueza de las telas así como de los tintes que las decoraban fueron considerados indispensables para poner de manifiesto ante los fieles la potestad sobrehumana del Cristo en Majestad (*Rex tremendae majestatis*).¹⁰³

Se buscaron nuevas fórmulas que permitiesen, sin dejar de lado la idea de respeto, reproducir más fielmente el hecho histórico. Los artistas recurrieron a dos nuevas prendas, el *cinctus* y *semicinctus*. La primera consistía en una especie de faldilla corta que tapaba el cuerpo desde la cintura hasta por debajo de la rodilla y la segunda, en un trozo de tela colocado alrededor de la cintura.¹⁰⁴ Ambas, y sobre todo la última, eran más acordes con el sentimiento que, a partir del siglo XI, se tuvo sobre la escena del Calvario. El realismo del sacrificio divino acabaría imponiéndose y, como consecuencia, se abandonarían la antigua indumentaria.

Desde el siglo XIV el ropaje de Cristo quedó reducido a una pequeña tela sujeta a la cintura, no faltando imágenes en las que el artista se atrevió a representarle completamente desnudo, si bien estas últimas constituyen una excepción en el arte

¹⁰² GISPERT, J. de, *Una nota d'Arqueologia cristiana. La indumentaria en los crucifix*, Barcelona, 1895, pág.24. Para el Crucificado vestido véase además TRENS, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, págs.23-45.

¹⁰³ Sobre el doble carácter de las *Majestats* y la tipología en la indumentaria véase el estudio de GISPERT, J. de., *Una nota d'Arqueologia...*, *op. cit.*, concretamente el cap.V, págs.41-64; TRENS, M., *Les Majestats...*, *op. cit.*, págs.47-65.

¹⁰⁴ GISPERT, J. de, *Una nota d'Arqueologia...*, *op. cit.*, págs.36-37.

cristiano. Precisamente es este tipo de Crucificado el que ya en el siglo XVI encontraría mayores críticas en los eruditos defensores del decoro. Aunque se admitió como posible que hubiese sido crucificado desnudo, se consideró más conveniente representarle con el lienzo de pureza (*linteus*) pues "la misma naturaleza tiene horror desta maldad".¹⁰⁵ Molano se mostró partidario de cubrir el cuerpo de Cristo con el paño blanco argumentando que eran esas imágenes las que despertaban mayor devoción entre los fieles. En su defensa no dudo recurrir a las visiones místicas tan difundidas en su época. Una de las más famosas era la relatada por Santa Brígida aportando pormenores sobre la escena.¹⁰⁶ Otra razón expresada fue la existencia del lienzo como reliquia, guardada y venerada en la ciudad de Aquisgran.¹⁰⁷ En la misma época, Gilio mostró una actitud algo más abierta, admitiendo que los artistas podían representar a Cristo de ambas formas ya fuese vestido -como lo establecieron los primeros Padres para evitar el escándalo-, o bien desnudo, aunque en este último caso recomendó que lo hiciesen siempre con la mayor honestidad posible.¹⁰⁸ Siglos más tarde, Interián de Ayala consideraría poco conforme a la verdad histórica la costumbre de "pintar á Christo crucificado vestido con una larga túnica, cubierta su cabeza con tiara, y con zapatos en los pies", si bien las justificó por ser un modo simbólico de expresar la dignidad de Cristo.¹⁰⁹ En lo referente a la desnudez total o parcial adujo:

... Solo quiero añadir ser cosa vana, y ridícula el pintar á Christo en la Cruz con pañetes, aunque un buen Autor enseña, que Christo fué crucificado, y sepultado con ellos (se refiere a El Abulense). Lo que yo extendiendo gustoso á

¹⁰⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XVI, pág.736, nota 5.

¹⁰⁶ MOLANO, J., *De Historia...*, *op. cit.*, lib.IV, cap.IV, pág.480: "... Brigidam enim lib.4. revelationum, Mox, ait, iuffus vestes ponit, parùmque lintevm iuffus verendis praetexit". Sobre la visión mística de la Santa véase SUECIA, B. de, *Celestiales Rev...*, *op. cit.*, Revelación LII, págs.248-251. Ambos datos aparecen recogidos en PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XVI, pág.736, nota 3.

¹⁰⁷ El dato se encuentra en PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XVI, pág.736 y nota 4.

¹⁰⁸ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.111: "Fu tanto il zelo di que'primi padri, che, per non dare scandolo né a dotti né ad ignorantì, fu pensato di fare dipingere Cristo crocifisso vestito. Però, dipingendolo nudo, lo dipingevano con quella maggiore onestà che fusse stata possibile".

¹⁰⁹ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, lib.III, cap.VIII, pág.411.

otro género de vestidura, que es mas propia de mugeres, que de hombres, y que llamamos en Castellano *Enaguillas*. Pues todo esto son invencioncillas, que no tanto parece que proceden de piedad, como de ignorancia.¹¹⁰

En cuanto al color del paño de pureza, los artistas eligieron casi de manera única el blanco. Pero también hubo excepciones como lo prueban las imágenes de Cristo en la cruz con un paño azul o rojo, aunque siempre en una proporción mucho menor (fig. 76). Interesante por el valor simbólico que en ellas alcanzan los colores, son dos escenas de la Pasión de Cristo pertenecientes al *Salterio Ramsey* (s. XIV). En ellas, el miniaturista ha variado el color del nimbo y del paño de pureza posiblemente para expresar dos momentos diferentes ocurridos en la Crucifixión. En la primera, Cristo aparece aún vivo y el color rojo de sus atributos puede simbolizar el amor divino en su grado máximo, la sangre inocente derramada; en la segunda, correspondiente al Descendimiento de la cruz, aquéllos son azules y el rojo se ha empleado sólo para el envés del paño en una clara alusión a la inmortalidad alcanzada por el Hijo de Dios a través de su amor a la humanidad (fig. 77).

Al igual que en lo referente al vestido, varias fueron las actitudes que teólogos y artistas mostraron hacia la presencia de Cristo crucificado aún vivo o ya muerto. Del siglo X a la mitad del XIII aparece triunfante en la cruz. A partir de la segunda mitad del siglo XIII fue representado sufriente. Posteriormente, ambos tipos coexistieron en el arte.¹¹¹ El primer modelo se caracteriza por tener la cabeza echada hacia atrás, la mirada dirigida al cielo y la boca entreabierta. El de Cristo muerto se complementa con el gesto reclinado de la cabeza sobre el pecho y un ligero movimiento de su cabellera

¹¹⁰ *Id.*, cap. XVII, pág. 412.

¹¹¹ YARZA LUACES, J., "Iconografía de la...", *art. cit.*, págs. 16-17. Louis Réau discrepa de estas fechas. Para él Cristo crucificado vivo es el modelo iconográfico habitual hasta fines del siglo XI, iniciándose en esta época la representación del Cristo muerto. REAU, L., *Iconographie de l'art...*, *op. cit.*, (Tome II. *Iconographie de la Bible, I. Nouveau Testament*), pág. 475.

que oculta parte de su rostro. Asimismo, se recurrió al empleo de una coloración diferente para la carnación dependiendo del modelo seleccionado.¹¹²

Si como hemos dicho al comienzo el tema del Crucificado apareció con retraso en el arte, no sucedió lo mismo con el símbolo de la cruz que en España llenaba las páginas de los Beatos. Considerada instrumento de la regeneración del género humano a través del sacrificio de Cristo y por tanto, símbolo de esperanza y de caridad divina, los artistas medievales acostumbraron a atribuir a este elemento un color verde, sin duda, simbolizando que no se trataba de un árbol muerto sino de un árbol de vida (fig.78). En ocasiones, los bordes de la cruz aparecen pintados de rojo y, en otras, este color invade por completo la superficie de la misma (figs.79-80). No se trata ya del árbol de vida sino de un recurso que permitía al fiel recordar el sacrificio del Salvador al derramar su sangre para salvar a la humanidad.¹¹³ En el primer caso, parecen seguir el texto bíblico donde se dice "si esto se hace en el leño verde, en el seco, ¿qué será?"¹¹⁴ Así pues, con la madera verde se designaba al hombre regenerado mientras que el color de la madera seca era la imagen del hombre profano muerto en la vida espiritual. Pero tampoco esta norma se cumplió siempre en el arte. Son numerosas las Crucifixiones en las que la cruz fue pintada con tonos marrones, imitando la calidad de la madera seca (figs.81-82). Además, es frecuente encontrar en los textos alusiones a la importancia del estado de la materia cuando fue construida la cruz. Para Gilio el madero no fue florido sino de madera seca, considerando que ésta es su verdadera y propia materia constitutiva. Asimismo, rechazó el empleo de cualquier elemento que introdujese la idea de riqueza por estimar que ese uso daba primacía al artífice y podía

¹¹² PALEOTTI, G., *Discorso intorno...*, op. cit., págs.366-367: "... potria primamente derivare il non verisimile da tutto il corpo della persona... da qualche qualità della persona, come quando si figura il corpo di Nostro Signore in croce morbidlo e bianco, sì come communemente sogliono fare i pittori, senza alcun segno di livore o de flagelli: chi non s'accorderà subito ciò essere non verisimile, essendo stato poco prima fierissimamente battuto e consumato..."

¹¹³ RÉAU, L., *Iconographie de l'art...*, op. cit., pág.485; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.121; ROUSSEAU, R.-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.25; CHEVALIER, J y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los...*, op. cit., pág.1060; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., págs.102-103.

¹¹⁴ *San Lucas 23, 31. La Vulgata traduce "quia si viridi ligno".*

confundir a los fieles, mientras que el simple recurso de la madera era más ajustado a la verdad amén de respetar el decoro y despertar mayor devoción.¹¹⁵

A este simbolismo del color de la cruz hay que unir el de la tonalidad dominante en la escena. La elección del color del fondo es reflejo del sentimiento de cada época. En la Edad Media será frecuente el recurso de un paño rojo detrás de la cruz, inspirándose los artistas para ello en las representaciones de los Misterios que se celebraban con motivo de la Pasión (fig.83). A partir del siglo XV dominarán las Crucifixiones en las que la cruz se alza bajo un cielo azul. Desde el siglo XVII un cielo negro amenazador dominará el fondo de la composición, destacándose el cuerpo lívido de Cristo.

X.3.4.- Escenas Gloriosas

X.3.4.1.- Resurrección

Los pintores atribuyeron a Cristo en la escena de su Resurrección vestiduras blancas. Con esta tonalidad, luminosa y brillante, se pretendía expresar no ya la humildad de origen del Hijo de Dios (tal y como era costumbre en las escenas de su Nacimiento), sino la dignidad y gloria del que ha vencido a la muerte.¹¹⁶ Ambos valores fueron exaltados por los Padres de la Iglesia y posteriormente algunos teólogos siguieron sus palabras. En el momento de su Resurrección, Cristo se apareció vistiendo "vestiduras muy blancas de gloria" las cuales son "representadoras de la dignidad".¹¹⁷

¹¹⁵ GILIO DA FABRIANO, G. A., *Dialogo nel quale...*, *op. cit.*, pág.97: "... Cristo salvatore nostro non fu già crocifisso sopra i fioriti legni, ma sopra i secchi. Se questa dunque è la vera e propria forma, et il legno è la vera e propria materia, perché conservar non si deve nel puro esser suo? E di più vi dico che, quanto a la divozione, più mi muove una croce di legno... che non fanno quelle d'oro e d'argento... perché in quella io considero la semplice verità, in queste la ricchezza e l'ornamento, la nobiltà de la materia e l'eccellenza de l'artefice".

¹¹⁶ *Apocalipsis* 3, 5.

¹¹⁷ VEGA, P. de la, *La vida de Nvestro...*, *op. cit.*, crvuj: "... vestido de vestiduras muy blancas de gloria, representadoras de la dignidad..." Véase además PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIII, pág.651 y nota 2.

Por otra parte, el blanco, símbolo de la verdad, se consideró un color conveniente a su naturaleza al ser maestro de la verdad absoluta. A él se une el rojo que, en ocasiones, llegará a sustituirle (figs.84-86). Habiéndose identificado Cristo con Dios en su muerte y siendo estos dos colores símbolos del amor y de la sabiduría ... divinos, no podían ser otros los que le correspondiesen después de su Resurrección.¹¹⁸ Esta fórmula gozó de gran estima entre los pintores españoles de finales del siglo XVI, imponiéndose en el siglo siguiente. Posiblemente a ello colaboró Pacheco con sus consejos pues recomendó que se le pintase "con su manto roxo y paño blanco".¹¹⁹ En el siglo siguiente Interián de Ayala diría:

... Debe, pues, pintarse... despidiendo muchos rayos de luz por todas partes; pero no debe pintarse enteramente desnudo, por no permitirlo la fragil, y debil condicion de nuestra mortalidad, y flaqueza. Por lo que, es muy conforme á razon, y á la modestia, el pintarlo cubierto singularmente por la cintura, con un lienzo encarnado, y sobremanera reluciente.¹²⁰

X.3.4.2.- Ascensión

Dos fueron las fórmulas a las que recurrieron los iconógrafos: un primer tipo emblemático muestra a Cristo de pie o sentado en el cielo, portando los atributos de su divinidad y su gloria; un segundo modelo, más acorde con el episodio transitivo de la Ascensión, le muestra ascendiendo activamente hacia la mano extendida de Dios. Ambas soluciones gozaron de una amplia difusión en Occidente.¹²¹

¹¹⁸ FERGUSON, G., *Signos y símbolos...*, op. cit., pág.218; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., págs.105 y 126; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., págs.95 y 99; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.61.

¹¹⁹ PACHECO, P., *Arte de la...*, op. cit., Adiciones, cap.XIII, pág.650.

¹²⁰ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XX, pág.464.

¹²¹ SCHAPIRO, M., *Estudios sobre...*, op. cit., pág.241.

La imagen de Cristo en la que sólo son visibles las piernas o los pies desapareciendo el resto del cuerpo en una nube fue descrita por San Gregorio en el siglo VI, diferenciando esta ascensión del resto. Siendo Cristo el creador de todas las cosas aquélla debió realizarse con sus propias fuerzas.¹²² Sin embargo, los textos al describir este proceso introducen el elemento de la nube como ayuda al ascenso.¹²³ Para evitar la contradicción entre la forma de ascensión descrita y la autoelevación milagrosa de Cristo, Beda consideró la nube como un mero vehículo cuya función se limitó a escoltarle.¹²⁴ Otro de los elementos utilizados por los artistas, la impresión de las huellas del Señor dejadas en el momento de su Ascensión en el Monte de los Olivos, se inspira en la profecía de Zacarías.¹²⁵

En cuanto al color, algunos se mostraron partidarios del blanco por considerarlo conveniente para expresar la exaltación y el gozo. Así lo expresó San Gregorio Magno en una de sus homilías:

Los vestidos blancos son más propios de la exaltación que de la humillación... porque habiéndose manifestado en su nacimiento tan humilde, siendo Dios, fué manifestado en su Ascensión como hombre sublime.¹²⁶

El arte no se conformó con un único color y atribuyó a Cristo vestiduras doradas, rojas y azules en la escena (figs.87-89). Estos dos últimos colores fueron imponiéndose de tal manera que, en el siglo XVIII, el propio Interián de Ayala no encontraría ninguna razón para reprobar su uso.¹²⁷

¹²² GREGORIO, *Homillae in Evangelia*, lib.II, hom.29, (PL 86, 1217): "... nimirum super omnia sua virtute ferebantur..."

¹²³ Sobre el problema de la nube en la Ascensión véase SCHAPIRO, M., *Estudios sobre...*, op. cit., págs.244-246.

¹²⁴ BEDA, *Salmos* 103, vers.3 (PL 94, 178): "... qui ponit nubem ascensum..." Véanse también *Daniel* 7,13; *Hechos* 1,9; *Isaías* 19, 1.

¹²⁵ *Zacarías* 14, 4: "Afirmáranse aquel día sus pies sobre el monte de los Olivos..." Para el empleo de las huellas en el arte véase SCHAPIRO, M., *Estudios sobre...*, op. cit., págs.246-247.

¹²⁶ MAGNO, S. G., *Hom.*XXIX, S. Marcos XVI, 14-20. Cfr. CAMINERO, F., *Los Santos Padres...*, op. cit., págs.56-57.

¹²⁷ INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Cristiano...*, op. cit., tomo I, lib.III, cap.XX, pág.464.

X.3.5.- Juicio Final

El tipo de "Juicio Final" bizantino se atuvo estrictamente a los textos bíblicos permaneciendo invariable, mientras que en Occidente la reinterpretación que los Santos Padres hicieron de los Evangelios así como la aparición de leyendas apócrifas sobre los mismos, enriquecieron las representaciones artísticas de la escena.

Una de las primeras fuentes en las que se inspiraron los artistas para componerla fueron algunas de las páginas del *Apocalipsis*, en concreto, la segunda visión.¹²⁸ De la interpretación del texto surgió la imagen de Cristo en la que se aunaba la expresión de gloria y el poder del juez. Conforme nos adentramos en el siglo XII la escena toma una nueva creación inspirada en el *Evangelio de San Mateo*.¹²⁹ Y, aunque ambas fórmulas coexistieron en el arte, poco a poco aquel Cristo concebido como la enorme piedra filosofal de un brillo irresistible se transformó en la imagen del Hijo de Dios que sentado en su Trono, aparecía ante todos los pueblos. Un capítulo de San Pablo en su primera *carta a los Corintios* dedicado a la resurrección de los muertos, añadió algunos rasgos al conjunto.¹³⁰

Al representar a Cristo en forma humana surge el problema de la elección del color más conveniente a la escena. Son varias las soluciones adoptadas. En algunos Juicios se le atribuyó un vestido de tonalidad azul grisáceo (fig.90). El gris de las cenizas, color resultante de la suma del negro de la materia corrupta y de la inmortalidad del alma blanca fue elegido para expresar la idea de resurrección. En ocasiones el manto grisáceo presenta el envés de color verde (fig.91). Si el tono exterior del manto corresponde al cuerpo del hombre y el color interior a su alma, el

¹²⁸ *Apocalipsis* 4, 3-6: "El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jaspé y a la sardónica, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda... Salían del trono relámpagos, y voces, y truenos, y siete lámparas de fuego ardían delante del trono, que eran los siete espíritus de Dios".

¹²⁹ *San Mateo* 25, 31: "Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con El, se sentará sobre su trono de gloria..."

¹³⁰ *I Corintios* 15, 42-49.

empleo del gris con el verde viene a significar la resurrección prometida a aquellos que regenerasen su espíritu.¹³¹ A estos dos colores hay que añadir un tercero empleado con frecuencia a partir del Renacimiento. Nos referimos al rojo, color tradicional de las vestiduras de Cristo (fig.92).

X.3.6.- Apariciones

Aunque la norma común fue representarle vestido con manto, los iconógrafos aconsejan variaciones que afectan fundamentalmente a la tipología de sus vestiduras según las diferentes apariciones. Siempre que Cristo se aparezca a sus discípulos deberá vestir traje de peregrino o de caminante, generalmente compuesto por un vestido corto ceñido a la cintura¹³² (fig.93). Cuando se aparezca a la Magdalena adoptará el aspecto de un hortelano (fig.94). Pero en la aparición que más importancia adquiere el color es en aquella donde se muestra a su Madre. Para esta escena, los pintores acostumbraron a elegir el azul para la túnica y el rojo para el manto, alejándose, como veremos, de las opiniones expresadas por los eruditos (fig.95). Así lo testimonian las palabras de Landulfo de Sajonia al asegurar que las vestiduras de Cristo fueron blancas:

... Pues estando deste feblante muy la//mētable la fanctiffima madre y feñora o//rando y manādo de fus ojos lloros crue//les y no de ligero remediabes/ aparecio le adefora el principe de la gloria jefu rpo fu amantiffimo hijo/veftido de veftidu//ras muy blancas de gloriofa refulgēcia/ bien quales perteneciā para reprefentar el abito dela gloria perdurable y la dignidad de fu nueva refurrection.¹³³

¹³¹ FERGUSON, G., *Signos y símbolos...*, op. cit., pág.219; GILLES, R., *Le symbolisme dans...*, op. cit., pág.133; ROUSSEAU, R-L., *El lenguaje de los...*, op. cit., pág.107; PORTAL, F., *El simbolismo de los...*, op. cit., pág.143.

¹³² ÁGREDA, M. J. de, *Mística Ciudad...*, op. cit., Segunda parte, lib.VI, cap.XXVII, pág.1081.

¹³³ SAJONIA, L. de (El Cartuxano), *Vita...*, op. cit., 4 parte, cap.Irr, fol.cirrij.

Unos años más tarde, el blanco vuelve a ser el color elegido por Pedro de la Vega, siguiendo en ello la tradición.¹³⁴ Una variación fue introducida ya en el siglo XVII por Pacheco al advertir que en todas las apariciones de Cristo -exceptuando la de la Magdalena y la de los discípulos-, el resucitado "ha de pintarse con su manto roxo y cuerpo bellissimo, desnudo... lleno de inmensa luz".¹³⁵

X.4.- Los contratos

Puesto que las escenas pintadas de la vida pública de Jesús son bastante escasas, los documentos referentes a la contratación de obras con estos motivos son casi inexistentes limitándose, muchas veces, a la descripción escueta del tema y no aportando ningún dato relevante en cuanto al color. Una excepción es el contrato por el que Manuel Martínez de Estrada se comprometió a estofar el retablo de Santiago en Medina de Rioseco, firmando las condiciones el 22 de noviembre de 1705. Dos eran las escenas que debía pintar estableciéndose una norma de color para cada una: Cristo transfigurado vestiría de blanco mientras que en la Oración del Huerto su vestidura sería de tonalidad violácea.¹³⁶

Las condiciones estipuladas en escritura pública, con fecha 18 de junio de 1697, entre Juan Martínez y Lorenzo de Dios para las pinturas de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco, recogen la importancia dada al color de la indumentaria de Cristo cuando iba camino del Calvario. En una de ellas se determina que "la tunica de cristo nazareno se aya de meter de su color morado".¹³⁷

¹³⁴ VEGA, P. de la, *La vida de Nvstro...*, *op. cit.*, fol.orrvj. Véase además PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, Adiciones, cap.XIII, pág.651 y nota 15.

¹³⁵ PACHECO, F., *Arte de la...*, *op. cit.*, pág.654. Véase también INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor Christiano...*, *op. cit.*, tomo I, Lib.III, cap.XX, pág.472.

¹³⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, *op. cit.*, tomo tercero, II, Pintores, págs.269-270; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 673, Folio 329.

¹³⁷ *Id.*, págs.255-256; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 630, Folio 760 a 763.

En cuanto a las imágenes de Cristo en la cruz, algunos de los documentos especifican no sólo el color del paño que debía cubrir su cuerpo sino también el de la cruz donde tendría lugar su suplicio. El 1 de julio de 1528 Hernan Muñoz concierta con el convento de Nuestra Señora de la Concepción en Cuenca, policromar un Crucifijo y se obliga a realizarlo bajo las condiciones siguientes:

... primeramente que la cruz a de ser verde de la una parte e de la otra e una media caña que tiene ha de ser de oro... Cristo ha de ser de oro lo que le conviniere e el paño ha de ser de oro y dado de blanco sobre el oro y labrado...¹³⁸

La tipología y cromatismo del paño de pureza se repiten en las cláusulas del contrato que Pedro de Oña firmó, el 14 de septiembre de 1601, con los curas y mayordomos de la iglesia Santa María de Rioseco para la ejecución del retablo mayor. Cristo crucificado debía llevar el paño "blanco con sus claros y oscuros y luego echo una laur adamasado... que sera de solo blanco y oro".¹³⁹

En las escenas correspondientes a las apariciones de Cristo después de resucitado el rojo fue el color elegido de manera más habitual por nuestros pintores para representar sus vestiduras, a juzgar por la gran cantidad de imágenes en las que así aparece. Contratos y cartas de concierto son un testimonio escrito de ello. Valgan como ejemplo las condiciones que, con fecha 24 de agosto de 1621, se impusieron al pintor encargado de policromar el retablo de Santa Isabel. Entre ellas destacamos la que se refiere a la escena de la aparición de Cristo ante su Madre, estando el artista obligado a darle un manto de "una tela encarnada muy rica con todo el demas adorno de la historia".¹⁴⁰

¹³⁸ ROKISKI LÁZARO, M. L., "Datos documentales sobre la pintura conquense del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, nº 253, (1991), pág.79, nota 27.

¹³⁹ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio...*, op. cit., tomo tercero, I, Pintores, pág.253; se refiere al Archivo de Protocolos de Medina de Rioseco. N° 176. Folio 396.

¹⁴⁰ *Id.*, pág.355.

ABRIR CAPÍTULO XI 4ª PARTE

