

AULAS
DE
VERANO

Instituto
Superior de
Formación del
Profesorado

LA ICONOGRAFÍA EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

H/ 1665

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
BIBLIOTECA

08 JUN 2004

ENTRADA
DONATIVO

MA-17109



H/1665



LA ICONOGRAFÍA EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

SECRETARÍA GENERAL
DE EDUCACIÓN
Y FORMACIÓN
PROFESIONAL

INSTITUTO SUPERIOR
DE FORMACIÓN
DEL PROFESORADO

BIBLIOMEC



078781



B 148117



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA GENERAL DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
Instituto Superior de Formación del Profesorado

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 176-01-196-1

I.S.B.N.: 84-369-3537-3

Depósito Legal: M. 53.662-2001

Imprime: IMPRESA

A cuantos han hecho posible el curso origen de esta publicación:
a Dña. Blanca Piquero López, quien lo ha dirigido con acierto; a D.
Amador Ruibal Rodríguez, que lo ha vivido minuto a minuto desde su
gestación; a todos los profesores ponentes por su magnífico trabajo fruto,
sin duda, de su esfuerzo y buena disposición demostrada, y a todos los
asistentes que con sus aportaciones lo han enriquecido.

Colección: AULAS DE VERANO

Serie: Humanidades

LA ICONOGRAFÍA EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Tomando como base la importancia de los estudios iconográficos en el conocimiento de la obra de arte, el presente volumen aborda los métodos de representación y el sentido de la creación artística a través de los tiempos. Partiendo de una visión cronológica de los diferentes períodos artísticos, se estudia el origen, formación, desarrollo de los temas, fuentes y diversos aspectos metodológicos. Todo ello define el pensamiento de una época. El volumen va dirigido, principalmente, a los profesores de Educación Secundaria Obligatoria y de Bachillerato, Licenciados en Historia del Arte y, en general, a las personas interesadas por el Arte.

Dirección editorial del volumen *La Iconografía en la enseñanza en la Historia del Arte:* BLANCA PIQUERO LÓPEZ

Coordinación: RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador

Autores:

ÁGUEDA VILLAR, Mercedes

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.^a

CANTERA MONTENEGRO, Jesús

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel

GARCÍA DE CARPI, Lucía

MUÑOZ SÁNCHEZ, Virgilio

OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO DE, Fernando

PIQUERO LÓPEZ, Blanca

RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador

ÍNDICE

<i>La universalidad de lo icónico</i>	11
Jesús M. ^a Caamaño Martínez	
<i>Simbolismos y significados del arte egipcio</i>	15
Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso	
<i>De Crono a Saturno: iconografía de un titán</i>	37
Miguel Ángel Elvira Barba	
<i>Iconografía y arte religioso</i>	61
Matilde Azcárate Luxán	
<i>La catedral gótica como espacio iconográfico</i>	69
<i>en el mundo medieval</i>	
Blanca Piquero López	
<i>El mensaje del arte religioso</i>	117
<i>después del Concilio de Trento</i>	
Jesús Cantera Montenegro	
<i>Viejas imágenes en un arte nuevo</i>	165
Lucía García de Carpi	
<i>La pintura como fuente iconográfica del cine</i>	177
Mercedes Águeda Villar	

*La aproximación al Arte a través de la iconografía:
visitas a museos y monumentos*..... 201

Virgilio Muñoz Sánchez

Valor iconográfico de la arquitectura militar medieval.... 215

Amador Ruibal Rodríguez

*Una propuesta para el aprovechamiento
didáctico-pedagógico de los restos arqueológicos
de las fortalezas medievales*..... 229

Amador Ruibal Rodríguez

Ediciones del Instituto Superior de Formación
del Profesorado. Servicio de Publicaciones
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte..... 251

LA UNIVERSALIDAD DE LO ICÓNICO

Jesús M.^a Caamaño Martínez

Catedrático. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Siendo este capítulo el que abre el volumen *La Iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*, se concibe a modo de introducción, pensándose que ha de enfocar las relaciones entre iconografía y arte desde un punto de vista general, sin entrar en el análisis de las que se dan en una determinada área cultural, época histórica o creación artística, pues tales aspectos se abordan en el resto de capítulos. El propio título, “*La universalidad de lo icónico*”, apunta en esa dirección.

El término “icónico” se emplea aquí en el más amplio de los sentidos avalado por el uso, aunque no se recoja en las acepciones del diccionario de la RAE. (En este punto, se ha aludido también a las distintas definiciones dadas de lo “iconográfico” y de lo “iconológico”, resaltando, sin embargo, que los propios autores que abundan en las distinciones entre “Iconografía” e “Iconología”, emplean frecuentemente “iconográfico”, al margen de distingos teóricos, como término de mayor extensión).

Con *icónico* se señala aquí la representación, imagen, signo, objeto... que se hace presente, *presentándose y re-presentando* algo. Es un medio de comunicación y de entendimiento. Lo icónico, pues, aunque sobrepasa la esfera del arte, va ligado, las más de las veces, a las manifestaciones artísticas, que, de otro lado, no dejan de ser también comunicación –con uno mismo, con los otros, con la divinidad...–. Lo icónico aparece, por tanto, desde los primeros tiempos unido a la condición humana y como hecho distintivo del “homo sapiens”. De ahí el predicar la universalidad de lo icónico y su conn-

turalidad con el hombre en cuanto tal. (El carácter icónico de la palabra en cuanto representación y signo significante, –aun antes de fijarse en la escritura–, o de la mímica, –aun antes de plasmarse en dibujo–, llevan a la consideración de lo icónico más allá del campo del arte y en relación con otras disciplinas que se salen de lo hoy sobrentendido en la historia del arte, que excluye, v. gr., la poesía, la música o la danza. Conviene, no obstante, tener en cuenta esta naturaleza de lo icónico). En las pinturas de Altamira o Lascaux, en las “venus” y en los grabados de los instrumentos óseos paleolíticos, se da ya un complejo sistema icónico que, pasando por alto sus otros contenidos, se sirve de representaciones que van de la “naturaleza a la abstracción” (con este “ir” no se indica camino, sino simultaneidad).

La división de las artes subyace en la agrupación de lo actualmente incluido bajo la denominación de historia del arte, que acoge a las artes eminentemente espaciales, con la vista como principal órgano receptor. (Se excluyen, así, las artes eminentemente temporales, con el oído como principal órgano receptor, y las mixtas, captadas principalmente por el ojo y el oído. No debe olvidarse, sin embargo, la interrelación entre unas y otras artes, de lo que la sinestesia es un testimonio).

Lo icónico, en la historia del arte, supone por lo tanto la condición de *imagen* en cuanto algo significativo, de carácter eminentemente visual, espacial y táctil. Y su consideración de *imagen* –vocablo que tiene la misma raíz que icono y que, entre sus acepciones, encierra la de estatua o efigie– nos conduce al concepto de “idea”, en cuanto imagen impresa en el alma, y al de “figura”, como forma exterior de un cuerpo y como cosa que representa o significa otra. La vinculación conceptual de icono, imagen, idea y figura entraña la polifacética realidad de lo icónico en la obra de arte. (Parece oportuno subrayar, a propósito de la polisemia de “figura”, el valor semántico que le otorgan gramática y retórica, lo que ha propiciado establecer analogías interdisciplinarias, de las que han hecho uso –y aun abuso– filólogos, semiólogos e historiadores del arte).

Son muy diversos los factores que determinan el contenido iconográfico de la obra de arte. En unas ocasiones, el conocimiento que de ellos se tiene puede considerarse satisfactorio, aunque nunca defi-

nitivo; y en otras ocasiones, domina la ignorancia. El conocimiento de la historia de un pueblo facilita la comprensión del significado de la obra allí surgida, al igual que la justa interpretación iconográfica de la obra ayuda a la comprensión de la historia. Ahora bien, incluso en el caso en que la abundancia de datos permita una interpretación iconográfica acertada –y, por tanto, veraz–, siempre ha de considerarse abierta, con posibilidad de enriquecerse con nuevos matices.

Unos breves comentarios sobre iconografía y arte en la historia de la civilización occidental servirán para apuntar la complejidad de su relación. Echando una mirada a sólo una pequeña parte de Europa entre los siglos V y XVIII, la mera periodización en grandes etapas tomadas de la historia del arte (época prerrománica, siglos del Románico y del Gótico, del Renacimiento y del Barroco), periodización por otra parte elástica y discutible, habla por sí misma de la pluralidad de ese pasado, aunque esté presente en todo él la herencia de la Antigüedad y el Cristianismo como componentes esenciales y constantes en su devenir. En suma, son muchas las circunstancias históricas variables dentro de una misma civilización.

Aparte de lo acabado de señalar, haré una reducida enumeración de las búsquedas que han de emprenderse para la interpretación iconográfica: fuentes escritas de todo género –u orales, como refranes y leyendas–, de suyo cuantiosas, aunque hay un canon de autores preferentes en cada época; fuentes normales (modelos), como, por ejemplo, las Victorias en relación con los ángeles; el material y la técnica, impulsando esquisiteces o impidiéndolas; las propias dimensiones de la pieza, imponiendo el desarrollo o la condensación temática; el cuño personal del artífice y las condiciones del comitente, en armonía o disonancia con la mentalidad de la época...

En la vertiente opuesta –pero complementaria– del autor o causa eficiente de la obra de arte, está el estudioso o simple espectador. Su acervo cultural, conocimiento e intuición empática condicionará la lectura iconográfica, que, sin ser arbitraria, denotará la perspectiva individual.

Captar el significado iconográfico de la obra de arte es ineludible para su comprensión y, por lo mismo, en la enseñanza de la obra

de arte, aunque la iconografía no agota el contenido de la obra ni se erige en baremo de su valoración estética. Pues, una obra puede ser representativa del modo de sentir, –e, incluso, de vida–, de un determinado momento histórico y no sobrepasar, sin embargo, la mediocridad.

SIMBOLISMOS Y SIGNIFICADOS DEL ARTE EGIPCIO

Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso
Profesor Titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Teniendo en cuenta el objetivo de este capítulo (dirigido a Historiadores, Historiadores del Arte y docentes de esta materia), voy a intentar dar un enfoque práctico a mi exposición, centrandome en estas letras en los “simbolismos y significados” del Arte Egipcio, es decir: en sus “porqués”...

No voy a explicar en este momento, el Arte Egipcio, sino que voy a centrarme en una serie de comentarios simbólicos y significativos que puedan:

- *Enriquecer los conocimientos generales* de la materia.
- *Completarla* en sus debidas dimensiones.
- Y, cara a la docencia, *hacerla más comprensible* e, incluso, *amenizarla*.

Estos “simbolismos y significados” de los que vamos a tratar no suelen encontrarse en libros o manuales (donde los textos se centran en la simple explicación de las formas representativas del Arte Egipcio), sino que son producto de un somero “expurgo” personal llevado a cabo en la Sección de Transcripciones, del Departamento de Antigüedades, que radica actualmente en el Museo Egipcio de El Cairo.

El Museo Egipcio de El Cairo, ubicado en el mismo corazón de esta conflictiva ciudad, –y que es posible muchos conozcan–, es un edi-

ficio enorme, abarrotado de objetos, en muchos casos no muy bien expuestos por falta de espacio, a veces lleno de polvo (sobre todo en la estación del otoño, en la que sopla sobre El Cairo el “jasmín”, o viento procedente del desierto, y que todo lo llena de un polvo fino muy difícil de erradicar) y, por todo ello, y por lo general, un Museo bastante criticado por turistas y visitantes... No obstante, en este Museo –y pocas veces se reconoce– radica un Instituto Arqueológico y algunos centros de investigación verdaderamente importantes. Dentro de éstos, y en sus un poco siniestros sótanos, se encuentra la citada Sección de Transcripciones; allí se han ido recopilando una larguísima serie de transcripciones de papiros, tablillas e inscripciones de monumentos, verdades del demótico y jeroglífico, primero, al árabe y, después, al francés y al inglés... Actualmente, falta mucha labor por hacer todavía a este respecto, pero ya existe una serie de Textos (como el Texto de las Pirámides, los Textos de los Sarcófagos, el Libro de la Cámara Secreta o el propio Libro de los Muertos, así como innumerables transcripciones de inscripciones de monumentos) que se encuentran completos a nuestra disposición y traducidos a idiomas occidentales.

Bien, pues si nos molestamos en consultarlos, de ellos obtendremos muchas explicaciones y las respuestas a múltiples “porqués” sobre su producción artística y su iconografía... Y eso es lo que vamos a intentar plasmar en este capítulo: explicarnos estructuras y razonarnos iconografías, es decir, exponer sus “simbolismos y significados”, apoyándonos, como base documental, en tales transcripciones que, al fin y a la postre, son los datos más directos, –como escritos por los propios egipcios–, para ponernos en contacto con su sentir y sus creencias, y “visualizar” todo esto a través de su creatividad artística.

Arquitectura

Los egipcios escindían su arquitectura en dos grandes apartados: el denominado de “*Arquitectura Perecedera*” (dedicada a los hombres, realizada para su vida cotidiana y, como todo lo humano, transitoria) y el apelado como “*Arquitectura Imperecedera*” (levantada para la eternidad y consagrada a aquellos principios que habrían de

ser inmutables a través de los siglos, es decir: la dedicada a la inmortalidad del “más allá” y a los dioses).

La *Arquitectura Perecedera* (realizada en materiales más frágiles, –ladrillo, adobe y tapial–, caducos como la vida humana) buscaba, simplemente, la plasticidad y adecuación a su vida, estando integrada por *las ciudades* (extendidas a lo largo de las riberas del Nilo, para su aprovechamiento de agua), *las viviendas* (cúbicas, encaladas, con pocas ventanas y terrazas superiores, para mejor combatir el calor del clima del país), *los embarcaderos* (dado que el transporte fundamental radicaba en la vía fluvial), *los graneros* y almacenes (donde se guardaban las reservas alimenticias precisas para afrontar años de posibles malas cosechas), etc., etc. En tales construcciones, todo era útil, práctico, funcional y humano, sin ningún simbolismo ni significado espiritual.

Por su parte, la *Arquitectura Imperecedera* (realizada en materiales más perdurables, como la piedra granítica y caliza) se levantaba para la eternidad y estaba dedicada a la vida eterna y a los dioses. Como ellos, –principios inmutables–, habría de perdurar por siempre, siendo la condensación de los principios espirituales de la civilización egipcia. Tales construcciones eran *las Tumbas*, (dedicadas a la muerte y al “más allá”), y *los Templos*, (consagrados a los dioses y a las génesis divinas), y en tales tipos de edificios todo era simbólico, alegoría espiritual y críptico.

Así pues, si en la *Arquitectura Perecedera* podemos encontrar todas las formas de la vida cotidiana del Antiguo Egipto, (costumbres, hábitos, trabajos y comportamiento laboral), en las construcciones *Imperecederas* podremos hallar todos los simbolismos y significados de sus creencias y vida espiritual. Centrémonos, pues, en este segundo apartado, condensación de lo más rico y atrayente de la cultura faraónica.

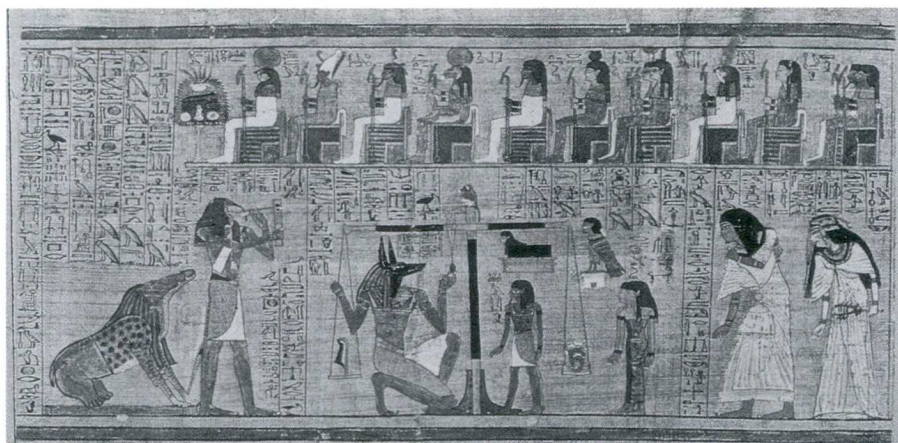
Las tumbas

Los enterramientos egipcios han sido las construcciones funerarias más complicadas y complejas de toda la Historia de la Humanidad, con supra-estructuras e infra-estructuras (construcciones

sobre la tierra y excavaciones subterráneas) intrincadas hasta extremos inauditos y no comparables con las de otras civilizaciones de la Antigüedad... La razón de ello reside en sus creencias funerarias.

Para el egipcio, el hombre estaba integrado por tres componentes: el cuerpo (parte material y corruptible), el alma (principio vital que hacía que dicha materia cobrase vida y se moviese) y el espíritu (soplo inmortal dado por los dioses, en el momento del nacimiento, y que hacía al hombre inteligente y superior al resto de los seres vivientes). El nacimiento se originaba por la unión de estos tres componentes, y la muerte acaecía por su separación. Es decir: la vida del hombre era un “paréntesis” entre un acto de unión y otro de separación.

Ahora bien, ¿qué sucedía cuando se originaba la “separación”, la muerte?... Entonces el cuerpo (materia) quedaba yerto, sin vida ni movimiento, convertido en simple materia que, de no cuidarla, se descompondría y desaparecería; el alma (principio vital), fuera del cuerpo que había movido, quedaba errante por la Tierra, cual fantasma sin función; y el espíritu (soplo inmortal divino) subía al firmamento a ser juzgado por Osiris. Si el juicio era favorable, volvía a la Tierra, buscaba al alma y, juntos, se introducían en el cuerpo que, así, aunque invisible a los hombres, resucitaba (se volvía a lograr la “unión”) y emprendía el viaje hacia su destino eterno, surcando los cielos en una embarcación donde había de llevar toda clase de bienes materiales, pues de todo precisaría en su vida inmortal.



Escena del Juicio de Osiris. *Libro de los Muertos*. Museo Británico de Londres.

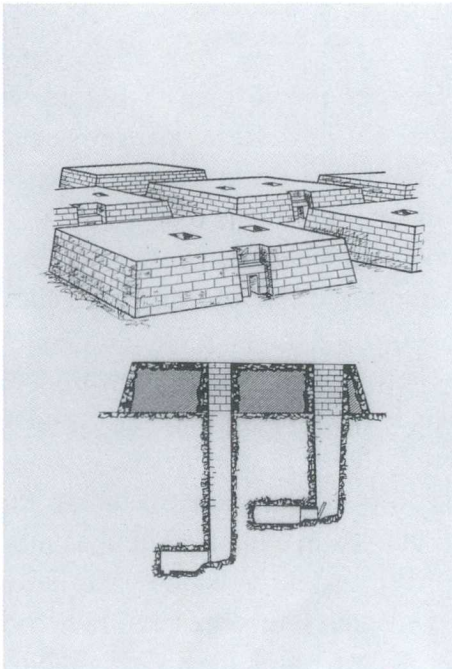
Naturalmente, esta creencia traía consigo una serie de problemas que habían de resolverse si se quería alcanzar la inmortalidad: el primero lo constituía el propio cuerpo que, si quedaba sin cuidado especial, se pudriría y llegaría a desaparecer. Así, para su conservación, surge la momificación o embalsamiento. Resuelto este problema, otro segundo se presentaba ante el creyente egipcio: el de marcar un lugar donde el alma pudiese esperar al espíritu, sin perderse errando por el Mundo, un lugar a ser posible, donde también se ubicase al cuerpo momificado para facilitar la futura y definitiva “unión”. Y, finalmente, un tercer dilema había de resolverse: el que ese lugar donde cuerpo y alma esperasen al espíritu pudiese albergar también los tesoros del difunto para que, cuando resucitase, pudiese llevarlos intactos con él. Problema este último muy complejo, pues dichos bienes habrían de estar a buen recaudo de posibles ladrones.

Y por estas creencias fúnebres, es por lo que en Egipto se levantaron unas muy complicadas tumbas que sirviesen para contener la momia, albergar el alma y guardar, cual si fuese una caja fuerte, tesoros y bienes que, de tratarse de un gran personaje o de un Faraón, podían llegar a ser incalculables. De esta creencia, pues, viene esa complejidad de estructuras, plenas, además, de simbolismos que a continuación pasamos a comentar.

Durante el período que, hablando en términos generales, podemos denominar IMPERIO ANTIGUO, (hasta la X Dinastía, concluyendo hacia el año 2060 a.C.), se dio la conocida evolución de Mastaba-Pirámide Escalonada-Pirámide; los tres tipos de tumbas más espectaculares de la civilización egipcia. Se fueron dando sucesiva y paulatinamente a lo largo del tiempo y, como norma general, tuvieron dos simbolismos comunes: en primer lugar, su gran tamaño y grandiosidad, simbolismo de la “grandeza” que representaban y la comparación de ésta con la poca importancia del hombre; es decir: la enorme diferencia entre lo “humano” (percedero) y lo “eterno” (inmortal) captada a través de la desproporción de una construcción ante la cual la Humanidad se hacía casi impercible. Y el segundo simbolismo común residía en las tres estancias que Mastabas, Pirámides Escalonadas y Pirámides albergaban en sus supra-estructuras e infra-estructuras, estancias que, como sabemos, eran la “Capilla Funeraria”

(para ritos en honor al difunto al entronizar su momia), el “Serdab” (habitáculo para el cobijo del alma) y la “Cámara Mortuoria” (lugar donde se ubicaba a la momia y a sus tesoros); las dos primeras estancias en algún lugar de la construcción aérea y, la tercera, excavada en la infra-estructura, a bastantes metros de profundidad y bajo toda la mole de la tumba... Y tal número tres era la referencia, por un lado, a los tres ingredientes del hombre allí enterrado (materia, alma y espíritu) y, por otro, a los tres grandes pasos que hubiese tenido en su existencia: nacimiento, vida y muerte.

Pero, aparte de estos dos simbolismos comunes, las propias formas de estas tumbas encerraban otras alegorías:



Dibujo-esquema de Mastabas o “nivel sobre la vida”. I y II Dinastías.

Las Mastabas, propias de la I y II Dinastías y que podían alcanzar hasta los 20/25m de altitud, ostentaban una forma de pirámide truncada, simulando una especie de “plataforma” que se elevaba sobre el suelo... Y esa era, efectivamente, su simbolismo: “sobre la vida”, un “nivel” por encima del lugar sobre el que “vivían” los hombres, un “estatus” más allá de la existencia humana... Desde el suelo y desde su talla, el hombre, empequeñecido ante la masa de la Mastaba, elevaba su vista y contemplaba una “altitud” que, alegóricamente, le mostraba su “pequeñez” ante la inmortalidad.

Más avanzados los años, en la III Dinastía, surge la *Pirámide Escalonada*, superposición de mastabas que traerá consigo que las dimensiones de la tumba aumenten aún más, llegando a alcanzarse los 60m de altura. Y su simbología cobra un nuevo matiz: el de gran escalinata o “escala al cielo” que el difunto-resucitado habrá de recorrer en

su viaje hacia la inmortalidad... Con ella se muestra al hombre, simbólicamente, el gran recorrido que desde la Tierra al Firmamento, habrá de realizar en algún momento.



Pirámide Escalonada o “escala al firmamento”. Tumba de Faraón Zoser. Sakara.

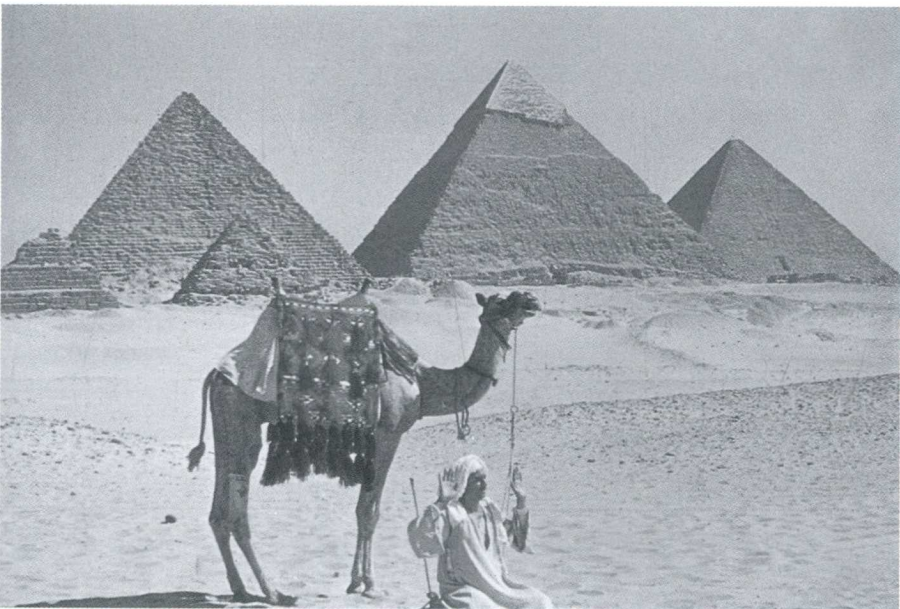
Y ya, a partir de la IV Dinastía, aparecerá el tercer y más representativo tipo: *la Pirámide* propiamente dicha, levantada por primera vez por orden de Faraón Keops sobre una superficie de 55.611m² y alcanzando los 146m de altitud, adoptándose en ella la forma más representativa de la civilización egipcia: la piramidal que, desde los tiempos más remotos y desde mucho antes de adoptarse para una construcción, era en el país del Nilo el símbolo de su cosmogonía y de su régimen político.

La cosmogonía egipcia (o creencia sobre el origen del Mundo) era sumamente simple y egocéntrica con relación al resto de la Tierra. Según ella “en un principio fue Rha” (el sol en todo su esplendor: el sol del mediodía); Rha “abrió sus brazos amorosos desde el centro del cielo y abarcó con ellos las Tierras del Río” (Egipto); “con su benevolencia y calor nació el país”. Con tal creencia, el egipcio concretaba la creación a un portento referido exclusivamente a su país que, por lo tanto, sería divino (como obra directa de Rha) frente al resto del

Mundo, que se hubiese originado, simplemente, por causas naturales... Y el ideograma de esta cosmogonía divina y exclusiva lo plasmó a través de la forma de la pirámide: su vértice era el centro del firmamento, el lugar donde se encontraba Rha; sus caras eran los brazos-rayos del dios que, abriéndose, descendían hacia la base, siendo ésta la beneficiaria divina y simbolizando el país de Egipto.

Y tal cosmogonía y tal ideograma se aplicaron al régimen político que, por ello, se estableció, –y también se representó–, en forma de pirámide: con Faraón (divino como Rha) en su vértice, desde donde transmitiría sus órdenes que, descendiendo a través de las clases sacerdotal, nobiliaria, escribas y ejército terminarían aplicándose en la base, es decir: en Egipto.

Así pues, cuando a partir de los grandes reinados de Keops, Kefrén y Micerinos, se impuso como forma de tumba la Pirámide, la simbología y el significado de su imagen alcanzan las más altas cotas: su forma ya no es la idea de “sobre la vida”, ni la de la “escala al cielo”, sino, nada más y nada menos, que la de la “creación divina” del país y la de su régimen político, es decir, se convierte en el símbolo por excelencia de Egipto y, como tal símbolo, la forma perfecta para el



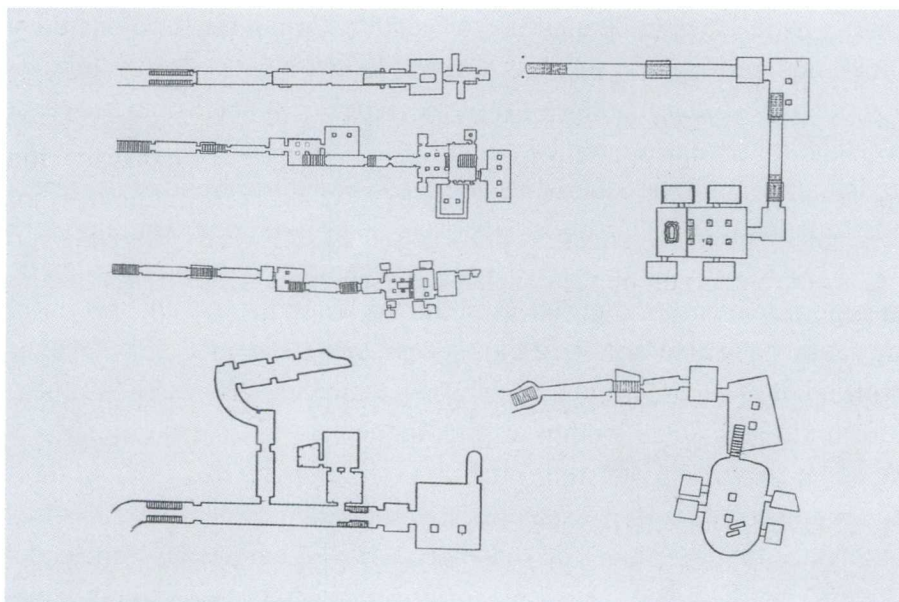
Pirámides de Gizhe o símbolo de la cosmogonía y del régimen político egipcio.

lugar de reposo del Soberano-Dios, que ha regido los destinos del país en su vida terrenal y que lo seguirá haciendo por toda la eternidad desde su existencia inmortal.

Durante el conflictivo período del IMPERIO MEDIO, (de la XI a la XVI Dinastía, aproximadamente entre los años 2060 y 1580 a.C.), la tumba egipcia sufre un total cambio en su evolución. Desde el punto de vista funcional, sigue sirviendo para lo mismo (guardar la momia, albergar el alma y almacenar los bienes del difunto a buen recaudo), pero desde el punto de vista de conformación y simbolismos, el trueque es absoluto... La razón de este cambio viene dada porque a pesar de sus grandes dimensiones, de sus corredores compactados y de sus tesoros escondidos en las infra-estructuras, los ladrones habían llegado a expoliar gran cantidad de Mastabas, Pirámides Escalonadas y Pirámides, profanando momias y robando sus bienes, (imposibilitando, por tanto, innumerables “resurrecciones”); por ello, se busca la creación de un tipo de tumba sin construcción aérea alguna, es decir: invisible. Una tumba totalmente excavada en la profundidad del terreno y que, una vez allanada la superficie de éste, no deje ningún rastro de su existencia. Surge así el *Hipogeo*, auténtica obra subterránea de ingeniería, consistente en un estrecho corredor que se adentra en el subsuelo y termina conduciendo, sucesivamente y cada vez a mayor profundidad, a una “Capilla Funeraria”, a un “Serdab” y a la “Cámara Mortuoria” donde se guarda el sarcófago y el gran ajuar funerario... Desde el punto de vista simbólico, sigue el Hipogeo haciendo referencia al número tres, (tres estancias, tres ingredientes del hombre y tres momentos fundamentales de su existencia), al igual que las tumbas del Imperio Antiguo, pero ahora, al suprimirse la obra aérea y al no “mostrar” nada ante el hombre, su alegoría o mensaje es el del “misterio absoluto”, la “invisibilidad” y “lo oculto” que encierra el “más allá” eterno.

Y a lo largo del IMPERIO NUEVO, (de la XVII a la XXV Dinastía, entre los años 1580 y 651 a.C.), el Hipogeo continuará siendo el tipo más característico de tumba, si bien se centra ahora su construcción en el Valle de los Reyes, al otro lado del Nilo, frente a Tebas, lugar que pasa a sacralizarse y a convertirse en lugar sagrado por excelencia. Estos Hipogeos del Valle de los Reyes únicamente tienen como

nota común su configuración en construcción excavada y sin ninguna supra-estructura, (manteniéndose la alegoría de la “invisibilidad” y del “misterio”), pues su organización no fue tan regular como en el Imperio Medio; en primer lugar, porque ahora carecerán de “Capilla Funeraria” (que se harán aparte, constituyendo un templo) y, en segundo lugar, porque se darán diferentes distribuciones y número de cámaras según el capricho y la necesidad de espacios para la custodia de los tesoros y pertenencias. De ello se desprende, por un lado, la mayor intimidad que cobran las sepulturas del Imperio Nuevo (exclusivamente centradas en el difunto y en sus bienes) y, por otro, de la mayor cantidad de espacio dedicado a almacenar sus tesoros (matiz que capta perfectamente la época de esplendor y riqueza de esta etapa faraónica).



Planta de tumbas del Valle de los Reyes. Hipogeos de Tutmotsis III y IV, Amenofis III, Horembed, Seti I y Ramses IV.

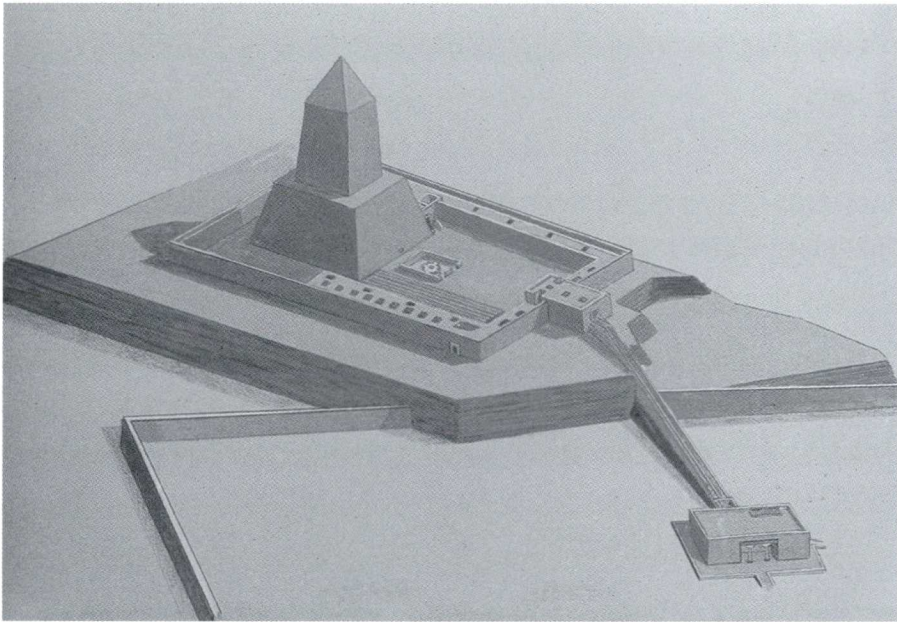
Así pues, y en resumen a esta constatación de los simbolismos y significados de las tumbas, tenemos que, a través de sus formas y estructuras, el fiel egipcio fue recibiendo el mensaje completo sobre la eternidad, percibiendo, por medio de sus grandiosas proporciones, la infinitud del “más allá”; recordando, por las tres partes fundamentales de la organización interna, sus tres componentes y los tres estadios de su existencia, teniendo la constatación de que la muerte es un grado superior al de la vida; advirtiéndole del “gran viaje” o “escalada al

cielo” que habrá de realizar; afirmándole que toda esta creencia es Egipto y que constituye su esencia primordial; e, inclusive, apercibiéndole del “gran misterio” que rodea a todo este proceso de “muerte, resurrección y viaje”.

Los templos

Si la tumba encierra todos los simbolismos y significados de las creencias funerarias egipcias, los templos vienen a aunar a ello las alegorías referidas a los dioses y a los principios divinos y, al igual que la arquitectura funeraria, sus estructuras presentan una larga evolución a lo largo de los tres grandes períodos de la civilización egipcia.

Durante el IMPERIO ANTIGUO, y concretamente a partir de la V Dinastía, los templos más característicos fueron los “*Santuarios Solares*” o “*Templos Astrales*” que tenían como objetivo la veneración de Rha y de Faraón como su representante en la Tierra. Su distribución fue distinta según los casos, pero siempre estuvieron integrados por dos elementos fundamentales: uno era un gran obelisco que, cual dedo pétreo terminado en punta, señalaba al astro-rey; y el otro, una gigan-



Templo Astral de Abusyr. Maqueta. Museo Egipcio de El Cairo.

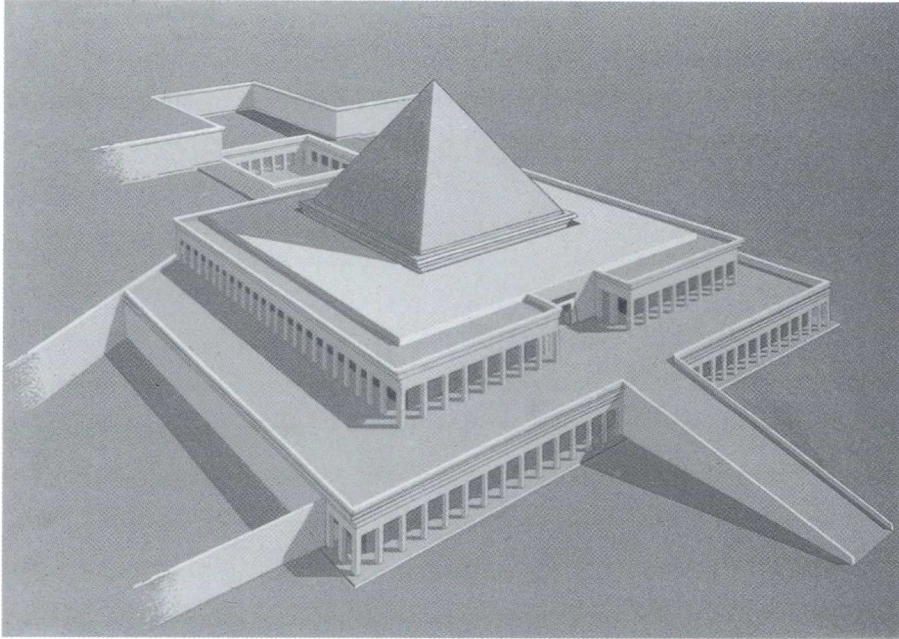
tesca barca, también realizada en piedra, que, próxima a la anterior construcción, simbolizaba el navío en el que Rha navegaba diariamente por el cielo. El lugar elegido para las erecciones de tales conjuntos (que se solían completar con plataformas y terrazas) era el pleno desierto, donde el sol señoreaba por completo... Cuando el “dedo Pétreo” (el obelisco) coincidía, en una hora determinada del día, con la posición del sol (Rha), los fieles asistentes realizaban el culto al dios y, tras ello, con el astro ya desviado de la punta del obelisco, pasaban a venerar la “barca pétrea”, en alusión a la continuidad del recorrido solar por el firmamento. El más importante Templo Astral fue el levantado por Faraón Niuserre, de la V Dinastía, en Abusyr, que pautó modelo para otros muchos que se realizaron a lo largo del Imperio Antiguo. Con ellos, quedó pautado el principio esencial de la religión egipcia: la primacía del sol (Rha = la sabiduría, la luz, la verdad y la fecundidad) sobre cualquier otro principio divino.

A lo largo del IMPERIO MEDIO se levantaron pocos conjuntos templarios.

Como período conflictivo históricamente hablando, sus monarcas tuvieron que ocuparse más de no perder su autoridad y fortalecerse entre su propio ejército, que lanzarse a empresas constructoras de envergadura.

No obstante, una nueva tipología se creó durante este período y con su consiguiente simbolismo: el denominado “*Templo Cenotafio*”. Esta nueva tipología templaria se concibió a base de dos terrazas superpuestas con columnas, que albergaban el templo propiamente dicho y en las cuales se realizaban los ritos, levantándose sobre ellas, como grandioso remate, una gran forma piramidal. La pirámide, como ya constatamos, es el símbolo de Egipto, de su cosmogonía y de su ancestral régimen político; ubicada en lo alto del templo y destacando sobre toda la construcción, hace alusión y recordaba, –en estos tiempos revueltos del Imperio Medio, en que tienden a ponerse en duda los principios faraónicos–, los fundamentos religiosos del país, su origen divino y la autoridad indiscutible de Faraón, es decir: servía de “gran recuerdo” del pasado en unos años de intentos innovadores... Faraón Mentuhotep II, de la XI Dinastía, fue el creador de esta tipolo-

gía y nuevo simbolismo templario al mandar erigir al sur de Tebas, en la zona de Deir-el-Bahari, el primer Templo Cenotafio o “del Recuerdo”, que consagró a su memoria y a su culto.



Templo Cenotafio de Mentuhotep II. Maqueta. Museo Egipcio de El Cairo.

Pero los templos más característicos y espectaculares se levantaron en el IMPERIO NUEVO, cuando las solemnidades y la pompa religiosa alcanzaron sus más altos grados. Surgen entonces dos modelos: los llamados “Grandes Templos” (consagrados a los dioses) y los denominados “Speos” o “Excavados” (en recuerdo de los Faraones difuntos).

Los “*Grandes Templos*” cubrían unas extensiones que podían alcanzar varios kilómetros de longitud; en ellos, se veneraban a los dioses y en ellos tenían lugar las grandes ceremonias religiosas referidas a Faraón, como la propia coronación o el famoso rito de la “Reconstitución”, siendo en ellos todo simbólico y alegórico. Su material (sillares de piedra ubicados en hiladas a unión viva) hacía alusión a la fuerza y perdurabilidad de los principios que allí se veneraban. Sus pétreos techos (personificación del firmamento) se sostenían por columnas, bien de capiteles vegetales en forma de papiro, loto o palma

(personificación de la riqueza agrícola del país), bien en capiteles donde se figuraba la cabeza o algún símbolo de un dios (en alegoría, entonces, a que dichos dioses eran los soportes del templo y que, sin su ayuda, el techo (firmamento) se vendría abajo, creando el caos en la Tierra, representada por el suelo del edificio)... Así pues, la “perdurabilidad”, el firmamento, el propio Egipto, su riqueza agrícola y la protección conferida por sus dioses eran los principios que conformaban el Gran Templo.

Ahora bien, sus propias partes también aportaban toda una rica simbología: la “Avenida de Esfinges”, o calle de gran anchura y longitud, flanqueada por monumentales esculturas, simbolizaba la entrada protegida del templo, el “Camino Sagrado” hacia él, salvaguardado de cualquier mal por las divinidades personificadas en las esfinges. La “Explanada de los Obeliscos”, en la que concluía la anterior gran calle, ostentaba en su centro uno o dos obeliscos que, con su enorme altura, señalaban hacia el cielo, cual dedo señalizador, e indicaban con ello la dirección de los rezos y plegarias de los fieles y el objetivo en general de todos los ritos que en el templo se celebrasen (“la ascensión de los cánticos humanos hacia el divino firmamento”, según rezan las inscripciones en ellos grabadas). Al fondo de dicha plaza, se levantaba ya la fachada principal del Gran Templo; consistía en dos inmensos muros trapezoidales, denominados “Pilonos” y que representaban las Dos Tierras de Egipto, rematados por una cornisa y albergando en su centro una puerta rectangular. Pautaba esta fachada, en símbolo, la unión del Alto y Bajo Egipto por medio de una religión y de unos dioses comunes. Traspasada la puerta, la primera dependencia consistía en una “Sala Hípetra” (sin techo), conformada cual un gran patio con columnas a su alrededor, al fondo del cual, frente por frente a la puerta de los Pilonos, un segundo acceso daba paso a la “Sala Hipóstila” (con techo), plagada de columnas y que no recibía más luz natural que la que pudiese penetrar por la puerta del patio y por unas breves celosías abiertas en lo alto de sus muros. Al fondo de esta sala, por una pequeña puerta, se penetraba en el “Sancta Santorum”, la parte más sagrada del templo, serie de pequeñas cámaras muy reservadas a las que sólo tenía acceso Faraón, como ser divino, o algún sumo sacerdote que, al pertenecer a la familia imperial, también tuviese cierto grado de divinidad.

Cuando en los Grandes Templos se celebraba algún culto, estas diversas partes pautaban una jerarquización en los fieles; así, el pueblo avanzaba a lo largo de la Avenida de Esfinges, pero se detenía en la Explanada de los Obeliscos, ante los Pilonos, que sólo traspasaba la clase social más privilegiada. A su vez, gran parte de ésta tan sólo permanecía en la Sala Hípetra, pues al Salón Hipóstilo solamente pasaba la familia real y la nobleza más escogida. Y, por supuesto, al Sancta Sanctorum únicamente penetraba Faraón. Esta jerarquización social que iban pautando las diversas partes también llevaba consigo una graduación lumínica relacionada con el misterio y la capacidad que de él tenían, según su formación cultural, cada una de las clases sociales. Así, la Avenida de Esfinges y la Explanada de los Obeliscos, a plena luz, era el lugar propio del pueblo, incapaz de conocer el misterio (que simbolizaba la oscuridad); la Sala Hípetra, también con luz, pero ya más matizada, sería el sitio adecuado para aquéllos que, aunque con más cultura, todavía no tenían capacidad para la iniciación en el secreto divino; la Sala Hipóstila, prácticamente sin luz, era la ubicación idónea para los iniciados y el Tabernáculo final, en tinieblas totales, constituía el lugar por excelencia para Faraón, cuya naturaleza divina le hacía estar en comunión perfecta con el misterio que en esta Tierra sólo él conocía.

Los templos más característicos, dentro de esta tipología, fueron los de Luxor y Karnak, así como los más tardíos de Filae y Edfú.

Por su parte, los “*Speos*” o “*Excavados*”, la otra tipología templaria del Imperio Nuevo, tuvieron un exclusivo carácter funerario y de recuerdo de un Faraón determinado (que era el que, por lo general, lo hacía mandar construir en vida). Se excavaron en los acantilados de Egipto, con una fachada directamente esculpida en la roca y un interior, profundizando en sentido horizontal dentro de los acantilados, a base de tres salas decrecientes en altura, tamaño e iluminación. En ellos, y por su carácter funerario, vuelve a repetirse el número tres, simbolizado en otras tantas estancias, como hubiésemos comentado al tratar de las tumbas, volviendo, por tanto, a hacerse alusión a los tres componentes del hombre (cuerpo, alma y espíritu) y a los tres grandes estadios de la vida humana (nacimiento, vida y muerte). Como ejemplos prototípicos, se han de citar los dos *Speos* mandados realizar por

Ramses II, en Abbu Simbel, uno dedicado a él mismo, a mayor tamaño, y otro en honor a su esposa, la reina Nefertari, de más breves dimensiones, ambos trasladados, entre 1960/1968, cuando las obras de la Presa de Asuán, a 180m de su lugar de origen e instalados sobre una colina de 60m de altura a recaudo de las aguas de la Presa.

Así pues, y si como hiciéramos con las Tumbas, resumimos esta constatación de los simbolismos y significados de los Templos, tenemos que, a través de sus materiales, elementos y estructuras, el fiel egipcio fue recibiendo el mensaje de la perdurabilidad de los dioses, de su protección eterna sobre el país del Nilo, del misterio de su esencia y de su propia jerarquización como creyentes, así como de la advertencia del culto debido a Rha, al que los Obeliscos o “Dedos Pétreos” señalan continuamente.

Estatuaria



Estatua de Faraón Kefrén. IV Dinastía. Museo Egipcio de El Cairo.

Dentro de la numerosísima escultura que se realizase durante la civilización egipcia y de la que innumerables obras nos han llegado, la estatuaria centrada en la representación de Faraón viene a constituir uno de sus apartados más interesantes, aunándose en ella los más característicos principios de su cultura. Viene ello dado porque, en primer lugar, se consideraba a Faraón como la divinidad “encarnada” y “viviente” en la Tierra.

Dios viviente, poseedor del “Ma’at” (= lo “verdadero”, “lo auténticamente bueno”). Ser divino al que se debía culto y adoración y

al que se confería el trato más alto y respetuoso que podamos encontrar en toda la Historia de la Humanidad.

Y era, además, y al mismo tiempo, rey y gobernante del Imperio de Egipto, soberano absoluto del País del Nilo.

Su autoridad no tenía discusión. Su poder era total. Era, en resumen, “el Dios Vivo reencarnado en la Tierra para regir los destinos de los hombres”, según rezan infinidad de inscripciones.

Sus representaciones, por lo tanto, han de ser entendidas dentro de ese doble carácter de “Rey” y de “Dios”, de “idea de autoridad” (soberanía) e “idea de culto” (divinidad) y, por consiguiente, plagadas de simbolismos religiosos mezclados con otros significados referidos a la autoridad del Estado. Siempre, –y en cualquiera de sus modalidades–, una representación de Faraón es, al mismo tiempo, un objeto de adoración (como dios) y un símbolo del poder terrenal (como rey).

Un recorrido por todas las iconografías de Faraón haría exhaustiva esta exposición, por ello limitémonos a las más frecuentes y que reúnan los significados más característicos.

Dentro del IMPERIO ANTIGUO, una de las más prototípicas formas de representarle es sedente en su trono, conformando un sólo bloque pétreo el trono y su figura (en alegoría a constituir una unidad inseparable, el símbolo del poder (trono) y la persona de Faraón). Éste mira al frente, en postura imperturbable e idólica (idea de una mirada que “abarca todo el país” y de una rigidez totémica que supera toda humanidad, pues “en su cuerpo de hombre está reencarnada la divinidad”, como se puede leer en las inscripciones). Apoya sus brazos sobre el regazo, mostrando un puño cerrado (alegoría a su fuerza) y una mano extendida (simbolismo de su magnanimidad). Cubre su cabeza con el “Klaft”, que simula por su forma la cabeza de la cobra protectora de la realeza, y ostenta en su mentón la “barba osiriaca, apéndice capilar propio del dios Osiris y que hace alusión a su propia divinidad.

Junto a tal modalidad, en el Imperio Antiguo fue, asimismo, muy frecuente representar a Faraón conformando pareja con la Gran Esposa, ésta llevándole enlazado por el brazo y la cintura, avanzando “a lo largo de su reinado”, mostrando Faraón postura de caminar (“su

avance imparable a lo largo de los años”), con sus dos puños cerrados (fuerza y poder), la barba “osiriaca” en su mentón (ostentando su divinidad) y el “klaft” cubriéndole la cabeza (la protección divina siempre a su servicio).

Y una tercera tipología propia del Imperio Antiguo es la de su representación integrando tríada junto a divinidades protectoras, en la que el dios-soberano avanza, tocado por alguna corona (poder temporal) y luciendo “barba osiriaca” (poder divino), a lo largo de su reinado y acompañado de dos divinidades tutelares.

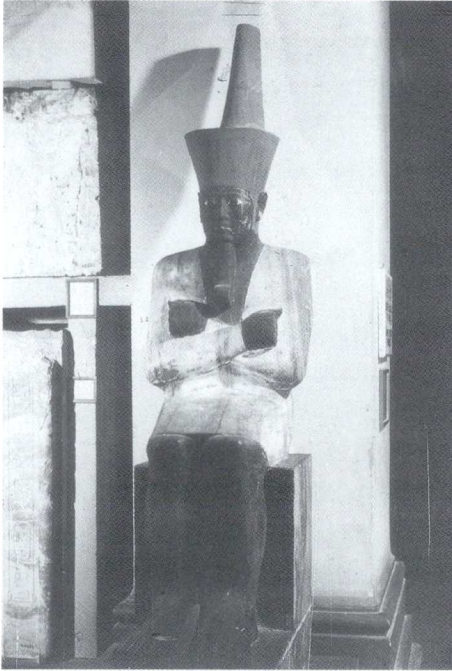
Como ejemplo de la primera modalidad, podemos citar la escultura, en diorita negra, de Kefrén, en el Museo de El Cairo; como muestra de la segunda, la de Micerinos y la reina Khamerer-Nefti, en basalto, conservada en el Museo de Boston; y como ejemplo de la tercera modalidad, la conocida Tríada de Micerinos flanqueado por la diosa Hathor y la deidad del Nomo del Perro Negro que se custodia en el Museo de El Cairo.

A lo largo del IMPERIO MEDIO, la iconografía de Faraón se solemniza más, exaltándose su poder real y divino.

Ello vino dado por la situación histórica de este período, en que el autoritarismo del soberano se pone en tela de juicio e, incluso, su divinidad es cuestionada.

Así, en sus representaciones se busca un efectismo casi aterrador, con proliferación de símbolos tanto relativos a su poder temporal, como alegóricos a su naturaleza divina y a su matiz de ser el “proporcionador” de bienes y de prosperidad al pueblo egipcio por su condición de “intermediario” entre los hombres y los dioses.

Tres serán también, durante esta etapa, las iconografías más frecuentes: una la establece Faraón Mentuhotep II, de la XI Dinastía, mostrando en ella al rey-dios con todos los símbolos del Estado (corona, cetros y trono) y con alegorías de su divinidad (barba osiriaca y hieratismo totémico y divinizante), plasmando su persona en color negro (= idea de misterio) y haciendo resaltar sobre tal tono el rojo de



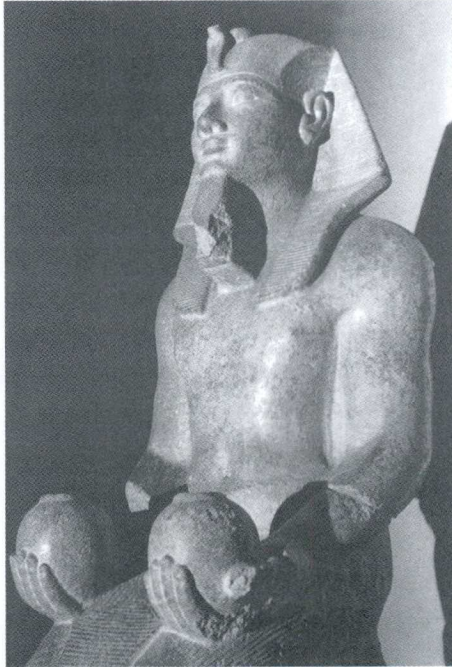
Estatua de Faraón Mentuhotep II. (Museo Egipcio de El Cairo).

la corona y el blanco de la vestimenta, con lo que se logra ese efectismo solemne e “impresionador”, causante de respeto y miedo al que antes nos refiriésemos (estatua de Mentuhotep II, Museo de El Cairo).

Otra representación faraónica del momento es la del soberano en pie “avanzando incontenible a lo largo de su reinado”, portando alguna de las coronas del Imperio y con sus dos puños cerrados en alusión a su fuerza y dureza en el gobierno de los hombres. Iconografía ésta más relativa a su poder de monarca absoluto y por la que se capta simbólicamente su derecho

al trono (corona), su derecho a reinar durante su vida temporal (acción de caminar o de avance) y su derecho a ejercer toda la fuerza necesaria para ello (puños cerrados apretando en ellos el “sello real”). Datos, todos ellos, que podemos apreciar en la estatua de Seostris III, del Museo de El Cairo.

Finalmente, la tercera iconografía propia del Imperio Medio y la más recientemente conocida por los últimos descubrimientos y transcripciones, es la que podríamos denominar como “Faraón traedor de bienes”, en la que se muestra al rey desnudo, desprovisto de todo aditamento (el simbolismo de su naturaleza humana), pero portando sobre la cabeza dos brazos que se alzan hacia el cielo, en gesto de ruego y petición. Tal gesto indica que sólo a través de él (divinidad encarnada) y por sus ruegos, “descenderán las gracias a la Tierra del Río”, dependiendo de estas peticiones que los dioses bendigan a Egipto. En este caso, pues, tenemos un simbolismo totalmente centrado en su carácter divino: de Faraón dependen todos los “bienes” que puedan recaer sobre el país.



Faraón Amenofis III ofrendando a las Dos Tierras.
Museo de Turín.

Con el arribo del IMPERIO NUEVO, y durante todo su desarrollo, del 1580 al 651 a.C., la estatuaria de Faraón pasa a cobrar un carácter más delicado, elegante e, incluso, humano.

Ya han pasado los conflictivos momentos de la etapa anterior, y el poder totalitario de Faraón, así como su esencia divina, han dejado de ponerse en duda, volviéndose a unos cauces más afines con los del Imperio Antiguo. Las representaciones del soberano, por lo tanto, ya no se verán precisadas de ostentar esas características tan dogmáticas como viésemos en el Imperio Medio.

En general, las figuras alargan ahora su cánón, los ademanes se flexibilizan e, inclusive, las representaciones faraónicas adquieren una atenuada expresividad que será la nota común de todo este período.

Todo esto lo podemos apreciar en las estatuas de Hatsepsut (Museo de Nueva York) y de Tutmotsis III (Museo de Turín), en las cuales se capta el mismo ademán de manos abiertas y extendidas en alusión a la magnanimidad del soberano que, como ser divino, posee toda la benevolencia y comprensión hacia los hombres a los que gobierna.

Pero junto a estos datos generales, otras nuevas iconografías surgen en el Imperio Nuevo: una de las más destacables es la de Faraón como “Jefe Supremo del ejército”, vistiendo la túnica larga de combate y tocándose con el “keperés” o “casco azul” (tiara metálica que usaban los soberanos egipcios en el campo de batalla). Porta en su mano derecha el “báculo del bastón” (como “conductor” del ejército)

y en su mano izquierda aprieta el “sello real”, alusión a sus órdenes indiscutibles de general supremo. La estatua de Ramsés II, hoy en el Museo de Turín, constituye la obra más representativa al respecto.

Y otra nueva iconografía de Faraón durante el Imperio Nuevo es la que nos muestra al monarca arrodillado, con dos recipientes y ofrendando a las diosas de las Dos Tierras. La escultura de Amenofis III (Museo de Turín) es un buen ejemplo de tal modalidad, en realidad la más realista y humanizada, pues en ella el monarca, como cualquier sacerdote e, inclusive, como cualquiera de sus súbditos, rinde tributo a la divinidad, aunque él mismo forme parte de ella.

Así pues, si en la Arquitectura Imperecedera hemos visto cómo, a través de sus simbolismos y significados, se plasmaban sus creencias funerarias y religiosas, ahora, en las representaciones de sus soberanos, podemos apreciar su concepto de gobierno y de autoridad, leyendo a través de sus simbolismos y alegorías.

En resumen: las dos grandes bases de la civilización egipcia, –religión y régimen político–, en torno a las cuales se desarrollará y girará toda la vida y cultura del Antiguo Egipto, pueden apreciarse “visualmente” a través de su producción arquitectónica y escultórica si, como hemos hecho aquí, interpretamos sus simbolismos y significados, apoyándonos, como base documental, en las transcripciones de sus papiros e inscripciones.

DE CRONO A SATURNO: ICONOGRAFÍA DE UN TITÁN

Miguel Ángel Elvira Barba

Profesor Titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

En nuestros estudios universitarios, la iconografía mitológica grecorromana es una asignatura totalmente nueva, pese a su enorme peso en la cultura artística occidental. Apenas esbozada hace un lustro, carece aún hoy de verdaderos “manuales” sencillos y manejables, de modo que profesores y alumnos se ven obligados a acudir a grandes compendios, como *Mitología e Historia del Arte*, de J. M^a González de Zárate (Vitoria, 1997), y a ciertos diccionarios mitológicos que, por fortuna, añaden a los relatos algunas notas de iconografía o de tradición literaria, pero que resultan aún insuficientes para nuestro cometido. Sólo hay una alternativa frente a ellos: obras de consulta como *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* (obra de J.D. Reid, publicada en 1993), incómoda por su falta de ilustraciones, o el *Corpus Iconographicum Mythologiae Classicae*, tan útil para el investigador de la Antigüedad como abrumador para quien intenta iniciarse en ideas generales y planteamientos básicos.

Por todo ello, no nos parece ocioso plantear aquí, a título de mera introducción, nuestro personal acercamiento a un campo mítico concreto, el que podríamos denominar “de los orígenes del mundo”, en un intento de ordenar su iconografía a lo largo de la Historia y mostrar lo que –creemos– podría ser un camino expositivo y docente.

Del Caos al Cosmos

En los textos mitológicos griegos y romanos, el relato del origen del mundo es, por curioso que parezca, un tema poco debatido.

Los rasgos básicos de acontecimiento tan trascendental fueron aceptados sin crítica desde la Grecia arcaica, y sólo la evolución de las ciencias y la filosofía –tan unidas durante toda la Antigüedad– llevaron a matizar o modificar algunos personajes y acontecimientos, llegando a visiones “cultas” como la que presenta Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Por ello, merece la pena presentar aquí con amplitud la primera cosmogonía griega conocida, la expuesta en la *Teogonía* de Hesiodo (s.VIII-VII a.C.), porque, aun conscientes de su papel secundario en el campo iconográfico, tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna, su testimonio sirve de fuente para todas las demás, su claridad la hace irremplazable y su grandiosa belleza es digna del tema tratado:

“Ante todo, existió el Caos. Después Gea (la Tierra) de ancho pecho (los antiguos la conciben “como el tambor de una columna”), morada perenne y segura de los seres vivientes, que surge del Tártaro tenebroso y profundo (la gran región que está debajo de la Tierra); y Eros, el más bello de los seres inmortales, que quiebra los miembros y que, tanto a los dioses como a los mortales, doma el corazón y la prudente voluntad. Del Caos nacieron el Érebo (la oscuridad de las regiones subterráneas) y la negra Noche (la oscuridad que cubre la Tierra), y de esta última, que quedó encinta por haber tenido amoroso consorcio con el Érebo, se originaron el Éter (la luz superior, situada en el cielo) y el Día (la luz que cubre la Tierra).

Gea comenzó por parir un ser de igual extensión que ella, Úrano (el cielo, lugar donde se hallan las estrellas), con el fin de que la cubriese toda y sirviera de morada segura y eterna para los bienaventurados dioses...; y más tarde, acoplándose con Úrano, dio origen a (los Titanes:) Océano, de profundos remolinos (es el curso de agua que gira en torno a la Tierra en sentido contrario a las agujas de un reloj), Ceo, Crío, Hiperión, Jápeto, Tía, Rea, Temis, Mnemósine, Febe, la de áurea corona, y la amable Tetis. Posteriormente, nació el taimado Crono, que fue el más terrible de los hijos de Úrano, y que odió desde el principio a su prolífico padre.

Asimismo, de Gea nacieron los Cíclopes, de corazón violento –Brontes, Astéropes y Arges, el de ánimo esforzado (autores del trueno,

el relámpago y el rayo, claramente distinguidos por los antiguos y concebido el último de ellos como una piedra puntiaguda)–. *Los tres eran semejantes a los dioses, pero con un único ojo en el centro de la frente.*

De Gea y Úrano nacieron aún tres hijos más, grandes y fuertes, (los Hecatonquiros) de nefando nombre: Coto, Briareo y Gíes –¡Prole orgullosa!–; cien brazos tenía cada uno de ellos...

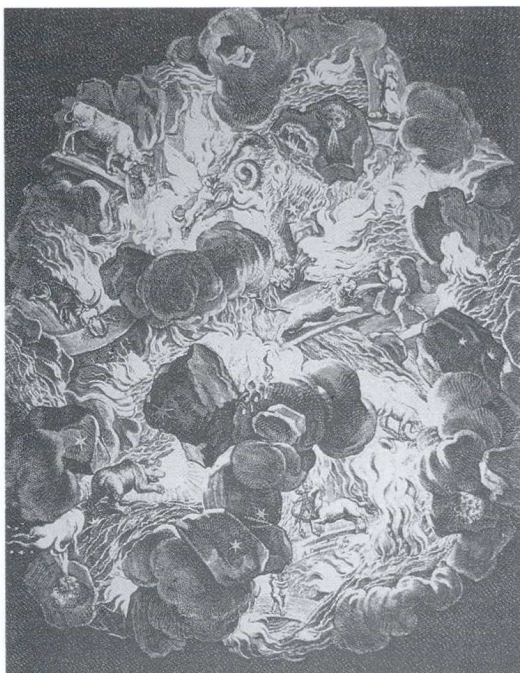
Estos son los más feroces de cuantos hijos procrearon Gea y Úrano. Ya desde el principio, se atraieron el odio de su propio padre...” (Teogonía, vv. 116 ss.).

Con tan gigantescas y temibles criaturas, surgió el Cosmos, cargado de tensiones internas que amenazaban cataclismos ya en el principio de los tiempos.

Imágenes de la formación del Cosmos

Desde el punto de vista iconográfico, el surgimiento del Cosmos a partir del Caos es un tema muy raro, casi inexistente en el campo de la representación artística. Durante la Antigüedad, porque la propia grandiosidad del evento superaba con mucho la capacidad de representación de ambientes y paisajes que alcanzaron los artistas griegos y romanos, incluso en la época imperial. En épocas posteriores, porque los mitos paganos se enfrentaban, en este campo concreto, al relato bíblico de la Creación, perfectamente definido en el *Génesis* y repetido obsesivamente siglo tras siglo. Nadie en la Edad Media, y muy pocos autores renacentistas y barrocos, habrían osado ilustrar un mito claramente contrario al propugnado por el cristianismo oficial.

Por ello, si queremos hallar alguna imagen fantástica de estos relatos paganos, hay que acudir a series de grabados creadas expresamente para ilustrar tratados de mitología. Sírvanos de ejemplo *El Caos*, primera de las ilustraciones creadas por Abraham van Diepenbeeck –un interesante discípulo de Rubens– para los *Tableaux du Temple des Muses* de Michel de Marolles, obra publicada en 1655 y editada en castellano, con el título de *El templo de las Musas*, en



A. VAN DIEPENBEECK, *El Caos*.

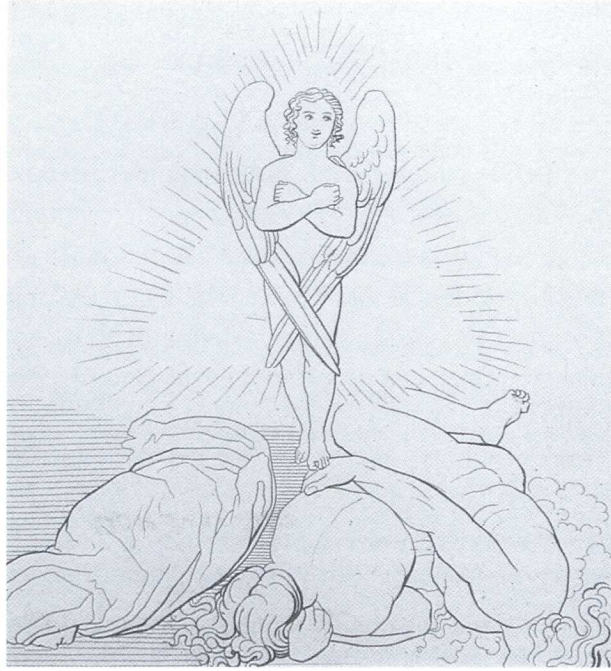
1990. Este grabado trata de seguir en lo posible la concepción de Ovidio, e imagina el origen informe del mundo como una masa redondeada de llamas y rocas, especie de esfera incandescente sobre la que se aprecian, todavía en absoluto desorden, los animales que representan las constelaciones y el zodiaco.

Sólo a mediados del siglo XVIII, la acción conjunta de la Ilustración y el Neoclasicismo permitió abrir un resquicio en el

rígido dominio del dogmatismo cristiano. En ese sentido, resulta asombrosa por su novedad artística y conceptual la serie de grabados que realizó J. Flaxman para ilustrar la *Teogonía* de Hesíodo, “redescubierta” por entonces y exaltada por el naciente helenismo prerromántico a expensas de las manidas *Metamorfosis* de Ovidio. El gran artista inglés se acerca a los venerables versos del poeta arcaico con verdadera devoción, y en una de sus composiciones, la que representa *La Noche, el Amor, el Érebo, el Caos*, –seguimos los títulos en castellano de la edición publicada por J. Pi y Margall en 1860–, insiste de forma clara en la semejanza iconográfica del Amor (Eros) y los ángeles cristianos, añadiendo por detrás, para que no quepa duda de su actitud, un resplandor en forma de triángulo, obvia evocación de la Santísima Trinidad. De este modo, las imágenes cristianas y paganas se funden, como por entonces mismo lo intentaban en los símbolos de la francmasonería.

Más fructífero es buscar, tanto en la Antigüedad como en épocas modernas, efigies concretas de cada una de las mayores figuras míticas que presidieron los orígenes de Cosmos. Dejemos de lado,

desde luego, al propio Eros, ya que Hesíodo no logró seguidores a su teoría de convertirlo en ser primordial, necesario para la unión y reproducción de los elementos fundamentales: nadie le creará en el futuro, y todos los poetas y artistas preferirán ver al dios del amor como hijo de Afrodita. Dejemos también de lado a seres abstractos como el propio Chaos, o como el Tártaro, el Érebo, el Éter, la Noche o el Día: sólo de estos dos últimos hallaríamos aisladas personificaciones en el mundo antiguo.

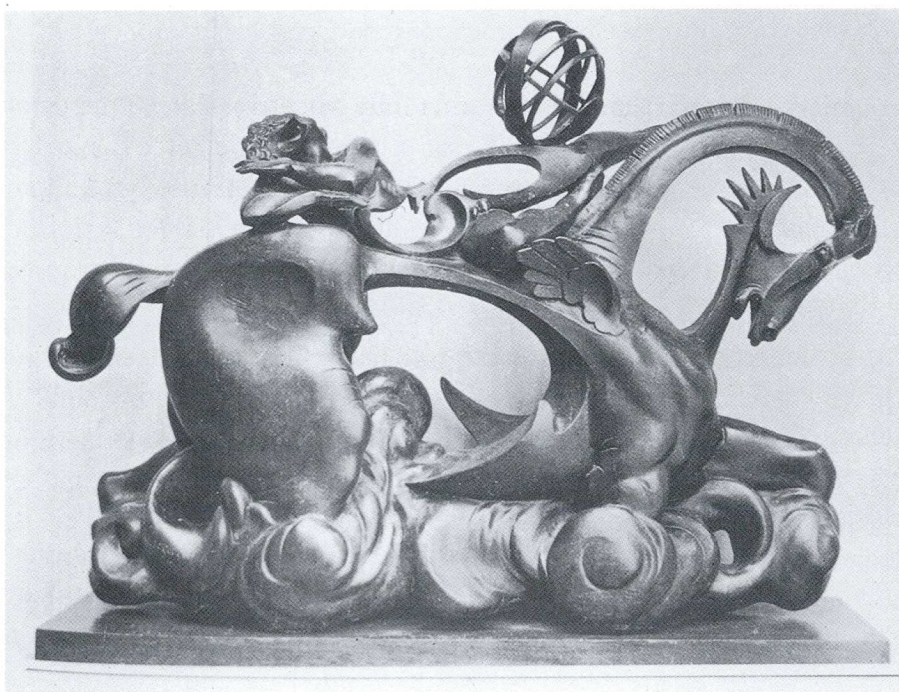


J. FLAXMAN, *La Noche, el Amor, el Érebo y el Caos*.

Pero la situación varía en el caso de Gea, la Tierra (punto de partida de la romana Tellus), que tiene en efecto una iconografía bien definida en el arte clásico: allí suele aparecer –recuérdese la *Gigantomaquia* del Altar de Zeus en Pérgamo– como una mujer de la que sólo se aprecian cabeza, pecho vestido y brazos, pues se halla hundida en tierra desde la cintura. No se trata de su única imagen –conocida es también, por ejemplo, la figura de Tellus reclinada sobre el suelo y rodeada por las Estaciones (Horas)–, pero sí es su iconografía mejor caracterizada, y la que aparece en escenas relacionadas con las primeras épocas del mundo. El interés de Gea, por lo demás, no se limita a la Antigüedad: en épocas más recientes recuperarán su sentido “telúrico” artistas como J. Flaxman, en alguna de sus ilustraciones de la *Teogonía*, y E. A. Bourdelle, cuando, ya en 1913, imagine su fresco *Gea, madre de los dioses*, para el Teatro de los Campos Elíseos en París. Al fin y al cabo, Gea es una de las grandes diosas de la fertili-

dad y la naturaleza, mil veces evocadas en el mundo desde la prehistoria.

Úrano, el Cielo, tiene también una imagen clásica fácil de reconocer en la cultura latina, donde adquiere el nombre de Caelus: la coraza del *Augusto de Prima porta*, por ejemplo, lo muestra dominando desde lo alto la escena como un ser barbado en escorzo, reducido a la mitad superior de su cuerpo: sujeta con sus manos un velo –la propia bóveda celeste– que se curva como un arco sobre su cabeza. Nada más lejano, dicho sea de paso, que el imaginativo *Úrano* realizado por Pablo Gargallo en 1933: en este bronce se aprecia con claridad el planteamiento libre y creativo de los vanguardistas del siglo XX, que toman de las deidades antiguas su mero significado ideal y prescinden de las iconografías tradicionales. Para Gargallo, Úrano es simplemente el concepto de “cielo” desde el punto de vista astronómico, grandiosa fuerza que se mueve por encima de la atmósfera. Por tanto, puede ser evocado a través de un caballo que avanza sobre las nubes, con una figura humana reclinada en su grupa y, por encima de todo, una esfera armilar.



P. GARGALLO, *Úrano*.

Los Titanes

Tras la primera pareja que conformó el Cosmos, surgen sus numerosos hijos: los tres Cíclopes, los tres Hecatonquiros y los doce Titanes, según vimos en el texto de Hesíodo. Algunas imágenes veremos de ellos en contextos míticos, y sobre todo en pasajes de la Titanomaquia, a la que haremos referencia más adelante; pero lo cierto es que, tomados como figuras independientes, apenas tienen importancia en el campo de la iconografía.

En ese sentido, resulta inútil buscar imágenes de los Cíclopes si no es en representaciones que los muestran forjando las armas de Zeus en su propia fragua o en la de Hefesto (Vulcano en latín), quien acaba convirtiéndose en su señor. En cuanto a los monstruosos Hecatonquiros, cabe decir que su extraña anatomía, contraria a los principios ideales del clasicismo, debió de constituir un obstáculo insalvable para los artistas; además, su función, totalmente ajena a la vida humana y generalmente situada –pronto lo veremos– en el Tártaro, les convierte en seres remotos de escaso interés religioso y cultural.

Centrándonos ya en los Titanes y las Titánides, la situación comienza a variar, aunque de forma muy selectiva. Parece imposible, en efecto, hallar imágenes antiguas o modernas de seres como Ceo, Crío, Jápeto (el padre de Prometeo), Tía, Febe o Tetis (Tethys en transcripción latina, y muy distinta por tanto de la Nereida Tetis –Thetis–, esposa de Peleo y madre de Aquiles); pero otros miembros de esta mítica descendencia tienen un carácter tan señalado, o unas atribuciones tan concretas, que han podido interesar a literatos y artistas, independientemente de su derrota a manos de los dioses y ulterior encierro en el Tártaro, lejos –como los Hecatonquiros– de cualquier devoción humana.

En este sentido, cabe destacar a Hiperión, esposo de Tía y padre de Helio (el Sol) y de Selene (la Luna). Su función de luminaria primordial, de portador de la luz más antigua y pura, de “las luces” intelectuales, le convirtió curiosamente en ideal de poetas neoclásicos y románticos: Hölderlin le dedicó su poema acaso más famoso (para el

que compuso Brahms su *Schicksalslied* o *Canción del Destino*), y siguieron su ejemplo, hasta mediados del siglo XIX, Keats, Longfellow y Swinburne. En tales circunstancias, resulta secundaria su rareza iconográfica; sólo podemos recordar, dentro de ese mismo planteamiento, una acuarela de William Blake: *Hiperión expulsando a las fuerzas de la noche*.

Las Titánides Rea, Temis y Mnemósine tienen también su interés, aunque más bien circunscrito en este caso al arte antiguo. La primera, esposa de Crono y, por tanto, madre de Zeus y sus hermanos, aparece como acompañante en escenas dominadas por tan importantes personajes. Su imagen, como la de tantas otras diosas de la fecundidad, es simplemente la de una matrona vestida, cuando no se confunde –como ocurre en ocasiones– con la diosa frigia Cibeles, flanqueada por sus leones. En cuanto a Temis, símbolo de la ley eterna de la naturaleza, y a Mnemósine, personificación de la memoria, se unieron en diversos momentos a Zeus, siendo madre la primera de las Horas y las Moiras (o Parcas) y dando a luz la segunda a las Musas. Iconográficamente, son difíciles de distinguir, al carecer de otro atributo que su vestimenta clásica: sólo cuando aparecen junto a su descendencia o con una inscripción dedicatoria –como la *Temis de Ramnunte*, esculpida por Queréstrato h. 270 a.C.– se descubre claramente su identidad.

En realidad, el único Titán, junto a Crono, que alcanzó desde el principio un corpus iconográfico digno de tal nombre fue Océano. El hecho de que se mantuviese al margen del enfrentamiento entre Zeus y su progenitor le salvó del castigo eterno, por lo que pudo permanecer en su puesto, como personificación de la enorme corriente de agua que rodea la Tierra y gira en sentido contrario a las agujas de un reloj. Sobre esa corriente navega de Occidente a Oriente, cada noche, la barca del Sol, tostando a las gentes que habitan las regiones meridionales de la Tierra.

En época antigua, y sobre todo durante el período romano, menudean en mosaicos, en fuentes y en todo tipo de adornos las imágenes de Océano, verdaderos mascarones de hombres barbados y melnudos que chorrean agua de sus cabelleras y bocas y que –simple

alusión a los frutos del mar— portan como antenas sobre la cabeza un par de pinzas de cangrejo.

Posteriormente, se olvida esta iconografía y, ya en el Renacimiento, el Océano es visto con un contenido nuevo: los descubrimientos geográficos han derrumbado la concepción antigua del mundo, el Océano ya no es una poderosa corriente circular, sino una gran extensión marítima entre continentes —para ser exactos, se habla ya de tres océanos—, y, por tanto, los artistas tienden a plantearse su efigie a imagen y semejanza de la de Posidón (en latín Neptuno), dios del mar. Así lo ve Juan de Bolonia, cuando esculpe para una fuente su imagen, hoy en el Museo florentino del Bargello, y así sigue siendo Océano a fines del siglo XVIII en el grabado *El Océano y las Ninfas marinas* de J. Flaxman, dedicado a ilustrar un pasaje más de la *Teogonía* de Hesíodo. Digamos de paso que este título —fiel traducción al castellano del original (*Oceanus and Sea-Nymphs*)— resulta engañoso: las “Ninfas marinas” no parecen ser tales, sino más bien Oceánides, hijas de Océano y Tetis, pues el poema las menciona como las *tres mil Oceánides de finos tobillos, ilustres diosas*. Lo que ocurre es que, desde el punto de vista iconográfico, resulta imposible distinguir a estas criaturas acuáticas de las hijas de Nereo, o Nereidas, a veces llamadas también Ninfas del mar.

De Crono a Saturno

Hora es ya de centrarnos en el más importante de todos los Titanes: el audaz Crono. Él fue quien, ayudado por su madre, dio lugar al primer vuelco en el control del Cosmos, usurpando el poder de su despótico padre. Mas preferimos dejar la palabra al gran mitólogo helenístico Apolodoro: éste, tras relatar el nacimiento de los hijos de Úrano y Gea siguiendo el esquema de Hesíodo, señala que Úrano encadenó a los Cíclopes y a los Hecatonquiros en el Tártaro, y prosigue con las siguientes palabras:

“Irritada Gea por la suerte de aquellos hijos suyos que han sido arrojados al Tártaro, convence a los Titanes de que ataquen a su

padre (Úrano) y entrega a Crono una hoz de acero. Éstos, con la excepción de Océano, le atacan, y Crono, tras cortar a su padre los genitales, los arroja al mar. De las gotas de sangre derramada nacieron las Erinias (Euménides o Furias): Alecto, Tisífone y Megea. Los Titanes, una vez que apartaron a Úrano del poder, hicieron retornar a sus hermanos (los Cíclopes y los Hecatonquiros) que habían sido relegados al Tártaro y confiaron el mando a Crono.

Pero éste, atándolos de nuevo, volvió a encerrarlos en el Tártaro y tomó por esposa a su hermana Rea. Como Gea y Úrano le habían profetizado que se vería privado del poder por su propio hijo, iba devorando a sus vástagos conforme nacían. Devoró a Hestia (Vesta en latín), nacida en primer lugar; a continuación, a Deméter (Ceres) y Hera (Juno), y tras ellas a Plutón y Posidón (Neptuno). Encolerizada por estos sucesos, Rea, cuando se halla encinta de Zeus (Júpiter), se dirige a Creta y da a luz en una cueva de Dicte. Confía el recién nacido, para que lo críen, a los Curetes y a las ninfas Adrastea e Ida, hijas de Meliseo. Así, criaron ellas al niño con la leche de Amaltea, en tanto que los Curetes, armados, custodiaban a la criatura en la cueva y entrechocaban los escudos con las lanzas, a fin de que Crono no escuchase la voz del niño. Y Rea envolvió una piedra en los pañales y se la dio a Crono, como si fuese un recién nacido, para que la devorase.

Cuando Zeus se hizo mayor, tomó como auxiliar a Metis, la hija de Océano. Ella dio de beber a Crono un brebaje que le obligó a vomitar la piedra primero, y a continuación los hijos que se había tragado. En compañía de ellos, emprendió Zeus una lucha contra Crono y los Titanes. Tras diez años de combate, Gea profetizó a Zeus la victoria si contaba con la alianza de los encerrados en el Tártaro. Entonces, él dio muerte a Campe, que los vigilaba, y desató sus ligaduras. Los Cíclopes entregaron a Zeus el trueno, el relámpago y el rayo, a Plutón el yelmo (atributo apenas representado, pero que tiene en ocasiones forma de cabeza de lobo) y a Posidón el tridente. Así armados, vencen a los Titanes y, encerrándolos en el Tártaro, les ponen como vigilantes a los Hecatonquiros. Los vencedores echaron a suertes el poder, y a Zeus le correspondió el dominio del cielo, a Posidón el del mar y a Plutón el del Hades.”

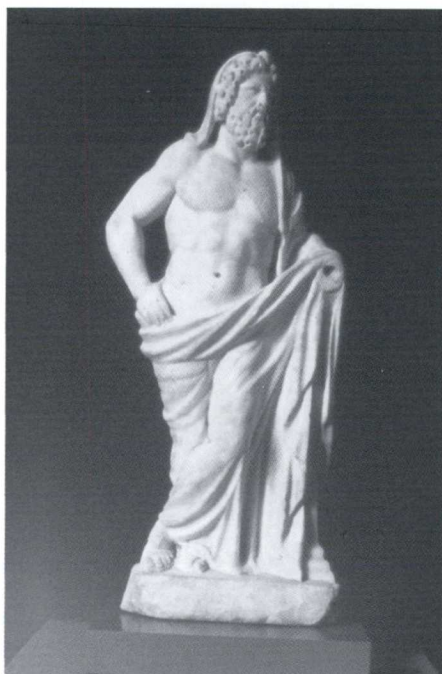
Podemos dejar en este punto el relato, que alude posteriormente a la Gigantomaquia y al combate de Zeus contra Tifón. No nos es necesario llegar tan lejos, una vez que Crono, al menos en la mitología griega “ortodoxa”, ha perdido ya todo su poder.

En estos tres párrafos, en efecto, se expone, entrelazada con las leyendas de la infancia y juventud de Zeus, –en las que no vamos a entrar aquí–, la vida mítica de Crono. Aparte de su propia entidad y figura –su carácter violento y primitivo, su afición al liderazgo y su función de monarca más o menos efímero–, se nos presentan los pasajes fundamentales de su carrera, los más susceptibles de ser representados por el arte: el combate contra Úrano (con el momento culminante en que le corta los genitales), el gesto repetido de devorar a sus propios hijos (con un apartado particular: el que le muestra tragándose una piedra creyendo que se trata del recién nacido Zeus) y, ya a un nivel secundario, las dos fases de su derrota: la acción de vomitar a sus hijos y el grandioso conflicto de la Titanomaquia, en que éstos acaban con el dominio de los Titanes. Sólo cabría añadir a este panorama algún mito secundario, no recogido en el texto de Apolodoro que acabamos de citar; así, los amores de Crono y Fílira, cuyo fruto es el centauro Quirón, o una tradición no “ortodoxa”, sino propia de la secta órfica: la que sitúa a Crono, tras su derrota frente a Zeus, en las Islas de los Bienaventurados o como señor de los hombres en la Edad de Oro.

Por curioso que parezca, esta rica mitología tuvo un éxito escaso en el arte griego. Como figura aislada, Crono carecía de interés en la Hélade, ya que, encerrado en el Tártaro según la opinión general, carecía de cualquier tipo de culto. En tales circunstancias, sólo alguna de sus hazañas –el tragarse a sus hijos, en particular– podía resultar interesante para algún artista aficionado a temas míticos.

Pero la situación cambia radicalmente en Roma cuando se decide convertir a Crono en un equivalente de Saturno, monarca legendario de la Italia primitiva. Este planteamiento exige en primer lugar una explicación más o menos racionalista; así, se imagina que Saturno, derrotado por Zeus (es decir, por el romano Júpiter), no habría sido encerrado en el Tártaro, sino que se habría ocultado en Italia, amparado en la hospitalidad del dios Jano y tomando como compañera a la

diosa Ops. Esta explicación permite enlazar el mito griego, en su versión órfica, con la leyenda romana de los *Saturnia regna*: ese feliz reinado de Saturno, que habría tenido su sede y capital –llamada Saturnia– en el Capitolio romano, y que se identifica con la Edad de Oro en la tradición mítica de las Edades de la Humanidad. Saturno viene a ser visto en Roma, por tanto, como un monarca remoto y benéfico, digno de recuerdo y veneración por haber enseñado a los hombres a cultivar la tierra. No serán muchas la imágenes que se le dediquen, desde luego, pero alguna resulta de tanto inte-



Saturno de Rioseco.

rés como el *Saturno de Rioseco*, conservado en el Museo Numantino de Soria: barbado y envuelto en un manto que le cubre la cabeza –tal como representaban los romanos a sus monarcas primitivos, revestidos de poderes sacerdotales–, el personaje descansa; ha perdido su atributo, pero hemos de suponer que sería la hoz, su arma frente a Úrano y su herramienta en un reinado rico en frutos y cosechas.

Saturno, señor del tiempo

Curiosamente, la equivalencia Crono-Saturno dio lugar, desde el siglo I a.C., a un desarrollo muy peculiar, basado en criterios pseudocientíficos y filológicos: el principal representante de esta tendencia es Cicerón, quien, siguiendo a Varrón, nos explica en su tratado *De la naturaleza de los dioses* (II, 24-25) el significado oculto que, según él, encierra el personaje:

“Grecia se dejó dominar hace mucho por la creencia de que el Cielo (Úrano) había sido mutilado por su hijo Saturno, y Saturno, a su

vez, había sido encadenado por su hijo Júpiter. Hay una doctrina física encerrada en estas fabulaciones impías: quieren decir que la naturaleza del cielo, que es la más elevada y está hecha de éter, es decir, de fuego, es capaz de engendrar todo por sí misma, y que por ello carece del órgano corporal que necesita unirse a otro para procrear. Y han querido dar el nombre de Saturno a la realidad que contiene el curso y la revolución circular de los espacios y del tiempo, del que lleva el nombre griego, porque se llama Kronos, que es lo mismo que Chronos, es decir, espacio de tiempo. Nosotros le llamamos Saturno porque está “saturado” de años. Imaginan que acostumbra devorar a sus propios hijos porque la duración devora los espacios de tiempo y se colma de los años del pasado sin llegar a estar jamás saturada. Y Saturno ha sido inmovilizado por Júpiter para que su curso no sea desordenado y quede encerrado por los vínculos de los astros.”

Un curioso juego de palabras, basado en la semejanza casual de las palabras griegas “Kronos” y “chronos”, fue por tanto el origen de una equivalencia que hoy nos parece casi un dogma de fe en la iconografía clásica: Saturno es el dios y símbolo del tiempo. Sin duda, tal equivalencia permaneció reducida en época romana a ambientes filológicos (la mantiene Plutarco en *De Iside et Osiride*, 32), pero su recepción y exposición por San Agustín (en *La ciudad de Dios*, 7, 19) la convirtió, ya en época paleocristiana, en una idea compartida por cuantos estudiosos se acercaban, desde la visión de la nueva fe, a la cada vez más ignorada y deformada religión de los paganos. En este sentido, no cabe sino repetir las palabras de S. Isidoro de Sevilla, tan respetadas durante los siglos del medievo:

“Los paganos señalan a Saturno como origen de los dioses y de toda su descendencia. Los latinos hacen derivar su nombre de “satus” (siembra), como si a él perteneciera la siembra de todas las cosas; o tal vez por su larga vida, puesto que está “saturado” de años. De ahí que los griegos digan que su nombre es Crono, es decir, “tiempo”, porque se cuenta que devoró a sus hijos, esto es, a los años que el tiempo va produciendo y que retornan otra vez a él; o tal vez porque las semillas que nacen vuelven de nuevo. Dicen también que cortó los genitales de su padre, el Cielo, porque en el cielo nada nace de semillas. Esgrime una hoz, según cuentan, para poner de manifiesto su

relación con la agricultura; o tal vez a causa de los años y los tiempos, que a él regresan; o para representar la sabiduría, dado que su perfil interior es agudo.”

A esta visión se venían uniendo por otra parte, desde la época Helenística, ideas cada vez más difundidas en el campo de la astronomía, la astrología, la medicina y la naciente alquimia: Saturno, el Crono excluido por Zeus del orden cósmico situado bajo su dominio, queda relegado a los límites más lejanos y oscuros; por ello, se da su nombre al planeta más remoto de los entonces conocidos. En consecuencia, también pasa a regir el último día de la semana, (el sábado, aún hoy llamado *saturday* en inglés), y se convierte en señor del invierno y del mes de diciembre, (en él celebran los romanos las Saturnales). En otro orden de cosas, se sitúa bajo su dominio el metal más gris, más pesado, menos brillante: el plomo, que corresponde al último cielo, el más lento en sus giros. Finalmente, es conocido su influjo sobre el humor negro o bilis negra, dentro de la teoría médica de los cuatro humores del cuerpo.

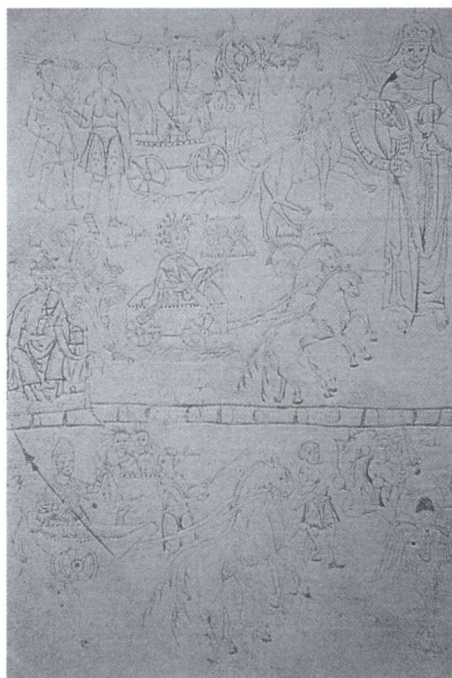
En los oscuros inicios de la Edad Media, en esos siglos V a X que vieron la desaparición de la iconografía clásica, Saturno deja de ser un monarca reposado y atlético. Los tratadistas cristianos y árabes van creándose una imagen muy peculiar de este dios derrotado, y lo hacen a través de las características astrológicas de su planeta. En este sentido, merece la pena reproducir una oración a Saturno contenida en un tratado árabe, el *Ghaya*, que fue escrito en el siglo X y posteriormente, traducido al latín con el nombre de *Picatrix*:

“¡Oh señor de sublime nombre y gran poder! ¡Oh señor Saturno, el frío, el estéril, el triste y el pernicioso! Tu vida es sincera y tu palabra veraz. Eres sabio, solitario e impenetrable. Mantienes tus promesas; eres débil; estás cansado; tienes más preocupaciones que nadie; no conoces placer ni alegría. Astuto viejo, sabes todos los artificios. Eres engañador, a la vez que sabio y sensato. Tú traes la prosperidad o la ruina, y haces a los hombres felices o desgraciados...”

Las connotaciones negativas de Saturno y de su influjo en el hombre son abrumadoras. Todavía Baltasar de Vitoria, varios siglos

más tarde, situará bajo el dominio del dios-planeta taciturno a los solitarios, viejos y cautivos, sin contar a cuantos tienen oscuros pensamientos o trabajan en asuntos apegados a la tierra: usureros, avaros, hechiceros, sepultureros, zapateros y labradores.

De acuerdo con este criterio, los miniaturistas ven a Saturno anciano, como deidad muy antigua, y lo imaginan con barba, aunque con vestidos de monarca o de obispo. Por lo demás, le dan como atributo el *uroboro* o serpiente que se muerde la cola, antiguo símbolo del tiempo cíclico que ya le confirió Marciano Capella en el siglo IV, y colocan en su otra mano la hoz tradicional, que poco a poco substituyen por la guadaña, herramienta más usada en el Medioevo y símbolo de la Muerte, término del tiempo de cada cual. Así podemos ver a nuestro personaje en ciertas miniaturas, como la que nos lo muestra en el Códice de Remigius (h. 1100) junto a los otros dioses que rigen los planetas. Sólo en escenas míticas que aluden a sus hazañas o combates, y que no ponen en juego su influjo y personalidad, podemos verle como simple caballero medieval, carente de sus atributos.



Manuscrito de REMIGIUS. Deidades paganas: arriba, a la der., *Saturno*.

El Saturno de los humanistas

Como ha mostrado J. Seznec en su conocido libro *La survivance des dieux antiques* (París, 1980), el Renacimiento no tuvo que recuperar las nociones teóricas sobre los dioses clásicos —éstas eran bastante bien conocidas por los sectores cultos de la sociedad medieval—, sino que centró sus esfuerzos en la recuperación de la iconografía

fía antigua, basándose en monedas, relieves y otros restos arqueológicos. Gracias a los estudios conjuntos de pintores y humanistas, volvieron a lucir sus formas paganas los dioses más famosos, desde Júpiter –antes visto como un simple monarca coronado– hasta Marte –típico caballero revestido con las armas de cada época–, pasando por la cortesana Venus, el comerciante Mercurio o el multiforme Apolo, tantas veces imaginado en su función de médico.

Pero el caso de Crono-Saturno era un tanto peculiar, ya que, como hemos dicho, sus imágenes antiguas son escasas, y resultarían casi imposibles de hallar y más difíciles aún de identificar en el siglo XV. En tales circunstancias, los artistas se encontraban sin guías fiables desde el punto de vista plástico, y abocados a dar a su personaje un aspecto “antiguo” bastante falso y convencional. A falta de otros criterios, la figura medieval de Saturno tenía muchas bazas a su favor para mantenerse con ciertas concesiones de vestimenta y estilo, y en este campo no podemos sino remitir a los magníficos estudios de E. Panofsky, tanto los que redactó solo (“Saturno”, en *Estudios de iconología*) como los que hizo en compañía de R. Klibansky y F. Saxl (*Saturn and Melancholy*, 1964): realmente son fascinantes sus páginas sobre el Saturno de los humanistas, mezcla de mitos clásicos y de creencias pseudocientíficas.

El Saturno de los humanistas mantiene muchos de los elementos negativos que le abrumaron en los siglos anteriores, pero suaviza ciertos detalles: la lectura directa de los *Problemata* de Aristóteles induce a substituir la desagradable visión de la bilis negra, mera fuente de enfermedad y desgracia, por el concepto mucho más matizado de “melancolía”. Si antes eran los bajos pensamientos los que tenían a Saturno como origen, ahora vemos al mismo dios-planeta convertido en señor de la vida contemplativa, del saber triste de los sabios, estudiosos y artistas. Los melancólicos “hijos de Saturno”, lúcidos y conscientes de la amarga realidad del mundo, constituyen todo un prototipo humano particularmente apreciado en ciertos ámbitos de la cultura renacentista.

Como reflejo sencillo de este planteamiento, cabe señalar el *Saturno*, atribuido a Girolamo Moretto o Girolamo da Santa Croce, que se conserva

en al Museo Jacquemart-André de París: encarnado en un viejo triste, sentado en el campo, apoya su cabeza en la mano izquierda; a sus pies, como único atributo, yace una guadaña. Incluso la vestimenta es más la de un campesino renacentista que la de un dios antiguo, si hacemos salvedad del manto que cubre su codo.



G. MORETTO o G. DA SANTA CROCE, *Saturno*.

Sin embargo, la imagen de Saturno que más éxito tuvo en la Italia del Quattrocento fue la creada para los llamados *Tarots de Mantegna*, reproducida y coloreada en un magnífico manuscrito titulado *De gentiliium deorum imaginibus* y conservado en la Biblioteca Vaticana (Urb. lat. 717). Al contemplarla, inmediatamente se advierte el peso de la tradición literaria (por ejemplo, el poema *Africa* de Petrarca, III, versos 143-148, donde se describe a Saturno como un anciano-



L. LAZARELLI, *Saturno* (en *De gentiliium deorum imaginibus*).

no con cabeza tapada que devora a unos niños y que sostiene en las manos una hoz y un dragón que se muerde la cola); pero también se advierte hasta qué punto esta imagen pudo influir en el texto que, casi un siglo más tarde, escribiría Vincenzo Cartari para presentar al personaje en sus conocidas *Imagini delli dei de gl'antichi*:

“(A Saturno) los griegos le llaman Crono, que quiere decir “tiempo”, y el significado del nombre fue mostrado en la imagen de este dios: lo retrataron siempre como hombre viejo, mal vestido, sin nada en la cabeza y con una hoz en la mano; en la otra llevaba algo envuelto en un paño, y parecía metérselo en la boca como si quisiese devorarlo. Cuatro niñitos pequeños aparecían junto a él. Estos atributos son interpretados de la siguiente manera: el Tiempo es viejo y mal vestido porque, o siempre existió, o comenzó a existir a la vez que el mundo, cuando, separándose de Caos, se distinguieron los elementos y dio principio la generación de las cosas; fue entonces cuando comenzó a girar el cielo, y este movimiento fue utilizado por los hombres para medir el tiempo. De ahí que, en sus fábulas, los griegos dijese que Saturno fue hijo de Úrano, que significa “cielo”.”

Efectivamente, en la carta del Tarot y en la miniatura que comentamos, apreciamos el aspecto viejo, demacrado, barbudo y mal vestido del personaje, a la vez que los cuatro niños que se sientan a sus pies. Esos cuatro niños son identificados por Cartari en el pie de una viñeta un tanto distinta –en la que, por cierto, no aparecen–, con las siguientes palabras: “*Imagen de Saturno o el Tiempo devorando a sus hijos, esto es, consumidor de todo, con la excepción de Júpiter, Juno, Neptuno y Plutón, entendidos como los cuatro elementos –fuego, aire, agua y tierra–, que no se destruyen.*”

Sin embargo, sería también justo notar las divergencias iconográficas: en la imagen vemos una guadaña en lugar de una hoz; el niño que Saturno se lleva a la boca aparece descubierto, no envuelto en una tela, y el dios se muestra con la cabeza tapada, como en el texto de Petrarca. Por lo demás, Cartari no menciona en este contexto la presencia del *uroboro*, interpretado como un dragón de tipo medieval que se muerde la cola.

A la luz del texto de Cartari y de las imágenes aludidas, merece la pena señalar un fenómeno muy propio del Renacimiento: el simbolismo de los atributos y detalles prima sobre el relato correcto del mito; si se sitúan en el suelo cuatro niños, y si además se los identifica como cuatro dioses alusivos a cuatro elementos naturales, señalando que Saturno –el Tiempo– no los puede comer, se está inventando un mito contrario al relatado por los autores antiguos. Además, si uno de esos cuatro niños es Júpiter, el último de los seis hijos que tuvieron Rea y Crono, ¿quién es el niño que se lleva este último a la boca?

Saturno desde el siglo XVI

A despecho de Cartari y de otros aficionados al esoterismo simbolista, los dioses paganos van aclarando su significado a medida que avanza el Renacimiento y se diluyen los planteamientos neoplatónicos, pitagóricos y más o menos místéricos que hechizaron a los humanistas del siglo XV. Los relatos mitológicos más banales de la Antigüedad –con Ovidio a la cabeza– se convierten en la base de la iconografía paganizante; las deidades se convierten en personificaciones sencillas; la combinación de dioses así interpretados permite un desarrollo infinito de la alegoría, y todo contribuye, en fin, a una simplificación del lenguaje iconográfico, con atributos bien documentados y significados unívocos.

Saturno adquiere, de forma definitiva, una apariencia “clásica”: es un anciano membrudo, dotado de barba blanca y vestido tan sólo con un manto gris plomizo o azulado que desvela su anatomía en vez de ocultarla. Su atributo principal sigue siendo la guadaña, a menudo empuñada de forma amenazadora, como símbolo de la muerte.

Sin embargo, a partir de ese esquema básico, la figura de Saturno puede aparecer con ciertas variantes según el contexto y la intención del artista. Llegados a este punto, lo más operativo es, en nuestra opinión, prescindir de la visión cronológica, ya que la evolución plástica nos parece poco relevante a efectos de iconografía y contenido, y presentar como una yuxtaposición de líneas paralelas las distintas facetas de Saturno en el campo de las artes plásticas.

En primer lugar, hallamos a Saturno aislado, en actitud presentativa, como mera personificación del tiempo. Podemos ejemplificar esta imagen en las esculturas decorativas que pueblan ciertos jardines –en La Granja hay un bello ejemplo de esta iconografía, fechable en la primera mitad del siglo XVIII–, o en tantas figuras del dios colocadas como adorno en relojes barrocos o neoclásicos. Es bastante común, en esta imagería, el añadido de unas alas –ya las menciona Petrarca en sus *Triunfos*, y aluden a la frase convencional, común en todas las lenguas, de que “el tiempo vuela”–; en cuanto a los atributos que porta el dios en las manos, van desde el tradicional *uroboro* –cada vez menos utilizado, ya que el tiempo es visto en época moderna como evolución lineal, no como eterno retorno cíclico– hasta el simple reloj de arena (también citado en los *Triunfos* de Petrarca), pasando por unas muletas, símbolo de la aparente lentitud de las horas, o por un globo terráqueo, recuerdo del dominio universal del tiempo. Al fondo o a los pies del personaje, unas ruinas o restos de esculturas antiguas aluden en ocasiones a la destrucción causada por el paso de los siglos.

Como desarrollo de esta mera personificación, Saturno puede aparecer en todo tipo de alegorías alusivas a los efectos del tiempo. Explicitando la última idea que acabamos de señalar, el demacrado viejo puede roer con sus dientes una escultura antigua, tal como lo contemplamos en la portada del libro *Segmenta nobilium signorum*, de François Perrier (1638). También puede mostrarse, como “Tiempo Viejo” y pretérito, junto a un niño, promesa del futuro “Tiempo Nuevo”. Más común es verlo desnudando a una mujer ideal –la personificación de la Verdad –, haciéndonos ver así que “el tiempo revela la verdad desnuda”. Pero sería inútil intentar abarcar todas las posibilidades; si Nicolas Poussin, en su dibujo *La danza de la vida* (Edimburgo, Galería Nacional de Escocia) combina un Saturno encorvado y alado con las representaciones paganas de las Horas o Estaciones y del Sol, él mismo se inspira directamente en personificaciones barrocas como las descritas en la *Iconología* de C. Ripa en su tondo titulado *El Tiempo subtrae la Verdad a la Envidia y la Discordia*, hoy en el Louvre. En cuanto a su contemporáneo Simon Vouet, en un cuadro bien conocido del Museo del Prado, refleja la idea de *El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza*,



S. VOUET, *El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza*.

mezclando iconografías netamente clásicas –la del Amor, Eros o Cupido– con otras propias de la retórica iconográfica de su época –las personificaciones de la Esperanza, con su ancla, y de la Belleza, como mujer desnuda–. Realmente, las posibilidades de la alegoría barroca son infinitas, aunque los significados sean siempre sencillos, basados en una gramática de atributos y actitudes plenamente codificada.

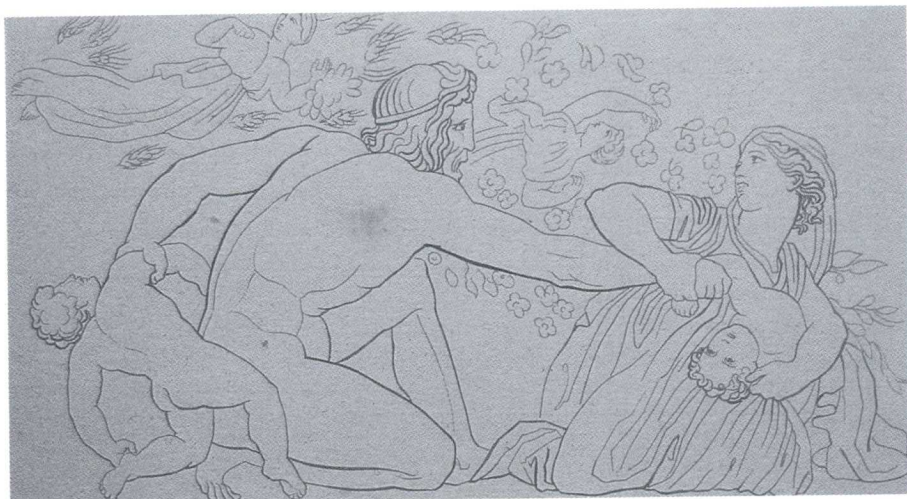
Dejando de lado, siquiera parcialmente, la equivalencia Saturno-Tiempo, podemos contemplar algunas obras de arte que mantienen, en plena Edad Moderna, la iconografía del dios-planeta. El influjo nefasto de nuestro personaje sobre sus “hijos” y sobre el mundo en general aparece en un importante grabado de Pieter Brueghel y Philippe Galle titulado *El Carro de Saturno*, que sigue la tradición de los planetas llevados en carros, propia de la Edad Media y el Renacimiento. En el caso de Saturno, por cierto, el carro puede ser arrastrado por dragones –alusión al *uroboros*, cuando no al carácter funesto del personaje– o por ciervos –alusión al paso del tiempo, puesto que estos animales mudan sus astas todos los años–. En este con-

texto, podríamos situar obras como *Los hijos de Saturno*, cuadro de Jan Brueghel el Joven (h. 1645), que muestra el carro del dios sobre una escena de trabajo agrícola; en cambio, la concepción humanista de Saturno como dios del saber y la melancolía se trasluce todavía en pinturas como *Saturno e Historia* (o *Tiempo y Meditación*), fresco de Paolo Veronese en la Villa Barbaro-Volpi de Maser (Treviso), o *Minerva y Saturno como protectores del Arte y la Ciencia*, obra de J. von Sandrart (1688) conservada en el Museo de Historia del Arte de Viena.

Dejando aparte todas estas visiones simbólicas de Saturno, dependientes siempre, en mayor o menor grado, de la tradición medieval, cabe preguntarse si la verdadera mitología clásica de Saturno ha tenido algún reflejo importante en la pintura renacentista, barroca o posterior. A esta cuestión, cabe responder que los mitos antiguos del griego Crono y del romano Saturno sólo han gozado de cierta atención en ambientes cultos, con una única excepción que dejaremos para el final, y buen testimonio de ello es la importancia comparativa que adquieren, en este punto, dos ciclos completos dedicados a este personaje y sus hazañas.

El primero de estos ciclos fue el compuesto por Giorgio Vasari para adornar dos salas del Palazzo Vecchio de Florencia. En el techo de la Sala de los Elementos reflejó el tema de *La castración de Úrano*; en la estancia llamada precisamente Terrazzo di Saturno realizó composiciones como *Saturno devora a sus hijos*, *Saturno desembarca en Italia, siendo recibido por Jano* o *Saturno y Jano construyen Saturnia*. Obviamente, advertimos la razón de ser de ciclo tan erudito: el tema de Saturno como monarca itálico primitivo interesa particularmente en Florencia, ya que esta ciudad se ve a sí misma como heredera de la cultura clásica en la península.

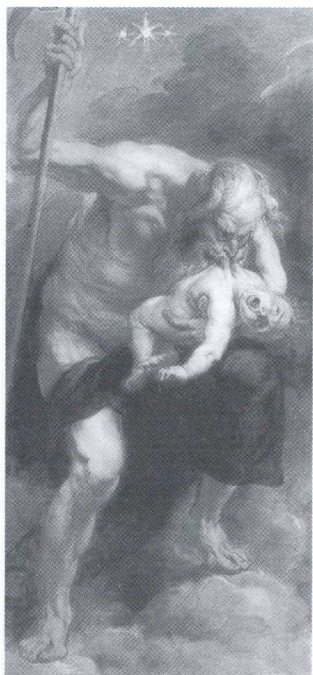
El segundo de los ciclos es, una vez más, el conjunto de ilustraciones compuesto por J. Flaxman para la *Teogonía* de Hesíodo. Una vez contempladas las escenas de los orígenes del Cosmos, Crono se convierte en protagonista, antagonista o referencia ausente en las escenas que muestran su enfrentamiento con Zeus. En una



J. FLAXMAN, *Saturno y sus hijos*.

escena de composición original, titulada *Saturno y sus hijos*, el Titán se apodera de los niños, vanamente defendidos por Rea, con la intención de tragárselos. Viene después la escena erróneamente titulada por Pi y Margall *Los hijos de Saturno puestos en libertad*, que representa en realidad a Zeus liberando del Tártaro a los Cíclopes (hijos de Úrano, como bien sabemos); y siguen, en la lógica narrativa, dos escenas de la Titanomaquia: el grabado que lleva por título *Los Gigantes y los Titanes* –el título correcto sería *Los Hecatonquiros y los Titanes*– y el denominado *Los dioses y los Titanes*, en el que Flaxman tomó como modelo iconográfico una Gigantomaquia –tema no tratado por Hesíodo–, mostrando a los vencidos anguipedos (esto es, con piernas serpentiformes) y situando entre los vencedores a varios hijos de Zeus, que nacerían después de la Titanomaquia. En ambas escenas, hemos de pensar que uno de los derrotados sería el propio Crono.

Aparte de los ciclos iconográficos sobre su vida mítica, pueden representarse, aunque no en gran número, pasajes aislados de su existencia. Así, existen grabados, por ejemplo, que muestran a Crono vomitando los hijos que ha devorado. Conocemos incluso un grabado de Rosso Fiorentino, dentro de un ciclo dedicado a los amores de los dioses, que recuerda las extrañas relaciones de Crono y Fílira, donde uno de los dos –los mitólogos difieren al decirnos quién– tomó formas equinas para ocultar su personalidad.



P.P. RUBENS, *Saturno*.

Sin embargo, es obvio señalar que, desde el Renacimiento, como muy bien señaló Cartari, la iconografía preferida para Crono-Saturno es la que le muestra devorando a sus hijos. Y en este pasaje prototípico, donde se funde el gesto más cruel del Titán con la alegoría más dramática del paso del tiempo, se aprecia una cierta evolución estilística. Al principio, el respeto a las normas de belleza clásica y al propio mito impone una alternativa interesante: Saturno aproxima a su boca un niño, sin tocarlo con sus fauces, o intenta tragarse un objeto envuelto en una tela, probablemente la piedra que substituye al recién nacido Zeus. Pero el realismo barroco acaba buscando una solución más brutal, perfectamente representada en el

Saturno que pintó Rubens para la Torre de la Parada: en vez de tragarse al recién nacido, —condición necesaria para poderlo vomitar más tarde—, el brutal viejo muerde sus carnes para comerlo a dentelladas. Realmente, y aunque unas estrellas recuerden el símbolo planetario del Titán, nos hallamos ante una verdadera personificación de la muerte, con su cuerpo encorvado, su macabra guadaña y su manto negro. Tras este paso semántico, en el que tiempo y muerte se funden de forma explícita, la fantasía podía derivar por otros derroteros: bajo el influjo de esta obra, hoy conservada en el Museo del Prado, Goya creó la más terrible de sus Pinturas Negras: su *Saturno*, digno colofón para la iconografía del Titán. Su personaje deja de ser un dios clásico: es ya un terrible espectro, un salvaje de pesadilla que representa la demencia caníbal del hombre, capaz de dar muerte a niños y devorarlos sin piedad. Más que el paso del tiempo, este Saturno representa, en una sociedad destrozada que ya no cree en los mitos, la evidencia de la guerra y sus consecuencias.

ICONOGRAFÍA Y ARTE RELIGIOSO

Matilde Azcárate Luxán

Profesora Titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

La Iglesia ha tenido, a lo largo del tiempo, un protagonismo esencial en el desarrollo de las manifestaciones artísticas. A pesar de que en la Iglesia primitiva existió un sector iconoclasta opuesto a la utilización de imágenes, basándose en la condena manifiesta que se hace en el Antiguo Testamento, en amplios sectores se ha defendido, sin embargo, la conveniencia de las representaciones iconográficas, bien como recuerdo de las personas que deben permanecer en la memoria colectiva –por su forma de vida, su ejemplaridad, su martirio, etc...–, bien como simple figuración de ciertos personajes, como Cristo y la Virgen, cuyas representaciones tienen por objeto favorecer el desarrollo del culto cristiano, ayudando a mantener la fe y a adorar a los fieles, siguiendo los textos de San Gregorio, San Juan Damasceno o San Leoncio, entre otros.

Estas tesis contrapuestas dieron origen al gran movimiento iconoclasta del siglo VIII. En este contexto, los continuos ataques contra el culto de las imágenes obligaron a sus defensores a crear una doctrina teológica que justificase la adoración de éstas. Así, contra las tesis del Concilio iconoclasta del 754, el VII Concilio de Nicea del 787 restablece solemnemente el culto a las imágenes, precisando que reciben no el derecho de adoración, sino el de veneración, ya que quien venera una imagen, venera a la persona que ella representa: se justifica pues la existencia de la imagen, fundamentada, bien por su origen divino o bien por contener alguna reliquia o evocar en lo representado algo venerable.

El triunfo de los iconódulos, supone el restablecimiento oficial del culto a las imágenes, aunque en la Iglesia bizantina este

reconocimiento no tiene lugar hasta el año 843, y en general quedará subyacente en toda la Iglesia una cierta resistencia hacia la veneración de imágenes de bulto redondo; de ahí, la escasez de este tipo de representaciones durante la Alta Edad Media. A comienzos del Gótico, sin embargo, debido a la humanización del arte cristiano y favorecidas por el desarrollo del culto a los santos, las imágenes empiezan a proliferar; más tarde, a partir del siglo XVI (Concilio de Trento), se recomienda finalmente el uso de la imagen religiosa y se desarrolla la imaginería, intentando captar al espectador no sólo mediante la belleza formal, sino también a través de la expresión anímica.

El aprendizaje por medio de la imagen se ha revelado en todos los tiempos como un eficaz medio de enseñanza, especialmente útil en sociedades con un bajo índice de alfabetización, como ocurre con la España medieval.

Los sermones no son a menudo suficientes para adoctrinar al pueblo y, por lo general, son algo efímero; la imagen, en cambio, es menos perecedera y más expresiva, el medio más apto para expresar lo sobrenatural.

El Arte se convierte, de esta manera, en el instrumento del cual se sirve la Iglesia para expresar, difundir y defender sus ideas. Así, podemos apreciar:

1. Un objetivo espiritual por parte de la Iglesia, que es el adoctrinamiento del pueblo y de los iniciados para que puedan llegar a vislumbrar lo sobrenatural.
2. Pero hay que captar también unos fines más materiales:
 - a) la exaltación de la función de la Iglesia en la Tierra, lo que reafirma su poder terrenal y con ello su fuerza social.
 - b) la suntuosidad del templo como manifestación del poder.

Aceptando, por tanto, que la Iglesia se sirve del arte en todas sus acepciones con fines tanto espirituales como materiales, cobra sentido la idea de que cualquiera de sus manifestaciones puede tener

un cierto simbolismo. Entre ellas, la Catedral, elemento esencial del Gótico, es probablemente la de mayor complejidad, concebida como un todo ordenado, como reflejo del carácter enciclopédico del pensamiento bajo-medieval.

La Iglesia utiliza la iconografía como un conjunto de símbolos que tienen por objeto hacer llegar a los fieles hechos no perceptibles para ellos y que son hechos del mundo sobrenatural conocidos por revelación.

Según J.M. Azcárate, (*El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano*), en la iconografía religiosa hay que distinguir:

1. la de carácter expositivo, que tiene por objeto popularizar un tema; es decir, la imagen motivada para responder a una devoción popular, que es preciso encauzar y concretar, y que interesa mantener.
2. la de sesgo polémico, para afianzar un tema. Por ejemplo, los crismones trinitarios en el románico español iban dirigidos a la lucha contra las secuelas emanadas del pricilianismo, lo que demuestra cómo existían aún muchas reticencias para aceptar la idea de la Santísima Trinidad. Otro caso es el de la difusión de temas eucarísticos o marianos a raíz de su ataque por los protestantes.

Otras veces, tenemos que tener en cuenta el problema que se plantea con la plasmación en forma concreta de una devoción que aún no se ha logrado configurar plásticamente. Éste es el caso, por ejemplo, de la devoción de la Inmaculada Concepción, primero simbolizada con el Abrazo ante la Puerta Dorada, hasta que en la segunda mitad del siglo XVI se va concretando en la Virgen *Tota pulchra* con los símbolos y una serie de atributos que sirven para expresar el tema reflejo de una devoción popular no fijada por la Iglesia hasta 1854, en la Encíclica *Infabilis Deus*, en la que Pío IX declara la Inmaculada Concepción dogma de fe.

La iconografía como lenguaje se compone de signos y símbolos que son estímulos ante el espectador y, por ello, su análisis requiere como punto de partida el análisis de sus componentes.

Partiendo de la necesidad de la creación de un lenguaje de signos, hemos de diferenciar en este lenguaje dos elementos que a veces se confunden: las características y los atributos.

Por características, como indica L. Réau, (*La Iconografía del Arte Cristiano*), entendemos todas las particularidades físicas y vestimentas propias de una figura y que son inseparables de ella. Por ejemplo: los rasgos del rostro o la fisonomía del cabello (corto, largo, liso, ondulado...); ciertos personajes se reconocen por medio de su indumentaria (piel de camello para San Juan Bautista, dalmática de diácono para San Esteban...)

Por el contrario, un *atributo*, como indica su etimología (*ad-tribuere*), es un signo de reconocimiento añadido a un personaje, es un símbolo parlante. Por ejemplo: las llaves de San Pedro, los ojos de Santa Lucía, etc.

Ahora bien, el análisis de los símbolos es algo complejo debido fundamentalmente a su carácter polisémico, lo que hace que tengamos que estudiar en cada signo o símbolo, primero su sentido de base (qué significa la imagen en sí misma) y después su sentido de contexto (qué significa en relación con su ubicación), ya que puede variar su significado según el contexto.

Otras veces, los símbolos actúan como recursos semánticos para evocar hechos no directamente representados, como, por ejemplo, en el tema del Juicio Final, la aparición de ángeles con instrumentos de la Pasión sirven para evocar la Primera venida de Cristo al mundo en su segunda Parusía.

Hay que tener en cuenta, asimismo, las asociaciones extrasemánticas que ayudan a precisar un significado, como los gestos, las actitudes, etc. Por ejemplo, en la Natividad, aunque siempre hay que tener en cuenta el carácter de las fuentes utilizadas para la representación, una Virgen tumbada alude a su humanidad (cansancio), mientras que si la figura está sentada o de rodillas expresa su carácter sobrenatural.

Por otra parte, para estudiar la iconografía del arte religioso, hay que estudiar primero la imagen, después la escena en la que se encuentra y, por último, el ciclo al que corresponde esa escena.

Teniendo todo esto presente, como indica Sorekin, en la *Dinámica social del arte*, un estudio estadístico de la elección de temas para un ciclo nos sirve como:

1. Medio para configurar la historia del pensamiento, al analizar por qué se prefieren unos temas a otros.
2. Llave para interpretar el pasado. Por ejemplo, el hecho de que aparezca San Roque muchas veces indica época de peste.
3. Como complemento de fuentes escritas.

La imagen religiosa sirve fundamentalmente para facilitar la devoción, proporcionando al creyente un punto de apoyo en su creencia. Así, las imágenes realistas del Barroco están realizadas para excitar la devoción, bien mediante el sentimiento de compasión, bien mediante su belleza. De este modo las figuras parece que nos hablan para sacar al espectador de su indiferencia y encaminarlo hacia la creencia.

Otra veces, como ocurre en gran parte del arte medieval, la imagen es simplemente el punto de apoyo visible de algo que no es posible representar, por lo que es realmente indiferente su calidad estética, haciéndose en algunos casos de forma deliberada imágenes feas, rudas que son punto de referencia hacia la belleza invisible. En el arte Románico, y en gran parte del arte religioso actual, existe una primacía de la significación sobre la forma: lo que interesa es plasmar una idea y ésta no ocupa ni tiempo ni espacio, por tanto, se utiliza un mundo de símbolos y alegorías que es necesario conocer (por ejemplo, la mandorla como símbolo del resplandor divino).

Además del estudio de la imagen religiosa formando parte de una escena, y la escena formando parte de un ciclo iconográfico más amplio, habría que estudiar el ciclo en relación con el programa arquitectónico. En el arte Bizantino, por ejemplo, la *Nea iglesia* del patriarca Focio intenta ser en la Tierra un reflejo de la liturgia celestial; en el Gótico catalán y levantino, los altares laterales costeados por los gremios son reflejo de una sociedad mercantil, mientras que en Castilla, las capillas cerradas indican una sociedad nobiliaria, de poder claramente estamental.

El papel de la Iglesia ha sido determinante en la iconografía del arte sagrado, fundamentalmente durante su período de gestación en la Edad Media, ya que el artista se ve sometido a una serie de reglas dictadas por la Iglesia y que, generalmente, vienen dadas por las interpretaciones de las Sagradas Escrituras. Esto es lo que ocurre con ciertos elementos de la composición como el lugar, el orden, la simetría o el número.

Ante todo, hay que tener en cuenta que el artista en manos de la Iglesia no es más que un mero instrumento al que ésta recurre para lograr sus fines. En la mayor parte de los casos, el artista carece de la libertad de interpretación para su obra y debe someterse, al menos en lo fundamental, a las fuentes que se le imponen, transmitiendo por medio de imágenes ciertos textos.

Además de los problemas de índole material con que se encuentra el artista al ejecutar una obra (ductilidad, espacio, técnica...), hay que considerar los principios estéticos determinados por el lugar geográfico, por ejemplo, el carácter más abierto de Andalucía, frente a la mayor rudeza y sequedad del espíritu castellano. Esto se evidencia claramente en la escultura barroca: la diferencia entre la búsqueda de la belleza y la idealización de las Vírgenes y Cristos de Montañés, frente al dramatismo y el carácter patético de las obras de Gregorio Fernández.

También son de fundamental importancia para el estudio de una obra, el análisis de las fuentes directas en las que se inspira el artista y el propio contexto ideológico de la sociedad, que nos permiten comprender, como en el caso de la Edad Media, las diferencias entre el Románico y el Gótico, pues el acercamiento al mundo sensible se traduce iconográficamente mediante un alejamiento del dogmatismo y del conceptualismo en aras de una mayor claridad de interpretación, cuyo resultado es un proceso de secularización; de ahí la importancia del análisis diacrónico de los temas.

La obra de arte es la ilustración de un pensamiento. Forma y contenido son un todo que no se pueden separar. Por tanto, no podemos separar la Historia del Arte, como estudio de las formas, del estudio del

significado de esas formas, que es el objeto de la iconografía, entendiéndose por ésta, no sólo la descripción y clasificación de imágenes, sino también el método de interpretación que de lo anterior se deriva. Es decir, la Iconografía y la Iconología según la definición dada por Panofsky. Esto se hace especialmente evidente en la Edad Media donde el arte, al ser eminentemente religioso, tiene un fin didáctico y catequético en el que prima la idea sobre la forma; es un arte para los iletrados, para enseñar al que no sabe o recordar al que ya está iniciado.

La iconografía nos permite identificar un tema y también localizar y fechar su ejecución, fundamentos básicos como hemos visto para la interpretación iconológica. Hemos de tener en cuenta, asimismo, para la correcta interpretación de una obra de arte, el contexto cultural del creador (formación del artista) y su contexto ambiental. Por lo que, en función de nuestros conocimientos sobre el autor, época, sociedad, etc., podremos adentrarnos más o menos en el verdadero significado de una obra de arte más allá del mero goce o placer estético que ésta pueda producirnos, hecho que se hace evidente en el arte religioso. De este modo, podemos afirmar que, por ejemplo, en la Baja Edad Media, los artistas utilizan el simbolismo no como mera abstracción, sino, sobre todo, como medio de expresión: todo lo del mundo sensible debe conducir a Dios e interpretarse teniéndolo a Él como fundamento.

En resumen, en el arte religioso, la imagen es un estímulo que evoca una idea revelada, y en función de nuestra preparación y del conocimiento del autor, sociedad, etc. en la que ha sido realizada una obra, podremos comprender mejor su significado. En este sentido y siguiendo a Montesquieu, podemos aplicar a la imagen lo que él dice de la palabra: que es mitad de quien la dice y mitad de quien la escucha.

LA CATEDRAL GÓTICA COMO ESPACIO ICONOGRÁFICO EN EL MUNDO MEDIEVAL

Blanca Piquero López

Profesora Titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Es indudable el papel que cumple la iconografía en la investigación histórica artística, hoy considerada como un instrumento fundamental para adentrarnos en el conocimiento de una obra de arte. En este sentido, hemos de tener en cuenta que, como cualquier manifestación artística creada en un momento y en un lugar concreto, está sujeta a las transformaciones de la sociedad. Tanto mejor conoceremos un estilo, cuanto más nos acerquemos a las formas de vida y pensamiento de una época. Así, el hombre ha desarrollado un lenguaje de las imágenes a lo largo de la historia, a través del cual ha expresado su forma de pensar. La iconografía en la historia del arte nos ayuda a descubrir no sólo los motivos de los clientes, sino el entorno político, social, religioso y cultural, convirtiéndose en un factor fundamental para estudiar la obra de arte. Por ello, cada vez se hacen más necesarios los estudios de iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte.

Pero, si el valor de la imagen es importante para adentrarnos en el conocimiento de cualquier período artístico, lo es más en el mundo medieval y de forma singular en la época gótica, en la que se da una nueva percepción de lo divino, reconociéndose el valor de lo visible en la medida en que nos remite a lo invisible. El hombre, preocupado fundamentalmente por lo sobrenatural y guiado por la Iglesia, trata de reflejar la concepción del mundo a través de las imágenes.

Así pues, tomando como punto de partida el valor de la imagen en el mundo medieval¹, nos acercaremos al fenómeno de la catedral

¹ SEBASTIÁN, S. *Mensaje simbólico del Arte Medieval*. Madrid, 1994.

gótica que, concebida como un todo en el que se integran las artes figurativas, nos permitirá reconstruir el pensamiento de la época. Buscando dar un mayor sentido didáctico a este análisis, tomaremos como referencia la catedral de Toledo, una de las tres grandes catedrales castellanas. En primer lugar, se contemplará el edificio como forma simbólica, pasando a estudiar la nueva concepción espacial y lumínica de la catedral, para terminar con el análisis de las artes figurativas, que con una rica y variada temática, encarnan la visión medieval del mundo.

La catedral gótica y su significado

Paralelamente al desarrollo de la arquitectura monástica del Císter e impulsada especialmente por la estética del abad Suger, aparece la catedral como máximo exponente de la arquitectura gótica y expresión de un arte episcopal y ciudadano. En ella, veremos reflejada la espiritualidad del gótico, en una perfecta aplicación del pensamiento escolástico.

La catedral, al tiempo que refleja el continuo afán del hombre en este período por unirse a la trascendencia, se convierte también en una aportación tan importante para la historia de la arquitectura, que supone incluso un desafío para la técnica actual.

Si, como hemos dicho, toda imagen forma parte de un lenguaje que requiere ser descifrado por el espectador, es necesario conocer a fondo las circunstancias, motivaciones y contenidos que rodean a cualquier manifestación artística (no es lo mismo la contemplación de una catedral por un fiel del siglo XIII que por un hombre de hoy, ni mucho menos para alguien ajeno a la cultura cristiana). Por lo tanto, antes de adentrarnos en el conocimiento de la catedral gótica y de su espacio iconográfico, se hace necesario analizar los fundamentos socio-culturales que la generaron y entenderla como producto de unos cambios y fruto de una evolución social.

La aparición de la catedral gótica coincide con un especial desarrollo de la ciudad, que se va configurando con factores de índole cultural y muy especialmente por el cambio de pensamiento religioso. En lo espiritual, es primordial el papel que desempeña el siglo XIII como impulsor de un cambio significativo en el pensamiento europeo.

Junto al influjo de las órdenes mendicantes, que defienden una religiosidad basada en el acercamiento del hombre hacia Dios, es fundamental el papel de las Escuelas catedrales, de las Universidades y de la Escolástica, que intentarán armonizar la filosofía antigua con la doctrina cristiana, con una evidente proyección artística.

De esta forma, se configuran los principios básicos que conforman la estética gótica. Entendido el mundo como un reflejo del más allá, en donde como dice San Agustín, la verdadera belleza radica no en la realidad física, sino en la metafísica, Dios es la Unidad suprema y matemática. De ahí el valor del número y de la proporción en la catedral gótica, que busca en ellos su identificación con la divinidad. No olvidemos la importancia de la escuela de Chartres, cuyos postulados defendían la importancia de la matemática y de la armonía, y pensemos en la relación del ritmo en la arquitectura equiparable a la armonía en la música.

Aparece, así, la imagen de *Dios como Supremo Arquitecto*, de la que tenemos un magnífico ejemplo en la *Biblia Moralizada de la Biblioteca Nacional de Viena* (1220-1230), en la que se representa a Dios, Geómetra y Arquitecto Supremo, construyendo el universo con un compás en su mano derecha. Con la izquierda sostiene el universo, como una masa informe, flanqueada por la luna y el sol, que representa el caos a partir del cual, como un artesano, fabrica el mundo².



Biblia Moralizada. Biblioteca Nacional de Viena.
Dios como Supremo Arquitecto.

² Existen numerosas representaciones de este tipo no sólo en la miniatura, sino ejemplos en la pintura gótica, entre los que cabe destacar la representación del tema en el retablo del Espíritu Santo en Santa María de Manresa, excelente muestra, por otra parte, de la pintura gótica en Cataluña.

En consecuencia, se deducía que el artista, para poder acercarse a la divinidad, debía practicar la geometría y reflejar en sus obras el orden perfecto. Para ello, no se utilizaban tanto medidas absolutas (matemáticas) como geométricas que reflejaban una proporcionalidad. Así, vemos cómo surgen las catedrales conforme al tipo “ad Triangulum” o “ad Quadratum”, como modelos más comúnmente utilizados, rigiéndose en general cada uno de los elementos por unos módulos que contribuyen a dar armonía al conjunto.

Dentro de esta preocupación por la geometría, hemos de citar el *Álbum de Villard de Honnecourt*, realizado en torno a 1240 (Biblioteca Nacional de París, nº 19093)³, que constituye un aporte documental importante, reflejando el interés por la geometría y las proporciones en sus plantas y alzados, así como en el trazado de las figuras humanas y de animales. En el reverso del fol. 18, se representa el desarrollo de los principios geométricos de Villard; en la parte de abajo se lee “*Aquí comienza el método de trazado para dibujar la figura según el arte de la geometría lo enseña para trabajar fácilmente...*”. Con estos términos, se evocan, como hemos visto, no unos principios fijos con medidas exactas, sino la preocupación por la geometría y la proporción, características de la estética de la época gótica⁴.

La catedral define a la ciudad gótica; situada en su centro, se convierte en el símbolo de su independencia económica. Representa el ideal común de los fieles, en donde se refleja no sólo el potencial económico, sino el cultural, así como de la preparación artística de su ciudad⁵. Prescindiendo de las aportaciones de carácter técnico, es el símbolo de la Iglesia espiritual, Ciudad de Dios, que introduce un nuevo

³ Cuaderno que podemos considerar como libro de taller en el que Villard da testimonio del arte, arquitectura, ciencias y técnicas del siglo XIII. En este sentido van las palabras del propio Villard con las que comienza el libro: “*Villard os saluda y os ruega a todos aquellos que vayan a utilizar los ingenios recogidos en este libro, que recen por su alma y lo recuerden. Pues en este libro encontraréis gran ayuda en la albañilería, y en las máquinas de carpintería, lo mismo que en el retrato, los dibujos, tal como el arte de la geometría lo manda y enseña*”.

⁴ Villard de Honnecourt. Cuaderno s. XIII. Madrid, 1991. Con estudios recientes sobre el contenido y reproducción facsímil de las láminas.

⁵ SIMSON, O. Von. *La catedral gótica*. Madrid, 1980 (1ª ed. en inglés, 1956). ERLANDE-BRADENBURG, A. *La catedral*. Madrid, 1993. (1ª ed. en francés, 1989).

concepto espacial y lumínico, de forma que el fiel que entraba en ella se encontraba en una realidad diferente a la humana. Se logra, así, una perfecta aplicación del pensamiento escolástico, que refleja la unión tierra-cielo.

Tanto el arte como la literatura fueron un espejo-imagen de esta preocupación del hombre por las cosas del mundo sin abandonar las cosas de Dios. El tomismo defendía que todas las cosas estaban en armonía con la esencia de Dios. A partir de ellas y del hombre se alcanza el conocimiento de lo divino. En definitiva, la nueva mentalidad defendía el acercamiento al mundo real como medio para alcanzar el más allá.

La catedral es, pues, un magnífico ejemplo de fusión de un pensamiento teológico junto a unos logros técnicos. El propio edificio es un símbolo. En ella, entendida como un todo, se integran las artes figurativas (escultura, pintura, vidrieras...) sin olvidar objetos de culto, reliquias, artes suntuarias, reflejando el pensamiento del momento.

De esta forma, el arte gótico, y muy especialmente la catedral, adquiere un carácter pedagógico, expresándose a través de ella todo el conocimiento humano. No olvidemos que el siglo XIII es el siglo de las enciclopedias, en las se recoge la concepción del mundo elaborada en siglos anteriores. A mitad de siglo, aparece la figura de Vicente de Beauvais que en su *Speculum Maius*, realiza una compilación de la ciencia de la época en cuatro partes⁶. En *El espejo de la naturaleza*, recoge todas las realidades de este mundo en el orden mismo en que Dios las creó. En el *El espejo de la Historia*, refleja el desarrollo del hombre bajo la mirada de Dios; en él, sólo aparecerá reflejado el mundo pagano, cuando es estudiado en su relación con el cristiano. *El espejo moral*, que está en íntima conexión con el *de la Ciencia*, no es obra suya; se atribuyó a un autor del siglo XIV. En este capítulo, se refleja cómo la ciencia es un medio para llegar a la virtud. Es, en definitiva, una obra que servirá de copia a los artistas de las catedrales y en la que se inspirarán.

⁶ MÂLE, E. *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1986. Págs., 49-51. (1.^a ed. en francés, 1958).

En la catedral gótica se reflejaba, pues, la historia del mundo, desde su creación, los dogmas de la religión y, en definitiva, todo el conocimiento que resultaba útil al hombre en su camino hacia la Salvación. No olvidemos que la gente sencilla aprendía con la mirada casi todo lo que sabía por la fe, pues, como recoge Mâle: “*merced al arte, las concepciones más sublimes de la teología y de la ciencia llegaban confusamente hasta las inteligencias más humildes*”⁷. De esta forma, se plasmaban en las catedrales, todo el pensamiento de los teólogos, la Biblia y los conocimientos enciclopédicos hasta conseguir que, en cierto modo, ésta fuera un lugar de enseñanza para todos, lo que le valió el calificativo de “*Biblia pauperum*” (Biblia de los pobres).

Como recoge el profesor Azcárate, podemos encontrar también un paralelismo entre la catedral y las artes liberales (los principios de las artes liberales y su interpretación constituyen la base de la diversidad dentro de la unidad, al igual que en gótico).

Si tomamos el Trivium: la gramática o palabras del lenguaje formal está presente en los elementos de la construcción. La retórica, lo está en la ordenación de los elementos que contribuyen a dar belleza al edificio. La dialéctica, refleja el equilibrio basado en la contraposición de estos elementos. En cuanto al Quadrivium, vemos también cómo la aritmética, o ciencia de los números, está presente como elemento de la estética de la construcción; la geometría afecta a la racionalidad de las medidas y la música se manifiesta como armonía. Finalmente, la astronomía representa el concepto trascendente, el simbolismo astrológico, que engloba el universo y que se percibe en la orientación y en la luz que viene del universo⁸.

Las catedrales se presentan como un todo en el que cada uno de los elementos busca infundir en el hombre la conciencia de la grandeza divina. El templo se convierte en el símbolo de la iglesia espiritual, reflejo de la Jerusalén Celestial. Surge del esfuerzo de todos, acogiendo tanto a campesinos como a nobles. Supone en definitiva, desde

⁷ Ibídem. Pág., 11.

⁸ AZCÁRATE, J. M. *Arte Gótico en España*. Madrid, 1990. Pág., 2.

un punto de vista espiritual, la unión de los fieles, como hemos visto, en un ideal común.

Simbolismo del edificio

Si tenemos en cuenta que la iconografía abarca cualquier manifestación de tipo figurativo en su acepción más amplia, la arquitectura adquiere en sí misma un carácter simbólico. La catedral gótica es un complejo proceso en el que intervienen múltiples componentes de orden técnico, formal y simbólico que configuran su estética.

En general, se mantuvo la idea de la concepción antropomórfica del edificio eclesiástico como base de la interpretación de la Iglesia como cuerpo místico de Cristo. *Guillermo Durand*, obispo de Mende, a finales del siglo XIII en su *Rationale divinatorum Officium*⁹ explica cómo la conformación de la Iglesia sigue la del cuerpo humano, que veremos plasmada en la planta cruciforme: “y la disposición de la iglesia material representa la forma del cuerpo humano, pues el lugar en el que está el altar representa la cabeza, y la cruz de una y otra parte, los brazos y las manos; en fin, la otra parte que se extiende desde el Occidente, todo el resto del cuerpo”¹⁰. Esta concepción antropomórfica respecto a los pilares o columnas que viene de la Antigüedad quedó plasmada en el texto de *Suger*: “En el centro se alzan doce columnas, correspondientes al número de los apóstoles y otros tantos en las naves laterales, para significar el número de los profetas; ellas sustentan en alto el edificio, según las palabras del Apóstol que edifica en espíritu: Ya no seréis desde ahora huéspedes y forasteros, sino conciudadanos de los santos y servidores de Dios; edificad sobre los cimientos de los apóstoles y de los profetas, sobre el mismo Jesucristo como piedra angular: la que une las paredes de ambos lados; sobre Él, todo edificio, ya sea espiritual ya sea material, se eleva como templo santo en el Señor”¹¹.

⁹ Obispo de Mende a finales del siglo XIII, resumiendo a todos los liturgistas anteriores, escribe una verdadera enciclopedia “a fin de recordar a los clérigos, los contenidos simbólicos del culto, de los sacramentos, de la arquitectura y del mobiliario que había poco a poco olvidado”. En ella, Durand refleja el significado fundamental de la catedral y sus símbolos. Existe una reciente traducción francesa.

¹⁰ DURAND, Cap. I, I-XIV-XV.

¹¹ *Oeuvres complètes de Suger*. París, 1867. Texto tomado de S. SEBASTIÁN, *Mensaje del arte medieval*. Pág., 189.

Hay también un sentido simbólico en los elementos arquitectónicos que constituyen la catedral. La planta se asocia a la cruz, la girola a la corona de espinas, la orientación a Levante se relaciona con el amanecer y, por tanto, con la luz que nos lleva a Dios. *Pierre de Roissy* en su *Manual sobre los misterios de la Iglesia 1210-1213* nos dice que los cimientos y los muros constituyen el fundamento espiritual de la obra. Los sillares simbolizan al pueblo cristiano, mientras los pilares son los santos y los dogmas de fe que conducen al hombre del gótico hacia los arcos y nervios, convertidos en camino de salvación. Por último, las vidrieras dice “*simbolizan las Sagradas Escrituras, que repelen lo que nos es nocivo, pero que al mismo tiempo, nos iluminan; de esta forma; “los fieles recibirían la luz divina cobijados por la bóveda”*”¹².

En esta línea, Guillermo Durand, resumiendo a los liturgistas anteriores, señala que “*puesto que la iglesia material en la que el pueblo se reúne para alabar a Dios, representa la santa Iglesia que está construida en los cielos, de piedras vivientes, es clara casa del Señor levantada sólidamente, cuyos cimientos es Cristo, que es la piedra angular. Cimientos sobre los que están los apóstoles y profetas, como está escrito. Sus fundamentos están en las montañas Santas. Los muros levantados sobre sus cimientos son los judíos y los gentiles, que han venido a Cristo de las cuatro partes del mundo, y que han creído. Pero los fieles predestinados a la vida eterna son las piedras empleadas en la estructura de este muro, que será elevado y construido hasta el fin del mundo*”¹³. Más adelante, dice que la cal y la arena están aglutinadas por el agua (agua del espíritu) y que todas las piedras de los muros pulidas y cuadradas representan los santos, es decir, los hombres puros que por mano del supremo obrero, están dispuestos para permanecer siempre en la Iglesia.

Encontramos alusiones a este asunto también en los textos evangélicos. De acuerdo con la carta a los Efesios II, 19-21, la Iglesia: “*está edificada sobre el fundamento de los apóstoles y profetas, y la misma piedra y la suprema piedra angular es, el Cristo Jesús. Él ha unido los muros. Es en él que todo edificio espiritual o material se engrandece para convertirse en templo Santo en el Señor*”. Cristo se

¹² DURAND, Cap.I, IX.

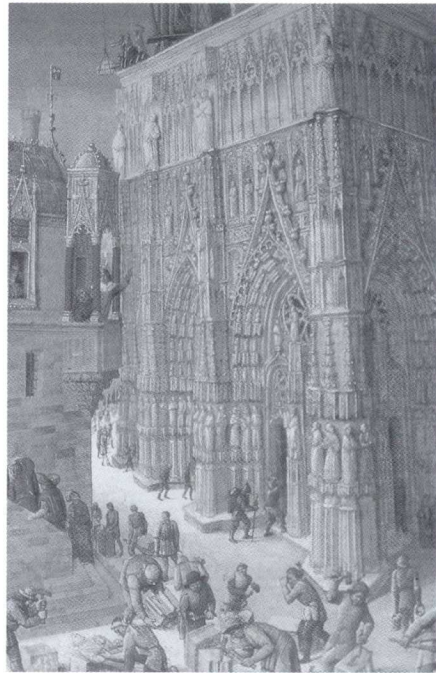
¹³ DURAND, Cap. I, X.

asocia a la primera piedra del edificio, como vemos también en Corintios III, 10-11, en donde aparece como piedra angular.

Existen también referencias respecto a la orientación del edificio. Para Guillermo Durand, la iglesia entera debe estar orientada de oriente a poniente. Esta prescripción se remonta a los primeros siglos del cristianismo. Se encuentra ya en las constituciones apostólicas. De esta forma se expresa cuando dice “*los cimientos, deben estar dispuestos de tal suerte que la cabecera de la iglesia pueda indicar exactamente el Este, es decir, la parte del cielo por donde sale el sol en la época de los equinocios*”¹⁴.

Pero volviendo a la aplicación del método iconográfico a la arquitectura que se basa en la concepción del edificio como forma simbólica¹⁵, la iglesia cristiana imita unos prototipos. Buscan en la Biblia los arquetipos de santuario cristiano (Apocalipsis, Visión de Ezequiel, templo de Salomón, Libro de Enoch).

El templo de Salomón, cuyas medidas se consideraban reveladas a Salomón como arquitecto divino, se intenta emular en ejemplos medievales como edificios de planta central. Así, en una miniatura del siglo XV de Jean Fouquet (Biblioteca Nacional de París) que ilustra las *Antigüedades Judaicas* de Flavio Josefo, vemos una representación del templo de Jerusalén (Reyes, 1,6), en que aparece como una iglesia



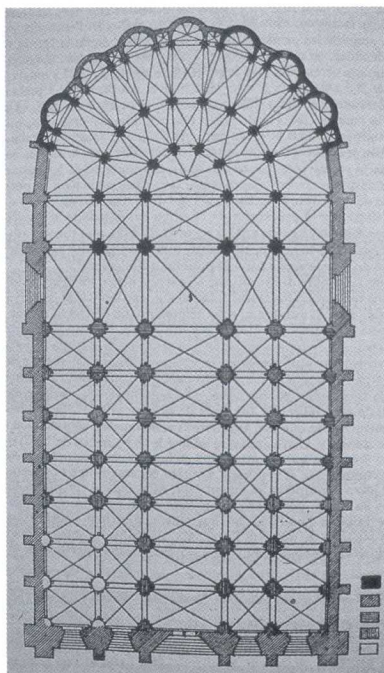
Jean Fouquet. Biblioteca Nacional de París.
Antigüedades Judaicas de Flavio Josefo.

¹⁴ DURAND, Cap. VIII. En efecto, son pocos los ejemplos mal orientados desde el siglo XI al XVI. Sin embargo, con el Concilio de Trento la norma caerá en el olvido (jesuitas).

¹⁵ RAMÍREZ, J.A. *Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid, 1991.

cristiana, identificada como la catedral. En primer plano, aparecen los constructores y escultores, mientras otros ayudan a subir el material. Esta misma idea fue la que guió al abad Suger en la construcción de la abadía de Saint Denis.

La imagen celestial de las catedrales es, ante todo, una imagen poética. El templo se convierte en el símbolo de la iglesia espiritual, reflejando la Jerusalén Celestial. La iglesia es mística y litúrgicamente una imagen del Cielo. En ella se unen el Cielo y la Tierra.



Toledo. Planta de la catedral.

La planta de la Catedral de Toledo, en la que se combinan un círculo y un cuadrado perfectos, nos puede ilustrar en este sentido. De esta forma, en la traza del templo se ha querido ver un aspecto simbólico, ya que la planta resulta de la combinación de un círculo perfecto que incluye el presbiterio hasta el crucero y de un cuadrado formado por las naves, que simbolizarían el Cielo y la Tierra. Por otra parte, esta estructura recuerda lejanamente el sistema del Santo Sepulcro de Jerusalén, teniendo en cuenta que el presbiterio se concibe como capilla funeraria.

En la cabecera de Toledo, tenemos pues un círculo perfecto que evoca un edificio de planta central, cuya inspiración puede estar también en los planos ideales de Jerusalén, como ciudad amurallada que encierra el Templo de Salomón, Santo Sepulcro y Calvario.

La luz evocadora de un espacio simbólico: la vidriera

El arquitecto gótico, preocupado por la espiritualidad, tendió a dar un simbolismo al espacio interior. Es precisamente la articulación de

los muros de una catedral gótica lo que permite la multiplicación de vanos y la aparición de las vidrieras, al tiempo que una mayor luminosidad en el edificio. Como consecuencia, se produce una nueva concepción espacial y lumínica en la catedral, en la que el elemento simbólico juega un papel trascendente. La desmaterialización de los muros origina, por una parte, una mayor iluminación en el interior del templo, determinando, por consiguiente, un espacio arquitectónico real. Pero, de otro lado, la luz en la catedral gótica adquiere un carácter simbólico, asimilándose a la divinidad, como uno de los componentes esenciales de la estética gótica. Por medio de las vidrieras se consiguen crear muros traslúcidos permitiendo un luz coloreada, que determina un espacio atemporal, irreal y simbólico, al margen del espacio arquitectónico¹⁶.

La idea vigente en los siglos XII y XIII de que la luz era considerada, junto con la armonía, como fuente de toda belleza visual, arranca del *Pseudo Dionisio Areopagita* que en su *De Coelesti Hierarquia* formula cómo la luz es el principio creativo de todas las cosas, estableciendo un orden jerárquico de valores en relación con el grado de participación de Dios. De ahí que la luminosidad de un objeto determine su grado de acercamiento a Dios. En este sentido, la luz es la esencia, junto con la armonía y la proporción de la belleza. Esta preocupación por la luz, que se asimila también al brillo, al resplandor (riqueza), se refleja también en los diferentes objetos de culto que encontramos en la catedral gótica, a los que se les otorga también un simbolismo de evocación de un poder eclesiástico y real como reflejo del esplendor divino.

Es precisamente con la ayuda de la desmaterialización de sus muros y la presencia en consecuencia de la vidriera, como la catedral se pone en contacto con un espacio cósmico. Pero con la vidriera se logra no sólo una configuración simbólica del espacio, sino que, por otra parte, en ella se representan diferentes ciclos iconográficos, completando el programa general de la catedral. Entendida la vidriera como una pintura, los temas se ajustarán a la propia evolución estilística. En un primer momento, serán imágenes aisladas de apóstoles, profetas o santos para incorporar en fases más avanzadas escenas evangélicas.

¹⁶ NIETO ALCAIDE, V. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, 1978.

Con la luz de la vidriera se logra crear un espacio singular junto al espacio real, un espacio irreal y simbólico que evoca la trascendencia¹⁷. Como dice Durand, las vidrieras “*son las divinas escrituras que rechazan el viento y la lluvia, es decir, que impiden entrar en la iglesia aquéllo que puede dañar al edificio y a los fieles que se han reunido allí, y mientras dejan paso a la claridad del verdadero sol (que es Dios) en la iglesia, es decir, en el corazón de los fieles; ellas iluminan las que habitan su seno. Son más anchas dentro, por que el sentido místico está más extendido y sobrepasa el sentido literal. Las ventanas representan los cinco sentidos del cuerpo, su forma, quieren decir que deben estar cerradas afuera, afín de no atraer en ellos las vanidades de este mundo, y extenderse dentro para recibir ampliamente y más literalmente los dones espirituales*”¹⁸. Se marcan también dos direcciones, la vertical y la longitudinal. El esquema basilical hace que se ponga en especial relieve el espacio camino hacia el altar y la vertical hacia la bóveda.

Pero, no olvidemos que, más que una arquitectura diáfana como dice Jantzen, se trata de una arquitectura translúcida (Sedlmayr). Sus muros dejan pasar la luz, transformándola de forma que no es la luz de fuera a dentro (como nos hace ver a veces las iluminaciones de luz y sonido de algunas catedrales), sino que para entender el verdadero sentido hay que considerar la que surge del interior como algo inmanente “como si estuviera hecha de piedras preciosas”, de acuerdo con la descripción apocalíptica.

Imagen que podemos ver reflejada en el Apocalipsis 21, 2: “*Yo vi la Ciudad Santa, Jerusalén nueva, que descendía del cielo, de la casa de Dios; ella se ha hecho bella como una joven esposa parece a su esposo*” ... “*Él me transporta, pues, en espíritu sobre una montaña de gran altura y me enseña la Ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de la casa de Dios, con ella, la gloria de Dios. Ella resplandece tal como una piedra muy preciosa, como una piedra de jaspe cristalino*” (Apocalipsis 21,10; 21,11; 21,12). Como vemos en el Apocalipsis

¹⁷ Se está identificando luz con claridad; es el “*Splendor veri*” de los neoplatónicos; el “*Splendor ordinis*” de San Agustín; y el “*Splendor formae*” de Santo Tomás.

¹⁸ DURAND, Cap. I, XXIV.

de h. 1225 del Trinity College de Cambridge, (en el ángulo inferior izquierdo de la escena, vemos cómo San Juan y el ángel asisten a la escena. “Muros de gran altura” “oro puro como de cristal puro”. Ninguna iglesia habría podido restituir tan fielmente el aspecto de la Jerusalén Celestial como esta imagen. Su apariencia recuerda los pórticos de las catedrales, hoy despojados de la rica policromía inicial.

Así pues, vemos que el espacio en la catedral se define no sólo por la estructura y articulación plástica de los elementos, sino por la luz, símbolo de la divinidad, evocadora de una realidad inmaterial y trascendente, como dice Nieto. De esta forma, el interior de una catedral gótica, como una concepción figurada del espacio, se define como un sistema visual de valores trascendentes; el edificio se ve, así, como una metáfora.

Esta concepción mística de la luz la tenemos también en los textos evangélicos. Cristo asociado a la “lux vera”: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en las tinieblas, sino que tendrá luz de vida” Juan, 8,12 y Juan, 1.

Para los teólogos de la Edad Media, la iglesia material fue símbolo de la iglesia espiritual. La catedral participa del espíritu gótico en el simbolismo de la luz, siendo mística y litúrgicamente una imagen de la Jerusalén Celeste.

La catedral y las artes figurativas

Pero, como recogía el abad Suger en sus escritos, la catedral es la combinación también de la arquitectura con la escultura, con la vidriera, con la pintura, con los objetos litúrgicos y con todas aquellas manifestaciones artísticas que alberga. El espacio que resulta así, totalmente transformado, transportaba al abad Suger a lo que se llamaba “*una extraña región del Universo, que no existía completamente ni en el fango de aquí abajo ni en la pureza del cielo*”.

El exterior de la catedral: la escultura monumental

La escultura gótica, desarrollada fundamentalmente en el marco de la catedral, es el vehículo esencial, al igual que la pintura,

mediante el cual se expresa el cambio de pensamiento del hombre gótico y su espiritualidad.

Fuera del naturalismo, una de las notas más características de la escultura, es que su evolución pasa desde la búsqueda de la belleza ideal, reflejo de la divinidad, hasta lograr un sentido narrativo y una mayor expresividad, que conduce al realismo de la última etapa del gótico, en la que la perfecta técnica y expresividad prepara la transición a la escultura renacentista. La escultura supondrá, también, una evolución, desde su sometimiento al marco arquitectónico en sus inicios hasta conseguir la absoluta independencia en fases avanzadas.

Durante el siglo XIII, la escultura, en íntima relación con la arquitectura, invade las fachadas y sus pórticos, así como otros elementos arquitectónicos. La relación arquitectura-escultura se hace tan evidente que, en muchas ocasiones, serán escultores los propios canteros. Jambas, parteluces, tímpanos, arquivoltas o gárgolas forman parte de esa escultura monumental.

Con ella se cumple, en paralelo con los textos teológicos, una finalidad doctrinal; recogiendo la actitud del hombre respecto a los otros hombres, así como ante el más allá. En este aspecto, es importante el papel ejercido por los Escolásticos, de tal forma que el hombre gótico busca en la naturaleza el sentido cristiano de la Revelación.

Entendidas las catedrales como Sumas teológicas, se crea una iconografía con ricas variantes. Surgen los modelos arquetípicos de Cristo y de la Virgen en los parteluces, como ideales de belleza. De la misma manera que Cristo es el nuevo Adán, la Virgen aparece como la nueva Eva, intercesora de los hombres, como madre de Jesús, rompiendo así el concepto anterior de reina.

Pero el eje fundamental es Cristo y gran parte de la iconografía gira en torno suyo. Al margen de las imágenes aisladas de Cristo Doctor de los parteluces, surgen toda una serie de escenas evangélicas con representaciones de su Infancia, Vida pública y Pasión, insistiéndose preferentemente en algunos aspectos de su vida de acuerdo a la liturgia eclesiástica. Junto a las fuentes evangélicas, tanto el escultor

como el pintor se inspirarán fundamentalmente en los Evangelios Apócrifos, popularizados en el siglo XIV, que enriquecen con detalles narrativos la vida de Cristo, tal como apunta el propio evangelista San Juan “*hay además otras muchas cosas que hizo Jesús*”.

Otras fuentes importantes en el conocimiento de detalles ocultos de la Vida de Cristo son las Meditaciones del Pseudo-Buenaventura, las Revelaciones de Santa Brígida, sin olvidar la aporación que suponen otros testimonios como el drama litúrgico¹⁹.

Todos estos cambios fueron posibles gracias a la nueva mentalidad difundida por la *Escuela de Chartres*, que con sus ideas propició una escultura en íntima relación con el pueblo. Partiendo de modelos iconográficos del románico, se camina poco a poco hacia nuevos tipos que reflejan la espiritualidad gótica, el acercamiento al mundo real como medio para alcanzar el más allá.

Los tímpanos mantienen todavía los temas de tradición románica, como El Juicio Final, de acuerdo a la Visión apocalíptica. Sin embargo, el tema evolucionará en relación con el Evangelio de San Mateo, valorándose al lado del Cristo triunfante, el que sufre, representado como Varón de Dolores.

Junto al tema del Juicio Final, desarrollado generalmente en las fachadas occidentales de las catedrales, aumenta paulatinamente, por influencia del pensamiento de San Bernardo, el culto a la Virgen y sus representaciones. Así, en las fachadas norte se suelen incorporar temas relativos a su Muerte y Glorificación.

Como imágenes de devoción, como hemos visto, surgen las representaciones de la Virgen como Madre de Dios, cuya iconografía, partiendo de la Alta Edad Media, destaca la divinidad del Niño, sin olvidar el papel, cada vez más fuerte, de la Virgen como intercesora.

Un último aspecto iconográfico, que toma un gran desarrollo, es el culto a los santos. Directamente unidos a la vida de los

¹⁹ MÁLE, E. ob. cit.

hombres, serán considerados como sus mediadores. Los santos ocupan un lugar preferente en las portadas de las catedrales, tanto en los parteluces como en las jambas y, dado el carácter narrativo que se otorga a sus vidas, en los tímpanos. A ellos se dedica, por lo general, la fachada Sur.

La fuente más importante para estos relatos hagiográficos fue la *Leyenda Dorada de Santiago de Voragine* (1263), que reúne las más célebres leyendas de santos, mezclando tradiciones antiguas orientales con otras más recientes y cuya repercusión en las artes figurativas será más significativa a partir del siglo XIV, dado su mayor sentido narrativo.

Así pues, descifrar el programa iconográfico que se extiende por las portadas de una catedral gótica exige una observación prolongada. En la Edad Media, el arte era el soporte de la meditación. El hombre que contemplaba las portadas de Reims no veía, no era consciente, de las diferentes manos que habían intervenido en la obra, sino del mensaje narrativo. En este sentido, la mayor parte del arte medieval es un arte en el que se juega con la memoria, teniendo en cuenta que era un momento en que los libros eran difícilmente accesibles; el factor clave en la educación era la memoria. Con ella, se identificaban los objetos, en este caso las imágenes, otorgándoles un lugar concreto. Para Santo Tomás, una de las principales finalidades de la obra de arte en una iglesia “era la de estimular la memoria de aquellos que las miraban”.

La orientación de las portadas de la catedral determina la temática. Como dice Mâle, el Norte, que es la región del frío y de la noche, está consagrado al Antiguo Testamento; el Mediodía, calentado por el Sol y bañado por la luz, está consagrado al Nuevo (Chartres, Reims, París). Por el contrario, la fachada Occidental, iluminada por el Sol de poniente, está casi siempre dedicada al Juicio Final.

Para Suger “la portada debía ser” “Porta coeli” como expresa en estos versos: “*Que quienes celebran la belleza de estas puertas./ No admiren el oro, ni el gasto, sino la maestría del trabajo./ La obra resplandece de una noble luz,/ Su destello ilumina los espíritus a fin de*

que / guiados por verdaderas claridades / Alcanzen la verdadera luz, allí donde Cristo / es la verdadera puerta.”

Si tomamos como referencia la catedral de Toledo, a pesar de su interés arquitectónico, no desarrolla una escultura de importancia hasta los siglos XIV y XV, en que se convertirá en uno de los focos principales de Castilla.

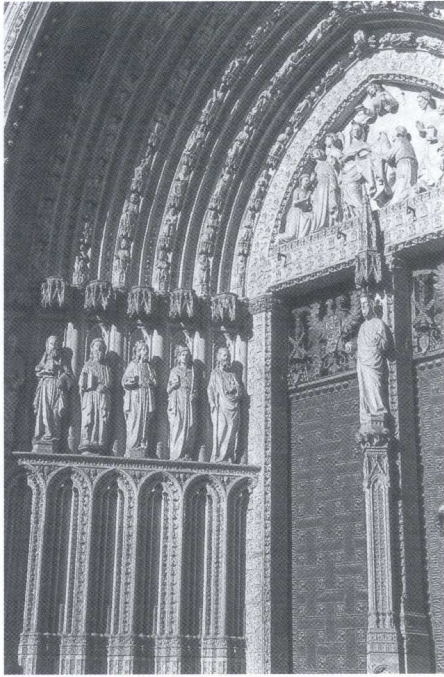
Durante el siglo XIV, Toledo es la ciudad castellana que alcanza un mayor desarrollo escultórico en su catedral. En ella, a principios de siglo, trabajan talleres locales, recogiendo la influencia francesa junto a la italiana, que se hace sentir con más fuerza que en la otras catedrales de Burgos y León.

En el segundo cuarto de siglo, se termina la fachada de los pies (Occidental), que ha sido objeto de varias reformas desde el siglo XVI. En el centro de los dos cuerpos salientes, se desarrollan las tres puertas de poniente (la del Perdón en el centro, la del Juicio a la derecha y la del Infierno a la izquierda). Tardías, comenzadas bajo la dirección de Álvar Martínez, parecen obra del siglo XIV, siguiendo la composición establecida desde el siglo XIII.

La puerta de los Escribanos o del Juicio, probablemente desplazada de otra puerta, representa, de acuerdo a modelos franceses anteriores, la Déesis con Cristo Varón de Dolores, la Virgen y San Juan y abajo la resurrección de los muertos y condenados, así como una representación del Sol y de la Luna. Refleja una influencia burgalesa de la puerta de la Coronería, por la representación de castillos y leones en sus jambas (se asemeja a la puerta del Reloj).

La puerta de la izquierda, denominada *puerta del Infierno o de la Torre*, que se acabaría en el siglo XV, presenta una extraña decoración de rostros humanos con coronas, sobre fondo vegetal, alusión a los bienaventurados en el Paraíso. Las cabezas humanas entre hojas simbolizan los bienaventurados como frutos del Paraíso. Se asimila la Iglesia al Jardín del Paraíso²⁰.

²⁰ PÉREZ HIGUERA, T. *El jardín del Paraíso: Paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y Cristiano Medieval*. En A.E.A., n° 241. Madrid, 1989.



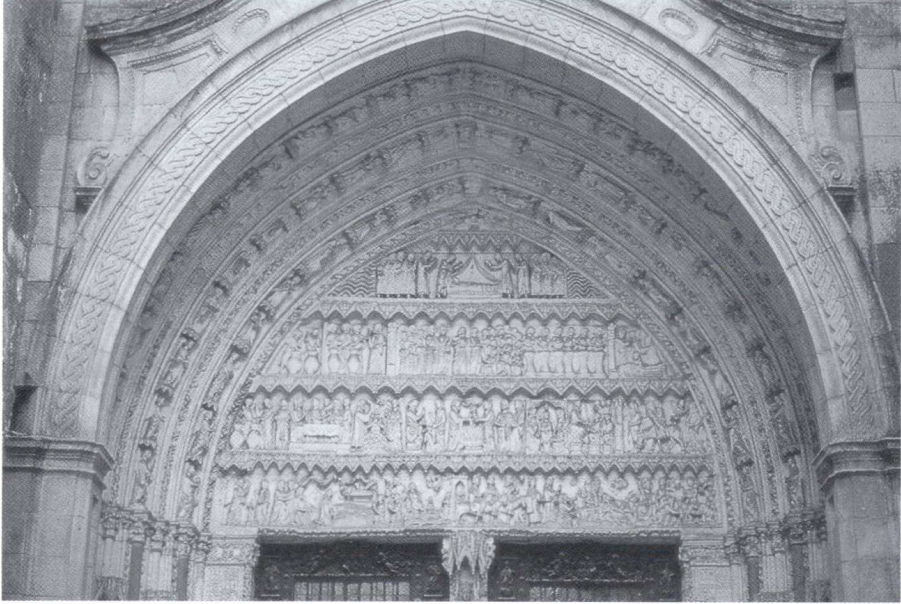
Toledo. Catedral. Puerta del Perdón.

La puerta central o del Perdón se ajusta a las normas de los pórticos franceses; representa en sus jambas y en el parteluz a los doce apóstoles y a Cristo. El tímpano, encuadrado en una decoración de castillos y leones característica del siglo XIV, se dedica a un asunto emblemático en la catedral de Toledo: la Imposición de la casulla a San Ildefonso, santo local de especial veneración. Esta devoción justifica que la portada del Juicio que debería ocupar la puerta central se desplazara a la derecha. Por otra parte, otras circunstancias como la lentitud de los trabajos, explican la falta de un programa coordinado en la decoración de las portadas.

En el recorrido en torno a la catedral, de izquierda a derecha, *la puerta del Reloj* es la puerta más antigua, entre contrafuertes con decoración de gabletes. En el crucero norte en la calle de la Chapinería, bajo la cúpula del ochavo se encuentra la entrada a la catedral, llamada también de Feria, Chapinería o Puerta del Niño perdido.

Muy rehecha desafortunadamente en el siglo XVIII (E. López Durango), presenta un arco abocinado y apuntado, con un gran tímpano, repartido en cuatro franjas horizontales historiadas. Encajonada entre la capilla de San Pedro y la de la Virgen del Sagrario, fue remodelada con las restantes en el siglo XVIII bajo la dirección de Durango, que construyó el cuerpo alto para instalar el reloj y el gran arco que enmarca la portada.

El resto es la antigua portada gótica realizada en 1300, siguiendo el modelo de las puertas del crucero de Notre-Dâme de París, que se caracteriza por los remates en agudos gabletes. Aquí han desapare-



Toledo. Catedral. Puerta del Reloj.

cido, pero algunos fragmentos se conservan todavía en el interior de la inmediata capilla de San Pedro.

La vinculación con el taller de París, activo en la segunda mitad del siglo XIII, se manifiesta también en la decoración escultórica, aunque es evidente la baja calidad de los maestros que trabajan en Toledo. Considerada de principios del siglo XIV, influida por el arte italiano, Pérez Higuera la sitúa entre 1280-1300²¹.

El tímpano de gran riqueza iconográfica desarrolla veinticuatro escenas de carácter narrativo, dispuestas en estilo cristalino, en zigzag, de abajo arriba y de izquierda a derecha, a lo largo de los cuatro frisos en que se divide (Sistema Boutrophedon). Las escenas, que van alternando de tamaño, según su desarrollo, se corresponden con el ciclo de la Infancia y de la Vida pública de Jesús, para terminar en la zona superior con el relieve que representa la Muerte de la Virgen, fuera de programa, quizá tallada, como apunta Pérez Higuera, para la otra puerta del crucero, dedicada a la Virgen. Destaca por su sentido

²¹ PÉREZ HIGUERA, T. *La puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*. Toledo, 1987. Realiza un estudio detallado de la iconografía, estableciendo relaciones con la liturgia mozárabe.

narrativo la escena de Jesús en la escuela, en donde la sabiduría del Niño asombra a sus maestros, cuyas fuentes están en los Evangelios Apócrifos, (Pseudo-Mateo, Evangelio Árabe de la Infancia, Pseudo-Tomás). Tema de origen bizantino (teofanía) que representa la primera manifestación de la sabiduría sobrenatural de Jesús. Es significativa también por su iconografía la escena de Jesús entre los Doctores (Lucas II, 41-51), en la que se incorporan San José y la Virgen, que levantan la mano para dar testimonio y en la que, de acuerdo a la iconografía del gótico francés, con un marcado carácter anecdótico, la Virgen interrumpe la discusión para llevarse al Niño.

En las arquivoltas, se representan ángeles turiferarios con candeleros e incensarios, repitiendo modelos semejantes a Notre-Dâme, y en otras portadas castellanas del siglo XIII como la del Sarmental de Burgos o la fachada Occidental de León. En la arquivolta exterior se representan tres obispos; se ha supuesto que fueran Jiménez de Rada, el fundador de la catedral y sus sucesores Juan III y Gutiérrez Ruiz. Probablemente, sean los dos acólitos del obispo y otro obispo, ya que Jiménez de Rada hace la catedral, pero no la puerta. En todo caso, lo significativo es que refleja el papel del obispo en la construcción de la catedral y su presencia como donante.

La portada, que en cierta manera está dedicada a la Virgen, presenta en el parteluz su imagen, como es habitual en las portadas góticas del momento. La figura coronada mantiene ciertos rasgos arcaizantes en su posición frontal y rigidez, mientras le ofrece una rosa al Niño, recuerdo del siglo XIII, es la Nueva Eva, según la teología de San Agustín, pisando al dragón. Sin embargo, los pliegues concéntricos de sus vestiduras están en relación con Reims y, por otra parte, la leve sonrisa de María se puede conectar con la Virgen Blanca de León. En las jambas, que inicialmente se conciben sin figuras, se representan la adoración de los Reyes, Visitación y Anunciación en una disposición muy semejante a la de la puerta de la Virgen en la fachada Occidental de Amiens.

Asimismo, es importante la decoración que cubre las jambas, el parteluz y la parte inferior de los dinteles. Presenta una serie de relieves con flores de ocho pétalos y motivos heráldicos, (castillos

almenados y leones rampantes), de raíz islámica. No olvidemos que Toledo es la más hispánica de nuestras catedrales góticas. Esta decoración vegetal y heráldica alterna con representaciones de animales domésticos con sentido naturalista o fantásticos en relación con los bestiarios.

Por último, es significativo el intradós del arco que cobija la puerta (tramo recto cubierto con cañón apuntado) dividido en fajas horizontales con cuatro relieves, cada una, –a excepción de la primera–, que tendrá exclusivamente dos. Los relieves encuadrados en rosetas, representan temas de San Ildefonso, la Historia de san Juan Bautista, junto a escenas caballerescas, de caza, lucha y decoración vegetal y heráldica. Son especialmente interesantes las escenas de danzarinas, que la profesora Pérez Higuera relaciona con las pinturas de la catedral de Teruel, en donde con un sentido narrativo se recogen costumbres e indumentaria de la época (Cantigas y Miniatura de Alfonso X, El Sabio). En ellas, se pone de manifiesto una influencia islámica (marfiles), que hace pensar en que se tomaran como fuente fiestas de la España musulmana, comunes a otros relatos en los que se citan estas danzas; lo que no deja de ser una prueba más de la convivencia de culturas que se produjo en España.

Sin embargo, presenta mayor interés, desde el punto de vista iconográfico, el programa general inspirado por la liturgia mozárabe, con cierta dependencia francesa en algunos detalles concretos. Las escenas representadas en el tímpano corresponden a las diferentes conmemoraciones de la Misa de la Epifanía: al ciclo de la Infancia, con amplio desarrollo, con escenas tomadas de los Apócrifos como la Adoración de los Magos, que se repite en las jambas. Se incorporan también las restantes teofanías que figuran en los textos del rito mozárabe (Bautismo de Cristo, Bodas de Caná, Multiplicación de los panes...) con un especial carácter narrativo.

Desde la plaza del Ayuntamiento, siguiendo el muro meridional de la iglesia por la calle del Cardenal Cisneros, continuando el muro derecho en lo que corresponde al cuarto tramo de los pies, se abre *la puerta de los Leones*, muy reformada por las restauraciones llevadas a cabo en el siglo XVIII; recibe su nombre por los leones que

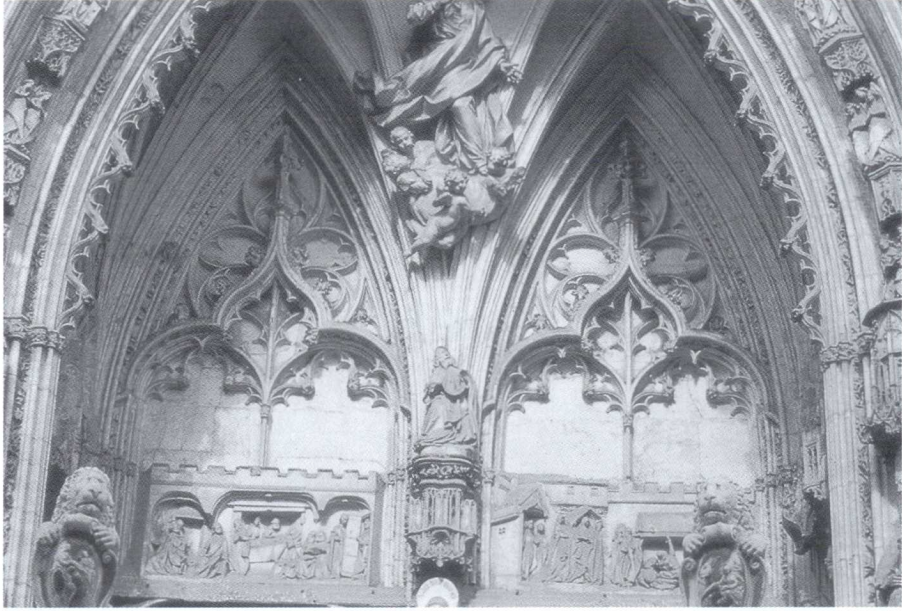
aparecen sobre la reja y es obra de Nicolás de Vergara, “el Mozo”, en 1573. Antiguamente, se llamaba de la Alegría por estar dedicada a la Virgen, según se cita en los documentos del siglo XV; también recibía el nombre de Sol, por la orientación al mediodía, y, a veces, también, el de “Puerta Nueva”, evidente referencia a que se hacía por esos años.

Situada en el crucero Sur, es probable que existiera una puerta anterior a la del s. XV, a la que correspondería el grupo de la Coronación de la Virgen, ahora en la puerta de Santa Catalina de salida al Claustro y probablemente el relieve con la muerte de la Virgen que remata el tímpano del Reloj. Fue renovada por completo entre 1452-65; constituye el trabajo más representativo de Hanequín de Bruselas, entonces maestro mayor de la catedral, que, en función de su cargo, dirigió la obra, realizando la traza general.

El programa iconográfico se vincula a las creaciones franco-borgoñonas, con temas muy específicos como la representación de profetas y apóstoles con filacteria, (tema conocido como “Credo de los apóstoles” en correspondencia con profetas del Antiguo Testamento), o símbolos y atributos de las Virtudes, que ocupan la parte baja de pedestales y jambas. La división en dos tímpanos iguales está tomada de Bélgica (Brujas), como apuntó Guido Conrard y señala Pérez Higuera.

La idea general insiste en la asimilación de la Virgen con Cristo, de modo que el Santo Entierro formado por la Virgen, las Marías y Nicodemo en la parte interior de la portada, justifica las escenas de la Muerte y Entierro de la Virgen en los dinteles y su Asunción encima, aunque la actual es una imagen realizada en 1790 por Mariano Salvatierra. En los dinteles, se alude a la leyenda del cingulo de la Virgen o la reunión de los apóstoles en el momento de la muerte y el intento del judío de profanar su cuerpo durante el entierro, pasajes que proceden de textos apócrifos que contribuyen al valor narrativo del programa iconográfico. Especialmente significativa es la escena de los funerales de la Virgen, que relata la profanación del féretro por los judíos (el judío Jefonías), en la que vemos, con un especial carácter narrativo, la mano del judío pegada en el féretro después de intentar la profanación. La fuente de esta escena está en Juan de Tesalónica, cap.

XIII-XIV, en donde se dice “se avalanzó sobre el féretro y lo agarró por la palma y lo empujó y volcó”; completando la escena y siguiendo a Juan Evangelista, el Teólogo XLVI, vemos cómo “un ángel le paró con una espada de fuego y sus manos quedaron pegadas al féretro”. El tímpano se completaba con la Coronación de la Virgen, hoy en el interior de la puerta de Santa Catalina, en donde aparece María coronada por un ángel como vemos en la catedral de Notre-Dârne de París.



Toledo. Catedral. Puerta de los Leones.

El interior de la catedral

Si la importancia de la escultura monumental es incuestionable en el espacio iconográfico de una catedral, su interior y, especialmente a partir del siglo XIV con el gran desarrollo de las artes figurativas, se llena de vidrieras, pintura, escultura funeraria, retablos, imágenes exentas, relieves, sin olvidar todos aquellos objetos de culto y artes suntuarias. Obras de arte acumuladas a través de los siglos, que constituyen el gran museo vivo de las catedrales.

Como ya hemos visto, la arquitectura condiciona en gran medida estas manifestaciones. Hay un elemento especialmente significativo

cuando entramos en una catedral, de acuerdo con el simbolismo de la luz en la catedral gótica, como es: la vidriera, en la que no sólo hemos de ver un papel como muro traslucido, o como trasmisora de una luz coloreada irreal hacia el interior de la catedral, sino también su propio programa iconográfico, analizándola como una de las artes del color.

León es quizá el máximo exponente de la vidriera de las catedrales castellanas, en su desarrollo del gótico radiante, a pesar de que, lamentablemente, muchas se han perdido.

La estructura de Toledo, sin embargo, no permite el mismo calado de los muros en una primera etapa, aunque con el tiempo, en la estructura de sus ventanales, va ganando el vidrio a la piedra, con una importante serie de los siglos XIV al XVII.

Las más antiguas conservadas son del siglo XIV, pero carecen de la viveza de color y monumentalidad de diseño del siglo XIII.

La más antigua y más bella es la del rosetón del Crucero Norte, cuya iconografía presenta una temática en relación con los rosetones del gótico clásico en Francia. En el centro, destaca Cristo con la Cruz, aunque lo más frecuente es que fuera el Cristo Juez. En los cuadrilóbulos de alrededor, figuras de ángeles, M^a Magdalena, M^a Jacobé y los profetas Abdías y Jeremías, mientras en los cuadrilóbulos exteriores se identifican los profetas Malaquías, Habacuc, Isaías, Daniel Ezequiel y otros, y probablemente un evangelista.

La escultura funeraria

En el interior del templo, uno de los capítulos más importantes a partir del siglo XIII es el de la escultura funeraria, que aparece con gran fuerza frente al escaso papel desempeñado en el siglo anterior. Si en las portadas se reflejaba con una idea docente el camino de Salvación para el fiel, en el interior, la preocupación constante del cristiano por la muerte le lleva a buscar un lugar sagrado donde enterrarse.

Pero, además de buscar la ayuda divina, el hombre del gótico quería, por otra parte, dejar constancia de su persona, en definitiva, la

salvación y la fama póstuma. De esta forma, la escultura funeraria adquiere un enorme desarrollo, no sólo preocupando la imagen del yacente, sino toda la iconografía que gira en torno a él, buscando ser, como dice Yarza, “*una crónica profana*”, junto a la temática propiamente religiosa y de salvación²².

Frente al escaso número de sepulcros del románico, la escultura funeraria desempeña un lugar destacado en las catedrales desde el siglo XIII. En estas obras se pone un interés especial, no sólo en la descripción, sino en las honras fúnebres enriquecidas conforme avanza el espíritu naturalista del gótico. Se multiplican, pues, los sepulcros en el interior de los templos buscando un mayor acercamiento a la divinidad, así como la protección de los santos. Junto al sentido narrativo de las escenas que los decoran, hay un deseo de que la imagen del muerto se perpetúe. De esta forma, veremos cómo se pasa de la representación de los yacentes del siglo XIII, todavía con una imagen idealizada, a una mayor individualización de los rostros a finales de siglo, hasta conseguir el realismo del siglo XV, en donde incluso se llegan a utilizar las mascarillas. Se produce, por tanto, una constante evolución en la tipología de los sepulcros, tanto temática como estilística.

Se convierten, pues, los sepulcros en la máxima expresión del sentimiento de una época, reflejando las diversas actitudes del hombre ante la muerte, así como el pensamiento religioso del momento. En ellos están representados todos los estamentos sociales y sus creencias. De esta forma, las catedrales se sentirán orgullosas de albergar en su interior no sólo los cuerpos de los santos, sino de personalidades importantes desde el punto de vista social o político, y especialmente de sus reyes.

Es especialmente significativo el desarrollo de las capillas funerarias, que se convierten en panteones familiares o gremiales, siendo, por otra parte, el reflejo del potencial económico del que las encargó. De esta forma, podemos decir que las capillas determinan en buena medida el espacio en el interior de las catedrales, configurando las cabeceras de las catedrales o determinando el espacio unitario del

²² YARZA LUACES, J. *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*. Madrid, 1992. Págs., 145-158.

templo en las iglesias del Gótico Mediterráneo. Muestra de ello son las grandes capillas de las catedrales castellanas, encargadas por nobles y reyes, frente a las más pequeñas y numerosas encargadas por los gremios en la Corona de Aragón.

El sepulcro generalmente se orienta hacia el Este, con la cabeza dirigida hacia el altar. El modelo más sencillo es la lauda sepulcral, que alude a la humildad del difunto. El sepulcro se concibe inicialmente sin yacente. Cuando aparece éste, sufre una evolución, desde aquellos en que la imagen yacente parece estar representada en pie, con los ojos abiertos, aludiendo al bienaventurado en su vida espiritual, hasta los del los siglos XIV y XV que presentan un mayor naturalismo, con los ojos cerrados, con apariencia de dormir (el sueño de la muerte). En otras ocasiones, la imagen del difunto puede aparecer recostada, leyendo, orante o, incluso, a caballo. Vestidos en general según su condición social, aunque en ocasiones podemos ver que la realeza se represente con hábito religioso, en señal de humildad. A los pies del bulto funerario se coloca un animal; el más frecuente es el león, símbolo de la fuerza y de la resurrección. Puede aparecer también el perro, alusivo a la fidelidad; en otras ocasiones, serán pajes, mozos de coro o doncellas, dependiendo de la condición del difunto (seglar, clérigo o mujer).

Su tipología va desde los que se conciben adosados lateralmente al muro, pasando por los que aparecen más adelante cobijados bajo arcosolios, llegando a convertirse en sepulcros retablos, hasta los exentos de diferentes formas, que anuncian ya prototipos renacentistas.

Inicialmente, el sepulcro surge sin yacente, con tapa lisa o de doble vertiente, con alguna decoración en sus frentes. Predominan aquellos en los que se utiliza únicamente escultura. Sin embargo, existen ejemplos de técnicas mixtas, en los que aparece, también, la pintura. La temática empleada a partir del siglo XIII representa escenas de carácter religioso, fundamentalmente evangélicas, insistiéndose en aquellas que hacen referencia a la Redención. Abundan las representaciones del alma del difunto, convertida en una figurilla pequeña que es transportada con un paño por los ángeles psicopompos. Se representan temas como la Crucifixión, por su valor redentor, así como diversas escenas de la Infancia de Jesús, alusivas a la Encarnación. Entre los

temas de la Infancia del niño, uno de los más frecuentes será la Epifanía. Pueden representarse también los santos; en algunas ocasiones, santos patronos del muerto o alguno que tenga alguna relación con el mundo del más allá. En suma, todas ellas, escenas religiosas que resumían las promesas de salvación hechas a los hombres.

A partir del siglo XIV, en el que se da una mayor tendencia narrativa, se generalizan los temas en relación con la liturgia de los funerales (Righetti, *Hª de la Liturgia*). Se representan las exequias, que recogen las oraciones y oficio de difuntos, el cortejo fúnebre y el enterramiento. Es precisamente en los cortejos fúnebres donde se alcanza un mayor sentido narrativo y una expresividad más acusada, especialmente en los gritadores de muertos, y plañideras y plorantes, que, con gestos expresionistas, incorporan un carácter trágico, que se proyectará en el siglo XV. Actitudes que llevarán, incluso, a que la Iglesia dictamine normas para suprimir las excesivas muestras de dolor dentro de las iglesias, como sucede con el conocido documento de la catedral de Burgos en donde se dice expresamente “*que los parientes ni los criados ni otros ningunos omes non vayan a las aiellas del choro nin fayan llanto en el coro demiente dixeren missa...*”²³. Dentro de estas exequias, son importantes también las escenas de reparto de limosnas, de acuerdo a las disposiciones del difunto o temas como el correr de las armas.

Volviendo a la catedral de Toledo, veremos cómo reyes, nobles y eclesiásticos se entierran en ella. A ellos pertenecen las diferentes capillas, importantes no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino por la enorme riqueza que albergan en su interior (sepulcros, retablos...), sin olvidar todo lo que rodeaba su función litúrgica, ya que en ellas se celebrarán las misas por el eterno descanso de sus almas.

Así pues, si es conocida por todos la riqueza del interior de la catedral toledana, su capilla mayor ha merecido especiales elogios. En este sentido, iban las palabras de Barrés cuando exclamaba “*no hay en el mundo lugar más ricamente alhajado como la capilla mayor de Toledo*”.

²³ LÓPEZ MATA, T. *La Catedral de Burgos*. Burgos, 1950. Pág., 267. Según A.C. Libro 63. reuniones del Cabildo del siglo XIV. Recogido por J. YARZA. En *La Edad Media. Vol. II de la Historia del Arte Hispánico*. Madrid, 1980. Pág., 324.

Don Rodrigo Jiménez de Rada consigue el privilegio de que los reyes castellanos se entierren en la *Capilla Mayor*. Pero ésta sería objeto de una profunda reforma en tiempos del Cardenal Cisneros (1498). Considerando que el presbiterio resultaba pequeño, Cisneros consigue demoler la capilla real y ampliar esta zona, para situar al fondo el gran retablo, del que hablaremos más adelante. Tras esta reforma, desaparece la capilla denominada de los Reyes Viejos, disponiéndose los enterramientos reales a ambos lados del retablo mayor, en arcosolios elevados con arcos escarzanos que comunican con la nave de la girola y disponiendo las imágenes yacentes ligeramente inclinadas para que se pudieran contemplar mejor.

Se desconoce la disposición de los sepulcros en la capilla primitiva. Se ha pensado que procedan de ella tres de las estatuas en pie, bajo arco y doselete que sujetan el manto con una mano, que

están adosadas a los pilares inmediatos a los enterramientos actuales, ya que son de diferente tamaño y estilo que las restantes. Se han identificado como las imágenes de Alfonso VII, Sancho III, El Deseado, Alfonso VIII y Sancho IV. Éstas estarían situadas junto a los yacentes, respondiendo a una peculiaridad iconográfica en la que se hace una doble representación del difunto, a imitación de modelos utilizados por la monarquía francesa del siglo XIII, señalándose incluso que esta iconografía podía remontarse a la época carolingia²⁴.



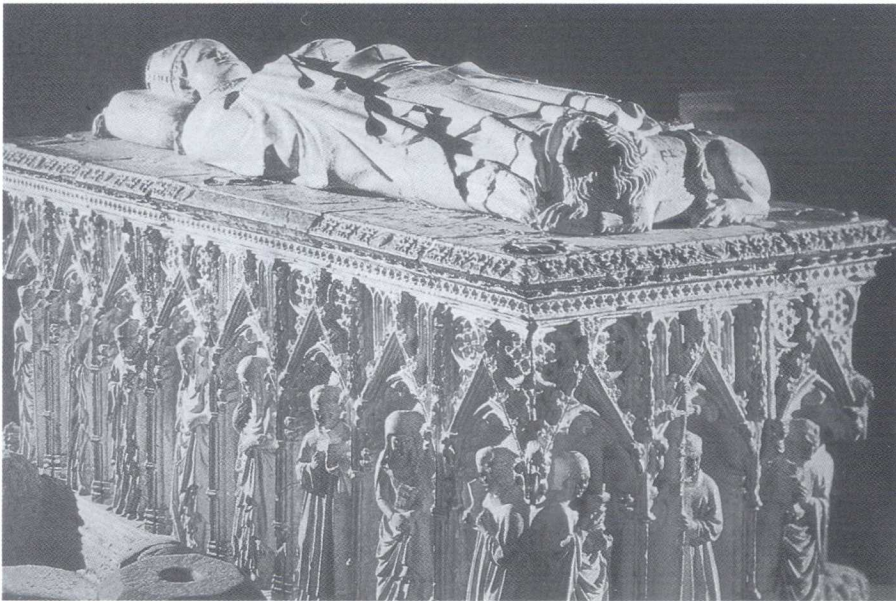
Toledo. Catedral. Capilla Mayor. Sepulcros de Alfonso VII y Sancho III, el Deseado.

²⁴ PÉREZ HIGUERA, T. *Toledo: Catedral*. En Castilla-La Mancha vol, 13 de la serie *La España Gótica*. Madrid, 1998. Págs., 59-61.

Dos de los cuatro yacentes, que ocupan la parte baja del lado del Evangelio y la del fondo en la epístola, son obra posterior y fueron ejecutados por Copín de Holanda (1507-1509); presentan sus frentes decorados con armas, ángeles y leones. Las otras dos proceden de las primitivas sepulturas del siglo XIII. Cabe destacar la de Sancho IV, en la parte baja de la derecha, con hábito franciscano por su especial devoción a la Orden de San Francisco.

La otra capilla regia, es la *capilla* denominada *de los Reyes Nuevos*, de la casa de Trastámara, en donde se encuentran los sepulcros de Enrique II y su esposa, D. Juan Manuel y Enrique III junto a su esposa D.^a Catalina de Lancaster. Para esta primitiva capilla, eligen un lugar de mayor significación de la catedral toledana, el sitio donde la tradición colocaba la aparición de la Virgen a San Ildefonso, como se lee en la crónica de Enrique II.

En el centro de la girola y ocupando el espacio de tres de las capillas antiguas, entre las capillas dedicadas a personajes eclesiásticos, se encuentra la capilla de San Ildefonso, fundada como capilla funeraria del Cardenal Don Gil Carrillo de Albornoz. El carácter internacional del cardenal se refleja en el sistema de enterramiento. Siguiendo la



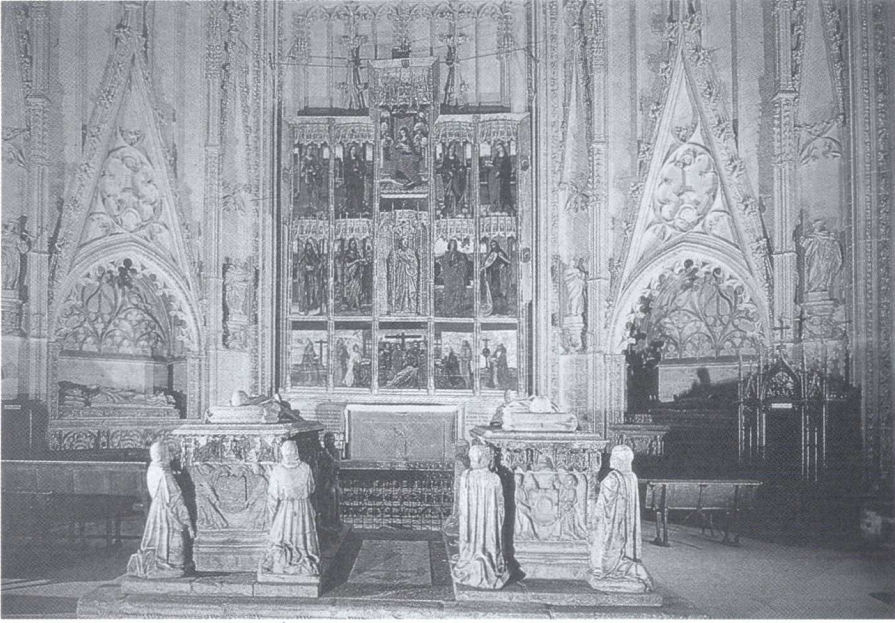
Toledo. Catedral. Capilla de San Ildefonso. Sepulcro de Don Gil Carrillo de Albornoz.

costumbre de personajes de la realeza y eclesiásticos, sobre todo en Francia, se hace construir dos sepulturas: un sepulcro con las vísceras en Asís y el más rico en Toledo. Inacabado, cuando muere en Viterbo (1364), se trasladará el cadáver a Toledo en 1367. Los elementos decorativos y arquitectónicos permiten relacionarlo con el cerramiento del coro, con escudos del Tenorio.

El modelo de planta central de la capilla, cubierta por bóveda de ocho paños, es similar al utilizado anteriormente en las salas capitulares, adosadas a los claustros, que pasaron, después, a tener un uso funerario (Capilla Barbazana de Pamplona, o la de Santa Catalina de Burgos). La novedad de la de Toledo está en su situación en el eje del altar mayor, y en la adopción de planta octogonal, no cuadrada, que facilita su adaptación a la bóveda. Por otra parte, es importante el posible simbolismo en relación con el número ocho (renovación bautismal y vida eterna). El ocho es también la octava en música, por él comienza todo. Es símbolo de la vida nueva, de la resurrección, por esto, se usa en las pilas bautismales.

Destaca el sepulcro exento del fundador en el centro y de los familiares bajo nichos abiertos en los muros, con decorativos encuadramientos, reservando el paño del fondo para altar, repitiendo la solución y esquemas de las composiciones de las portadas, tímpano y dintel con la Maiestas Domini y apóstoles, Coronación de la Virgen con Santas y Juicio Final con Santos. En el primero, resulta curiosa la iconografía del tetramorfos que rodea a Cristo, por la posición del águila de San Juan arriba a la derecha, incorrección que se advierte en ejemplos de 1200 y que todavía se ve en la puerta del Sarmental en la catedral de Burgos y en la iglesia de Sasamón.

El sepulcro del cardenal, del siglo XIV, es una de las primeras obras adscritas al taller toledano, dirigido por Ferrand González en época de Tenorio. La yacente sigue fórmulas de eclesiásticos de este taller. Sin embargo, difiere en el tipo de peana con la representación del cortejo fúnebre bajo arcos con gabletes y fondos de tracería. Este tema único, ejemplo en la escultura funeraria de Toledo, y la organización de las figuras aisladas dentro de cada compartimento arquitectónico que forman el friso, podrían tener origen en el arte italiano a tra-



Toledo. Catedral. Capilla de Santiago.

vés de la escuela de Aviñón, teniendo en cuenta el papel de Albornoz en la corte pontificia²⁵.

La capilla de Santiago, reedificada también como capilla funeraria por D. Álvaro de Luna, nos pone en contacto con una obra hispanoflamenca del s. XV. Sigue el modelo de S. Ildefonso, con idéntica disposición de nichos en los muros. Iniciada la obra por Álvar Martínez, Hanequín de Bruselas se encargó de continuarla incorporando una especial riqueza decorativa. Para Azcárate, estaba terminada en 1449, cuando fue asaltada por la revuelta popular²⁶.

Su planta octogonal, como capilla ochavada con bóveda estrellada, va a alcanzar extraordinario desarrollo, siendo la estructura preferida en el siglo XVI. La decoración interior se ha relacionado con interiores de iglesias de Brabante y se acusa también en portadas esculpidas belgas.

Siguiendo el modelo de las capillas privadas creadas por el arte cortesano del 1400, el programa iconográfico se basa en las frases del

²⁵ *Ibidem*. Págs., 72 y 89.

²⁶ AZCÁRATE; RISTORI, J.M. *Arquitectura Gótica Toledana en el siglo XV*. Madrid, 1958.

Credo atribuido a los apóstoles y profetas. Estas figuras se distribuyen en los muros; han desaparecido los apóstoles, que han sido sustituidos en el siglo XVIII por imágenes de santos, de Salvatierra. Las ménsulas con profetas se relacionan con la capilla funeraria del Duque de Berry en Bourges y otros ejemplos franceses.

Incluso, el hecho de que su situación a los lados de los nichos limite el número a ocho se relaciona con una peculiaridad iconográfica propia de Toledo, que se repite en los ocho apóstoles de la puerta de los Leones²⁷. Lo mismo sucede en los frentes del sepulcro de D.^a Juana de Pimentel, donde como indica claramente el contrato, deberán hacerse “los ocho apóstoles que fasen el credo”. También tiene un origen borgoñón, repetición de emblemas de nobleza, escudos de la familia Luna bajo yelmos o sostenidos por ángeles y figuras fantásticas, que era el programa habitual en los palacios y residencias franceses.

Los yacentes distribuidos alrededor son el arzobispo D. Juan de Cerezuela, hermano de D. Álvaro; el arzobispo D. Pedro de Luna, su tío, y D. Juan de Luna, su hijo.

En el centro de la capilla, se encuentran los dos sepulcros exentos de D. Álvaro de Luna y de su mujer doña Juana de Pimentel, que sustituyen los ingeniosos bultos de latón, destruidos por el pueblo en 1449. Sarcófagos exentos decorados en sus cuatro costados, en los ángulos se disponen: cuatro caballeros de Santiago en el de Don Álvaro, ya que era caballero de Santiago, y religiosos en el de su esposa. Se incluyen también alegorías de las virtudes, no frecuentes en España. Se conserva el contrato de 1489, encargado por la hija de D. Álvaro, María de Luna, duquesa del Infantado²⁸.

Al construir la capilla, D. Álvaro había dispuesto para su enterramiento un sepulcro de bronce, que según consta en los testimonios

²⁷ PÉREZ HIGUERA, T. *Toledo: Catedral*, ob, cit. Págs., 90-92.

²⁸ CARRETE PARRONDO, J. “*Sebastián de Toledo y el Sepulcro de Don Álvaro de Luna*” en *Revista de Ideas Estéticas*, n° 131. Madrid (1975). Págs., 37-43. Recoge íntegro el documento fechado el 7 de enero, en Manzanares, en el que se describen minuciosamente los temas que deben llevar los sepulcros. El documento fue publicado parcialmente con anterioridad por AZCÁRATE. *Términos del gótico castellano en Archivo Español de Arte*, n° 22 (1948). Págs., 259-275.

de la época, tenía un mecanismo para que los yacentes pudieran incorporarse y asistir a misa. Imágenes que fueron destrozadas en vida de Don Álvaro, según alude Juan de Mena, en sus conocidas estrofas de *El laberinto de la Fortuna*.

Las circunstancias de su muerte y el destierro en el convento de San Francisco de Valladolid, explica que no se hiciera el sepulcro, siendo años más tarde cuando su viuda dota la capilla, al tiempo que su hija encarga el sepulcro y el retablo. Paje y doncella a los pies del difunto, pajes o ángeles sosteniendo escudos en los frentes. En el de D. Álvaro la temática se enriquece con la representación en los ángulos, como hemos visto, de caballeros de la Orden de Santiago, que se han relacionado frecuentemente con los caballeros de la Orden de Santiago de la tumba de Philippe Pot en el Louvre. En las virtudes de los encasamientos de la peana hemos de ver un nuevo programa iconográfico de inspiración humanista.

Los retablos

En el interior de la catedral, especialmente a partir del siglo XIV, frente al carácter integrador que la arquitectura había tenido en el gótico clásico, las artes figurativas adquieren independencia y primacía disminuyen las portadas esculpidas y como consecuencia del menor número de construcciones de nueva planta emprendidas. Ello hace que el escultor y también el pintor concentren su actividad en el interior de la catedral.

De tal manera que, junto a la labor en piedra, se desarrolla también el trabajo en alabastro y en madera, con una especial presencia del retablo, dorados y policromados, que tendrán gran desarrollo en el XIV (retrotabula) y alcanzan su evolución final en el siglo XV.

El retablo, asociado también a la modalidad pictórica, ofrece en el gótico un especial desarrollo, siendo en alguna manera el precedente del renacimiento. Los retablos desempeñan en el ámbito religioso una función especial debido a su emplazamiento. Se sitúan detrás del altar, en donde se realiza la Eucaristía. Es pues un lugar hacia

donde todos los fieles dirigen sus miradas y oraciones y, como consecuencia, se convierten en instrumentos religiosos, con un carácter pedagógico, a pesar de que en ocasiones sus emplazamientos y dimensiones dificulten la lectura de su contenido iconográfico. Sin embargo, son elementos con los que se completa el programa iconográfico de una catedral gótica. La imagen central o tema central, en el caso de retablos pintados, destaca por su tamaño, convirtiéndose en una imagen de devoción.

No olvidemos el especial desarrollo del retablo unido a las capillas privadas, que forman un todo con la escultura funeraria, como ya hemos mencionado, siendo un excelente reflejo de las preferencias estéticas de sus promotores, así como de sus devociones personales, al tiempo que expresión de su potencial económico y prestigio social.

De otro lado, hemos de considerar, en relación con los retablos, teniendo en cuenta el culto a las reliquias en la catedral gótica, la proliferación de relicarios. De esta forma, aparecen los retablos con portezuelas protectoras, que se abren en días señalados según el calendario litúrgico o en determinadas fiestas locales.

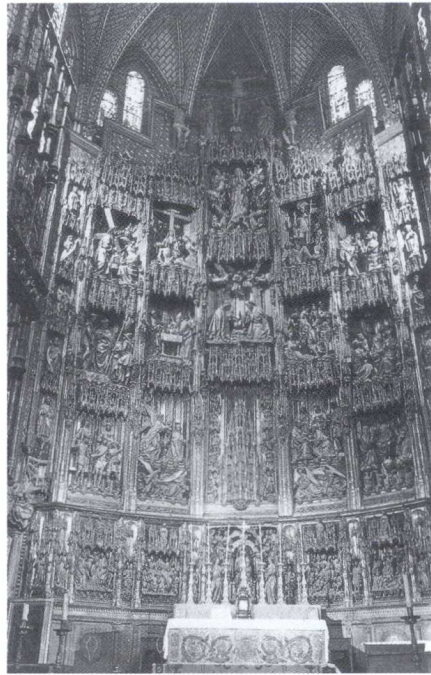
A todo ello hemos de añadir la importancia y el simbolismo otorgado en el retablo, al igual que en toda la catedral gótica, a la policromía, al brillo y al dorado con los que se intenta reflejar el esplendor de la catedral gótica.

En Toledo y en el s. XV tenemos un ejemplo de gran *retablo* pintado en la *capilla de Don Álvaro de Luna*, reflejo de cómo la capilla funeraria se concebía como un todo en el que se integraban arquitectura, escultura y pintura, proyectadas de forma unitaria.

Así, María de Luna, la hija del Condestable y casada con Don Íñigo López de Mendoza, además de encargar el sepulcro, como hemos visto, firma el contrato para la ejecución del retablo en 1488. El retablo se relaciona con dos pintores vinculados a la familia de los Mendoza, (pensemos en el mecenazgo ejercido en Castilla por esta familia), que trabajaban en el palacio del Infantado, Juan de Segovia y Sancho de Zamora, relacionados respectivamente con el M^o de los

Luna y el M^o de San Ildefonso. Compuesto por catorce tablas distribuidas en cinco calles y banco, ofrece en la tabla central una magnífica representación de la Virgen de la leche, inspirada en Memling e incorporada aquí indudablemente por el carácter funerario otorgado al tema. Importante es también la incorporación de los difuntos como donantes en el banco. A la izquierda, San Francisco protegido por Santo Tomás de Canterbury, que presenta a Don Álvaro. En el lado opuesto, San Buenaventura como protector de San Antonio de Padua, que presenta a Doña Juana de Pimentel.

La pieza más importante dentro de la reforma del Cardenal Cisneros (1498-1504) es el *Retablo Mayor*. Importante no sólo por el repertorio iconográfico que recoge los ciclos de la Infancia, Pasión y Glorificación del Señor, sino porque, como apunta Pérez Higuera,²⁹ permite pensar en la existencia de una capilla del Sacramento en el mismo lugar en que se encuentra el camarín del transparente. Dada la conexión entre el actual sagrario del camarín y la pieza central del retablo, —que se viene denominando custodia—, la existencia de dicha capilla justificaría la incorporación del tabernáculo o torre Eucarística, en el centro del retablo.



Toledo. Catedral. Retablo de la Capilla Mayor.

En este sentido, no se trataría de un lugar destinado a la exposición del Sacramento en ciertas ocasiones, sino de la reserva de las especies consagradas, para evitar que fueran vistas directamente por los fieles. Responde, pues, al tipo de tabernáculos, concebidos como torres, envueltos en una complicada tracería gótica. Este modelo, como apunta Pérez

²⁹ PÉREZ HIGUERA, T. *Toledo: Catedral*, ob. cit. Págs., 59-61.

Higuera, fue muy característico del Norte de Europa a fines del siglo XIV, pero siempre como estructura independiente de los retablos. sin embargo, la gran novedad de Toledo es incorporar esta torre eucarística como centro del retablo, constituyendo un claro precedente de los sagrarios, que desde el siglo XVI se incorporan en el banco de los retablos.

Cabe pensar que, inicialmente, no se había previsto su incorporación y que su justificación está en el cambio del proyecto primitivo a partir de 1503, por lo que estaría comunicado con la capilla del Sacramento, que de acuerdo a los documentos de 1509 y 1510, estaba situada detrás del retablo.

Precisamente, esta función eucarística determina una peculiaridad en la estructura del retablo de Toledo: siguiendo la disposición “per quadricula”, (característica de los retablos españoles avanzados), sin embargo, no es plana, sino en paños quebrados hacia el fondo, para comunicar la custodia con la capilla del Sacramento y disponer en el centro la torre tabernáculo. Ello obliga a disponer las calles escalonadas. Al no estar prevista inicialmente esta disposición, teniendo ya todas las otras figuras talladas, el desequilibrio se resolvió añadiendo un panel con dos ángeles arrodillados debajo de la Anunciación y de la Epifanía a ambos lados de la Custodia, como señala Pérez Higuera. Se consigue, así, reforzar el valor del tabernáculo como centro del conjunto, modificándose el orden iconográfico, que rompe la alineación horizontal para adoptar un sistema radial. El ciclo Infancia, Anunciación, Presentación, Nacimiento, Matanza de los Inocentes, Epifanía, forma un arco interior; en el exterior, a la izquierda y de abajo arriba, la pasión (Flagelación, Ecce Homo, Camino del Calvario, Piedad y la Glorificación); a la derecha, en dirección descendente, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Resurrección de los muertos o Juicio Final. Rematan el retablo, la Asunción y el Calvario. Estamos ante una muestra de cómo la iconografía en ocasiones está condicionada por otras circunstancias, como el marco arquitectónico.

El Coro

En este recorrido iconográfico, el coro determina un espacio significativo en la catedral. Presente desde siempre en la basílica cristiana,

puede ocupar diferente ubicación. En un principio, estuvo dispuesto en la cabecera, para más tarde, —como es el caso de Toledo—, ocupar la nave central, frente al presbiterio³⁰. Su finalidad, en un principio, era albergar la “schola cantorum”, siendo un espacio fundamental para las celebraciones litúrgicas, que como apunta Navascués, puede parangonarse en su función y situación respecto al presbiterio con la función del coro helenístico-romano, respecto a la escena en el teatro clásico.

Lugar destinado al rezo o canto del Oficio Divino, que obligatoriamente debía hacerse en el coro, además de la celebración de la misa y otras ceremonias litúrgicas. Aunque inicialmente el obispo y presbíteros se sentaban en ciertos momentos, mientras los diáconos, los cantores y los fieles permanecían en pie, el gran número de horas que exigían estas celebraciones aconsejaron la incorporación de asientos. De esta forma, surgen las silleras, en madera o en piedra, ocupando el espacio del coro con dos niveles distintos, en relación con la jerarquía y también para facilitar la visión, constituyendo un excelente soporte para la iconografía dentro de la catedral. Para protegerse del frío y también buscando un mayor recogimiento, los coros se fueron cerrando arquitectónicamente, alcanzando su mayor desarrollo en las catedrales góticas. El coro, como dice Navascués, “*concebido como asiento del clero para el oficio de la alabanza, fue incorporando al obispo, a los reyes, a la nobleza, a la ciudad y a la burguesía*”. Es pues un magnífico ejemplo de la unión de todos los estamentos en un ideal común.

El coro cumple un papel significativo en la vida de la catedral, siendo importante soporte iconográfico. Como dice Navascués “*el coro es la referencia más importante para la vida del clero catedralicio*”, rigiendo como expresa el mismo autor el plan espiritual y el material³¹

El coro de la catedral de Toledo, concebido desde un principio por decisión del cabildo en el centro de la nave, tendrá una importante repercusión en las futuras catedrales españolas; deja un espacio entre sí y el altar para los fieles, conforme a la disposición de las igle-

³⁰ NAVASCUÉS PALACIOS, P. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 10 de mayo de 1998. Madrid, 1998.

³¹ NAVASCUÉS PALACIOS, P. ob. cit. Pág., 93.

sias románicas y en especial, al realizado por el Maestro Mateo en la catedral de Santiago de Compostela.

Aunque el coro presenta obra destacada renacentista, hay que significar de forma especial el magnífico *coro bajo* con su *sillería* realizada por Rodrigo Alemán en 1489-95, por su interés iconográfico. En los respaldos, plasma cincuenta y cuatro relieves que, a modo de crónica ilustrada de la *Guerra de Granada*, recogen desde la toma de Alhama hasta el final de la contienda con la Rendición de Granada. La presencia de esta temática profana, como señaló Andrés Bernáldez, cronista de los Reyes Católicos, se explica por el simbolismo de “guerra divina” que se otorga a la lucha contra el infiel, equiparable a la conquista de Jerusalén.

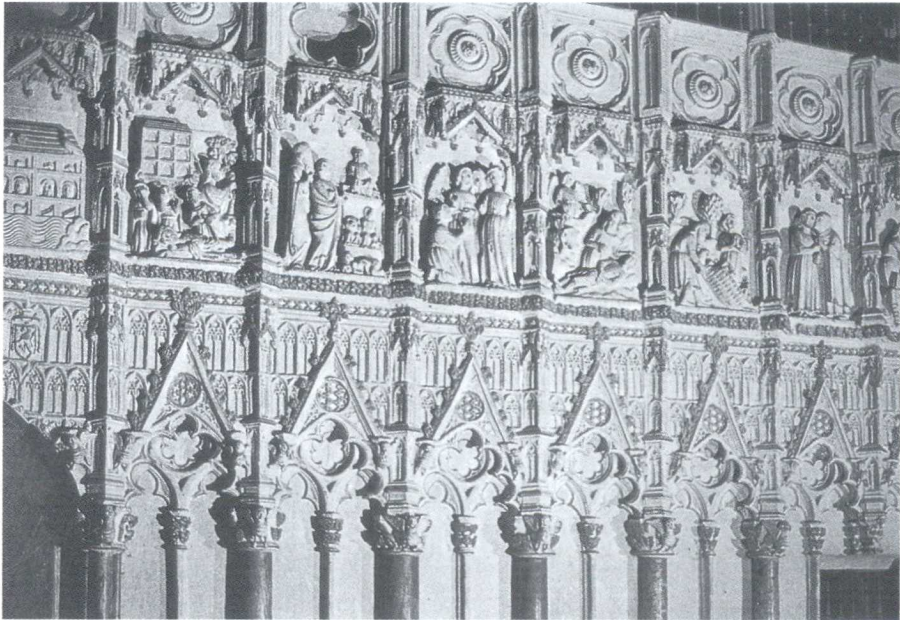


Toledo. Catedral. Sillería. La toma de Marbella.

La composición de las escenas presenta un esquema repetido en la mayor parte de ellas. En todas, se representa el asedio y la lucha ante la muralla, la entrega de las llaves o la entrada triunfal en la ciudad. La participación en la empresa del Cardenal Mendoza, entonces arzobispo de Toledo, que aparece en varias representaciones junto a los Reyes Católicos, permite pensar en que él fuera el promotor de la idea.

Completa el interés iconográfico de las escenas el de las Misericordias, inspiradas en los bestiarios y refranes; representan aspectos satíricos de la vida cotidiana, junto a una serie de droleries con carácter simplemente decorativo. En esta sillería, como sucede generalmente en el gótico, se funden el carácter profano y religioso en el interior del templo, introduciendo una interpretación simbólica en la que se observa un profundo sentido moralizador, a pesar de la procazidad de algunos temas³².

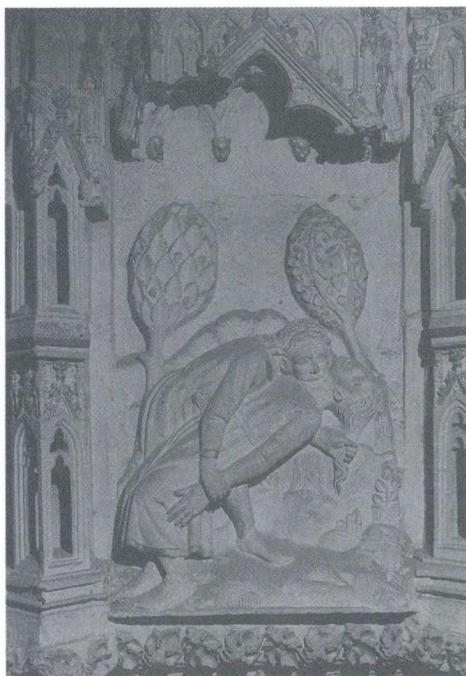
Parece que debió existir otra sillería anterior, que es la que aparece como cerramiento exterior del coro, cuya arquitectura y escultura se hicieron en la segunda mitad del siglo XIV en tiempos del arzobispo Don Pedro Tenorio (1377-1399), siendo considerada como una de las primeras manifestaciones de la influencia de maestros toscanos en Toledo. La decoración de la cerca toledana (trascoro) es una de las obras más interesantes de la catedral por la originalidad del programa iconográfico³³.



Toledo. Catedral. Trascoro.

³² MATEO GÓMEZ, I. *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid, 1979.

³³ FRANCO MATA, A. "El Génesis en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo". En *Toletum*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Toledo, 1987. Págs., 53-180.



Toledo. Catedral. Trascoro. Muerte de Abel.

Consta de cincuenta y seis relieves en relación con la liturgia de la Vigilia Pascual ampliada al tiempo cuaresmal, con inspiración también en Apócrifos y Leyendas. Forma, pues, uno de los conjuntos de mayor interés iconográfico con relaciones con la liturgia tanto cristiana como judía, (Hagadá de Sarajevo), así como con conexiones con el teatro medieval. En ellos, trabajarían varias manos en las que se aprecia un conocimiento del arte italiano, observándose, en ocasiones, la presencia de un maestro local, de formas más rudas, pero que destaca, sin embargo, por el sentido natura-

lista. Este interés narrativo se acusa en escenas como “El viaje de Set al Paraíso”, inspirado en la Vida latina de Adán y Eva; o en la singular representación de la “Muerte de Abel” por un mordisco en la garganta, en relación con fuentes apócrifas judías (Zohar, libro de *la Cábala*) poco habituales en el mundo cristiano.

Imágenes de devoción

Asimismo, tanto en el exterior como en el interior del templo, se desarrollan como escultura exenta imágenes de devoción, en madera, piedra o mármol, fundamentalmente representaciones marianas o de santos. Surgen obras llenas de elegancia y suavidad, como sucede con las representaciones más delicadas de la Virgen con el Niño, junto a representaciones patéticas, que tratan de conmover la sensibilidad del fiel en las que podemos hablar de un expresionismo, como sucede con imágenes de Cristo Crucificado o los representativos grupos de la Piedad.

La Virgen, por su especial veneración en el Gótico, tiene una importante presencia en la catedral, tanto como imagen central en los

parteluces de sus fachadas, como hemos visto en la puerta del Reloj, como en capillas y altares en el interior del templo.

Dentro de las imágenes exentas en la catedral de Toledo, cabe destacar la imagen de *la Virgen Blanca*, en el coro, en el altar llamado de Prima. Obra de extraordinaria calidad, de mediados del siglo XIV, realizada en alabastro con policromía, que muestra una fuerte dependencia con el modelo leonés de la Virgen Blanca. Constituye una imagen llena de ternura, en la que el Niño acaricia con su mano izquierda la barbilla de su Madre, recordando ejemplos bizantinos, mientras ella inicia una sonrisa, en relación con el arte francés, en todo caso en relación con el tipo iconográfico de Vírgenes de ternura tan característico del Gótico. Se conservan réplicas de esta imagen como la del Museo de Santa Cruz, procedente de Santo Tomás y también en Illescas



Toledo. Catedral. Trascoro. Virgen Blanca.

Lo que nos da idea de la popularidad del culto a esta imagen, de la que son un buen reflejo los conocidos versos del canciller López de Ayala: “*Señora mía, muy franca, / por tí cuido ir muy presto / servir tu imagen blanca / de la iglesia de Toledo*”.

En relación con el otro grupo de imágenes de carácter patético en las que se vuelca toda la expresividad del gótico, hemos de mencionar *la Piedad* llamada *del Tesorero* (Alfonso Martínez, fundador de la capilla de la Piedad). Su iconografía se relaciona con las “piedades horizontales”, cuyo origen se sitúa en Bohemia, en torno a 1400, inspiradas en las Meditaciones de Santa Brígida en las que se insiste en la rigidez del cuerpo de Cristo Muerto en brazos de la Virgen.

Un último capítulo en relación con el sentimiento del hombre gótico ante la muerte lo ocupan *los Santos*. El hombre de la Baja Edad Media sintió, más que ningún otro, la necesidad de su devoción y culto. Ellos le defendían de todo tipo de catástrofes, llegando incluso a ocupar un lugar importante junto a la devoción a Cristo y la Virgen.

La veneración de sus reliquias y la difusión de sus leyendas hacen que los santos, no sólo aparezcan como hombres cercanos que marcan un modelo a seguir, sino que se transforman en mediadores y muy especialmente en protectores frente a la enfermedad y la muerte.

El pueblo gustaba de contemplar a sus santos convertidos en “imágenes de devoción”, desarrollándose en consecuencia un iconografía muy rica y variada, de acuerdo con la sensibilidad popular. De esta forma, la hagiografía logra un lugar principal en la pintura gótica, con una muy importante presencia en los hospitales y catedrales³⁴.

Entre los santos protectores, algunos alcanzaron “mayor popularidad” en momentos angustiosos en los que la peste se convertía en el mayor azote de Europa. San Sebastián, San Roque y San Antonio serán venerados como protectores de la Peste.

La imagen de San Cristóbal tuvo también un sentido protector en el mundo gótico y una especial significación en la catedral. Su leyenda³⁵, basada en la interpretación de su nombre “Cristoforos” (portador de Cristo) gozó de gran popularidad a partir del siglo XIII³⁶. En ella, se narra cómo Cristóbal, gigante de las tierras de Canán, después de estar al servicio de un rey y más tarde del propio Satán y comprobar que siempre había alguien más poderoso que ellos, pasa al servicio de un ermitaño, que le bautiza, encargándole como misión la de cruzar un peligroso río a los peregrinos y viajeros; río que ayuda a pasar al propio Niño Jesús, estando a punto de hundirse al soportar sobre sus hombros “el peso del Mundo”, como le indica el Niño al llegar a la orilla.

³⁴ PIQUERO LÓPEZ, B. *La enfermedad y la muerte en la pintura Gótica*. En *Ateneo*, VIII. Cuarta época. Madrid, 1997. Págs., 50-60.

³⁵ RÉAU, L. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Vol. I. Págs., 304- 305.

³⁶ VORAGINE, J. *La Leyenda Dorada*. 2 vols. Madrid, 1987. vol I. Págs., 405-409.

San Cristóbal protegía también contra la muerte repentina, “la mala muerte”. Según la costumbre popular, bastaba con haber visto su imagen para estar a salvo de cualquier peligro. Su figura de gran tamaño, con el Niño Jesús portando la bola del mundo, sobre sus hombros, se representaba a la entrada de las catedrales, de manera que el fiel que contemplaba su imagen, estaba seguro de no morir aquel día sin confesión; esta creencia aparece atestiguada en múltiples refranes latinos “*Cristofori faciem die quaquumque tueris / Illa nemque die morte mala non morieris...*”.

Son muchos los textos que aluden a la presencia de estas imágenes en la iglesia y a su devoción. Ya en nuestros días, encontramos referencias literarias al santo en los conocidos versos de Antonio Machado sobre la catedral de Baeza:

“Por el ventanal / entró la lechuza en la catedral / San Cristóbal la quiso espantar / al ver que bebía / del velón de aceite de Santa María /... la Virgen habló, déjala que beba San Cristobalón”.



Toledo. Catedral. San Cristóbal.

En la catedral de Toledo, en el tramo siguiente a la capilla de San Eugenio y junto a la puerta de los Leones sobre el muro, destaca un enorme San Cristóbal (San Cristobalón), pintado de acuerdo a la tradición medieval. El gigante, que llega hasta la bóveda, sujeta sobre su hombro izquierdo, al Niño sonriente y temeroso a la vez. Aunque constan los pagos al pintor Gabriel Rueda en 1638, debió tratarse de un repinte sobre otra pintura anterior, como sucede en otras catedrales españolas. Blas de Ortiz en 1549, fijándose en la indumentaria y en la inscripción árabe de la manga, describe la obra como de finales del siglo XIV.

Ya, casi en nuestros días, Rainer Maria Rilke, en su viaje a España y después de su visita a Toledo y a la catedral, y de expresar su admiración por las rejas de Villapando y los magníficos órganos, se para en el crucero ante la figura de San Cristobalón (imagen que los visitantes miran de reojo) que le llena de ternura. Sensaciones que expresará en abril de 1913, residiendo ya en París, en el poema “*Sankt Christofferus*”, unido ya para siempre al fresco toledano:

*“la fuerza mayor ha de ser para el más grande.
Ahora espera poder servirle aquí, al fin,
en este vado que forma el río. Viene de cargar
con dos grandes señores, que le han parecido,
sin embargo, ligeros. Ahora va a ocuparse del tercero:*

*de ese que aún no conoce, que no ha llevado a sus espaldas
con oración y ayuno, pero del que dicen que premia
al que lo deja todo y va tras él...*

*De noche descansa en una casa estrecha,
dispuesto a atender a toda voz que llame,
y respira con fuerza, exhalando el cansancio,
gozando la amplitud de sus sentidos.*

*Y de pronto le llaman, alto y suave: un niño.
Se levanta, inmenso, dispuesto a trasportarle,
pero, sabiendo del temor de los niños,
se encoge tras la puerta, y se inclina:
fuera soplabá sólo el viento de la noche.*

*Murmuró: “Pero que puede pretender un niño.. ?
y se volvió hacia atrás con grandes pasos,
se tumbó en paz y se durmió al momento.
Pero de nuevo vuelve, solícito, a la escucha:
fuera soplabá sólo el viento de la noche.*

*¿es que hay alguien o es que estoy yo ciego?
se reprochó a sí mismo. Y volvió al sueño.
Pero insistía la suave voz de nuevo
y alcanzó una vez más su ser más íntimo.
Y volvió, poderosos: afuera estaba un niño”*

Artes Suntuarias

Hay que mencionar, por último, otras manifestaciones artísticas del interior de la catedral, dentro de las denominadas “Artes Suntuarias” y “Artes aplicadas” (orfebrería, esmalte, marfil, vidrio...). Su importancia en la catedral fue valorada desde el abad Suger, que veía en ellas un reflejo de la divinidad. Pensemos en la importancia concedida a las reliquias en la catedral. Todas fueron objeto de culto e importante soporte iconográfico. Con el fulgor del oro y su policromía, en sí mismas, son fiel exponente del esplendor de la catedral gótica al tiempo que expresión simbólica del poder religioso y civil.

Analizaremos sólo dos ejemplos de estas artes dentro de la catedral de Toledo por su significación: el atril del Coro y la Custodia de Arfe.

Cabe destacar por su importancia *el atril llamado del águila*, situado en el coro, frente al altar llamado de Prima, por la misa que se decía en él. Su denominación se debe al águila, con las alas desplegadas que sirve de apoyo al libro³⁷.

Estas águilas, normalmente en bronce, forman parte del simbolismo del coro; se conocen comunmente como “el águila” y son la señal del coro catedralicio. Su origen está en la Edad Media, como recuerda el abad Suger. El hecho de que se represente este animal se relaciona con su tendencia a remontarse a las alturas, siendo por tanto símbolo de contemplación y de ahí que se adoptasen en los atriles.

La Custodia de Arfe, actualmente conocida curiosamente por su vinculación a la catedral (Corpus Toledano), aunque su primer destino no fue este. Perteneciente a la almoneda de la Reina Isabel la Católica, fue vendida en 1505 por el rey Don Fernando, después de muerta la reina, con la autorización de sus testamentarios, a los canónigos de la iglesia.

Las custodias procesionales no son sólo piezas de gran riqueza material, sino también la imagen de la propia catedral y muy especial-

³⁷ OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, F. “Atriles Góticos en tipología de Águila”. En *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. (Homenaje al Prof. Azcárate). Madrid, 1994. Págs., 815-822.

mente un objeto sagrado destinado a un uso litúrgico concreto, poseen un significado y cumplen una función simbólica.

Responden a un aspecto fundamental de la liturgia de la Baja Edad Media: el Culto al Santísimo Sacramento, que en realidad es tan antiguo como la Iglesia. Al igual que en la iglesias góticas, en las custodias, la escultura se supedita a su estructura arquitectónica, destacando por su carácter narrativo. De acuerdo con un programa iconográfico, se alude a la Resurrección de Cristo y a la Redención. Pero su principal interés está en resaltar la Eucaristía (viril y Sagrada Forma) que se rodean de angeles turiferarios y portadores de instrumentos de la Pasión. La representación de María ocupa un lugar preminente como arranque del ciclo de la Redención.

Hemos de ver también una relación con la liturgia sacramental de la festividad del Corpus. Santo Tomás compuso, a petición del Papa Urbano IV, un oficio para la misa de este día, introduciendo tres oraciones que responden a la triple visión escolástica con la que contempla el sacramento eucarístico en la "Summa Theológica". Este triple simbolismo queda plasmado en la custodia de Arfe³⁸: Pasión de Cristo, en relación con el pasado, en el basamento; en relación con el presente, la unidad del cuerpo de la Iglesia con la representación de la última Cena y especialmente con la propia Forma consagrada en el cuerpo principal de la Custodia, y con los santos y apóstoles que la rodean. En tercer lugar, en relación con el futuro, se alude a que sólo se alcanza la posesión de Dios plenamente en la Gloria; se representa, la imagen de la primera Parusía.

Ella y otros objetos de culto contribuían con el fulgor del oro y la policromía a acentuar el esplendor de la festividad y el concepto de brillo y esplendor del gótico.

De lo expuesto hasta aquí, podemos resumir que la catedral es la imagen de la realidad sobrenatural, siendo la expresión del senti-

³⁸ HERRÁEZ ORTEGA, M.V. *Orfebrería y Liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba*. En *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. (Homenaje al Prof. Azcárate). Madrid, 1994. Págs., 783-791. Desarrolla más ampliamente este tema y recoge bibliografía específica.

miento de una época. La catedral distingue física y espiritualmente a una ciudad medieval, es el reflejo de la vida de los ciudadanos. En ella se imparten sacramentos, sus campanas rigen la vida y el quehacer cotidiano, y las fiestas litúrgicas ya que el tiempo eclesiástico rige la vida del hombre medieval. Ningún otro monumento participa tanto de la vida contemporánea como la catedral. Las catedrales hoy en día siguen siendo el centro de muchas ciudades europeas.

Significativas son las palabras de Víctor Hugo en su novela sobre Notre-Dame: *“Obra colosal de un hombre y de un pueblo, producto prodigioso de todas las fuerzas de una época, donde, cada piedra, ve brotar de cien maneras la fantasía del obrero, disciplinando por el genio del artista, creación humana en una palabra, poderosa y profunda como la creación divina de la cual parece haber hurtado su doble carácter: variedad y unidad”*.

Acabamos con la idea central del manual del abad Durand: *“en el universo sagrado, en el mundo de las catedrales, todo tiene un sentido, todo debe ser descifrado para elevarnos a una realidad de orden espiritual”*. La puerta del reino celeste puede ser abierta, afirma Durand *“si sabemos y si podemos levantar el velo del templo, para que sea revelada la inteligencia del rey espiritual”*; en este camino, la iconografía es el vehículo esencial para adentrarnos en el conocimiento de la catedral gótica.



EL MENSAJE DEL ARTE RELIGIOSO DESPUÉS DEL CONCILIO DE TRENTO

Jesús Cantera Montenegro
Profesor Titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Tratar de concretar en unas pocas páginas todos los aspectos que supuso la celebración del Concilio de Trento para la evolución del arte religioso cristiano, es una tarea demasiado osada. Por ello, aquí sólo procederemos a valorar algunas ideas que, a manera personal, consideramos como más significativas, aunque bien es verdad que omitiremos otras, que quizás haya quien pueda estimar como más substanciales¹.

También debemos advertir previamente que, tal vez en muchas ocasiones, nos situemos más cerca de la iconología que de la iconografía, pues tomaremos en consideración los motivos religiosos y devocionales que, propiciados por el Concilio, matizaron las representaciones religiosas del arte católico posterior a ese acontecimiento.

La Reforma y la Contrarreforma. El Concilio de Trento

En el año 1563 se clausuraba el Concilio de Trento, veintiún años después de su inauguración, y tras una serie de interrupciones.

Hoy, pasados varios siglos de su celebración, podemos afirmar categóricamente la enorme importancia que tuvo para el devenir de la

¹ El estudio más completo de la iconografía surgida en el arte católico tras el Concilio de Trento, sigue siendo, a pesar del tiempo transcurrido desde su redacción, la obra de Émile Mâle, publicada primeramente en 1932 con el título *L'Art religieux après le Concile de Trente*, pero cambiado en la edición de 1951 por el de *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*, Librairie Armand Colin, Paris, 1951. De esta obra hay una traducción al español con el título, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Encuentro Ediciones. Madrid, 1985.

Iglesia Católica, y cómo puede ser considerado como uno de los hechos históricos más importantes de ella.

Es constatable que, tras el fervor de los siglos del medievo, se había llegado a una indudable relajación en muchos ámbitos del cristianismo, de forma que muchas conciencias ansiaban una renovación espiritual. El momento para ese cambio, previsible y necesario, tuvo un aliado fundamental en la nueva mentalidad humanística ligada al Renacimiento.

Entre los distintos intentos de reforma, el que tuvo una mayor trascendencia fue el propiciado por Martín Lutero, quien el 31 de octubre de 1517, fijó en la puerta de la iglesia de Wittemberg, sus 95 tesis sobre las indulgencias, que suponen el comienzo del cisma. Estas tesis tuvieron su continuación con la publicación en 1520, de las *Resolutiones*, que pretendían ser una llamada al restablecimiento de la antigua verdad cristiana, pero que en el fondo suponían una desobediencia al gobierno de la Iglesia. Tras una serie de amonestaciones, en diciembre de 1520, Lutero quemaba la Bula Papal que le amenazaba con la excomunión, con lo que en abril de 1521, la *Dieta de Worms* le declara proscrito, conformándose así una nueva ruptura en el cristianismo, que una vez más quedó dividido y produjo serios enfrentamientos que provocaron, e incluso aún provocan, derramamientos de sangre. De todas formas, tampoco conviene olvidar que en esa «revolución», no todo fue bajo un factor espiritual, sino que también jugaron papeles trascendentales aspectos materiales y políticos, ya que fueron muchos los señores que vieron ahí la oportunidad de hacerse con los bienes de la Iglesia y buscar su independencia de poderes más altos.

Consumada la ruptura, la rebelión de Lutero supuso el aldabonazo para que la Iglesia que seguía fiel a Roma y al Papa se planteara la necesaria reforma, la cual se dejó al estudio de un Concilio ecuménico que debería reunirse en la ciudad de Trento.

Las sesiones comenzaron en 1542, prolongándose durante un poco más de dos décadas, aunque con varias y largas interrupciones entre medias. Durante ese período, se analizaron todas las cuestiones necesarias para la vida de la Iglesia, buscando su adecuación al nuevo

hombre de mediados del siglo XVI, que indudablemente era distinto al de los siglos precedentes. Por ello, la influencia del Concilio fue trascendental en todos los ámbitos de la vida religiosa, y cómo no, también en el del arte religioso, pues no en balde, en la última sesión, la vigésimoquinta, se abordó el tema de las imágenes religiosas, recojiéndose las conclusiones a las que se llegó en un *Decreto* publicado el día 3 de diciembre de 1563.

El Concilio proclamó que el hombre está creado a imagen y semejanza de Dios (Génesis 1, 26; 5, 1; 9, 6; Libro de la Sabiduría 2, 23), pero su naturaleza está oscurecida por el pecado original, aunque puede lograr su salvación merced a la «gracia» que le ofrece Dios por su infinita bondad. Por ello, el Concilio hace ver que el dogma esencial no es la caída del ser humano en el pecado, sino la redención facilitada por Dios mismo, que veremos cómo se manifiesta en la iconografía del arte religioso.

Pero los fieles deben completar la fe que Dios les concede a través de la «gracia», con el cumplimiento de las obligaciones que les señala la Iglesia, con la ayuda de los Sacramentos y con sus propias actuaciones ejercidas con las obras de caridad (Mt 25, 31-46; Carta de Santiago 2, 14-26), siendo éste uno de los aspectos más visibles en el arte postrentino.

Por otra parte, es importante por su reflejo en la vida de los fieles, y también en el arte, el intento de evitar dispersiones en los principios de la fe, por lo que se cuidó la unificación de la doctrina. Para ello, se fijó como texto bíblico la traducción de San Jerónimo, llamada la «Vulgata», cuya edición definitiva se publicó en 1592. Pero además, en aras de esa unidad, los textos sagrados debían estar acompañados de explicaciones que evitaban la libre interpretación defendida por la Reforma luterana.

El Decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros santos, y que se les ha de tributar el correspon-

diente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto; o que se les deba pedir alguna cosa; o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles que fundaban sus esperanzas en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas: de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneramos a los santos, cuya semejanza tienen; todo lo cual se halla establecido en los decretos de los Concilios, y en especial en los del segundo Niceno, contra los impugnadores de las imágenes.

Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe, y su continua observancia; además, que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por su mediación, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; así como para que se exciten a adorar y amar a Dios y practicar la piedad. Y si alguno enseñare o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas, si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, el santo Concilio desea ardientemente que se exterminen del todo; de suerte que no se coloquen imágenes de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de incurrir en peligrosos errores. Y si aconteciere que se pinten y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por parecer conveniente a la instrucción de la ignorante plebe, enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuese posible verla con ojos corporales o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida y evítese, en fin, toda torpeza; de manera que no se pinten, no vistan las imágenes con adornos provocativos; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para darse a la glotonería y embriaguez: como si el lujo y las-

civia fuesen el culto con que deban celebrarse los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente, pongan los obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que no se note ningún desarreglo, confusión, alboroto, acción profana ni indecente; pues la santidad es propia de la casa de Dios. Y para que se cumplan con la mayor puntualidad estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner ni procurar se ponga imagen desusada en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del obispo.

Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo obispo. Y éste, inmediatamente que tuviere noticia de tal novedad, consulte a los teólogos y a otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. Y si hubiere que extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el obispo, antes de resolver la controversia, la sentencia del metropolitano, y de los obispos comprovinciales en concilio provincial; de manera, no obstante, que no se decrete cosa alguna nueva o inusitada en la iglesia hasta el presente sin consultar al Romano Pontífice.

Traducción tomada de Crescenciano Saravia, pbro., *Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes*, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. 1960. Págs., 129-131.

La última sesión del Concilio de Trento se dedicó al estudio y análisis del papel que el arte religioso podía ejercer en las conciencias de los fieles, publicando sus conclusiones en un *Decreto* de fecha 3 de diciembre de 1563, en el que se daba una serie de normativas y consejos a tener en cuenta.

Los conceptos expresados en el *Decreto* muestran las ideas de los padres conciliares sobre estos aspectos, y de su meditada lectura se pueden extraer las razones de ser de muchas de las características que ha tenido el arte católico hasta, precisamente, otro concilio, el Vaticano II, que en el intento de adaptar la Iglesia al hombre del siglo XX, ha

trastocado muchas de las formas que durante varios siglos vino desarrollando el arte de la Iglesia Católica.

Resumiendo los puntos más esenciales del *Decreto*, podemos observar que en ellos se justifica el uso de las imágenes religiosas, rebatiendo así los conceptos criticados más duramente por los teólogos de la Reforma luterana en contra del uso de imágenes. Tales puntos pueden concretarse de la siguiente manera:

1°. Se propugna una defensa del uso de las imágenes, señalándose que no son objetos de adoración, sino que el honor dado a ellas es hecho a quien representan, habiendo quedado esto bien claro en el segundo Concilio de Nicea, que defendió el uso de las imágenes sagradas frente a la herejía iconoclasta.

2°. Las imágenes sirven para la educación de los fieles en la fe. Por medio de ellas, se puede instruir en el conocimiento de los beneficios obtenidos por la redención de Jesucristo, en el ejemplo de los santos y en los milagros obrados por su intercesión.

3°. Se es consciente de que en ocasiones, hubo exageraciones en el culto a las imágenes, por ello se insta a que se tenga un especial cuidado en este punto. Así, han de eliminarse todas aquellas que hagan referencia a falsos dogmas y se ha de tener cuidado en hacer diferenciar al pueblo, lo que es el culto a quien representa y el culto a la propia imagen, evitando de este modo creencias supersticiosas con imágenes y reliquias. Igualmente, se hace referencia a que no se vistan las imágenes con indumentarias provocativas.

4°. No pueden colocarse imágenes desusadas sin la aprobación del obispo.

5°. No pueden admitirse nuevos milagros ni nuevas reliquias sin la aprobación del obispo.

La influencia del *Decreto* a través de la aplicación de sus presupuestos es fundamental en la evolución del arte religioso de la Iglesia Católica, tal como se podrá ver con el análisis que haremos en los siguientes apartados, en los que también se podrá apreciar cómo con ello se ponen en práctica las ideas fundamentales aprobadas en el Concilio de Trento.

En todo caso, cabe decir antes de llegar a este punto, que la persecución a las imágenes desde las filas de la Reforma fue contestada como nefasta por casi todos los escritores católicos, que de esta forma se ponían al lado de las ideas señaladas por el Decreto del Concilio.

Baste señalar como ejemplo muy cercano el de Santa Teresa de Jesús, quien en varios de sus escritos manifiesta el error en el que caían los seguidores de la Reforma luterana al erradicar las imágenes en sus devociones, pues según la Santa abulense, son una magnífica vía para fomentar y facilitar la oración al permitir el consuelo de tener más cercana a la persona ausente, exclamando por ello en *Camino de Perfección*, “¡Desventurados los herejes, que han perdido por su culpa esta consolación con otras!”².

La falta de imágenes entre los reformados también le lleva a manifestar que *lo que el demonio hacía en los luteranos era quitarles todos los medios para más despertar, y así ivan perdidos. «Mis cristianos, hija, han de hacer, ahora más que nunca, al contrario de lo que ellos hacen»*³.

Importancia y defensa de las imágenes tras el Concilio de Trento

Indudablemente, el hombre de los siglos XVI y XVII era diferente al medieval, pero tal vez, su interioridad religiosa no difiera tanto como se pudiera creer a simple vista. En esa religiosidad altamente sensible que le caracterizaba, las imágenes le sirvieron, como también lo hicieron antes, para orientar su fe.

De esto dará buena muestra el estilo barroco, cuando despliegue toda su fantasía en un intento por mostrar un mundo de ilusión y muchas veces ficticio, que por un momento evada la mente humana de este mundo y la traslade a otro evanescente. Así, cabe pensar en la fuer-

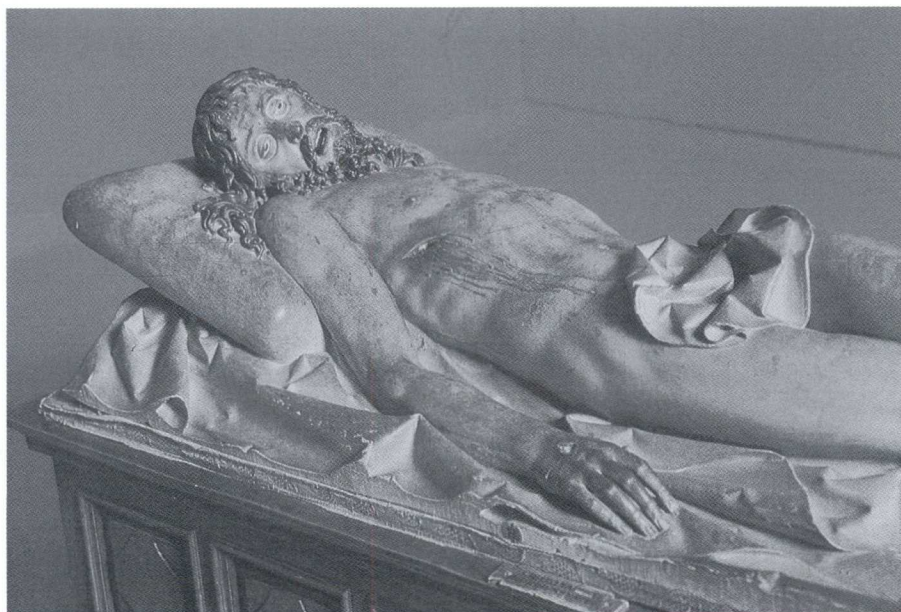
² SANTA TERESA DE JESÚS, *Camino de Perfección*, códice de Valladolid, cap. 34. En *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, edición de EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D. y STEGGINK, OTGER, CARM., O.. B.A.C. Madrid, 1976. Pág., 307.

³ SANTA TERESA DE JESÚS, *Cuentas de Conciencia*, 63^a. En *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, edición de EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D. y STEGGINK, OTGER, CARM., O.. B.A.C. Madrid, 1976. Pág., 486.

za que entonces tuvo el teatro, con una cada vez mayor importancia de las tramoyas, lo que permitía que mientras duraba la función, los espectadores parecieran estar transportados a otro mundo ilusorio, del que ellos mismos casi eran partícipes, algo muy semejante a lo que hoy nos permite una película de cine con buenos «efectos especiales».

Las imágenes van a servir para esto mismo. En ese momento, en que se gusta de la ficción y de las sensaciones de lo que también para aquel entonces podríamos llamar «efectos especiales», la aplicación de algunas técnicas sencillas permitían profundizar en el mensaje que la propia iconografía debería transmitir al fiel.

Así, se busca un mayor realismo, tanto en pintura como en escultura, aunque donde mejor desarrollo pueden tener esas actuaciones es en la escultura tallada en madera, pues el cuidado en algunos aspectos, como la mejora y perfección en la policromía de las telas y en las encarnaciones, y quizás sobre todo, la aplicación de esos «efectos especiales» como corcho quemado para simular rozaduras, dientes de marfil, ojos de cristal, lágrimas de resina, y el efecto de las luces, favorecieron un realismo y una extraña sensación de casi no llegar a saberse si se está ante una figura o ante quien representa. Pensemos en las imá-



GREGORIO FERNÁNDEZ, *Cristo yacente*. Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

genes situadas en un camarín o un transparente, donde la fuerte iluminación tras ellas produce un contraluz que da la impresión de que aquello que se contempla sea una verdadera aparición. Y no digamos lo que sentiría un fiel que se encontrara en una iglesia oscura, ante una imagen de un *Cristo yacente* de Gregorio Fernández iluminado con la tenue, rojiza y temblorosa luz de unas cuantas velas; allí se conseguía el «efecto especial» que se buscaba para mover la piedad, mostrando la soledad de Cristo en la oscuridad del sepulcro tras haber entregado su vida por la salvación de la humanidad.

Pero, ¿esto no es lo mismo que propiciaba San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales*? Pues, efectivamente, es así. A través de la “composición de lugar”, pretendía que la meditación llevara al fiel a imaginarse estar inmerso en aquellos acontecimientos, casi como un partícipe más, ahondando de esta forma, cada vez con más fuerza, en su espiritualidad⁴. Pero todo ello, realmente no estaba alejado de la misma intencionalidad del teatro, y en general, de todo el sentimiento barroco.

Así pues, no existiendo duda del valor de la imagen religiosa como elemento esencial en la evangelización de los fieles, el mismo concilio declaró su importancia en el mismo comienzo del *Decreto* sobre las imágenes:

“Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos, y que se les ha de tributar el correspondiente honor y veneración... porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas, de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos

⁴ *Ejercicios espirituales*, Primera semana, Primer ejercicio, 1^{er} preámbulo: *El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o un monte, donde se halla Jesu Christo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo.* San Ignacio de Loyola, *Obras completas*; edición manual, transcripción, introducción y notas de Ignacio Iparraguirre, S.I. y Cándido de Dalmases, S.I.. B.A.C. Madrid, 1977, (3^a ed.). Págs., 221-222.

descubrimos y arrodillamos, y veneramos a los santos, cuya semejanza tienen.”

Todo esto porque, además, con las imágenes *se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe y su continua observancia.*

Estas intenciones las confirman otros hechos que son manifestados en los años siguientes, tanto en la iconografía como en la literatura religiosa, en donde se hace referencia a los milagros obrados a través de determinadas imágenes, aunque también el Concilio prevenía contra los abusos: *destiérrese absolutamente toda superstición en el sagrado uso de las imágenes.* Pero a pesar de estas indicaciones, se hizo hincapié en señalar, sobre todo a través de testimonios escritos, los milagros obrados por algunas imágenes que iban a ser destruidas en la vorágine iconoclasta de la Reforma luterana.

Pero aún es más, en defensa del uso de las imágenes, se señaló el beneplácito que hacia ellas tuvieron las propias personas sagradas, difundándose así la iconografía de imágenes como la de la Verónica con el lienzo en el que se grabó el rostro de Cristo, o San Lucas pintando a la Virgen, el cual de esta forma, no sólo nos habría dejado el mejor retrato literario de la Madre de Dios que figura en los Evangelios, sino que incluso nos lo habría hecho gráficamente en la imagen que, según la tradición, se habría conservado en la Basílica de Santa María la Mayor de Roma. Con esto, si Cristo y la Virgen nos dejan el testimonio de sus imágenes, están avalando el uso de ellas. Pero además, más tarde, se produce también la aparición milagrosa de la Virgen de Guadalupe en 1531 al indio Juan Diego, la cual le dejó grabada su figura en la tilma, confirmando así el valor de las imágenes, pues la aparición de la Virgen de Guadalupe recibió el certificado de autenticidad por parte de la Iglesia Católica, con lo que esta vez la imagen sagrada carecía de las dudas que planteaban el retrato de la Verónica o el de San Lucas.

Hechos como los referidos ratificaban la tradición del valor concedido a las imágenes como objetos a tener en cuenta a la hora de fomentar la devoción popular, pero tampoco hemos de desdeñar los comentarios que sobre la validez de las imágenes para propiciar la oración hacen nuestros místicos del Siglo de Oro.

San Juan de Ávila, en su *Audi filia*, señala el valor de las imágenes cuando aconseja *tener algunas imágenes de los pasos de la pasión, bien proporcionadas, en las cuales miréis muchas veces, para que después, sin mucha pena, las podáis vos sola imaginar*⁵.

San Juan de la Cruz presta una especial atención al tema de las imágenes en el final de la tercera parte de la *Subida al Monte Carmelo*. En consonancia con lo determinado por el Concilio de Trento, dice que *el uso de las imágenes para dos principales fines lo ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos*⁶. Pero advierte de no convertir las imágenes, que son objetos de culto y ayuda para la oración, en objetos de lujo⁷, ni en considerar unas mejores que otras⁸.

De todas formas, todos los escritores místicos coinciden en señalar que la validez de las imágenes es para aquellas personas que están en un primer grado de oración, o que no consiguen hacer oración mental, no siendo necesaria para las que pueden llegar a este estadio⁹.

⁵ SALA BALUST, Luis y MARTÍN FERNÁNDEZ, Francisco. *Obras completas del santo maestro Juan de Ávila*, edición crítica. B.A.C.. Madrid, 1970. Vol. I. Pág., 481.

⁶ SAN JUAN DE LA CRUZ. *Subida al Monte Carmelo*, Libro 3º, cap. 35 En CRISÓGONO DE JESÚS, O.C.D., MATÍAS DEL NIÑO JESÚS O.C.D. y LUCINIO RUANO, O.C.D. *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. B.A.C., Madrid, 1978 (10ª ed.). Pág., 627.

⁷ *Hay muchas personas que ponen su gozo más en la pintura y ornato de ellas que no en lo que representan* (Ibíd., Pág., 627).

⁸ *Mucho había que decir de la rudeza que muchas personas tienen acerca de las imágenes, porque llega la bobería a tanto, que algunas ponen más confianza en unas imágenes que en otras, entendiéndolo que les oír Dios más por ésta que por aquélla, representando ambas una misma cosa, como dos de Cristo o dos de nuestra Señora; y esto es porque tienen más afición a la una hechura que a la otra, en lo cual gran rudeza acerca del trato con Dios y culto y honra que se le debe, el cual sólo mira [a] la fe y pureza del corazón del que ora... así pensarán algunas personas que la afición que tienen a tal o tal imagen es devoción, y no será quizá más que afición y gusto natural.* (Ibíd. Cap. 36. Págs., 629 y 630).

⁹ *La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción y pocas imágenes ha menester y de pocas usa y de aquellas que más se conforman con lo divino que con lo humano... Tenga por cierto el alma que, cuanto más asida con propiedad estuviera a la imagen o motivo, tanto menos subirá a Dios su devoción y oración.* (Ibíd. Cap. 35. Pág., 628).

Para encaminar a Dios el espíritu en este género, conviene advertir que a los principiantes bien se les permite y aun les conviene tener algún gusto y jugo sensible acerca de las imágenes... Pero para ir adelante también se ha de desnudar el espiritual de todos esos gustos y apetitos en que la voluntad puede gozarse, porque el puro espíritu muy poco se ata a nada de esos objetos, sino sólo en recogimiento interior y trato mental con Dios; que, aunque se aprovecha de las imágenes y oratorias, es muy de paso, y luego para su espíritu en Dios, olvidado de todo lo sensible. (Ibíd. Cap. 39. Pág., 633).

Santa Teresa de Jesús también señala cómo en sus primeros tiempos de elevación espiritual se servía de imágenes para poder hacer oración.

“Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas que, si no era lo que vía, no me aprovechava nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones adonde se recogen. Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre; mas es así que jamás le pude representar en mí –por más que leía su hermosura y vía imágenes–, sino como quien está ciego u ascuras, que, aunque habla, con una persona y ve que está con ella (porque sabe cierto que está allí, digo que entiende y cree que está allí), mas no la ve. De esta manera me acaecía a mí cuando pensava en nuestro Señor; a esta causa era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados de los que por su culpa pierden este bien! Bien parece que no aman a el Señor, porque si le amaran, holgáranse de ver su retrato, como acá aun da contento ver el de quien se quiere bien.”
SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*, capítulo 9. En EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D., y STEGGINK Otger, CARM., O.. *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*, edición manual, B.A.C. Madrid, 1976, (5ª ed.). Págs., 53-54.

Y realmente, cómo no iba a defender esta santa el valor de las imágenes si ella misma afirmaba haber realizado su conversión ante un crucifijo.

“Acaecióme que entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representava bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, arrojeme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle.”
SANTA TERESA DE JESÚS *Libro de la Vida*, capítulo 9. En EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D., y STEGGINK Otger, CARM., O.. *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*. Edición manual, B.A.C. Madrid, 1976, (5ª ed.). Págs., 53.

Ahora bien, la misma santa abulense también hace ver que las imágenes sirven para recordar a quien está ausente, debiéndose saber prescindir de ellas cuando el ser querido está presente.

*“Si esto havéis de pedir mirando una imagen de Cristo que estamos mirando, bovería me parece dejar la mesma persona por mirar un dibujo. ¿No lo sería, si tuviésemos un retrato de una persona que quisiésemos mucho y la mesma persona nos viniese a ver, dejar de hablar con ella y tener toda la conversación con el retrato? ¿Sabéis para cuándo es muy bueno, y cosa que yo me deleito mucho? Para cuando está ausente la mesma persona de quien con tanta razón amamos.” SANTA TERESA DE JESÚS. Camino de Perfección, códice de Valladolid, cap. 34. En EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D., y STEGGINK, Otger, CARM., O.. *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*, B.A.C. Madrid, 1976, (5ª ed.). Págs., 307.*

Pero el valor de las imágenes aumenta con su situación en el edificio de la iglesia. Frente a la sobriedad y desnudez de imágenes y decoración de los templos reformados, las iglesias católicas desarrollaron una exuberante decoración que se adaptó perfectamente a la estética barroca, pero que además tuvo un preciso simbolismo, pues, si el edificio destinado a iglesia debía ser como una imagen terrenal del Cielo, debería ser espléndido, pues es el lugar en el que Dios se hace presente, y no sólo espiritualmente, sino incluso físicamente a través de la Eucaristía. ¿Cómo cabe pensar entonces que, si Dios es la maravilla infinita, su morada, reflejo de su esplendor, pueda ser sobria? Basta con leer la descripción que de la Jerusalén celestial se hace en el Apocalipsis (21, 9-25)¹⁰.

En esa iglesia, el barroco desplegó todas sus posibilidades para llevar al fiel a sentirse trasladado a otra dimensión y para hacerle presente esa cercanía de Dios, pues la Iglesia postrentina mostró un Dios cercano y casi tangible por los mismos sentidos.

La luminosidad de esas iglesias, la blancura de sus muros y el dorado de los retablos, al tiempo que recordaban la imagen de riqueza

¹⁰ A la par que en los edificios religiosos, también son muchas las voces que expresan que no debe escatimarse el lujo en las propias imágenes, tal como manifiesta, por ejemplo, Santa Teresa de Jesús.

*“Había leído en un libro que era imperfección tener imágenes curiosas, y así quería no tener en la celda una que tenía; y también antes que leyese esto me parecía pobreza no tener ninguna sino de papel, y como después un día de éstos leí esto, ya no las tuviera de otra cosa. Y entendí esto estando descuidada de ello: que no era buena mortificación; que cuál era mejor: la pobreza u la caridad; que pues era lo mejor el amor, que todo lo que me despertase a él no lo dejase, ni lo quitase a mis monjas.” SANTA TERESA DE JESÚS. Cuentas de Conciencia, 63ª. En SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras completas*. Edición de EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D. y STEGGINK Otger, CARM., O., B.A.C., Madrid, 1976.*

za de la apocalíptica Jerusalén celestial, hacía sentir la presencia divina, pues Dios era identificado con la luz; pero otro elemento vino a unirse a estos y fue la decoración pictórica de las cúpulas y bóvedas. En estos edificios, la pintura permitió fingir la ruptura de la arquitectura y ver allí, entre muros fantásticos y nubes, la Corte celestial, en la que en la mayoría de los casos flotan ángeles y santos rodeando a la Virgen María y la Trinidad. Pero aquí ya no son los motivos iconográficos de las cúpulas bizantinas, en las que se hacía presente la imagen de Cristo o la Virgen bajo la visión abstracta de aquel arte. Ahora son verdaderas visiones del mismo Cielo gracias a la ruptura del muro que separa el Cielo y la Tierra; pareciera como si el Cielo invadiera el ámbito terrenal.

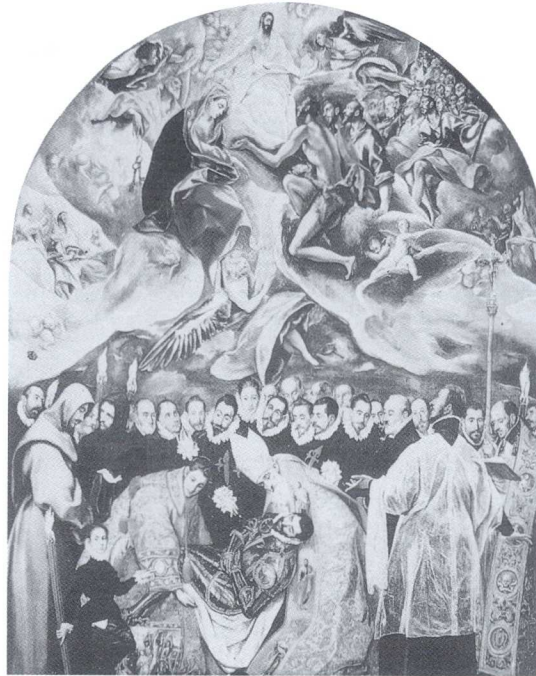
Es verdaderamente curioso ver que esta idea de la apertura del Cielo aparece narrada en el Antiguo Testamento, en el Libro de Daniel, y especialmente en los Evangelios, en el pasaje del Bautismo de Cristo, aunque realmente no creemos que haya habido una influencia directa en las representaciones que acabamos de señalar¹¹.

Pero esta fácil comunicación entre el Cielo y la Tierra, en donde lo que se muestra es la cercanía de lo espiritual al hombre, también se manifiesta en las pinturas de caballete. En este sentido, una de las primeras y más conocidas es sin duda la del *Entierro del Señor de Orgaz*, encargada a El Greco en el año 1586. En esta obra, Cielo y Tierra forman prácticamente un todo, aunque están separados por unas amplias nubes sobre las cabezas de los asistentes al sepelio. Sin embargo, se aprecia cómo gracias a la Redención de Cristo, hay abierta una vía en la comunicación; es ésta un embudo situado en el centro de la composición, bajo los pies del mismo Cristo, y por donde un ángel «cuela» el alma del difunto para que disfrute de la Gloria celestial, en la que aparecen todos aquellos santos que por sus buenas acciones y cumplimiento del Evangelio disfrutaban de la presencia del

Pág., 486.

¹¹ *El rey ha visto también bajar del cielo un Vigilante, un Santo* (Dan 4, 20); *Aún tenía el rey la palabra en la boca, cuando se oyó del cielo una voz* (Dan 4, 28). *Una vez bautizado, Jesús salió del agua, y he aquí que los cielos se abrieron, y vio al Espíritu de Dios descender en forma de paloma y caer sobre Él* (Mt 3, 16). *En el momento en que salía del agua, vio los cielos abiertos y al Espíritu Santo como una paloma bajando sobre Él* (Mc 1, 10). *Aconteció que mientras Jesús, bautizado también Él, oraba, se abrió el cielo, y descendió el Espíritu Santo sobre Él* (Lc 3, 21-22).

Señor. Y he aquí con esto, otra doctrina de Trento que la iconografía desarrolló ampliamente, como es el valor de la santidad y la posibilidad de llegar a ella de todos los fieles, para lo que el arte desplegó una rica iconografía en la que se mostraban esos modelos a imitar, aspecto al que obligatoriamente hemos de referirnos más adelante. Digamos de momento, que la iconografía de los santos permite mostrar a los fieles esa comunicación abierta entre el Cielo y la Tierra, señalando lo cercano que está Dios si se le quiere encontrar. Así se llega a captar el éxtasis con una perfección absoluta, como por ejemplo en el *San Andrés Corsini en éxtasis* de Guido Reni (Galería Corsini, Florencia).



EL GRECO, *El entierro del Señor de Orgaz*. Toledo, iglesia de Santo Tomé.

Pero esa unión entre lo celestial y lo terrenal se hace aún más fácil en otras obras en las que precisamente se representan las apariciones celestiales. En ellas, este hecho milagroso parece ser algo normal, sin ninguna aparatosidad, como nos muestran algunos cuadros de Murillo, entre los que citaremos, a modo de ejemplo, *La cocina de los ángeles* (Museo del Louvre) y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Museo del Prado). Pero aún podríamos citar como mejores ejemplos, por su naturalidad, algunas obras de Zurbarán, como la *Visión de San Alonso Rodríguez* (Academia de San Fernando, Madrid), o mejor aún, la *Aparición de Cristo a fray Andrés de Salmerón* (Monasterio de Guadalupe), en las que el milagro y la presencia divina en la vida de los santos es algo casi normal, paralelo ciertamente con lo expresado por los escritores místicos de nuestro Siglo de Oro.

He aquí pues, el cumplimiento de otra de las consideraciones del *Decreto* del Concilio de Trento, aquel en el que se decía que:

“Se saca mucho fruto de las sagradas imágenes... porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por su mediación con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; así como para que se exciten a adorar y amar a Dios y practicar la piedad.”

Prevencciones contra el mal uso de las imágenes

Como se ha visto, la Iglesia, sabedora del valor de las imágenes para la evangelización de los fieles, cuidó de forma especial este tema, pero también comprendió el peligro que en ocasiones podían llegar a tener si eran objeto de un mal uso.

Por esto, ya el mismo Concilio de Trento, en el *Decreto* sobre las imágenes, prevenía contra una inoportuna utilización de ellas.

“Si se hubieran introducido algunos abusos, en estas santas y saludables prácticas, el santo Concilio desea ardientemente que se exterminen del todo; de suerte que no se coloquen imágenes de falsos dogmas, ni que se den ocasión a los rudos a incurrir en peligrosos errores.”

En el intento por parte del Concilio por depurar la fe, se fue consciente de lo justificado de algunas críticas formuladas por la Reforma de Lutero, entre ellas de algunos «abusos» y usos equivocados de devociones e imágenes, que en ciertas creencias populares habían ido evolucionando de forma contraria a los verdaderos dogmas, o cuanto menos, sin ningún fundamento histórico.

Es así que fiestas como la Presentación de la Virgen o las de San Joaquín y Santa Ana, fueron suprimidas del Breviario por el Papa San Pío V, pues sus relatos no procedían de los textos bíblicos, sino

que lo hacían de los Evangelios Apócrifos, desarrollados luego en múltiples leyendas durante el medievo. Pero como ocurría que estas fiestas tenían una amplia devoción entre el pueblo, y podía ser peor el remedio que la enfermedad, fueron restituidas por los Papas Sixto V y Gregorio XIII, respectivamente¹².

Algo semejante sucedió con otro tema muy cercano a la sensibilidad popular, como fue el del buey y la mula que acompañan al Niño Jesús en su Natividad¹³. El tema planteó el problema de su procedencia de los Evangelios Apócrifos, por lo que, ya no sólo desde la Reforma, sino incluso desde la propia Iglesia Católica, se oyeron voces contra él. Sin embargo, el motivo tenía una profunda presencia en la literatura y el arte, e incluso se le había dado toda una simbología, al indicarse que representaban al pueblo judío y al pueblo pagano, que, cercanos al acontecimiento, vieron la llegada del Mesías, pero no supieron entenderla. Por su parte, también resultaba muy atractivo a los corazones sensibles, que veían al Hijo de Dios nacido pobremente en un establo, al no haber sido recibido en ninguna posada, contando allí con el calor de esos dos humildes animales.

Pero en esa situación de desaprobación por parte de muchos teólogos, fue, sin embargo, la devoción popular y la propia de los artistas, la que impidió su desaparición, comprobándose aquí una vez más, cómo la Iglesia postconciliar no ejerció un control estricto sobre la iconografía, sino que dictaminó unas pautas generales que fomentaran un culto más racional, pero evitando hacer daño a las conciencias populares con medidas muy estrictas.

Realmente la iconografía postrentina hizo desaparecer las leyendas con pocos visos de realidad, pero no aquellas otras historias,

¹² MÂLE, Émile, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*. Librairie Armand Colin. París, 1951. Págs., 230-231 y 347.

¹³ MÂLE, Émile, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*. Librairie Armand Colin. París, 1951. Págs., 248-249.

que, si bien eran legendarias, no eran contrarias a los principios de la fe y a una cierta lógica racional basada en la tradición.

Las prevenciones, no ya contra devociones sin base histórica consistente, sino también hacia el mal uso de las imágenes, se pueden observar en los mismos escritores religiosos de los siglos XVI y XVII a los que ya hemos aludido, cuando, por el contrario, alababan su buena utilización.

En este sentido, nos pueden servir de magnífico ejemplo las advertencias que San Juan de Ávila hacía al Sínodo de Toledo de 1566, tomando como base el *Decreto* del Concilio de Trento y señalando lo que ocurría con algunas imágenes en concreto.

“Algunas imágenes hay antiguas de bulto o de pincel que mueven más a risa y escarnio que a devoción y reverencia. Mándese que se deshagan; y manden los obispos que los pintores no puedan pintar imágenes ni historias santas sin primero ir a dar cuenta al provisor o vicario del pueblo, para que sea industrializado en cómo las ha de pintar; y no pinte cada uno como se le antoja, como algunos pintan a San Juan, puesto con una piel de camello, y los brazos y piernas de fuera; y a la Magdalena suelen pintar tan deshonestamente, que más mueve a deshonestidad que no a penitencia. Y no se dé licencia para pintar imágenes sino a buen pintor, que las pueda pintar devotas. También andan ahora unos lienzos de imágenes pintadas que más parecen representar damas de corte y de las muy profanas que no santas. Mándese prohibir.

La imagen que suelen pintar de la Trinidad, se mire si es cosa decente que aquel altísimo misterio ande así pintado; porque a algunos varones doctos y píos les parece indecentísima y ocasionada para engendrar errores en los rústicos y vulgares.”

SALA BALUST, Luis y MARTÍN FERNÁNDEZ, Francisco. *Obras completas del santo maestro Juan de Ávila*. Edición crítica, B.A.C., Madrid, 1970, vol. I. Págs., 336-337.

Bastante más tarde, ya en el siglo XVIII, el P. Juan Interián de Ayala, publicó en Madrid, en 1782, un interesante tratado cuyo título resume todo: *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes*

sagradas. En la obra, analiza precisamente todos los errores en los que con frecuencia caían muchos artistas, pudiendo provocar a su vez confusiones en fieles con poca cultura¹⁴.

Pero la devoción a las imágenes también se puede volver dañina si en ella sólo se atiende a la idea de acumular cada vez más imágenes y fijarse únicamente en su aspecto estético, como advierte San Juan de la Cruz.

“Veréis algunas personas que no se hartan de añadir imagen a imagen, y que no sea sino de tal y tal suerte [y hechura], y que [no estén puestas sino de tal o tal manera, de suerte que] deleite al sentido; y la devoción del corazón es muy poca. Y tanto asimiento tienen en esto como Micas en sus ídolos o como Labán, que el uno salió de su casa dando voces porque se los llevaban (Iud 18, 24), y el otro, habiendo ido mucho camino y muy enojado por ellos, trastornó todas las alhajas de Jacob buscándolos (Gen 31, 34).” SAN JUAN DE LA CRUZ. *Subida al Monte Carmelo*, cap. 35. En *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*. B.A.C. Madrid, 1978 (10ª ed.). Págs., 627-628.

Los vestidos y el desnudo en las imágenes religiosas

Émile Mâle insiste en sus publicaciones en las prohibiciones y prescripciones que el Concilio de Trento tuvo hacia el uso del desnudo en las imágenes religiosas.

Bien es sabido cómo ciertamente se procuró una enmienda de algunos de ellos, siendo especialmente conocido por la importancia de

¹⁴ Sobre el daño del mal uso de las imágenes, expresa este autor un ejemplo y comentario, que por su literalidad y claridad no nos parece justo obviar. *Me parece no será fuera de propósito advertir en este lugar, que muchas veces cuando pintan á los demonios como que están tentando y peleando con varones santísimos, por ejemplo con el gran Antonio ó con otro santo, les representan algunos pintores ejerciendo acciones, ó enteramente impúdicas u obscenas, ó por lo menos con tales gestos y ademanes que tienen mucha relación con ellas. Esto, á mas de que por sí mismo demuestra bastantemente ser una cosa torpe, debe evitarse por la flaqueza de los que lo ven. Porque de otro modo sucedería alguna vez que lo que se propone para instrucción, serviría de ruina; y que lo que debiera ser motivo de obrar bien, sería al contrario incentivo de la concupiscencia y de las demás pasiones.* FR. JUAN INTERIÁN DE AYALA. *El pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana. Barcelona, 1883, t. I. Pág., 169.

la obra, el encargo dado a Daniel Volterra por el Papa Pablo IV, aún antes del final del Concilio, para que tapara los desnudos pintados por Miguel Ángel en el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina.

Quedó así relegado el desnudo a escenas en que, como aquellas de la Pasión de Cristo, o las de los martirios de santos, se hacía necesaria y lógica su presencia. Y en todo caso, fuera de estos temas, también ha de señalarse su tratamiento en las imágenes del Niño Jesús.

Pero el desnudo no desapareció del arte. Lo que realmente ocurrió fue que se orientó exclusivamente hacia las obras en que se representaban temas de mitología clásica, excluyéndose tan sólo de las obras religiosas, donde parecía irreverente y propiciador de pasiones humanas más que de inclinaciones espirituales¹⁵.

Pero quizás, más que observaciones preventivas hacia el desnudo, podemos encontrarlas hacia el mal uso de las vestiduras. Desde luego, si hay una observación que recibe una crítica especialmente dura por parte de los escritores religiosos y de la jerarquía eclesiástica es la del mal empleo de las vestiduras en las imágenes religiosas. San Juan de Ávila previene contra lo pernicioso y escandaloso de representar a las figuras religiosas con vestimentas profanas y absolutamente antihistóricas.

“Muy mal uso hay en los vestidos de las imágenes que se ponen en las iglesias, porque las atavían con toda profanidad que las mujeres profanas se atavían; de lo cual se siguen tales males cuales ni son para decir, y a duras penas se podrían creer. Parece cosa conveniente que ninguna imagen hubiese vestida, y las que hubiese de bulto fuesen tan bien hechas, que provocasen a devoción y no a lo que ahora provocan, especialmente las que hay en lugares pequeños y de mucho tiempo hechas. Lo que mejor me parece [es] que no las hubiese sino de pincel, salvo el crucifijo, y en algunas partes alguna imagen de Nuestra Señora, como las hay en algunas iglesias, de mucha decencia y devoción muy antigua. Y mírese cuán mal y deshonestamente se pinta la imagen de San Juan Baptista, dejándole desnudos los brazos y piernas y poniéndole un

¹⁵ MÂLE, Émile. *El arte y los artistas después del Concilio de Trento*. En *Tekné*, nº 1, 1985. Pág., 18.

pellejo entero de camello con su cabeza, no entendiendo que en el Evangelio dice que «habebat vestimentum de pilis cameli», que era vestido de penitencia y no de pieles.» SAN JUAN DE ÁVILA. Lo que se debe avisar a los obispos. Del Memorial primero al Concilio de Trento (1551). En Obras completas del santo maestro Juan de Avila. B.A.C., vol. VI, Madrid, 1971. Pág., 74.

El mismo autor es más drástico cuando aconseja al Sínodo de Toledo de 1566 que se retiren las imágenes vestidas, tal como se había realizado ya en otros lugares.

“Cosa es decentísima se quiten todas las imágenes vestidas, como dicen se ha mandado hacer en algunas partes, porque raras veces las visten menos que profanamente y por los peligros que suelen venir, como la experiencia lo ha demostrado en hombres sacrilegos y bestiales.” SAN JUAN DE ÁVILA. Algunas advertencias que el P. Maestro Ávila envió al Sínodo de Toledo sobre la ejecución de algunas cosas mandadas en el Santo Concilio Tridentino (1565-1566). En Obras completas del santo maestro Juan de Ávila. B.A.C., vol. VI. Madrid, 1971. Pág., 336.

Pero también San Juan de la Cruz critica la costumbre de su época de vestir a las imágenes con trajes profanos

“Esto se verá bien por el uso abominable que en estos nuestros tiempos usan algunas personas, que, no teniendo ellas aborrecido el traje vano del mundo, adornan a las imágenes con el traje que la gente vana por tiempo va inventando para el cumplimiento de sus pasatiempos y vanidades; y del traje que en ellas es reprehendido visten [ellos a las imágenes (cosa que a [los santos que representan] fue tan aborrecible, y lo es), procurando en esto el demonio y ellos en él canonizar sus vanidades poniéndolas en los santos, no sin agraviarles mucho. Y desta manera, la honesta y grave devoción del alma, que de sí echa y arroja toda vanidad y rastro de ella, ya se les queda en poco más que en ornato de muñecas, no sirviéndose algunos de las imágenes más que de unos ídolos en que tienen puesto su gozo.” SAN JUAN DE LA CRUZ. Subida al Monte Carmelo, cap. 35. En Vida y Obras de San Juan de la Cruz. Madrid, B.A.C., 1978 (10ª ed.). Pág., 627.

El problema de los excesos cometidos en la vestimenta de las imágenes religiosas, hizo que no sólo se escribiera para tratar de modi-

ficarlo, sino que también se tomaron medidas concretas, como ocurrió, por ejemplo, con la disposición del Sínodo de Orihuela del año 1600.

“Hay que dolerse de que en las iglesias, mientras se celebran las procesiones, las imágenes de los santos y mucho más la Beatísima Virgen, sean adornadas con una belleza tan desvergonzada y un esplendor tan mundano y sean compuestas con tanto adorno y tocados de mujer, con vestidos de seda según la costumbre de las mujeres profanas... Mandamos que desde ahora, no sean vestidas de este modo las imágenes según la costumbre de otras mujeres, peinadas con el cabello rizado en figura cómica o con vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas, ni aliñadas con hábito secular.” SARAVIA, Crescenciano. Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes. En Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. 1960. Pág., 129.

Más tarde, y ya en el siglo XVIII, continúan las mismas prescripciones, señal manifiesta de que se seguían cometiendo los mismos excesos. Así se percibe por lo referido en el tratado mencionado del P. Interián de Ayala¹⁶ y en el mandato que fue dado en Madrid por el Santo Oficio en 1777¹⁷.

La idea de la cercanía de Dios tras el Concilio de Trento

La Iglesia del Concilio de Trento trató de mostrar un Dios cercano al ser humano, tal como por ejemplo nos lo han dejado ver los escritores místicos del Siglo de Oro español.

Muy lejos queda ya el Pantocrátor románico e incluso el Cristo más humano del gótico, en el que todavía se percibía una separación entre Cielo y Tierra.

¹⁶ INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Edición de Barcelona. La Verdadera Ciencia Española, Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana. Barcelona, 1883. Págs., 33-50.

¹⁷ *Las sagradas imágenes se pinten, fundan, esculpan y fabriquen con verdadera y decorosa propiedad, de manera que exciten dignamente a los fieles afectos de piedad, devoción y reverencia a los sagrados originales*. PÉREZ BUENO, LUIS, *Del respeto a las Sagradas Imágenes. España, Siglo XVIII* en *Archivo Español de Arte*, 1947. Pág., 64.

Pareciera también como si a través de estas imágenes que muestran un Dios cercano y amoroso, se tratara de contrarrestar la imagen más fría que ofrecía la doctrina de la Reforma, sobre todo en algunas de sus corrientes, como por ejemplo la calvinista.

En virtud de esto, desde la iconografía postentrina se valoró especialmente la cercanía de Cristo a través del Sacramento de la Eucaristía. Jesucristo, antes de su Ascensión al Cielo, nos dejó la posibilidad de poder tener materialmente su cuerpo y su sangre con la consagración eucarística; por ello, este sacramento se convierte en el principal y es uno de los aspectos más importantes para la Iglesia Católica, máxime cuando la Reforma luterana negó la presencia real de Cristo en el pan y el vino consagrados.

En torno a este sacramento, surgió en la Iglesia toda una liturgia, en la que sin duda alguna sobresale la celebración de la festividad del Corpus Christi, uno de esos tres jueves del año que «brillan más que el Sol». Pero no sólo se forjó una liturgia, sino que lógicamente, también se fue conformando toda una iconografía que hacía ver a los fieles el valor y la importancia de este sacramento.

En la Edad Media, sólo en muy escasa ocasión se representó el tema de la Eucaristía. Cabe señalar como ejemplo más significativo la imagen conocida como *La comunión del caballero*, en el interior del muro occidental de la catedral de Reims y que realmente representa el encuentro entre Abrahám y Melquisedec, cuando éste hace al primero una ofrenda de pan y vino, para lo que ha sido figurado bajo la imagen de un sacerdote que le va a dar la comunión. Entre otras imágenes medievales con escenas en las que aparece el sacramento de la Eucaristía, pueden ser tenidas en cuenta, la comunión de Santa María Magdalena a manos de Maximino, en la iglesia de Asís, o también la comunión de Santa María Egipciaca de manos de Zósimo, en el Campo Santo de Pisa.

Pero esta escasa representación durante la Edad Media, del primero entre los sacramentos, tuvo su réplica a partir del Concilio de Trento, especialmente por la razón ya expuesta del rechazo por parte

de los reformados a considerar cierta la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, valorando tan sólo la comunión como un mero recuerdo de la Última Cena. Además, pronto se tuvo noticias de sacrilegios y profanaciones en las tierras ganadas por la Reforma, lo que aún fomentó más la defensa de la Eucaristía y su presencia en el arte.

Para exaltar el valor del sacramento de la Eucaristía, la iconografía postrentina utilizó muchos temas. El primero de estos motivos iconográficos es, lógicamente, el de la Última Cena, pues fue entonces cuando Jesucristo instituyó el sacramento.

Cuando se representó este motivo en la Edad Media, e incluso durante buena parte del Renacimiento, se prestó una especial atención al momento del anuncio de la traición de Judas (Mt 26, 21; Mc 14, 18; Lc, 22, 21-22; Jn, 13, 21). Bajo esta idea aparece una de las más conocidas representaciones de este tema, la *Santa Cena*, que hacia 1495 pintara Leonardo da Vinci para el refectorio de Santa María delle Grazie de Milán.



JUAN DE JUANES, *Santa Cena*. Madrid. Museo del Prado.

Al referir esa circunstancia, los artistas trataban de mostrar las distintas reacciones psicológicas de las trece personas que componían

la escena, desde el anuncio sereno de Jesucristo de que uno le entregará a los enemigos, hasta la reacción de Judas al saberse descubierto, pasando por los rostros y gestos de los restantes apóstoles, en los que ante la existencia de un traidor, unos manifiestan sorpresa, otros indignación, otros temor... En el fondo, el artista tenía la posibilidad de mostrar en una sola escena una gran multiplicidad de reacciones del ser humano ante una situación de gran tensión.

Pero tras el Concilio de Trento, la iconografía del tema cambia claramente para adecuarse a las nuevas necesidades de catequesis de los fieles a través de las imágenes. El momento elegido no es ya el del anuncio de la traición, con lo que ya no se ahondará en los estudios psicológicos de los personajes. Se escoge entonces el acto de la consagración del pan y el vino, el momento de la transustanciación, el acto más importante de la liturgia católica, en el que el pan y el vino se convierten realmente en el cuerpo y sangre de Cristo, idea negada por la Reforma luterana, pero que es un aspecto clave en la fe católica, al posibilitar la presencia cercana e íntima del Salvador entre los fieles.

Pero aún hay otro aspecto a destacar en la nueva iconografía del tema de la Última Cena a consecuencia del Concilio de Trento. Este es de la existencia de alguna alusión al lavatorio de los pies a los apóstoles por parte de Jesucristo y que suele consistir en colocar ante la mesa, en la que Jesucristo y los apóstoles están celebrando la cena pascual, la palangana y la jarra utilizada en ese acto. Esta circunstancia tiene su razón de ser en el hecho que hace referencia a otro de los más importantes principios defendidos por el Concilio de Trento frente a las ideas luteranas, como es el de la necesidad de las obras de caridad para obtener la salvación del alma.

La Reforma defendía la creencia de que tan sólo la fe bastaba para la salvación, por lo que las obras de caridad, aunque buenas y saludables, no eran necesarias. Esta postura fue negada con rotundidad por el Concilio, provocando esta reacción marcadas alusiones a las obras de caridad en la iconografía artística postrentina. Así, en este caso concreto de la Última Cena, es el propio Jesucristo quien avala el

valor de estas actuaciones con su gesto de humildad y caridad y de reafirmación de la dignidad de todos los seres humanos¹⁸.

Sobre la incidencia del tema de la caridad en la iconografía postrentina volveremos más adelante, pero antes, debemos proseguir con el apartado de la Eucaristía.

Para reafirmar el valor de este Sacramento, fueron múltiples las obras artísticas que representaron el tema de diversos santos comulgando, especialmente en el momento previo a su muerte, como queriendo mostrar su deseo de hacer el tránsito de esta vida a la otra acompañados de Cristo a través de la comunión eucarística. En este acto han sido representados San Jerónimo, San Francisco de Asís, Santa María Magdalena y hasta toda una larga serie de santos que obviamos citar. Pero hay dos escenas referentes a la administración de la comunión a las que concedemos una especial relevancia por su trascendencia y significado.

En primer lugar, y por razón cronológica, citamos el motivo de Jesucristo dando la comunión a los apóstoles, uno de cuyos mejores cuadros es el pintado en 1651 por José de Ribera para la iglesia de la cartuja de San Martín de Nápoles, escena que hemos de entender como ocurrida después de la Santa Cena. Tras la consagración del pan y el vino, y fuera de la mesa, el propio Jesucristo da la comunión a los apóstoles, quienes la reciben arrodillados, al modo en que los fieles lo harían durante la celebración de la misa, lo cual tiene todavía un mayor significado didáctico.

El otro tema que surge se refiere a la creencia de que una vez que Jesucristo había subido a los cielos, la Virgen recibía todos los días la comunión de manos de San Juan Evangelista. El tema adquiere una

¹⁸ *Después que les hubo lavado los pies, tomó su manto, se puso de nuevo a la mesa y dijo: "¿Comprendéis lo que acabo de hacer con vosotros? Vosotros me llamáis Maestro y Señor; y decís bien, porque lo soy en verdad. Pues, si yo, siendo como soy Señor y Maestro, os he lavado los pies, con mayor razón debéis lavaros los pies el uno al otro. Ejemplo os he dado, para que hagáis lo mismo que acabo de hacer con vosotros. Os digo la verdad: No es el esclavo mayor que su señor, ni el enviado es mayor que aquel que lo envió. Sabiendo como sabéis estas cosas, seréis bienaventurados si las ponéis en práctica"* (Jn 13, 12-17).

especial relevancia cuando la Venerable María de Jesús de Agreda (1602-1665) señalaba que la Virgen le había revelado esta circunstancia, si bien ya anteriormente, y según señala Louis Réau, ya había aparecido en el arte¹⁹. El asunto es de un hondo significado para el fiel que observa la imagen, pues la propia madre de Jesús, cuando ya no cuenta con su Hijo en la Tierra, busca la unión con Él a través de la Eucaristía.

Tampoco conviene olvidar otros muchos motivos iconográficos de referencia eucarística, como por ejemplo las representaciones del franciscano aragonés San Pascual Bailón (1540-1592), que tuvo una especial devoción a la Eucaristía y cuya iconografía está ligada a este sacramento; o la figura de Santa Clara de Asís (1193-1243), que siendo abadesa del convento de Nocera, detuvo el asalto de los hunos mostrándoles una custodia con el Santo Sacramento.

Pero, junto a la Eucaristía, el Concilio de Trento prestó una especial relevancia al sacramento de la Penitencia, al ser también negado de una forma tajante por la Reforma luterana, que consideró inútil el acto de la confesión, pues en su opinión, el Bautismo es el verdadero acto penitencial, bastando con el recuerdo de éste para conseguir la reconciliación de los pecados cometidos posteriormente.

La Iglesia Católica hace hincapié en el perdón constante de Dios gracias a su misericordia infinita. Se puede pecar multitud de veces y Dios perdonará otras tantas, siempre que el corazón muestre arrepentimiento. Es la idea de que Dios comprende la debilidad humana y se muestra cercano a todo aquel que acude a Él en demanda de perdón y reconciliación, pues no en balde entregó su Hijo a la muerte para poder redimir del pecado a todo el género humano.

Pero, así como el Sacramento del Bautismo redime del pecado original y hace discípulos de Cristo a quienes lo reciben, para lograr el perdón de los pecados cometidos con posterioridad, los teólogos católicos señalan que debe existir otro sacramento que reconcilie al hom-

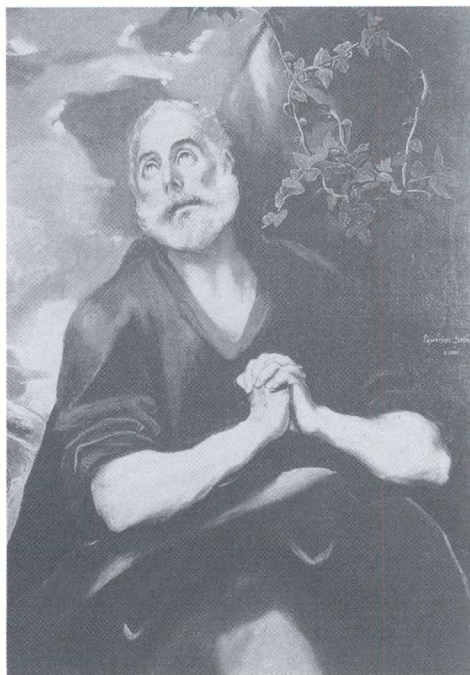
¹⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia / Nuevo Testamento, tº 1, vol. 2, Pág., 626.

bre con Dios por la ofensa hecha en virtud de su propia libertad. Esa reconciliación se consigue con el Sacramento de la Penitencia, instituido por el propio Jesucristo cuando confió a Simón Pedro, *a tí te daré las llaves del Reino de los cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desatares en la tierra quedará desatado en los cielos* (Mt 16, 19).

Por la importancia de este concepto, y por ser atacado por la Reforma luterana, fueron varios también los motivos iconográficos utilizados para reafirmar ante los fieles el valor del Sacramento de la Penitencia, aunque, cosa curiosa, en muy pocas ocasiones se representó el acto de la confesión según el ritual de la Iglesia Católica, pudiendo, en todo caso, citarse como ejemplo más significativo, el cuadro de Giuseppe Maria Crespi, pintado hacia 1735 y titulado *La confesión* (Galería Sabauda, Turín).

Predominan, en cambio, motivos iconográficos en los que se muestra el arrepentimiento de santos, que en su momento cometieron

faltas más o menos graves, pero cuyo arrepentimiento llevó a su perdón y propició su santidad. Son así las imágenes del rey David y especialmente de Santa María Magdalena, que, tras haber llevado una vida licenciosa, fue perdonada por el propio Jesucristo, siguiendo a partir de entonces una existencia llena de mortificaciones con las que pretendía compensar los pecados cometidos anteriormente.



EL GRECO. *El entierro del Señor de Orgaz*. Toledo, iglesia de Santo Tomás.

Pero aún hay un tema con más alto significado; es éste el de las *Lágrimas de San Pedro*. El Príncipe de los Apóstoles, el primer Papa,

cometió el terrible acto de la defección de Jesucristo, negándole por tres veces, lo que además supuso el pecado de mentira. Por ello, el resto de sus días lloró amargamente cada vez que cantaba el gallo, pues recordaba aquel día de la Pasión en que Cristo le anunció que antes de que cantara el ave le negaría tres veces. Esas lágrimas son la mejor expresión gráfica del dolor de conciencia por las malas acciones, bien sean de obra o de omisión, en las que puede caer hasta el mismo San Pedro; pero también son muestra de cómo por ese sufrimiento, que significa arrepentimiento, se obtiene el perdón divino.

Junto a estos motivos, fue muy frecuente la serie con la narración de la parábola del *Hijo pródigo* (Lc 15, 11-32), en la que después del egoísmo y desprecio de la casa paterna por uno de los hijos, el padre, símbolo de Dios, perdona al muchacho arrepentido y que le confiesa su culpa; además, ante el reproche que hace su otro hijo por la fiesta que organiza por el regreso del que creía ya totalmente perdido, justifica su actuación diciendo que *es muy justo que hagamos fiesta y nos alegremos, porque este tu hermano había muerto y ha vuelto a la vida; se había perdido y lo hemos hallado*. En el fondo, ésta es la alegría que se manifiesta en el Cielo por un alma arrepentida, y por lo tanto, qué mejor imagen iconográfica que esta serie del «hijo pródigo» para mostrar el valor del arrepentimiento, la confesión de la propia culpa y no sólo el perdón divino, sino la alegría por la recuperación de un alma perdida, lo que también manifestó rotundamente el Señor en la parábola de la oveja perdida cuando dijo que *en el cielo habrá más alegría por un pecador que se arrepienta que por noventa y nueve justos que no tienen necesidad de arrepentimiento* (Lc 15, 7).

La iconografía postrentina y el mandamiento del amor al prójimo

Como ya señalamos antes, uno de los principios defendidos por la Reforma era que sólo con la fe bastaba para conseguir la salvación eterna, no siendo necesarias para ello las buenas obras. Incluso se señalaba que el mismo término «buenas obras» no está ajustado a la condición humana, pues el hombre está viciado, considerando incluso

Calvino que *todas nuestras obras, por buenas que sean, son pecado ante Dios*²⁰.

Esta idea fue fuertemente rebatida por la Iglesia Católica, aduciendo dos textos del Nuevo Testamento. En el Evangelio de San Mateo (25, 31-46), se comenta que en el Juicio Final se valorarán las buenas acciones hechas al prójimo y serán una carga terrible para aquellos que las omitieron. En la Carta de Santiago (2, 14-26), el apóstol hace fuerte hincapié en el hecho de que *la fe, si no tuviere obras, está muerta en sí misma*.

Por otra parte, se hace ver cómo también el mismo Jesucristo dejó patente la necesidad de ejercer la caridad. Así se aprecia en la parábola del Buen Samaritano (Lc 10, 30-37), con la que el Señor hizo ver quién es el *prójimo*, a aquel doctor de la Ley que le preguntaba qué debía hacer para *heredar la vida eterna*. Pero además, el mismo Cristo, durante la Última Cena, con el acto del lavatorio de los pies a los apóstoles, hizo una demostración de cómo los que se consideren sus seguidores deben ser humildes y ejercer la caridad.

Con estos avales, la Iglesia Católica defiende a ultranza la necesidad de las obras de caridad, surgiendo en este ambiente nuevas órdenes religiosas dedicadas a su ejercicio, como son la de los Hermanos Hospitalarios, fundada por San Juan de Dios, o la de las Hijas de la Caridad, fundación de San Vicente de Paul.

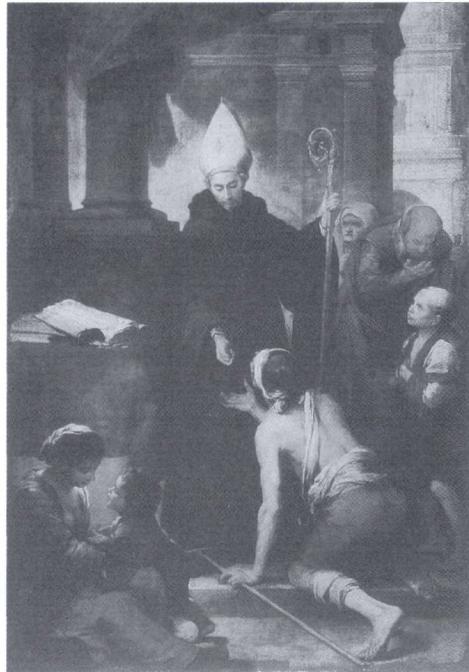
Por lo tanto, fue una cosa lógica el que las obras de caridad tuvieran una fuerte presencia en la iconografía artística. Ésta manifes-

²⁰ Para confirmar este principio tan fundamental en la Teología de la Reforma, Lutero se había basado en determinados textos de San Pablo, en los que señalaba el valor único de la fe para obtener la salvación eterna. Así, en la Carta a los Romanos lo manifestaba en dos ocasiones; la primera cuando escribía, *pues no me avergüenzo del Evangelio, ya que es poder de Dios para la salvación de todo el que cree, del judío primero y también del griego. Porque la justicia de Dios se manifiesta en él por el paso de la fe a la fe, según está escrito: «El justo vivirá de la fe»*. (Rom 1, 16-17); y la segunda al decir, que *mas ahora sin Ley se ha manifestado la justicia de Dios, atestiguada por la Ley y los Profetas; pero la justicia de Dios mediante la fe en Jesucristo para todos y sobre todos los que creen*. (Rom 3, 21-22). Pero era sobre todo en la Carta a los Efesios donde se fundamentaba especialmente la creencia luterana, pues allí, se afirmaba que *habéis sido, en efecto, gratuitamente salvados por la fe; y esto no por vosotros, el don es de Dios; no por obras, para que nadie se glorie*. (Ef 2, 8-9).

tó la temática en acciones concretas sacadas de la Sagrada Escritura, como *Rebeca y Eliecer junto al pozo* (Génesis 24, 18-20), *Cristo y la samaritana* (Jn 4, 5-26) o el *Buen samaritano* (Lc 10, 30-37), aunque donde mejor se plasmó el ejercicio de la caridad fue en las imágenes que mostraban a santos más cercanos en la cronología ejerciendo acciones caritativas. Entre estos, en casi toda Europa se consideró como el paladín de la caridad al arzobispo de Milán, San Carlos Borromeo, fallecido en 1584 y canonizado en 1610, que se desprendió de todos los bienes en favor de los pobres y que durante la terrible peste que asoló a la ciudad de Milán en 1576, no dudó en bajar a las calles para atender personalmente a los apestados, aun a riesgo de su propia vida.

Pero en España tuvieron una mayor presencia en las obras artísticas otros santos más cercanos geográficamente, que también fueron héroes de la caridad y cuya representación, sobre todo en imágenes pictóricas, fue muy abundante, especialmente durante el siglo XVII.

Un caso paralelo al de San Carlos Borromeo en su caridad hacia los pobres, fue el de Santo Tomás de Villanueva (1486-1555). Este santo, canonizado en 1618, fue fraile agustino y obispo de Valencia, siendo famoso por su sabiduría y su facilidad en la predicación, pero sobre todo por su generosidad con los menesterosos de su diócesis, siendo llorado por ellos en su fallecimiento. Murillo nos ha dejado una imagen de él, a través de la cual, nos da una clara muestra de la importancia de la caridad, pues el obispo, con hábito agustino para remarcar



ESTÉBAN MURILLO, Bartolomé. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas a los pobres*. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

la Orden a la que pertenecía, aunque tocado con la mitra episcopal y portando un báculo, para significar su rango de obispo, aparece dando limosna a los pobres y la espalda a un libro. El mensaje es claro: es prioritaria la caridad sobre la ciencia. Así se mostraba palpablemente la réplica a la idea luterana de que la fe sin obras es suficiente para la salvación.

Otros «héroes de la caridad» representados con frecuencia en la iconografía postrentina fueron San Martín compartiendo la capa con el mendigo; San Juan de Dios, cuya vida de entrega a los demás es mostrada como ejemplo a imitar; o Santa Isabel de Portugal y Santa Isabel de Hungría, reinas que abandonando su vida relajada cuidan de los más necesitados, como muestra Murillo en su conocido lienzo *Santa Isabel curando a los tiñosos*, pintado precisamente para una institución dedicada a hacer el bien a los demás, el Hospital de la Caridad de Sevilla.

Pero son también otros muchos santos menos conocidos los que sirven de ejemplo, a veces a nivel más local, o incluso de una determinada Orden religiosa. Así, cabría citar a modo de ejemplo los lienzos *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, pintado por Murillo, o *La caridad de fray Martín de Vizcaya*, que lo fue por Zurbarán, en donde ambos religiosos aparecen repartiendo comida a los pobres, y cuyas acciones estaban conservadas con orgullo y respeto en las órdenes franciscana y jerónima, respectivamente.

Esta virtud del ejercicio de la caridad propició que tras el Concilio de Trento se fundaran múltiples instituciones dedicadas a ayudar a los más necesitados, superando ampliamente las existentes en épocas anteriores. Algunas de ellas también fueron objeto de su plasmación en obras artísticas, donde la iconografía se basa en mostrar ese ejercicio de ayuda a los pobres; un ejemplo patente es el cuadro de Luis Tristán, *La ronda de pan y huevo*, alusión a la denominación, que en virtud de lo que repartían a los pobres, se conocía a la todavía existente «Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid», que tiene su sede en la madrileña iglesia de San Antonio de los Alemanes.

La idea de la soledad en los temas de la Pasión de Jesucristo

Tras la celebración del Concilio de Trento, el importante ciclo iconográfico de la Pasión de Jesucristo, que tanto desarrollo tuvo ya durante la Edad Media, continuó en lo esencial. Sin embargo, el ansia de renovación surgido del mismo Concilio, propició algunas transformaciones, siendo la esencial, a nuestro juicio, la incorporación de la idea de la soledad.

Con la presencia de la soledad se busca un efecto intimista, en el que el fiel se encuentra solo con Cristo en los duros momentos de la Pasión, propiciándose así una más fuerte vinculación a su labor redentora, y percibiendo que ésta tiene un valor general para todos los hombres, pero al mismo tiempo, también uno particular para cada uno de los seres humanos.

Ese sentimiento, en el que se percibe el valor de la soledad de Cristo para conseguir la unión espiritual con Él, lo expresa magníficamente Santa Teresa de Jesús.

“Tenía este modo de oración: que, como no podía discurrir con el entendimiento, procurava representar a Cristo dentro de mí, y hallávame mijor –a mi parecer– de las partes a donde le vía más solo; parecíame a mí que, estando solo y afligido, como persona necesitada me havía de admitir a mí”. SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de la Vida*, cap. 9, *Obras Completas*. Edición manual, B.A.C. Madrid, 1976 (5ª ed.). Pág., 53.

Pero esa soledad llega a hacerse angustiosa y muestra el abandono en el que dejaron a Cristo casi todos sus discípulos en aquellas horas de su tormento y que no fue sino el abandono en el que le dejan todos los seres humanos cada vez que le dan la espalda cayendo en el pecado. Cristo sufre por la humanidad pecadora para darle la salvación y la vida eterna, y la humanidad le abandona por comodidad y desidia, dejándose vencer por la tentación.

Y esta soledad, a la que la iconografía postrentina le da un valor especial, aparece en todos los relatos de la Pasión, y hasta casi podríamos decir que es la principal señal de cambio con respecto a la iconografía medieval en los temas pasionarios.



EL GRECO. *La Oración en el Huerto*. Museum of Art. Toledo (Ohio, USA).

Así, es posible percibirla ya en las escenas de la *Oración en el Huerto*. Allí, ciertamente, Cristo no está solo, pues en todas las representaciones se ve a su lado a los Apóstoles San Pedro, Santiago el Mayor y San Juan (Mt. 26, 37; Mc. 14, 33); pero éstos no resisten la vigilia y se duermen, dejando a Cristo abandonado en su angustia. Es verdad que también suelen aparecer ante la figura del Señor uno o varios ángeles, que normalmente se interpretan en el sentido de que se aproximan a Él para confortarle en la angustia, según el relato del Evangelio de San Lucas (Lc. 22, 43); sin embargo, en realidad, más bien parecen anunciarle el fin que le espera, pues, si son varios, le muestran los elementos de la Pasión, y si es uno solo, con frecuencia se le representa mostrándole un cáliz, el cáliz de la Pasión al que se refiere el propio Jesús según los Evangelios de San Mateo (26, 42), San Marcos (14, 36) y San Lucas.

“Puesto de rodillas oró así: Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz. Pero no se haga mi voluntad sino la tuya. Se le apareció entonces un ángel del cielo infundiéndole valor” (Lc. 22, 41-43).

En ese momento y a través de las imágenes, Jesucristo parece quedar solo entre el Cielo y la Tierra, abandonado incluso por sus más allegados, para enfrentarse en solitario a la tortura que ya ha comenzado con la angustia moral a que está sometido y que incluso llega a producirle una hematomosis o sudoración de sangre.

Nuevamente, está solo en la *Flagelación* y en la *Coronación de espinas*. Pero de estas dos escenas, es la de la Flagelación la que tiene una mayor importancia iconográfica. Las imágenes que nos muestran a Jesús en esta tortura hacen hincapié en la dureza del martirio a que se le sometió y de la entrega voluntaria a él, para conseguir la redención de la humanidad.

Pero un hecho singular viene a permitir la representación de un mayor sufrimiento. Es éste el del cambio del tipo de columna al que se ata a Cristo para llevar a cabo la flagelación. Durante la Edad Media, se había venido representando una columna alta, sostenedora de un arco o un dintel; pero coincidiendo con el final del Concilio de Trento, aunque en este caso no cabe pensar más que en una casualidad, se va a representar una columna baja, la que se ha conocido como «columna de Santa Práxedes».



HERNÁNDEZ, Gregorio. *Cristo a la columna*.
Convento de la Encarnación. Madrid.

Este modelo deriva de una columna baja conservada como una reliquia en la capilla de San Zenón de la iglesia romana de Santa Práxedes, la cual había sido llevada desde Jerusalén a esta iglesia por el cardenal Colonna en el año 1223. Según una tradición oriental, esta columna fue la utilizada en la flagelación de Jesucristo, pero a pesar de esta tradición, quedó tan solo venerada localmente, hasta que a fines del siglo XVI comenzó a extenderse su cono-

cimiento y su culto, de forma que durante el siglo XVII se impuso como el modelo de columna utilizada en las representaciones de la flagelación; pero conviene señalar, que esto ocurrió no sin algunas objeciones que acabaron siendo acalladas²¹.

Este tipo de columna, aparte de que posiblemente estaba más cercana al tipo utilizado por los romanos en las flagelaciones, aumenta el sufrimiento del reo, que ve expuesto el pecho a los latigazos, al carecer del amparo de la propia columna, como ocurriría si fuera alta.

Además de estas escenas, también es muy usual, en la iconografía posterior a Trento, la imagen del *Ecce Homo*, extraída del Evangelio de San Juan (19, 4-5).

“Salió Pilato otra vez fuera, y les dice: “Mirad, os lo saco fuera para que sepáis que no encuentro en Él ningún delito. Salió, pues, Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura, y Pilato exclamó: “He aquí al hombre”.”

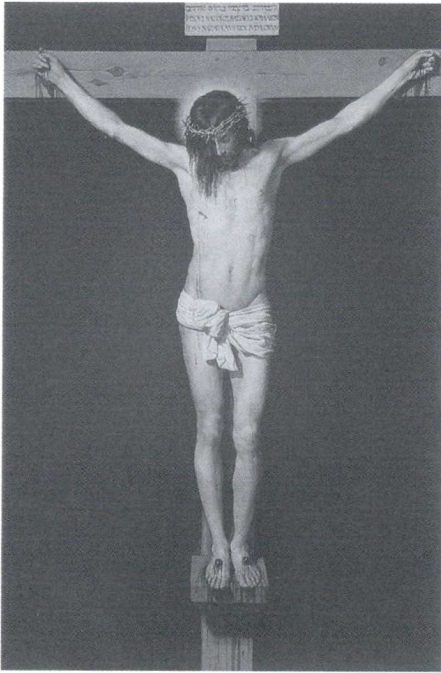
De nuevo, Jesús aparece solo, atormentado por el sufrimiento, tanto físico de la tortura a que estaba siendo sometido, como moral, producido por el dolor a causa de los pecados de la humanidad. Pero también el fiel debía hacer otra reflexión ante esta imagen: Jesús está tratado como un rey de burlas. Él, que es rey del Cielo y de la Tierra, ha sido coronado con una corona de espinas, se le ha puesto un cetro de caña y se le ha colocado una túnica púrpura, símbolo de realeza, pero torpemente sobre su cuerpo desnudo y lacerado. ¿Cuántas veces se le hace esa ofensa al poner por delante de Él tantas bajezas terrenas?

Y otra vez más se señala la soledad en la escena del Calvario. Las representaciones anteriores al Concilio de Trento, mostraban junto a las cruces de Jesucristo y de los dos ladrones, a toda una gran multitud formada por acompañantes, curiosos, soldados, sayones, etc. Sin embargo, en las escenas posteriores al concilio, cambia la iconografía, de tal forma que puede ser normal que no se represente a los dos ladro-

²¹ MÂLE, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*. Librairie Armand Colin. París, 1951. Págs., 263-265.

nes, y que solamente aparezcan bajo la cruz de Jesucristo, su madre, san Juan Evangelista y santa María Magdalena, y nadie más. Con ello, la atención del fiel se centra en lo fundamental y no se pierde en escudriñar qué hacen los «personajes secundarios».

Pero también hay otro aspecto novedoso que tiene sumo interés desde el punto de vista iconográfico y religioso. La Virgen, que durante la Edad Media se desfallecía por el sufrimiento al pie de la cruz, ahora no; ahora generalmente se prefiere mostrarla como otra representante más de la «mujer fuerte» de la Biblia, que aguanta estoicamente a pie firme ante su hijo crucificado, siendo muchas las voces que abogaron en defensa de esta iconografía, aduciendo que en ningún pasaje de la Sagrada Escritura se dice que la Virgen perdiera el conocimiento ni llorara amargamente,



DE SILVA Y VELÁZQUEZ, Diego. *Cristo crucificado* ("El Cristo de San Plácido"). Museo del Prado. Madrid.

sino simplemente que estaba al pie de la cruz (Jn 19, 25). Los teólogos de Trento hicieron ver esto, que en realidad es lo mismo que ya antes había dicho San Ambrosio: *Stantem illam lego, flentem non lego* (leo —en el Evangelio— que ella estaba de pie, no leo que lloraba)²². Así, se hace palpable una vez más para el fiel que contempla la imagen, la estrecha colaboración de María en la redención del género humano llevada a cabo por su hijo Jesucristo.

Pero esa soledad se hace aún más abrumadora en las imágenes que muestran a Cristo en la cruz, sobre todo en las pictóricas. Ahí aparece en un ambiente solitario, con frecuencia oscuro

²² MÂLE, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*. Librairie Armand Colin. París, 1951. Pág., 8.

(Lc 23, 44-45), sin un solo ser que pueble aquel lugar, en donde el aislamiento llega a una angustia opresiva. Así nos aparece en el lienzo de Mateo Cerezo (capilla del Condestable, catedral de Burgos), o en los dos de Velázquez, especialmente en el llamado *Cristo de San Plácido* (Museo del Prado).

Y la soledad de la cruz tiene una continuación en las imágenes de Cristo yacente. No es el Cristo de la Deposición en brazos de la Virgen, no es el Cristo del llanto sobre su cadáver, no es el Cristo de la deposición en la sepultura; es el Cristo ya sepultado, que ha quedado solo en el sepulcro. El fiel ve a Cristo que ha padecido la Pasión para liberar a la humanidad del pecado, y ésta le ha dejado solo, y solo parece estar el fiel ante el Salvador representado en la imagen. ¡Qué cerca está todo esto de lo expresado por Santa Teresa de Jesús según recogimos antes!

Esta imagen tenía además un empleo litúrgico ligado a la celebración del Viernes Santo. Con frecuencia, la imagen era procesionada hasta depositarla bajo el altar, sirviendo además, en algunos casos, como «custodia» de la Sagrada Forma en ese día especial del calendario litúrgico. Entre estas últimas, merece una mención especial la talla de Gaspar de Becerra del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, en donde el lugar de la llaga del corazón está ocupado por un viril para la Sagrada Forma.

Cabe indicar que, en este momento de la Contrarreforma, surgen algunos temas iconográficos nuevos en torno a la Pasión de Jesucristo, pero que en la mayoría de los casos desaparecieron pronto. Tal es aquel en que aparece recogiendo las vestiduras después de la flagelación, y que carece de base tanto en los Evangelios canónicos como en los Apócrifos; procede de una meditación que quería ver a Cristo, tras ser brutalmente azotado, arrodillándose por el suelo para recoger sus vestidos y así poder cubrir pudorosamente su desnudez.

Cabe señalar que el espíritu de éste y otros temas parecidos, está cercano a las propuestas de meditación que, por ejemplo, hacen muchos de los escritores místicos, los cuales inducen al fiel a considerar mentalmente distintos momentos de la Pasión, pudiendo algunos de

ellos surgir de la propia imaginación, sin estar reflejados en los evangelios.

Pero con el tema concreto al que nos hemos referido, ocurrió que, aquello que pretendía mover la sensibilidad del fiel al ver la humildad y humillación de Cristo, llegó a parecer más bien indecoroso, al mostrar al Hijo de Dios gateando por el suelo; por ello, pronto fue abandonado. Así lo representó, sin embargo, Murillo en dos obras: *Cristo después de la flagelación* (Krannert Art Museum, Champaign, Illinois) y *Cristo después de la flagelación y ángeles* (Boston, Museum of Fine Arts Boston).

Junto a la figura de Jesucristo, la iconografía posterior a Trento concede a la Virgen María una importancia especial en los temas relacionados con la Pasión, haciendo ver así su papel de corredentora de la humanidad. Pero al igual que ocurría con su Hijo, también en ella se percibe ese espíritu de soledad en alguno de los temas del ciclo pasionario.

Esta idea se hace palpable de una forma especial en la devoción a la Virgen de la Soledad. Es la Virgen que, según una tradición oriental, tras el enterramiento de Cristo queda sola, refugiada en una casita situada frente al Calvario²³. Allí, en esa soledad, reza, medita y sufre por los padecimientos físicos y morales soportados por su Hijo y por todas las ingratitudes con que la humanidad le pagará esa entrega. Ante esa imagen sufriente, el fiel, solo ante ella, también sola, se une espiritualmente a la Pasión corredentora de María.

Como colofón a este punto y corroboración de la importancia y trascendencia concedida a la idea de la soledad, valga la propuesta de meditación de San Ignacio de Loyola para el séptimo día de la tercera semana de los *Ejercicios espirituales*.

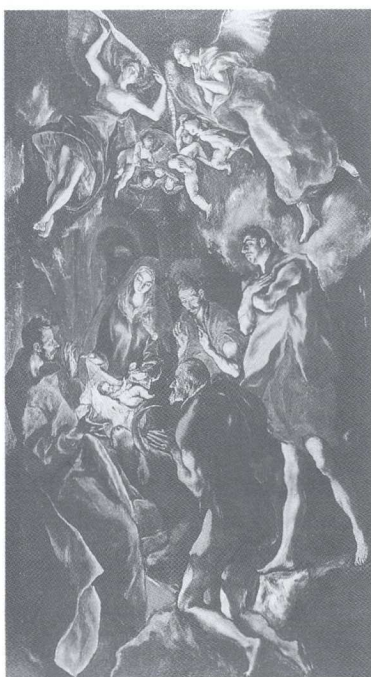
“El séptimo día, contemplación de toda la pasión junta en el ejercicio de la media noche y de la mañana, y en lugar de las dos

²³ TRENS, Manuel; pbro. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1947. Pág., 233.

repeticiones y de los sentidos, considerar todo aquel día, quanto más freqüente podrá, cómo el cuerpo sacratíssimo de Christo nuestro Señor quedó desatado y apartado del ánima, y dónde y cómo sepultado. Asimismo considerando la soledad de Nuestra Señora con tanto dolor y fatiga; después, por otra parte, la de los discípulos.” SAN IGNACIO DE LOYOLA. Obras completas. Edición manual, transcripción, introducción y notas de Ignacio Iparraguirre, S.I. y Cándido de Dalmases, S.I., B.A.C. Madrid, 1977. (3ª ed.). Págs., 252-253.

El nuevo enfoque dado a los temas de la infancia de Cristo

La infancia de Jesucristo aparece reflejada en las imágenes sagradas postrentinas en todos aquellos momentos que nos son narrados en los Evangelios Canónicos, pero tal como aparecen en estos textos, desapareciendo prácticamente todos aquellos otros legendarios, extraídos de los Evangelios Apócrifos, que durante la Edad Media tuvieron tanto predicamento a través de tantas y tantas leyendas, derivadas precisamente de ellos.



EL GRECO. *La Adoración de los Pastores*. Museo del Prado. Madrid.

En el tema de la Natividad, se va a unir la Natividad propiamente dicha con la Adoración de los Pastores. Éstos son representantes simbólicos del pueblo judío que acude a adorar al Mesías, frente a los Reyes Magos que simbolizan a los gentiles; los pastores unas veces se reducen a tres, según la creencia que así los pone en paralelo con los Magos, pero en otras ocasiones, se representan en mayor número.

Idea notable en la valoración de este tema por parte de la Iglesia postrentina, es la de cómo Dios se muestra en las cosas sencillas. El Niño Dios no nace en un rico palacio, rodeado de cortesanos con lujosas indumentarias y en medio de artísticos y

sofisticados muebles; nace en un pobre pesebre, acompañado de sus pobres padres y de dos humildes animales. Y qué cierta está también esta idea de aquella frase de Santa Teresa de Jesús de que Dios está entre los cacharros de la cocina²⁴, lo que también nos hace recordar los austeros bodegones conventuales de Zurbarán. Así, se deja claro cómo a Dios ha de buscársele en las actividades cotidianas y en lo sencillo y lo pobre.

Otro aspecto importante del tema de la Natividad en la iconografía postrentina es la actitud de la Virgen ante la adoración de los pastores, pues frente a la más generalizada en la Edad Media, en que se la veía arrodillada ante el Niño adorándole, comúnmente se empleará la fórmula en que abre los pañales para que los pastores vean al Salvador del mundo, representando en ese gesto, el presentar a todo el género humano a quien es su Redentor. Esta actitud tiene dos valoraciones: la primera, es la de un Jesús más cercano, que se muestra, o es mostrado a todo el mundo; y la segunda, hace referencia al papel de María como mediadora entre Dios y los hombres, señalándose su papel de Corredentora, que tiene su continuación en las escenas de la Pasión.

Pero ese Niño recién nacido es la luz del mundo: *En Él estaba la vida, y esta vida era la luz de los hombres*, (Jn 1, 4), *Yo soy la luz del mundo* (Jn 8, 12); lo que iconográficamente se representa a través de la iluminación, la cual ya no llega del exterior, sino que sale del mismo Niño, irradiando a todo a su alrededor. A expresar esta idea de Cristo Niño como Luz del mundo, indudablemente, ayuda el estilo tenebrista, que coincide con el momento de mayor auge de esta fórmula iconográfica.

Pero hay otro hecho fundamental en esta nueva representación del nacimiento del Niño Jesús, y es el papel que ahora se le confiere a San José.

²⁴ *Hijas mías, no haya desconsuelo; cuando la obediencia os trajere empleadas en cosas exteriores, entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior.* SANTA TERESA DE JESÚS. *Libro de las Fundaciones*, capítulo 5. En EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, O.C.D., y OTGER STEGGINK, CARM., O. *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*, edición manual. B.A.C. Madrid, 1976, (5ª ed.). Pág., 532.

Éste, durante la Edad Media, había estado postergado a un papel secundario. Parecía como si estorbara y así, se le mostraba en un segundo plano, ausente de la escena principal, siendo un mero receptor de los regalos que hacían al Niño los pastores o los Reyes Magos. Además, su apariencia era tosca, torpe y se le figuraba con los rasgos de un anciano.

Tras el Concilio, las cosas cambian radicalmente. San José pasa a ser el primero entre los santos. Ninguno tuvo el privilegio de coger al Niño Jesús en brazos todos los días, ninguno tuvo la fortuna de convivir a diario con Jesús y la Virgen María, ninguno tuvo el encargo divino de educar a Jesucristo en su parte humana y nadie ha tenido como él, el placer de morir entre Jesús y María.

Así, se convierte en un personaje de primer orden. A partir de entonces, se va a representar adorando al Niño al lado de María, teniéndole en brazos o caminando junto a Él, llevándole de la mano.

Además, se le muestra joven, desechándose los relatos de los Evangelios Apócrifos que lo hacían viudo y cargado de hijos; se le supone joven, ya que debió enfrentarse con fuerza a la terrible huida a Egipto y al duro trabajo de mantener el sustento de una familia.



ESTÉBAN MURILLO, Bartolomé. *Las Dos Trinidades o La Sagrada Familia*. Nationalmuseum. Estocolmo.

En relación con esta revalorización de San José, surge el nuevo tema iconográfico de la Sagrada Familia, distinto al de la Santa Parentela de los Evangelios Apócrifos. La Sagrada Familia queda reducida a las figuras de la Virgen, el Niño y San José, y en todo caso, con la inclusión de algún

otro personaje como Santa Ana, Santa Isabel o San Juanito, y poco más, pues ya son menos las escenas en que también se representa a San Joaquín o a Zacarías.

La Sagrada Familia puede aparecer en su casa taller de Nazaret, donde la Virgen hace sus labores de ama de casa, San José trabaja como carpintero y el Niño juega o ayuda a su padre putativo en las labores artesanales. He aquí pues una familia normal, con la que trata de enseñarse a los fieles el valor del trabajo diario y la santificación de éste, al tiempo que se vuelve a señalar el importante papel de San José como educador del Niño.

Pero aún hay más con respecto a la Sagrada Familia, pues en un tema menos mundano y más elevado teológicamente, se señalará iconográficamente su paralelismo con la Santísima Trinidad a través del tema de la «Doble Trinidad». Esta escena, con un fuerte simbolismo, presenta a la Sagrada Familia, quedando el Niño Jesús flanqueado por la Virgen y San José, a veces bajo una idea que puede parecer el retorno del exilio en Egipto o el regreso a Nazaret desde Jerusalén, tras la pérdida del Niño en el Templo (Lc 2, 51). Sobre estas figuras, se ven las de Dios Padre y el Espíritu Santo, siendo la figura de Jesucristo el lazo de unión entre ambas «Trinidades»; Él se convierte en el eslabón entre el mundo celestial y el terrenal, de forma que se muestra como el enviado por el Padre en unión con el Espíritu Santo, para redimir del pecado a la humanidad a través de su Encarnación en María y bajo la protección terrenal de San José durante su infancia.

Vemos pues que ante escenas como la presente, percibimos que no siempre se siguen los relatos de las Sagradas Escrituras y se recurre a temas imaginados para representar el dogma, los cuales, si bien son plenamente simbólicos, no tienen la carga de leyenda que tenían muchos de los temas medievales, en los que la simbología solía estar rodeada de motivos legendarios.

Pero la infancia de Jesucristo aún tiene otro motivo iconográfico de gran valor en la Iglesia postrentina; éste es el de las imágenes del Niño Jesús.

Éstas tuvieron una muy amplia proliferación, especialmente en los conventos de religiosas y son una muestra patente de la devoción sentimental y sensiblera del barroco y del simbolismo que dominaba la iconografía en ese período. Dichas imágenes estaban concebidas bajo diversas fórmulas, pero todas ellas cargadas de una simbología muy rica que determinaba su iconografía.

Cuando el Niño se representaba dormido, podía ser parte de un Belén o haber sido concebido como tal figura aislada. En el primer caso, lo más normal era que su actitud estuviera determinada por su condición divina y redentora de la humanidad, y así se representa bendiciendo al fiel que se para ante la imagen. En el segundo caso, también podía tener una postura mucho más naturalista, tal como si fuera un recién nacido dormido.

De un niño un poco más mayorcito son las imágenes del Niño Jesús que nos lo presentan de pie o sentado. Entre éstas destaca la imagen del «Niño Rey», el conocido como «Niño de la bola», por mostrarnos al Niño Jesús con el globo del Universo en la mano izquierda mientras bendice con la derecha; entre los pertenecientes a esta iconografía destaca en la devoción popular la imagen del llamado *Niño Jesús de Praga*. Esta imagen del Niño Rey es una muestra palpable de la iconografía altamente sentimental del arte religioso posterior al Concilio de Trento, sobre todo, si tenemos en cuenta que, en el fondo, es un paralelo de la imagen medieval del Pantocrátor, en su idea de Cristo Señor del Universo.

Esa entronización tiene la más excelsa iconografía en la imagen del Niño Jesús que, el día 1 de enero, se le sienta en un trono, y que por la fecha en que se realiza la ceremonia, en muchos lugares se le ha conocido como, el «Manolito». A través de esta imagen, el Niño Dios recibe, en la octava de la Navidad, el culto de la humanidad a la que ha venido a redimir, entronizándosele como Señor del Universo. Pensemos, por otra parte, cómo esta imagen, con este ceremonial, está tan ligada al mundo del teatro y de la ficción tan propio del barroco.

Cabe, finalmente, señalar cómo otras veces, la iconografía del Niño Jesús se ciñe solamente a variadas imágenes para vestir, reci-

biendo las más diversas denominaciones –«Papa», «Porterito», «Peregrinito»– en función de la indumentaria o del lugar en el que se encuentra la imagen.

Sin embargo, hay iconografías que, frente a esta dulzura del Niño, nos muestran un lado amargo. El Niño Jesús nació exclusivamente para redimir a la humanidad del pecado y para ello debía morir en la Cruz tras una larga tortura moral y física. El Niño, como Dios que era, al mismo tiempo que hombre, conocía esto desde antes de su misma concepción, y por ello, muchas veces medita sobre el fin que le espera y piensa en la Cruz como arma que utilizará para redimir a la humanidad. Es la iconografía del Niño «Pasionario» o «Penitas», que frente a la alegría anterior, sufre, aunque no por ello pierde su dulzura. Se unen así en este modelo iconográfico dos factores fundamentales de la iconografía postrentina, como son la Natividad y la Pasión de Jesucristo.

Pero, ¿por qué tanta abundancia de este tipo de imágenes en la iconografía posterior al Concilio de Trento? La razón hemos de buscarla en lo mismo que iremos viendo en otros temas iconográficos, en que tras el concilio, la religiosidad fue altamente sentimental y llegaba perfectamente al corazón humano, lo que se conseguía de una manera plenamente eficaz con las imágenes religiosas. En el caso de estas numerosísimas imágenes del Niño Jesús, su presencia en el convento estaba directamente ligada a las características de la vida conventual, pues el Niño era modelo a imitar por su humildad, obediencia, paciencia, etc., lo que eran características de las virtudes que debían cuidar y fomentar las religiosas.

Además, el cuidado exquisito que se tenía con estas imágenes, los cambios de indumentaria que se les hacía según las fechas del calendario litúrgico, las ceremonias u oraciones que se hacían ante ellas, estaban dando cumplimiento a uno de los aspectos señalados en el *Decreto* sobre las imágenes del Concilio de Trento, en que se decía que *se les ha de tributar el correspondiente honor y veneración... de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneramos a los santos, cuya semejanza tienen.*

Conclusión

De una forma rápida, se ha ido haciendo un repaso sobre algunos aspectos significativos de la iconografía postrentina, aunque son también muchos los que requerirían ser considerados si pudiera disponerse de más espacio.

Con lo visto, es posible establecer una serie de consideraciones que, por otra parte, no variarían si hubiéramos podido analizar esos otros aspectos de los que hemos debido prescindir.

La primera consideración es la de la trascendencia de la Reforma de Lutero y del Concilio de Trento en la iconografía cristiana de la Edad Moderna, la cual, si bien en algunos casos deriva de la medieval, en la mayoría de ellos pasa por una serie de cambios significativos.

La segunda consideración es que estos cambios, con respecto a la Edad Media, suponen una depuración en las imágenes religiosas en su contenido histórico, buscando una autenticidad en los relatos, por lo que también encajan perfectamente en el nuevo sentido realista que propugna el arte barroco.

También ha de considerarse cómo surgen nuevos temas en función de los principios atacados por la Reforma luterana, así como para adecuar la doctrina al hombre de la Edad Moderna.

Otra consideración es la de cómo el arte religioso fue utilizado por la Iglesia Católica para cuidar la catequesis de los fieles, y ello, en un momento especialmente delicado por la expansión de la Reforma luterana, fomentando así, con los motivos iconográficos, las verdades de la fe más duramente atacadas por los reformados.

En este mismo sentido, es preciso señalar el valor concedido a las imágenes religiosas como ayuda para la oración personal de los fieles, tanto por parte de las autoridades de la Iglesia, como por la de los escritores místicos.

Otro aspecto interesante es el de cómo a los motivos iconográficos se añadieron esos otros factores que hemos denominado como «efectos especiales», que refuerzan el valor convincente de las imágenes.

También debe señalarse cómo el Concilio de Trento no formuló unas pautas muy concretas y excesivamente rígidas de cómo había de ser el arte religioso y la iconografía a desarrollar; antes al contrario, dio una normas muy generales que hacían referencia a los aspectos que evitaran una desviación de la fe y pudieran llevar a una interpretación errónea de lo representado, pero nunca impuso de forma tajante cómo debían representarse esos temas en su aspecto concreto.

VIEJAS IMÁGENES EN UN ARTE NUEVO

Lucía García de Carpi

Profesora Titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

A finales del siglo XIX empezó a configurarse una nueva concepción de la obra de arte. El Impresionismo destruyó el viejo sistema representativo de origen renacentista, a la vez que propiciaba la quiebra de un concepto de verismo que hasta entonces había hecho depender el arte de la experiencia perceptiva del mundo exterior. Como consecuencia de todo ello y en plena crisis del Positivismo, la pintura perdió su antiguo carácter mimético, pasando de reproducir la realidad a alumbrar una realidad nueva.

A este tránsito de una concepción plástica basada en la mirada exterior a otra fundamentada en la mirada interior también contribuyó el cambio de actitud del artista. Tras los sucesos de la Comuna, éste dejó de implicarse en los acontecimientos sociales, se desligó por completo de los valores vigentes y exigió para su actividad una libertad sin límites. Toda la experiencia vanguardista posterior hundirá sus raíces en esta doble conquista: por un lado, la autonomía del arte con respecto a la Naturaleza y, por otro, el carácter estrictamente individual del hecho creativo. El arte, lejos ya de sus antiguos fines, en el contexto de la vanguardia, vino a ser entendido como una forma específica de conocimiento, una vía privilegiada para desentrañar el mundo y un modo de explicitar todas aquellas experiencias humanas para las que carecemos de conceptos.

Fruto de los nuevos planteamientos, ya en la segunda década de nuestro siglo, surgió el arte abstracto, habitualmente considerado como la opción estética de nuestra época. Sin embargo, el hombre moderno con sus aspiraciones y miedos se ha expresado también a través de propuestas de corte figurativo que nada tienen que ver con el viejo naturalismo académico. En ellas, además de aflorar toda una serie de iconos

nuevos, han prolongado su vigencia viejas imágenes e, incluso, se han reactualizado algunos de los antiguos géneros. Y es que, como ahora veremos, hay imágenes que parecen poseer una misteriosa capacidad de pervivencia, verdaderos arquetipos visuales que forman parte de la memoria del pintor y han pasado al arte de nuestro tiempo.

En este aspecto, como en tantos otros, Picasso constituye un caso paradigmático. El pintor malagueño, junto a una portentosa retentiva visual, —que le permitía trasladar al lienzo con habilidad pasmosa lo definitivo de cualquier elemento de la realidad—, poseía una amplia cultura artística. Pero lo que en él determina la persistencia de los clichés iconográficos, a los que antes hacíamos referencia, no es tanto esta última como su forma de actuar. Javier Herrera, en un estudio reciente, ha subrayado con acierto cómo Picasso, que siempre rechazó la abstracción, nunca fue, sin embargo, un pintor del dato visivo, del estímulo inmediato, confluyendo en su obra la experiencia de la realidad vivida y una intensa reflexión sobre el hecho artístico que, en sí misma, comporta asumir su propia

tradición¹. Una relectura de la historia del arte, en definitiva, que tras pasar revista a grandes maestros del pasado como Velázquez o Goya, terminaría por llevarle hasta el arte primitivo.



PICASSO, P. *Encuentro (Dos hermanas)*.

Un buen ejemplo de esa reutilización suya de arquetipos del pasado es el óleo *Encuentro (Dos hermanas)*, hoy en el Museo del Ermitage, en el que claramente ha recurrido al esquema compositivo de la Visitación. Pero, sin duda, el caso más llamativo en este terreno es *El entierro de Casagemas*, perteneciente, como el anterior, al período azul. En él, Picasso no se limita a extrapolar a un ámbito laico una

¹ HERRERA, J. *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"*. Cátedra. Madrid, 1997.

serie de motivos de la iconografía sacra —concretamente, el de la subida del alma a los cielos o la figuración hispana de Santiago a caballo—, sino que transgrede profundamente el sentido religioso de los mismos. Carlos Casagemas fue el joven pintor que acompañó a Picasso en su primer viaje a París, ciudad en la que, a causa de un rechazo amoroso, se suicidó a comienzos de 1901. El malagueño recibió la noticia de su muerte estando en Madrid y, pese a que le afectó profundamente, no pintó el cuadro de inmediato. Lo hizo unos meses más tarde, cuando se hallaba instalado de nuevo en la capital francesa. Lo más sorprendente es que, en él, Picasso no hace referencia alguna al trágico suceso que lo motiva, sino que prescinde del hecho concreto y otorga a la muerte del amigo una auténtica dimensión simbólica. En la obra, Casagemas es presentado como un mártir sacrificado por amor, valiéndose para ello del esquema compositivo utilizado por El Greco en *El entierro del Conde de Orgaz*. Picasso repite su doble ámbito espacial: el terrenal, en el que aparece el difunto yacente rodeado de diversos personajes y el celestial en el que un Casagemas transfigurado reaparece sobre un corcel blanco, despidiéndose del amor, en sus distintas variantes: maternal, venal, lésbica...



COURBET, G. *Buenos días Sr. Courbet*.

El procedimiento no es nuevo, de todos modos, pues ya en siglo XIX, período en el que se acelera el proceso de secularización de la cultura europea iniciado con la Ilustración, tenemos abundantes casos. Goya, otro conocido transgresor al igual que Picasso, en uno de sus más conmovedores grabados de *Los desastres de la guerra*, el titulado *Tristes presagios de lo que ha de acontecer*, había evocado la soledad e indefensión del hombre de su tiempo por medio de la imagen arrodillada de Cristo en el Huerto de los Olivos; Courbet, por su parte, en su célebre e intrascendente, desde un punto de vista temático, *Buenos días Sr. Courbet* –en el que representa su encuentro con un amigo en mitad del campo– había reactualizado, nada menos que el arquetipo icónico del *Noli me tangere*, correspondiente al encuentro de Cristo resucitado con la Magdalena; tampoco olvidemos a Gauguin quien, en medio de un paraje de vegetación exuberante, introdujo en su *La orana María* dos figuras directamente sacadas de una Adoración de los pastores.

Al margen ya de estos motivos de procedencia religiosa, es de sobra conocida también la transposición que hizo Manet de un modelo de prestigio como es la tizianesca *Venus de Urbino* a su *Olimpia*, cuadro en el que, no sin gran escándalo, transfirió a una prostituta de su tiempo el estereotipo de belleza femenina tradicionalmente atribuido a la diosa mitológica.

Los ejemplos son numerosos, pero, más que seguir insistiendo en ellos, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que se adaptaran también a las nuevas exigencias expresivas géneros pictóricos a primera vista tan poco identificados con el arte de nuestro siglo como son el religioso, el histórico o el alegórico. En realidad, todos los géneros, en cuanto que vías codificadas de relación entre los artistas y la sociedad, perdieron su razón de ser en el contexto vanguardista², si bien su posibilidad de adaptación a los nuevos tiempos era mayor en unos que en otros. A partir de Cézanne, por ejemplo, la naturaleza muerta y el paisaje –los de menor implicación emotiva– servirían de

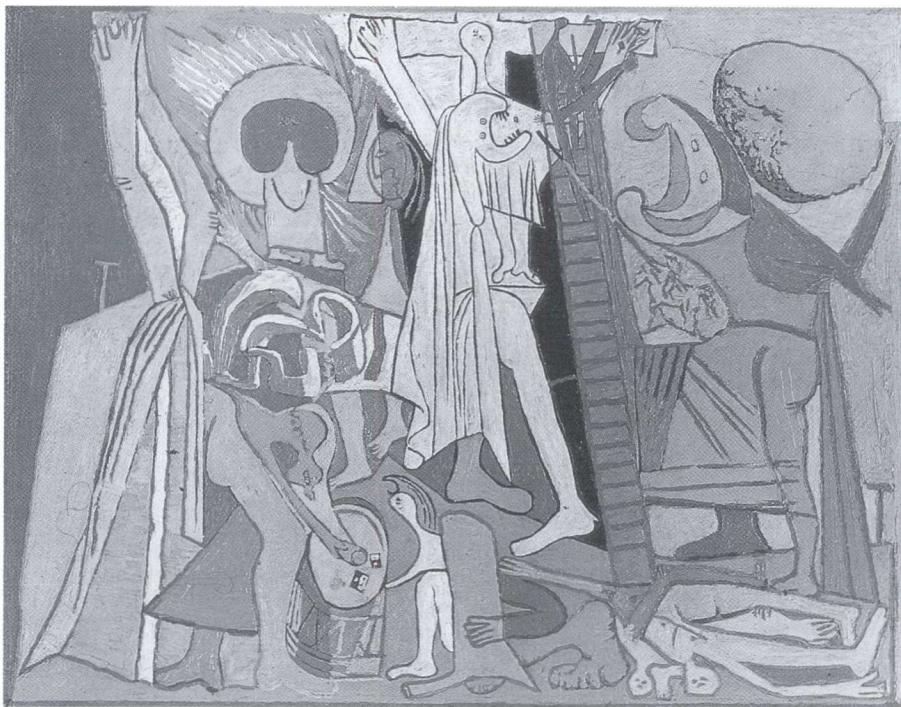
² La vigencia de los géneros en el arte de estas últimas décadas fue objeto de una exposición en el CAAM. Y aunque el material expositivo fue exclusivamente fotográfico, en los textos del catálogo también se aborda el hecho en relación con la pintura. *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

soporte a las especulaciones de orden lingüístico de la mayoría de los “ismos”, siendo el primero de ellos, como todo el mundo sabe, emblemático del cubismo. Su carácter antinarrativo, —el bodegón se limita a presentar ante el espectador una serie de objetos—, qué duda cabe, lo hacía especialmente atractivo para los artistas modernos. Ahora bien, esa supuesta asepsia en la que precisamente se fundamenta la reivindicación de este género por parte de Cézanne, no siempre se da; y, así, los bodegones pintados por Juan Gris al final de su vida, cuando el pintor madrileño se hallaba gravemente enfermo, comportan una reflexión sobre la caducidad y el paso del tiempo equiparable a la de los mejores ejemplos del barroco español. Y como auténticas vanitas, efectivamente, pueden ser consideradas aquellas composiciones suyas tardías en las que, frente a un luminoso paisaje, dispone una serie de objetos diversos: instrumentos musicales, naipes, frutas, botellas...

Por lo que al retrato se refiere, no faltan en el arte de nuestro siglo potentes estudios psicológicos, como es obvio; pero también han sido muchos los pintores que, empezando por Cézanne y Matisse, se han enfrentado a la figura humana con total distanciamiento, tratándola como un motivo más para sus indagaciones plásticas. Más que un ser dotado de sentimientos, es para ellos un mero volumen en el espacio sobre el que incide la luz; de ahí esos rostros intensamente fragmentados del cubismo o fuertemente distorsionados por efecto del color en el *fauvismo*. El arte del siglo XX rompió con la imagen que del hombre se tenía; lo que ya no está tan claro es que lograrse configurar una alternativa a la misma.

Pero volvamos de nuevo a aquellos otros géneros que a todas luces resultan más extemporáneos, empezando por el religioso, en franco proceso de declive a causa tanto de la secularización de la sociedad como del abandono por parte de la Iglesia de su anterior labor de mecenazgo. Pues bien, eso no impide que en él existan ejemplos notables. Uno de ellos es *La Crucifixión* pintada por Picasso en 1930. Una verdadera excepción dentro de la producción picassiana, desde el punto de vista iconográfico³, y que, pese a sus pequeñas dimensiones, es conside-

³ Estrechamente ligada a ella se encuentra la serie de dibujos a tinta realizados en 1932 a partir de la *Crucifixión* de Grünewald, que remata el retablo de Isenheim. Picasso nunca más volvería sobre el tema.



PICASSO, P. *La Crucifixión*.

rada unánimemente pieza clave entre *La danza* de 1925, hoy en la Tate Gallery, y *Guernica*. Corresponde a un momento de acercamiento del pintor malagueño a los círculos surrealistas y, en especial, al configurado en torno a la revista *Documents*, que dirigía Georges Bataille. En ella se prestaba gran atención a los estudios etnográficos y a las manifestaciones del arte primitivo y arcaico, en consonancia con el interés creciente de los surrealistas por los arquetipos universales y el inconsciente colectivo. Si en un primer momento éstos se habían centrado en el inconsciente individual, al final de los años veinte incorporaron también a sus objetivos este tipo de estructuras mentales, a las que tan sólo se puede acceder a través del arte, ritos y mitos de los pueblos primitivos.

Picasso mantiene en *La Crucifixión* elementos propios de la iconografía cristiana, comenzando por lo que Juan Antonio Ramírez ha denominado “la iconografía del lugar”⁴, es decir, la ambientación habi-

⁴ “Iconografía e iconología”. En BOZAL V. (Ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II. Visor. Madrid, 1996. Pág., 242.

tual de cada uno de los temas. En el caso que nos ocupa lo sería el paraje árido del Gólgota con las cruces de los dos ladrones. También mantiene los personajes que establece la tradición: las Santas Mujeres que acompañaron a Cristo en el Calvario, los soldados romanos que se jugaron a los dados su túnica, el centurión con la lanza... si bien acentúa el carácter sacrificial de la escena, convirtiéndolo en un rito bárbaro y primitivo, al solapar a dicha tradición cristiana elementos de los cultos mitraicos, como brillantemente ha demostrado Ruth Kaufmann⁵. La obra, desde el punto de vista estilístico, es muy compleja y sus fuentes iconográficas variadísimas, pero tan sólo desde la experiencia de la violencia que tiene el hombre del siglo XX y desde su conquista de la independencia se explica una imagen semejante.

Absolutamente contrario se muestra Dalí en el *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951). Lejos de cualquier ritual bárbaro, en este caso, la obra remite a una vivencia mística. Como es sabido, Dalí se inspiró en un dibujo realizado por San Juan de la Cruz y, pese a su concepción grandiosa y efectista –con ese potente escorzo de la figura de Cristo sobre el dilatado paisaje de Port Lligat–, logra mantener el sentido intimista del diseño inicial. El cuadro responde una concepción personal de la experiencia religiosa y carece por completo de la pretensión de adoctrinamiento que la pintura de este tipo tuvo en otro tiempo.

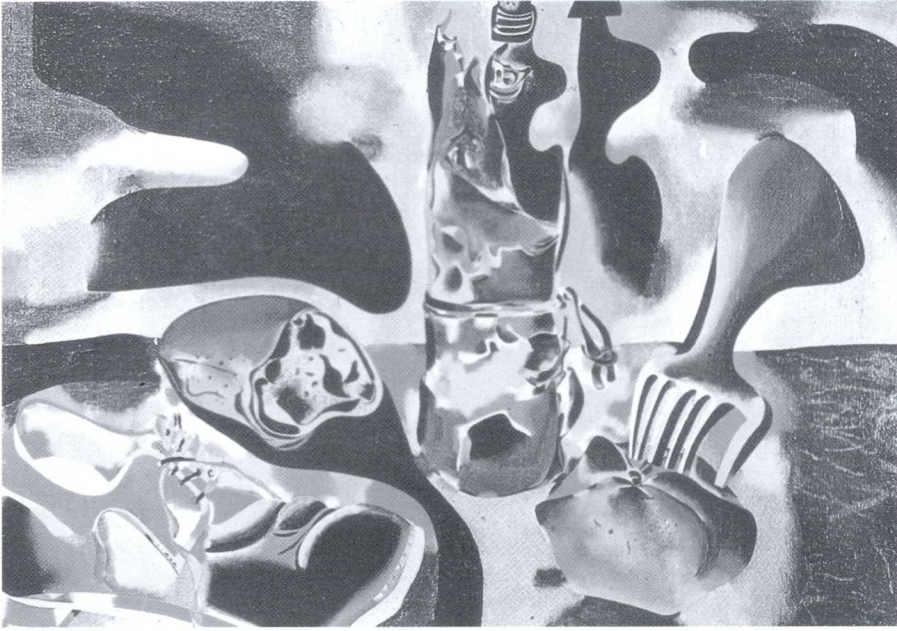
Esa nueva mirada, que acabamos de destacar en la pintura religiosa, es perceptible también en el tratamiento del cuadro de historia, un género que, en su formulación tradicional, tenía los días contados ya antes de finalizar el siglo XIX. No en balde, la fotografía había arrebatado a la pintura su tradicional faceta de cronista y los certámenes oficiales –Salones y Exposiciones Nacionales de Bellas Artes para los que se habían realizado la mayoría de los grandes aparatos históricos,– habían entrado en franco desprestigio. Y no es que el género no hubiera ido evolucionando con el paso del tiempo. Si se comparan ejemplos de diferentes períodos, como pueden ser *Las lanzas de Velázquez*, cualquiera de los cuadros del ciclo napoleónico o *El dos de Mayo* de Goya, se constatan, efectivamente, modificaciones sustanciales. De la

⁵ "La crucifixión de Picasso de 1930". En COMBALÍA, V. (ed.) *Estudios sobre Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1991.

exaltación del gran personaje y del héroe romántico se pasó al protagonismo del pueblo llano, pero en cualquier caso se trataba siempre de narrar unos determinados hechos. Al entrar en crisis dicha finalidad narrativa, los pintores que, en pleno siglo XX, se enfrenten a la tarea de evocar sucesos de relevancia colectiva o grandes acontecimientos, recurrirán a diversas estrategias metafóricas.

El gran cuadro de historia en la era de los medios de comunicación de masas, es, sin duda, *Guernica*, que a su solvencia plástica añade una carga ética incuestionable. Su origen y proceso de ejecución son conocidos por todos. En enero de 1937, el Gobierno de la República encargó a Picasso una obra para que figurará en el Pabellón Español de la Exposición de París, que iba a inaugurarse en el mes de julio. Pasaba el tiempo y el pintor no terminaba de encontrar el motivo adecuado, hasta que el 26 de abril tuvo lugar el bombardeo de la villa de Guernica por parte de la aviación nazi. La noticia, acompañada de material gráfico, apareció en la prensa francesa cuatro días más tarde, actuando de auténtico revulsivo para Picasso. La guerra, iniciada casi un año antes, acumulaba ya un triste historial de episodios trágicos; pero ninguno de ellos impresiona tanto a Picasso como este suceso, pues, a diferencia de los otros, se trata del primer ataque a gran escala contra la población civil. Bajo el impacto de la noticia, Picasso se puso a pintar de inmediato y en un mes aproximadamente el cuadro estuvo acabado.

Ahora bien, Picasso, para decepción de quienes se lo habían encargado y esperaban encontrar en él un claro alegato en favor de la causa republicana, no describe el bombardeo, ni relata ningún hecho determinado. Sus arraigadas convicciones políticas no le inducen a exaltar a uno de los bandos combatientes y a denigrar al contrario. Se limita a visualizar el horror, a enfrentar al espectador con la destrucción, la violencia y la muerte, a través de una imponente grisalla, por lo que la obra adquiere dimensión universal. Este carácter antidescriptivo es el que, por otro lado, ha generado interpretaciones muy diversas sobre el simbolismo de algunas de sus figuras, y en especial sobre el caballo y el toro, mientras otras, como esa madre con el hijo muerto en los brazos, versión renovada del viejo icono de la Piedad, por el contrario, no plantean duda alguna.



MIRÓ, J. *Bodegón del zapato viejo*.

La guerra civil española generó otras muchas obras⁶ y justo las más importantes, aunque no alcancen la dimensión mítica del *Guernica* picassiano, son las que participan de plantemientos plásticos similares, es decir, aquellas que recurren a distintas estrategias metafóricas. Miró, por ejemplo, en su *Bodegón del zapato viejo* (1937), insistió como Picasso en las repercusiones de los acontecimientos bélicos sobre la población civil, explicitando con esta paupérrima naturaleza muerta sus carencias y sufrimientos. El clima de violencia viene dado en él por el durísimo contraste cromático y por el sentido amenazador que adquieren objetos en principio tan anodinos como el tenedor. El mismo formato apaisado del cuadro, en quien con anterioridad tantas veces había situado a sus hombres y mujeres a la altura de las estrellas, acentúa el carácter insoportablemente rastrero de la escena.

Recurriendo a elementos característicos de su lenguaje pictórico, también Dalí se hizo eco de la conflictiva situación española de los años treinta en una serie de obras. Las más conocidas son *Premonición*

⁶ Un buen número de ellas se expusieron, asimismo, en el Pabellón Español de París. Pero, salvo contadas excepciones, su clara intencionalidad propagandística y su apuesta por una figuración de corte academicista, mermó mucho su entidad estética.

de la guerra civil y *Canibalismo de Otoño*, ambas pintadas en 1936. En ellas, el pintor de Figueras, al igual que sus dos compatriotas, renuncia a toda alusión concreta, resaltando de forma alegórica el carácter fratricida de la contienda; en la primera, son dos seres monstruosos de evidente parentesco los que se agreden con extraordinaria ferocidad, mientras que, en la segunda, es un solo ser dotado de dos torsos quien ejerce y sufre simultáneamente la violencia.



DALÍ. *Canibalismo en otoño*.

Para concluir, reseñar también dentro de este apartado la pervivencia que han tenido en el arte de vanguardia alegorías que remiten a una edad de oro virgiliana. Matisse pintó, hacia 1904-5, algunas de las más significativas. Si en *Lujo, calma y placer*, –cuyo título está tomado de *La invitación al viaje de Beaudelaire*–, solapa a una escena contemporánea de bañistas en la playa, figuras extraídas de composiciones arcádicas, en *La Dicha de vivir*, –otra obra suya de este *fauvismo temprano*–, renueva la pastoral clásica, asumiendo a la vez tanto la tradición de las bacanales y fiestas campestres como las aportaciones hechas por Ingres al género.

Cézanne, con sus bañistas, reactualizó el tema clásico del desnudo en la Naturaleza, abriendo con ello un camino que, al margen de Matisse, fue continuado por otros muchos. Es más, ese ideal clasicista —entendido como anhelo de perennidad, equilibrio y serenidad, no como apuesta estilística— constituye, junto con el primitivismo, uno de los grandes fermentos del arte a comienzos del siglo XX⁷. Dicho ideal reaparece también con posterioridad, porque si bien es cierto que el arte había asumido los riesgos que comporta la primacía de la subjetividad, tampoco lo es menos que el hombre, especialmente en los momentos de crisis, busca anclajes con los que conjurar el vértigo derivado de su inexorable temporalidad.



H. MATISSE, *Lujo, calma y placer*.

⁷ Aspecto abordado por BOZAL, V. En *Los primeros diez años. 1900- 1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Visor. Madrid, 1991.

LA PINTURA COMO FUENTE ICONOGRÁFICA DEL CINE

Mercedes Águeda Villar

Profesora Titular de Escuela Universitaria.

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad Complutense de Madrid

En los nuevos planes de la licenciatura de Historia del Arte, se incluyeron hace años nuevas materias como la Fotografía, la Música y el estudio de la Historia de la Cinematografía y los medios audiovisuales. Estas enseñanzas exigieron a los historiadores del arte dedicados a la enseñanza universitaria donde se impartían materias de arte contemporáneo a un reciclaje costoso, pero provechoso, porque desde ese momento, teníamos otra puerta abierta para bucear desde nuestras respectivas materias de investigación las relaciones interdisciplinares que nos ofrecen estos nuevos campos. La opción fue unánime en todas las universidades; no se trataba de ofrecer estos conocimientos desde el punto de vista del profesional dedicado a esta ocupación como fotógrafos, músicos o cineastas, que para eso ya estaban las instituciones pertinentes, sino acercarnos a estas disciplinas desde nuestro oficio de historiadores, dar un panorama general cronológico y temático de lo que habían sido estas nuevas artes desde su nacimiento. Para ello, disponíamos de un material inagotable de obras que exigían una clarificación y ubicación dentro del panorama de la evolución social e histórica y, sobre todo, desde nuestra posición de historiadores del arte, una inserción de esta materia dentro de la evolución de los movimientos artísticos.

A nadie se le escapa que, desde su nacimiento, el cinematógrafo tuvo una relación con la pintura muy estrecha, no sólo porque el relato fílmico se nos muestra encuadrado en un marco o pantalla que tiene grandes semejanzas con los límites tradicionales de un cuadro, sino también porque cuando el cine ha querido reflejar a la historia y a sus personajes, ha necesitado recurrir obligatoriamente, si quería dar una imagen de vero-

similitud, a los modelos históricos proporcionados por la pintura, que era el ejemplo en color de una época; también habría podido servirse del grabado, pero éste tenía como inconveniente la ausencia del color. La imagen cinematográfica funciona como la pintura desde el siglo XV, se trata de una superficie plana en dos dimensiones que intenta reproducir un espacio tridimensional; se trata de *una ventana abierta al mundo*, como consideraba Alberti a un cuadro, pero, en el caso del cine, el movimiento presta todavía mayor realismo a la representación¹. Pero la representación dinámica tampoco es privativa del cinematógrafo; muchos especialistas han considerado que algunas pinturas parecían imágenes cinematográficas ralentizadas o, lo que es lo mismo, a algunas pinturas sólo les faltaba una vuelta de manivela para que se pusiesen en movimiento. De esta opinión se mostraba José López Rubio cuando le preguntaron qué pintura tenía más valores cinematográficos; sin dudarlo, respondió que *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya, porque “*allí todo estaba dispuesto para empezar a moverse en cuanto un posible director lo ordenara*”². Y sobre este particular también se expresa Carlos Fernández Cuenca, que considera que los tres mejores ejemplos que expresan los planos temporales son las *Escenas de la vida de San Juan Bautista* de Giovanni di Paolo (Chicago, Art Institute), la *Pasión* de Memling (Turín) y *San Mauricio y la legión tebana* de El Greco (Monasterio de El Escorial). En las tres obras encontramos una continuidad narrativa fabricada por los diferentes planos que les hacen precedentes geniales del cine³.

Evidentemente, los casos y situaciones que vamos a analizar en nuestra exposición no pueden ser todos obras de arte con mayúsculas porque, al igual que en la pintura, independientemente de los gustos personales, existen categorías entre los creadores que han aportado alguna novedad o que han abierto caminos insospechados para el devenir de su propio género y obras aisladas que son consideradas como paradigmáticas en el mundo de la creación. O lo que es lo mismo, pero traducido a ejemplos comparativos, existen los Leonardo y los Eisenstein, los Caravaggio y los Fritz Lang, el *Juicio Final* de Miguel Ángel y *Ciudadano Kane* de Orson Welles.

¹ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M^a. J. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, 1995. Págs., 22-23.

² Anécdota recogida por FERNÁNDEZ CUENCA, C. *Picasso, en el cine también*. Madrid, 1971. Pág., 28.

³ *Ibidem*. Pág., 61.

Lo que se intenta hacer comprender es que el cine puede ser una escuela de análisis y conocimientos a través de ejemplos concretos, de suerte que el entendimiento del cinematógrafo a través la pintura sea un método de investigación de las imágenes y que, de la misma forma que la historia de la pintura se puede estudiar de muy diferentes maneras, el relato fílmico referido a la pintura se puede codificar en diferentes aspectos que pueden servir para la enseñanza de este género artístico.

En primer lugar, se trataría de establecer si el producto cinematográfico merece ser considerado, como lo ha sido, de “séptimo arte”, hecho que en los momentos de su invención se puso en duda y sólo estaba considerado en su faceta de espectáculo o entretenimiento de los espectadores que lo contemplaban. Ricciotto Canudo (1879-1923) publicó en 1911 *El manifiesto de las siete artes*; en él consideraba al cine como la obra de arte total porque era la síntesis de todas ellas. Desde ese momento, el cine empezó a ser analizado y sobre todo estudiado en sus aspectos mecánicos y cómo éstos pueden llegar a convertirse en aliados de la imagen para que ésta sea considerada artística. La obra más significativa en este aspecto se publicó en 1933 por Arnheim⁴; su teoría, hoy día muy discutida y discutible, consideraba que cada uno de los campos que se utilizan como conceptos indispensables para hacer cine, como color, profundidad, distancia, iluminación o tiempo, debían estar contemplados desde la óptica de la pictoricidad o de un uso artístico para que la representación tuviese un valor.

En 1936, Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁵, analizaba desde una manera totalmente negativa el efecto positivo que la técnica producía en la obra de arte, puesto que el objeto artístico perdía su “aura” o su tradicional valor. Por tanto, el cine no podría ser asimilado al sistema artístico sino como algo nuevo y diferente, que no podía ser mensurable o comparable con las categorías que utilizamos para hablar del resto de las bellas artes, puesto que antes (en la época manual) no existía. Para este autor, el nacimiento del cine significaba una modalidad artística nueva de lo

⁴ El título del ensayo era *Filme* y se encuentra recogido en edición castellana en ARNHEIM, R. *El cine como arte*. Barcelona, 1990. Pág., 49.

⁵ En castellano, se encuentra en BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*. Taurus. Madrid, 1992.

icónico y obligaba, incluso, a replantearse el concepto mismo del Arte, puesto que sus categorías estéticas no son válidas para el cine.

Así, se llega a las teorías evolucionistas elaboradas, sobre todo, por críticos franceses inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial, como Bazin⁶, que afirma que el valor del cine consiste en añadir algo que la pintura no puede poseer como es la relación espacio-tiempo; aunque el relato fílmico deriva de ella, éste consigue algo que la pintura no ha habido conseguido jamás: la representación del tiempo. En definitiva, se añadía un concepto temporal derivado de la obra teatral, que a su vez comienza a ser estudiada como otra de las fuentes indispensables para el nacimiento y estudio del cine. Otro autor francés, Aumont⁷, va más allá que Bazin y, sin negar el origen pictórico de la imagen cinematográfica, busca una teoría global de la imagen como historia de lo visible o de la representación.

Aceptado así el producto cinematográfico como obra de arte y su indudable conexión con la pintura puesta de manifiesto desde los primeros estudios teóricos de principios de siglo, nos quedaría hablar de la forma en que la pintura interviene en cada una de las partes en que está compuesto el relato cinematográfico:

- Base literaria o guión.
- Técnica de filmación propiamente dicha.
- Imagen en forma de planos y secuencias previamente seleccionados.

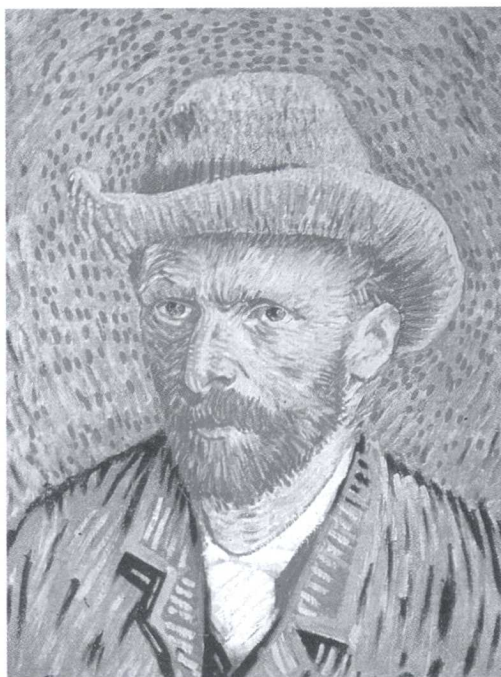
¿En cuál de estas tres partes constituyentes de una película ha influido la pintura? En primer lugar, la pintura ha intervenido en la base literaria o guión como inspiradora del tema elegido para la película. El componente literario base de un guión cinematográfico no podía dejar pasar por alto las biografías de pintores famosos y, de hecho, se han filmado numerosas películas con el tema. Estos *biopics* o películas de tipo histórico, tienen algunos rasgos comunes a todas ellas, como son el pro-

⁶ BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*. Madrid, 1990.

⁷ AUMONT, J. *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Toulouse, 1989.

tagonismo del artista y su tipología; no se busca la descripción del acto creador como un proceso lento y trabajoso, producto de una meditación racional sobre los fines que el artista se ha propuesto y ansía lograr; sino que generalmente se describe el carácter romántico del artista como ser atormentado, excéntrico y rebelde cuyo arte es producto de un conflicto interior que a menudo lleva a la muerte⁸.

Sin duda, uno de los pintores más biografiados ha sido Van Gogh; su obra y su atormentada vida han suministrado suficiente material para un buen número de películas. La más famosa de todas ellas es *El loco del pelo rojo* dirigida por Vincente Minnelli (1956), en la cual se nos describe su vida con precisión, y su trágico final; la narración es lineal y su mayor logro es haber encontrado en el actor Kirk Douglas, un rostro muy parecido al del pintor holandés. Además, entre sus aciertos, se encuentra haber hecho partícipes y protagonistas a



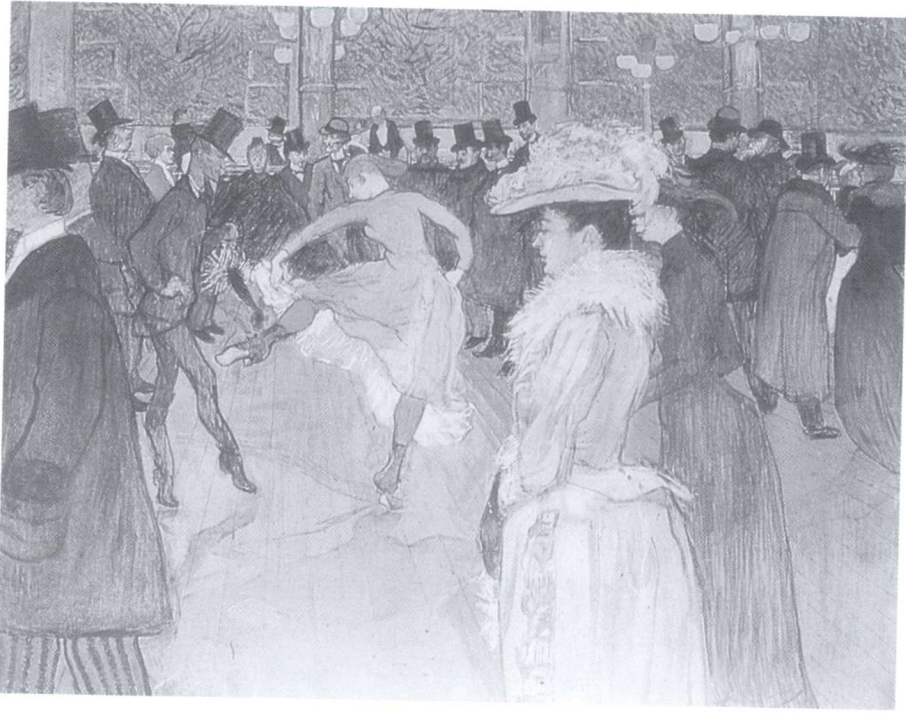
VAN GOGH. Autorretrato con sombrero de paja.

sus obras, que en algunos momentos se convierten en verdaderos “tableaux vivants” y el espectador ve las imágenes que provocaron sus pinturas a través de los ojos del artista. Para su propósito utilizó el contraplano y el fundido encadenado, que le permitía pasar de la realidad al cuadro. En 1948, Alain Resnais, el más tarde integrante del movimiento de la “nouvelle vague”, hizo el documental *Van Gogh* que, a pesar de contar con la limitación del blanco y negro, paradoja para la presentación de un artista cuya meta era conseguir el color en sus cuadros, nos dio una muestra inmejorable del tratamiento que se debe dar a un cortometraje de carácter cultural. En

⁸ CURTIN, B. *Reel Artists*. En *Film in Review*. Enero, 1981.

estos últimos veinte años se han sucedido las adaptaciones sobre la vida y la obra de Van Gogh desde muy diferentes puntos de vista y, quizás, una de las más meritorias fue la realizada por el director Paul Cox: *La vida y la muerte de Vincent Van Gogh* (1987); realizada en clave documental, la base de su guión es la correspondencia con su hermano Theo, narrada en off con el inmejorable acento británico del actor John Hurt; el dramatismo que producen las palabras de Van Gogh con la contemplación de las imágenes de su obra es uno de los mejores frutos del filme. En los últimos diez años, se ha seguido ilustrando la vida de Van Gogh; Robert Altman hizo una producción para TV que lleva el nombre de *Vincent y Theo* (1990), en la que se estudia la oposición de los trabajos de los dos hermanos, pintor y marchante. En el mismo año, se estrenó *Vincent and Me*, de Michael Rubbo, que no añadió nada nuevo a las anteriores películas; también en 1990 se estrenó la más original en cuanto a argumento de todas las que se han realizado; se trata del episodio de *Los cuervos* en *Los sueños* de Akira Kurosawa. El realizador japonés utilizó la imagen electrónica para conseguir introducir que el protagonista, Martin Scorsese, que da vida a la personalidad del pintor, camine entre las pinceladas de la pintura. El efecto visual es muy afortunado y Kurosawa ha utilizado todos los trucos conocidos para plantearnos los problemas de representación en las obras del holandés. Todavía en 1993, Maurice Pialat nos ha dejado el último *Van Gogh* hasta la fecha y, en un afán de originalidad, intenta presentarnos al hombre y no al artista.

Evidentemente, no todos los pintores han corrido la misma suerte que Van Gogh y su biografía no ha sido visitada tan abundantemente, pero el cine nos ha dejado de mano de otros directores ejemplos valiosos de otros artistas. Producto de su época es la biografía de Miguel Ángel en *El tormento y el éxtasis*, dirigida por Carol Reed (1965), superproducción costosa, basada en un best-seller y en donde se combinan las diferentes facetas artísticas del artista italiano. Otro pintor cuya vida ha sido llevada a la pantalla en *Moulin Rouge* (1953) por el director John Huston, fue Toulouse Lautrec, donde sus cuadros de escenas del cabaret parisino son trasladados al movimiento en muchas de sus fotogramas y nuevamente nos encontramos con el artista insatisfecho de su cuerpo que vuelca toda su creatividad en pintar escenas de un ambiente en donde no se siente excluido por su deformidad. El gran acierto de la película fue el tratamiento del color basado en las tonalidades utilizadas por el pintor.



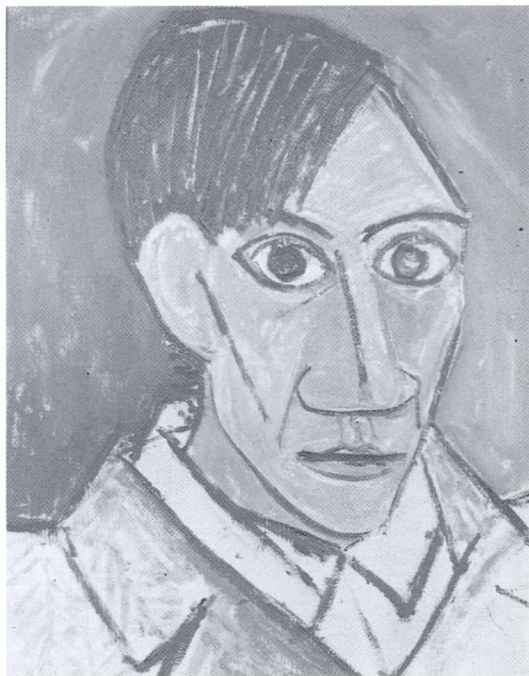
TOULOUSE-LAUTREC. *Baile en el Moulin Rouge.*

La personalidad de uno de los grandes rebeldes de la historia de la pintura no podía pasar inadvertida y, así, el director Derek Jarman hizo su controvertida *Caravaggio* (1986), donde se incide en el aspecto tópico del artista incomprendido y donde la presencia de su obra es constante en todo el filme; el contenido dramático del guión se centra fundamentalmente en su homosexualidad. Téc-



CARAVAGGIO. *Autorretrato de Baco.*

nicamente, busca la puesta en escena a la manera de las pinturas de Caravaggio, con sus luces dirigidas, y abusa de los “tableaux vivants”.



PICASSO. *Autorretrato.*

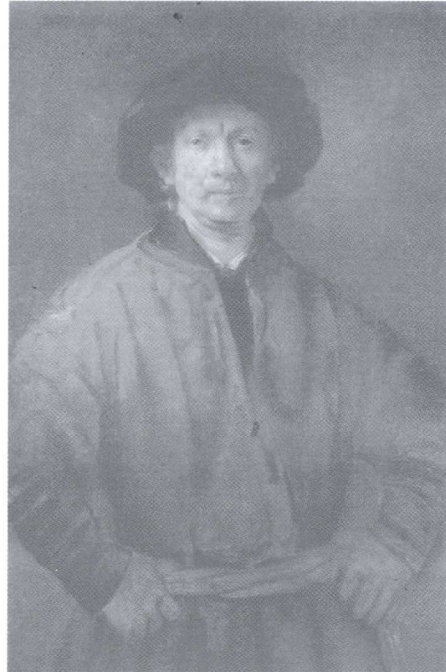
Para terminar esta aparentemente larga relación de títulos, pero que no es más que una pequeña parte de los pintores biografiados por el cine, quisiéramos recordar que hasta fechas recientes no se han atrevido los realizadores cinematográficos a glosar la vida de artistas actuales o fallecidos, pero con herederos directos que pudiesen oponerse a su proyecto. Éste es el caso, por ejemplo, de Picasso, del que contamos con numerosos documentales y algunas producciones

del momento con su presencia como *La vie commence demain* de Nicole Vedrès (1950), *El misterio Picasso* de H.G. Clouzot (1955) o *El testamento de Orfeo* de Cocteau (1960); pero no ha sido biografiado hasta muy recientemente en una película de un gran director, aunque poco afortunada. Se trata de *Sobrevivir a Picasso* de James Ivory (1996), que ha puesto en pantalla unos años de la vida de este pintor. Existe, y quisiéramos dejar constancia de ello, un magnífico trabajo del genial Orson Welles, *Fraude* (1973), donde sin intervención del pintor se habla de la mirada de Picasso.

En todas ellas, encontramos una biografía, pero casi siempre su guión es producto de la sinopsis de un tema literario proporcionado por un libro, novela o estudio del pintor seleccionado. Puede tratarse de una biografía completa como en el caso de *Rembrandt* de Alexander Korda (1936) o de la ya citada de *Caravaggio*; puede tratarse de un episodio determinado de la vida del artista que tenga o no importancia dentro de

su actividad creadora, como es el caso de *El tormento y el éxtasis*, en donde se nos cuenta las relaciones de Miguel Ángel con el papa Julio II en el momento en que el pintor estaba realizando los frescos de la Capilla Sixtina, o en la de Picasso, que nos narra las difíciles relaciones sentimentales del pintor malagueño con Françoise Gillot, –basada, a su vez, en las memorias que ella publicó de su vida con el artista–.

La iconografía común a todos estos relatos filmicos es el tratamiento dado a la figura del pintor como hombre atormentado en busca de la inspiración o de su obra maestra; esta idea, procedente del Romanticismo, no está muy lejana de lo que se ha venido en llamar “la leyenda del artista”⁹, que es tan vieja como la rivalidad de Zeuxis y Parrasio en la antigua Grecia. Sin embargo, dentro del relato cinematográfico se necesita, para dar mayor verosimilitud y reconocimiento del personaje, el parecido físico del actor con la imagen del pintor conocida por nosotros a través de autorretratos, grabados o fotografías. En el caso



REMBRANDT. Autorretrato con gorro de piel.

de la película sobre Picasso, muchos de sus fotogramas estaban basados en fotografías aparecidas en la prensa, como la famosa imagen del pintor malagueño paseando por la playa con camiseta marinera y una sombrilla; en *Rembrandt*, toda la indumentaria está basada en la imagen que nos muestran sus innumerables autorretratos. En el filme de Caravaggio no sólo su imagen es la reflejada por sus numerosos autorretratos, sino que muchas secuencias enteras son una recreación de las composiciones de sus obras, unas veces con el pintor actuando en su profesión y otras jugando con las composiciones de sus cuadros como cuadros vivientes.

⁹ KRIS, E. y KURZ, O. *La leyenda del artista*. Madrid, 1982.

Dentro de los biopics de pintores, existe otro caso derivado de la creación ficticia de un pintor imaginado y casi siempre se utiliza para biografar a un artista contemporáneo; los guiones, a pesar de las posibilidades que podrían existir al no tener la sujeción a unos hechos conocidos, participan de la misma tónica y característica vida atormentada del pintor y generalmente se trata de narrar al espectador el proceso de creación artística como algo doloroso y que puede llevar a la desesperación del protagonista de la historia. En este caso, la personalidad inventada por el relato cinematográfico puede o no estar basada en un texto literario; tal es el caso de *La bella mentirosa* (Jacques Rivette, 1991), que inspirada por el relato corto de Honoré de Balzac *La obra de arte desconocida*, traslada a imágenes la búsqueda incesante de la verdad y la belleza por parte de un pintor de nuestros días, así como su obsesión por hacer su obra maestra copiando de la realidad, aunque no es necesario que la refleje fielmente, sino que la exprese. Imágenes bellísimas en donde nuestro pintor intenta conseguir el desnudo perfecto en la pintura; como fondo temático está la transformación de unas relaciones entre personas amigas. Las imágenes de todo el proceso creativo son seguidas paso a paso desde los primeros esbozos y su director, como buen francés, utiliza el sonido en directo para ambientarnos en el taller del artista con el sonido del carboncillo en la tela o el sonido de la preparación de los pinceles.

Uno de los escasos ejemplos del modelo anterior, pero transcurriendo en una época histórica anterior, en concreto el siglo XVII, sirve de disculpa al director Peter Greenaway en su búsqueda estética de la verdad para una recreación del oficio de pintor en *El contrato del dibujante* (1982). Por medio de imágenes, este director-guionista-pintor, cuya filmografía está dirigida a mostrar la relación entre el cine y la pintura, llega a identificar a cuadro con plano. Neville, el protagonista del filme, es un pintor de vistas o paisajes que es contratado por una familia aristocrática para pintar su propiedad; desde ese momento, asistimos a una meticulosa puesta en escena, en donde el espectador aprende cómo se realizaba este tipo de trabajos, qué clase de instrumentos se utilizaban... Una vez instalada su mira óptica en el jardín, la mirada del artista se convierte en la del director y nos muestra la infinita posibilidad de encuadres y simetrías; es el cuadro dentro del cuadro en el terreno cinematográfico. Este relato cinematográfico está

lleno de simbolismos y la cámara es casi siempre fija y frontal, adoptando la posición del espectador de pinturas.

Ligado a este filme y a la peculiar filmografía de este director británico, tendríamos el segundo proceso que hemos señalado anteriormente dentro del relato fílmico, donde la pintura puede intervenir, aunque en este caso se trataría no de una base iconográfica propiamente dicha, sino inspiradora para los creadores, cinematográficos. En definitiva, se trata de la técnica utilizada por muchos directores, tanto en el momento de la filmación como en el montaje, y que puede tener mucho que ver con la pintura. En Greenaway se puede observar cómo sus planos son como cuadros; utiliza la cámara de forma paralela a la escena como si fuese la vista del espectador recorriendo un cuadro, no utiliza apenas el contraplano y el montaje está reducido al mínimo. Otros directores han recurrido a estéticas de pintores famosos como motivo de inspiración para explicar su peculiar enfoque y el hallazgo e insistencia en determinados planos, este es el caso del mítico director ruso Eisenstein que en *Alexander Nevsky* (1938) usó en abundancia de la verticalidad en sus imágenes y siempre se le ha puesto en relación con la estilización de los personajes de El Greco. Sobre el tema del encuadre en estos dos directores se ha hablado mucho y siempre en relación con su obsesión por la pintura¹⁰. Para Eisenstein, el concepto de plano fijo está basado en la pintura y, además, utiliza un complejo sistema de composición de las imágenes y del color que recuerda al de los pintores posteriores al Renacimiento, en el empleo de las líneas directrices que rigen la imagen; pero luego actúa la opción del montaje, convirtiendo la teoría en bellísimas imágenes autónomas y puramente cinematográficas. Por el contrario, Greenaway considera cada encuadre como un cuadro y cada plano es una fotografía; su meticulosidad llega al preciosismo y, como dicen Ortiz y Piqueras,¹¹ “para él (Greenaway) el movimiento fílmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de collages. Para ello, insiste en la composición de la imagen como si de un cuadro se tratara”.

¹⁰ Vid. ORTIZ / PIQUERAS, ob. cit. Págs., 13-21.

¹¹ *Ibidem*. Pág., 17-18.



FUSSELI. *La pesadilla*.

Otro director que se sirve de la pintura para su técnica de filmación es el veterano director Eric Rohmer; muchos críticos han advertido cómo la pintura le ha servido de modelo para dar un simbolismo al color de sus filmes y cómo el movimiento de sus personajes procede de composiciones pictóricas. En el caso de su obra *La Marquise d'O...* (1976), transposición del relato homónimo de Heinrich von Kleist, realizó un exhaustivo trabajo de documentación y son reconocibles en forma de “tableaux vivants” algunas obras importantes en la historia de la pintura de fines del siglo XVIII como *La pesadilla*, del pintor suizo Fuseli; el propio Rohmer, en una entrevista concedida¹², afirma que pidió a sus protagonistas que se fijasen en los gestos de un cuadro de Fragonard y toda la película respira composiciones de David, Greuze, Gros y otros pintores de la época¹³. Pero en donde se nos muestra con sutileza su entendimiento de la época es en

¹² *L'Avant-Scène*, nº 173. Octubre, 1976. Pág., 5.

¹³ HEREDERO, C. y SANTAMARINA, A. *Eric Rohmer*. Madrid, 1991. Pág., 182.

la utilización de los colores, a los que da un simbolismo evidente, vistiendo a los personajes con un determinado color y cuya opción está caracterizada por las teorías psicológicas que determinados valores cromáticos producen en la sensibilidad y en la retina del espectador¹⁴. En su otra película histórica, *Perceval le Gallois* (1978), basada en el poema de Chrètien de Troyes, se inspiró en las miniaturas medievales para la creación de sus imágenes; pero en su interpretación de la puesta en escena, fue más allá y quiso reproducir la escala no naturalista de sus fondos respecto a los personajes: la carencia de profundidad como resultado del desconocimiento en la utilización de la perspectiva lineal y la ausencia de sombras en el tratamiento de la luz¹⁵.

Dentro de este apartado dedicado a la técnica de filmación, estarían incluidas todas las experiencias vanguardistas del período de entre guerras. En muchos casos, no se puede afirmar que la pintura sea la culpable de sus arriesgadas técnicas de filmación y montaje, sino que los mismos artistas, que son creadores en el campo pictórico, experimentaron detrás de las cámaras y siguieron su estética de las artes plásticas en el celuloide. Es el caso habitual entre los surrealistas como Max Ernst, Man Ray en *L'Etoile de mer* (1928) o de Dalí, que junto con Buñuel dieron esa joya que es *Un perro andaluz* (1928). La técnica utilizada, basada en los estudios psiquiátricos sobre el inconsciente, dio como resultado en esta película y en *la Edad de oro* (1930), la participación activa del espectador como protagonista; se utilizaban imágenes aparentemente inconexas, surgidas de la mente de sus creadores, para provocar en el espectador relaciones inéditas y sugerentes de sentimientos muy variados. Esta arbitrariedad en la creación y el montaje de las imágenes era el equivalente cinematográfico de la escritura automática, en donde lo onírico era su componente principal. De la misma forma y realizado por los propios fundadores y creadores de los diversos movimientos vanguardistas, surgieron un cine abstracto, cubista, futurista o dadá. Pero estas valiosas experiencias no entrarían dentro del contexto de esta conferencia basada en la influencia iconográfica de la pintura en el cinematógrafo, porque la creación artística de las vanguardias es unitaria en todas las artes y la filmografía creada bajo estos presupuestos es objeto de la

¹⁴ LÜSCHER, M. *Test de los colores*. Barcelona, 1992.

¹⁵ ALMENDROS, N. *Días de una cámara*. Barcelona, 1990. Pág., 231.

misma experimentación que estaban sufriendo otras facetas del arte y su sincronía las aleja de cualquier influencia. Son hechos fílmicos creados dentro de la estética de cada uno de los movimientos y, como tales, objeto de ese proceso vanguardista. Nos quedaría hablar de un tipo de largometrajes, y hacemos hincapié en este término cinematográfico porque no queremos hablar de cortometrajes donde se ha tratado el tema, (un tipo de filmes no muy habitual en el que se trata de la creación en tiempo real). Sería asistir por la presencia filmada de un artista a su propia producción artística, de manera que el espectador asiste al proceso de ejecución de una determinada obra. Los ejemplos más conocidos por su calidad y difusión son *El misterio Picasso* (1955) de Clouzot y *El sol del membrillo* (1991) del español Víctor Erice; nos encontraríamos con una clase de relato en imágenes que participarían de ese segundo aspecto formal con el que se crea el relato fílmico y que está referido a la técnica, por cuanto no tiene otro substrato literario que los hechos que acontecen delante de nuestros ojos de forma real.

De cómo se realizó *El misterio Picasso* y sus problemas de filmación da noticias muy precisas Fernández Cuenca¹⁶; parece ser que Clouzot y Picasso habían decidido hacer algo juntos dos o tres años antes de 1955, pero el problema era técnico: cómo filmar sin cuerpos intermedios según Picasso trabajaba. La solución vino con el hallazgo de unas nuevas tintas muy densas que dejaban su huella calcada en varios papeles apilados. Y rápidamente todo se dispuso para poder filmar —el operador sería Claude Renoir, nieto del pintor—, se cubrieron unos cristales de papel y se filmó por detrás de la obra que Picasso estaba creando en ese momento en tiempo real; la idea era hacer un cortometraje no mayor de treinta minutos, pero el entusiasmo de Clouzot por el momento de creación artística al que estaba asistiendo alargó el metraje; —incorporó el sonido directo con la finalidad de registrar los comentarios que surgiesen durante el rodaje, únicamente se suprimieron los tiempos muertos necesarios para reemplazar unos colores por otros. El montaje sonoro fue realizado por deseo de Picasso por Georges Auric (del famoso grupo de los seis de 1920) que subraya el “tempo” dramático de la creación y “a imagen de las obras de Picasso tal y como se me aparecen.... Como cada cuadro representa un

¹⁶ FERNÁNDEZ CUENCA, ob. cit. Págs., 151-175.

ejemplo distinto del arte de Picasso, he querido que cada fragmento correspondiente utilice una expresión distinta... El fragmento dura lo mismo que la elaboración del cuadro. Cuando el cuadro está concluido, la música cesa, en tanto que la pintura permanece en la pantalla en un silencio absoluto”¹⁷. Esta simbiosis de técnica cinematográfica, música y pintura en vivo es una de las mejores creaciones artísticas de cómo en apariencia un documental educativo puede llegar a ser una obra de arte.

El sol del membrillo, de Víctor Erice, es otro magnífico ejemplo de cómo la técnica cinematográfica puede coadyuvarse con la pintura para nuevamente lograr un resultado artístico conjunto. El proyecto inicial fue una serie documental para TVE donde se pensaba unir a grandes pintores contemporáneos con directores; la idea no se llevó a cabo, pero Erice continuó con su plan, no se trataba, como en el caso de Picasso, de crear para la cámara, sino que ésta acompaña al pintor en unas jornadas de su trabajo, siguiendo la peripecia de la creación, con sus descansos, las reflexiones de Antonio López, trasladándose todo el equipo al jardín donde estaba pintando un membrillo. Se empleó la cámara fija prácticamente en toda la película y, como es habitual en este director con el uso de la elipsis y limitándose a filmar lo que ocurre, el protagonista no es sólo la pintura que está surgiendo, sino el propio pintor, aun cuando se respeta el tiempo de la acción¹⁸. Al revés que en el ejemplo anterior, la música no tiene apenas importancia y aparece muy tarde, sólo importan al espectador los sonidos producidos por el artista en su trabajo cotidiano. No hay guión, nadie actúa, simplemente la vida pasa y la cámara lo capta; estamos casi ante los orígenes del cine de los Lumière: es una crónica. Se filma la luz y el tiempo, que son los propósitos del pintor, pero al final el tiempo pasa y la luz se desvanece, el pintor tiene que abandonar su propósito, pero el director, gracias a la imagen, capta este tiempo y esta luz de manera permanente.

Nos quedaría, por último, ver el tercer componente del hecho fílmico aquel en que un fotograma está inspirado directamente en un determinado cuadro, ofreciéndonos una composición similar o la imagen his-

¹⁷ Ibidem. Pág., 159.

¹⁸ HEREDERO, CARLOS F. *El sol del membrillo. Reinventar la mirada*. En *Dirigido por*, n 202. Junio, 1992.

tórica de un determinado personaje que sólo se conocía por su imagen pictórica, que ha sido imitada hasta el punto del retrato, de forma que su imagen ha quedado en la retina de los espectadores como imagen “real”, incluso para aquellos que no conocían la pintura. Esta búsqueda e indagación de las composiciones pictóricas en las imágenes cinematográficas es la más subliminal, pero, al mismo tiempo, la más atractiva para los historiadores del arte, porque su reconocimiento es algo propio del ojo que está acostumbrado a almacenar representaciones de todas las épocas, (aspecto que en muchos momentos, y sin querer desmerecer la cultura de los directores llamados “artísticos”, muchas veces no se corresponde con su sabiduría pictórica y sí más con un asesoramiento histórico de la época o el personaje sobre el que se está realizando el film).



HOLBEIN. Retrato de Enrique VIII.

Un ejemplo de la importancia que tiene la creación de una imagen cinematográfica prestada por la pintura, lo tenemos en el reconocimiento de la efigie del rey Enrique VIII. Poco importa que muchos espectadores de cine no conozcan la historia o la pintura inglesa de Holbein, pero, si son aficionados al cine y han visto *La vida privada de Enrique VIII*, dirigida por Alexander Korda en 1933, todos serán capaces de reconocer la imagen guardada en su retina del rey obeso, abierto de piernas y con el pecho cubierto de

cadena de oro; no importa que nunca hayan visto el cuadro de Holbein de donde procede la imagen o hayan visitado el museo donde se conserva la pintura. La imagen histórica de Enrique VIII estará proporcionada por la visión de su protagonista Charles Laughton abriendo las piernas y con las manos en la cintura. Llegándose a la paradoja de que cuando algunas personas vieron otra imagen del mismo rey creada por Fred

Zinnemann (1966) en *Un hombre para la eternidad*, también tomada de los mismo cuadros de Holbein, la referencia a la realidad del parecido no se hacía comparando la imagen de Holbein, sino la de Laughton. El poder de estas imágenes iconográficas tomadas por el cine es tan fuerte que el caso de Enrique VIII no es nada más que uno entre otros muchos; sirvan como modelos parecidos el caso de *La reina Cristina de Suecia* dirigida por Ruben Mamoulian en 1933, e interpretada por la genial Greta Garbo. La escasez de imágenes pictóricas de esta reina hizo que la imagen proporcionada por Sebastián Bourdon quedase fijada a través de su retrato ecuestre y su vestido negro; no importa que su rostro sea mucho menos agraciado que el de la actriz sueca, para los espectadores que han visto la película la reina era así de bella y ninguna demostración histórica a base de imágenes de la época les hará cambiar de opinión. Qué no diríamos de la imagen de Gabino Diego como Felipe IV



S. BOURDON. *Retrato ecuestre de la reina Cristina de Suecia.*



VELÁZQUEZ. *Retrato de Felipe IV.*

en *El rey pasmado* (1989) de Imanol Uribe, tomada directamente de los cuadros de Velázquez y con una representación a modo de “tableau vivant” de *La Venus del espejo*.



GOYA. *Autorretrato*.

Aunque dentro del cine español, el caso más paradigmático es el de Francisco Rabal interpretando a Goya; la adecuación de su físico con los conocidos autorretratos del pintor aragonés, le han hecho protagonista de dos películas muy espaciadas en el tiempo. En 1970, se estrenó *Goya, historia de una soledad* dirigida por Nino Quevedo, que representó a España en el festival de Cannes, interpretando al pintor Francisco Rabal; casi veinte años después, este mismo actor volvió a interpretar a Goya en la película de Carlos Saura *Goya en Burdeos* (1999). No importó el tiempo transcurrido, para muchos

españoles de generaciones muy diferentes, la imagen del pintor y la del actor estarán indisolublemente unidas para siempre. Justamente, este pintor español es la figura más repetida en la filmografía nacional e internacional y contamos con numerosos ejemplos cinematográficos en los que o bien es protagonista su figura o están ambientadas en su época; aparte de las ya citadas, las más famosas son *Goyescas* de Benito Perojo (1942), *La maja desnuda* de Henry Koster (1958), *La Tirana* de Juan de Orduña (1958), *Goya* de Konrad Wolf (1970) y, recientemente, *Volaverunt* de Bigas Luna (1999).

Otras veces, la iconografía pictórica no está exclusivamente en el mayor o menor acierto de haber sabido seleccionar el protagonista idóneo, sino que las películas suman y suman imágenes pictóricas en un afán de reconstrucción verista de la época. Entonces se pone a prueba la sabiduría del director o del director artístico y los asesores para encontrar

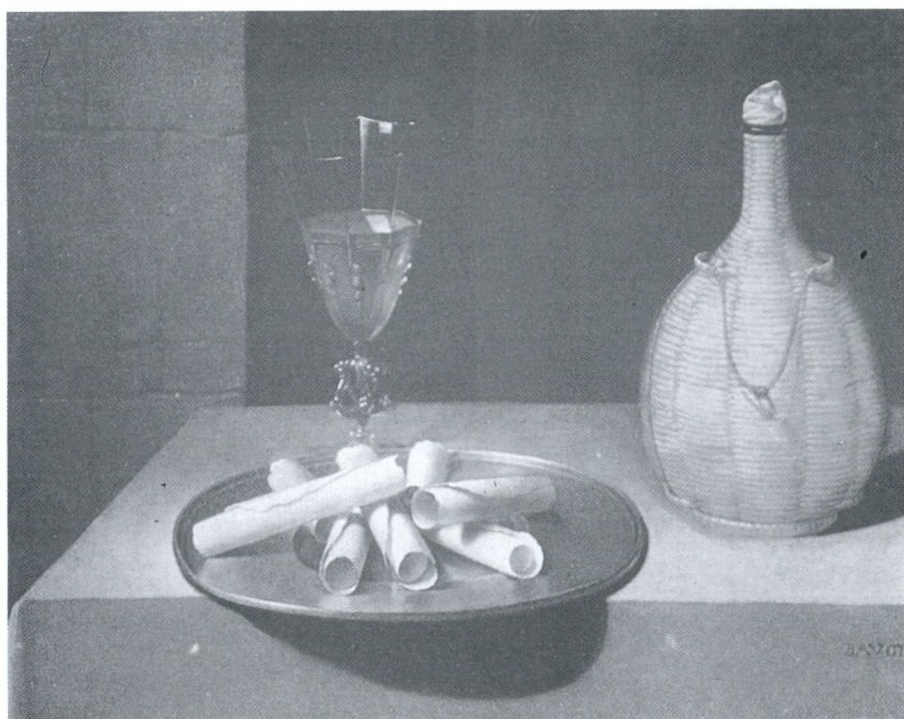
imágenes pictóricas que se correspondan con las tomas exigidas por el guión. Quizás uno de los mejores ejemplos sea *Barry Lindon* (1975) de Stanley Kubrick, en donde la investigación histórica de las imágenes pictóricas ha llevado a una sucesión de planos en donde, es posible reconocer una sucesión perfecta de composiciones, como los paseos por la campiña inglesa de personas elegantemente vestidas a la manera de Gainsborough y Reynolds; el amor a los caballos y los uniformes de las composiciones de Stubbs; parejas sentadas delante de una mesa jugando a las cartas, como ciertas pinturas de Copley; los agrupamientos familiares que con motivo de cualquier trivialidad nos tienen acostumbrados pintores como Zofanny, con sus ambientes Adam, y en las “conversation’s piece” de Hogarth en muchos de sus cuadros. Pero no sólo cada plano remite a un determinado cuadro, sino que el desarrollo del relato cinematográfico recuerda a las series de grabados de Hogarth en *La carrera de una prostituta* (1731), *La carrera de un libertino* (1733-1735) y *El matrimonio a la moda* (1743-1745). La película está dividida en partes unidas por el cartel anunciador de la siguiente escena, a manera de como se hacía en las películas mudas y de la misma forma que los gra-



HOGARTH. *La carrera del libertino*. Grabado.

bados con su letrero explicativo; de esta manera, se subraya el carácter educativo y aleccionador de las imágenes que se van a desarrollar ante nuestros ojos. Este tipo de reconstrucción histórica no está reservada exclusivamente en este filme a la pintura, sino que la música está escogida entre los compositores más famosos de la época, como Mozart, Purcell, Bach y Haendel; con todo ello, se nos traslada al siglo XVIII. La restauración ambiental llega al perfeccionismo de rodar escenas de interior con la única iluminación de las velas y de la luz de las ventanas.

Otro ejemplo similar lo encontramos en el filme francés de Alain Corneau *Todas las mañanas del mundo* (1991). El guión, que es un largo flash-back sobre el proceso de aprendizaje y creación artística, tiene el pretexto de contarnos la vida del músico Marin Marais, cuando en realidad se hace una apasionada visión del austero mundo jansenista francés, (ambiente perfectamente ilustrado por las imágenes pictóricas de los bodegones de Baugin, los interiores desnudos de Champaigne y la iluminación dirigida por luces artificiales como velas de la Tour imágenes que se nos muestran como verdaderos cuadros vivos). La cámara nos



BAUGIN. *Bodegón de los barquillos*.

muestra no “tableaux vivants” donde unos planos obligan a los actores a la reconstrucción de una escena pictórica, como ya hemos visto en anteriores ocasiones, sino verdaderas reconstrucciones de las naturalezas muertas del bodegonista citado, donde la cámara se recrea en la posición de los objetos retratados y la iluminación resalta la calidad de los objetos representados en la pintura. La película, como es habitual, está ambientada con la música de Marais y otros compositores de la Francia del siglo XVII, interpretada a la viola de gamba por Jordi Savall.

Hemos hablado de dos películas basadas íntegramente en pinturas de la época, pero, en muchas ocasiones, los planos ofrecidos por la cámara son elección del realizador, que escoge determinada obra para ambientar o solucionar un marco histórico. Este rastreo es el más difícil para un historiador porque, en algunas ocasiones, se nos ofrece una imagen pictórica de diferente nacionalidad que la película e, incluso, de época pictórica diferente. Así lo hemos comprobado en la película francesa *El húsar en el tejado* (1996) de Rappeneau, en donde la inspiración de algunas de las escenas está basada en imágenes goyescas. Se trata de la imagen de *La era*, *La caída*, el grabado de Los Desastres de la guerra *Carretadas al cementerio* y *El hospital de apesados*. La explicación parece estar en la necesidad de encontrar



GOYA. *Hospital de apesados*.

ambientación para una epidemia de peste que transcurre durante la primera mitad del siglo XIX; la ausencia de material pictórico de nacionalidad francesa ha debido impulsar a su director a buscar otras imágenes y, desde luego, ninguna mejor que el dramatismo que Goya impone en los temas de la muerte, hospitales y apestados.

Volviendo al principio de este texto, ha transcurrido mucho tiempo desde que los primeros espectadores de finales del siglo XIX, fascinados por el descubrimiento del movimiento en la pantalla, han seguido asistiendo a proyecciones cinematográficas, este *producto de arte popular*¹⁹ que gracias a la evolución de la técnica, se ha convertido en producto cultural de primer orden; el primer avance se dio cuando apareció la narración dentro del hecho fílmico, entonces se dudó de que aquellos ensayos no fuesen teatro filmado. Fue entonces cuando aparecieron unas posibilidades nuevas que iban a abrir caminos insospechados al cine y que, según Panofsky²⁰, serían *la dinamización del espacio y, por consiguiente, la espacialización del tiempo*. El espacio representado en un teatro es estático y la posición del espectador en su butaca fija; en el cine, sucede lo contrario: el espectador también se mantiene quieto, pero su mirada está en constante movimiento al ritmo de la cámara. Paso a paso, hemos llegado a la perfección del cine sonoro, en donde la imagen y la voz se conjugan para trasladarnos a mundos imaginados con una suerte de perfección en la narración fílmica como no podríamos haber pensado nunca, y en todo este proceso ha tenido mucha importancia la pintura, como hemos visto en este pequeño comentario con unos ejemplos fundamentales de la historia del cine. Pero, para terminar, aunque la pintura esté presente en el cine de todas las formas expuestas más arriba, este hecho no nos asegura la calidad del hecho cinematográfico y, desgraciadamente, en muchas ocasiones, sólo se puede hablar de filme pretencioso o de la cultura que manifiesta el realizador de tal o cual película. Este hecho se debe fundamentalmente a que son dos medios artísticos diferentes con sus propias reglas y lo que puede servir para instruir a nuestros jóvenes y mostrarles de forma atractiva un período o unos hechos determinados

¹⁹ PANOFSKY, E. *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica*. En *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona, 2000. Pág., 113.

²⁰ *Ibidem*. Pág., 118.

no tiene porqué ser una obra de arte cinematográfica. Y este hecho tiene que ser explicado en función de una técnica, unos avances históricos del relato cinematográfico y una historia de la cinematografía, advirtiéndose, además, que el cine en la actualidad es fundamentalmente *una industria cultural*²¹ y, como tal, está movido por una explotación y producción puramente económica donde sólo (o casi) se mira el beneficio económico en función del número de espectadores que dejan su dinero en la taquilla y, para ello, tiene que utilizar los medios propagandísticos más favorables. Por esta razón, es necesario, en frase afortunada del ensayo de Costa²², “*saber ver el cine*”.

²¹ GUBERN, R. *Medios icónicos de masas*. Madrid, 1997. Pág., 140.

²² COSTA, A. *Saber ver el cine*. Barcelona, 1991.

LA APROXIMACIÓN AL ARTE A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA: VISITAS A MUSEOS Y MONUMENTOS

Virgilio Muñoz Sánchez
Profesor titular. Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Sobre el término *iconografía*

Para poder fijar el código lingüístico que vamos a emplear, a pesar y precisamente porque el tema central de este volumen tiene como base la *ICONOGRAFÍA*, recordemos los términos relativos a esta palabra desde el punto de vista etimológico.

ICONO o *ÍCONO*, como palabra independiente, (normalmente referida a una 'imagen del culto ortodoxo', aunque posteriormente puede significar, según el DRAE, '*signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado; así, las señales de cruce, badén o curva en las carreteras*'), es una mala adaptación del vocablo griego, que tomado, como sería lo deseable, a través del latín *ícon*, debería ser *ICON*, plural *ÍCONES*.

ICONO-, primer elemento de los compuestos cultos que vamos a analizar, procede del griego εἰκών, εἰκόνος latín *ícon*, *íconis*, '*imagen, figura; estatua, pintura, retrato; semejanza; representación*', del verbo griego εἶκω, '*parecer, ser parecido, asemejarse*'.

Compuestos de *ICONO* que interesen a nuestro tema tenemos en castellano, según el DRAE:

ICONOLOGÍA, '*Representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas*'.

ICONOGRAFÍA, 'Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos', o 'Tratado descriptivo, o colección de imágenes o retratos'.

El término de εἰκονολογία¹ (griego *eiconología*)¹, que no se encuentra en latín, se empleó ya en griego con el significado de 'lenguaje figurado'. Con este sentido aparece en el título del tratado de Cesare Ripa², que versa sobre las alegorías, palabra con la que durante el siglo XXVII sólo hace referencia a esta obra, hasta que al final del mismo se abstrae su significado, retomando el primitivo, polarizado en la representación plástica, que es el que aparece en el DRAE. De este modo, la *iconología* se convierte en la ciencia de la interpretación de la obra artística plástica.

Para hacernos una idea precisa del alcance del término, hemos de leer la excelente obra, que ya se ha convertido en un libro clásico de referencia sobre Iconografía, del Dr. Esteban Lorente², de quien tomamos literalmente:

"La explicación de la Iconología la facilita el propio Cesare Ripa en el título de la primera edición (1593), Verdadera descripción de las imágenes universales, es decir, de las alegorías... Tomando la compilación de los títulos y prólogo de las ediciones de Ripa podemos definirla: 'Iconología o verdadera descripción de las imágenes, tomada de las obras antiguas, egipcias, griegas y romanas, así como de los buenos autores griegos y romanos...'.".

La *iconografía*, término que aparece en el título de esta Mesa Redonda, en latín *iconographia*, —cultismo apenas utilizado, que tiene el sentido de 'el arte del dibujo', sólo aparece en la *Notas Tironianas*³ —, procede del griego εἰκονογραφία¹, que hace referencia a 'la pintura o dibujo de retratos'. Cuando aparece en castellano, ya en el siglo XVIII, conserva a grandes rasgos el carácter descriptivo de su semántica, con referencia a la obra artística de imágenes.

¹ PLATÓN. Fedro, 267 c, 269 a

² ESTEBAN LORENTE, Juan F. *Tratado de Iconografía*. Ediciones Istmo. Madrid, 1998. Págs. 7-8.

³ *Notae Tironianae*; notas 'taquigráficas' de M. Tulio Tiron, liberto y secretario de Cicerón (edición de Schmitz, 1894).

Otros términos

Hay otros términos, muy utilizados en iconografía, que debemos tener claros en la descripción de la obra artística. Cuando preparamos una visita con los alumnos, hemos de asegurarnos de que van a entender nuestro lenguaje, pues no se trata, en nuestro caso, de que recuerden los personajes representados en las obras pictóricas o escultóricas visitadas, sino de que, cuando vean cualquier otra representación del mismo personaje lo reconozcan. Hemos, pues, de saber hacer una descripción iconográfica, y que entiendan su significado iconológico.

En una descripción iconográfica vamos a hablar constantemente de *alegorías*⁴, *símbolos* y *atributos*, por lo que nuestros alumnos deben conocer o aprender su significado y correspondencia con los personajes, dentro del tema tratado, bien sea de religión, mitología, o del fondo general de una civilización.

No es lo mismo lo que simboliza una paloma junto a una mujer desnuda o semidesnuda, —que inmediatamente identificamos con Venus, desde que la tradición minoica la asocia al amor carnal, y que nosotros mantenemos en expresiones como “palomita”, “pichón” o “arrullarse”, a las que añadimos la referencia a otras aves de semejante comportamiento, como los “tórtolos”—, que si la vemos en referencia a la religión cristiana, en que, por una tradición paralela de pureza, ha llegado a simbolizar el Espíritu Santo, representante del Amor puro de Dios. Asimismo, la paloma aparece en la Biblia⁵ anunciando el final del diluvio universal, por lo que simboliza la Paz, idea presente en nuestra cultura actual.

Es importante utilizar bien los términos *símbolo*⁶ y *atributo*⁷, que son difíciles de diferenciar, si nos atenemos estrictamente a la definición del DRAE. Tradicionalmente, en iconografía se entiende que un

⁴ Alegoría es ‘la representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos’ (DRAE).

⁵ Génesis, 8, 1-12.

⁶ Símbolo es ‘la representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por convención socialmente aceptada’ (DRAE).

⁷ Atributo es ‘en obras artísticas, símbolo que denota el carácter y representación de las figuras; como la palma, atributo de la victoria; el caduceo, de Mercurio, etc.’ (DRAE).

atributo, separado del personaje al que caracteriza, se convierte en un *símbolo*. Así, en mitología, el águila es el ave dedicada a Júpiter; es uno de los atributos que suele aparecer junto a él para caracterizarlo; pero un águila raptando a un joven se convierte en el símbolo de Júpiter. Si la vemos en motivos religiosos junto a un personaje, lo identificamos como San Juan Evangelista, del que se convierte en su símbolo si vemos al águila con un libro abierto.

Una visita

Para preparar una visita, hemos de seleccionar, dentro de un programa más amplio, temas concretos. En la elección, debemos contar con el material de que disponemos, tanto bibliográfico como representaciones in situ.

Tenemos en Madrid, las colecciones más importantes de representaciones mitológicas, tanto pictóricas como escultóricas; de entre ellas seleccionamos el Museo del Prado y su entorno: es una manera de relacionar.

La relación hace que todo se entienda y, por tanto, se recuerde mejor. En esa relación, no debemos ser exhaustivos, pero tampoco parcos; si nos es posible, programamos la visita para más de un día, y, así, un simple paseo ante las obras vistas con anterioridad nos refresca las ideas.

En una primera visita, nos limitaremos a la iconografía e iconología de los personajes más importantes de la mitología grecorromana: dioses olímpicos y héroes más conocidos por su extensa representación.

Al Museo del Prado desde la Plaza de la Cibeles

PLAZA DE LA CIBELES

1°. Al nordeste, sobre uno de los primeros edificios de Recoletos, el de Aurora Polar, *Mujer joven, portando antorcha, entre los caballos de una cuadriga*.

Es la *Aurora*, que corre delante del carro del Sol. Simboliza la juventud y el optimismo.

2º. En el centro de la plaza, *Mujer ceñida con corona torreada y llave en mano, sobre carro tirado por leones*.

“La forma de la corona hace depender ésta del simbolismo del círculo⁸, por lo que entraña una relación con el orden superior... Los dioses se concebían siempre coronados: Apolo, con laurel; Hades, con ciprés; Zeus, con encina; Dionisos, con pámpanos; etc... La corona de espinas —uno de los atributos de la Pasión de Cristo— recoge los anteriores significados, combinándolos con el martirio...” (Revilla)⁹.

“Tanto en China como en la India, el carro es un símbolo cósmico... El simbolismo del carro depende a menudo de los seres que tiran del mismo...” (Revilla).

La torre es, en general, una “construcción que por su estructura vertical evoca la voluntad de unir tierra y cielo...” (Revilla).

La llave es “símbolo de la autoridad y del poder. La facultad de abrir o cerrar continúa indicando un predominio... Las llaves son el atributo por excelencia de San Pedro...” (Revilla).

“Considerado tradicionalmente rey de los animales, el león ha sido reconocido un símbolo de energía y rotundidad: fuerza, poder, soberanía...” (Revilla).

Es *Cibeles / Rea*, madre de Júpiter, diosa madre por excelencia y señora de los animales.

3º. En la verja del Banco de España, *Sombrero con alas, junto a un caduceo*.

“Las alas expresan ligereza y rapidez físicas, imaginación, inteligencia (Platón), pero esencialmente capacidad espiritual para remontarse a las alturas. ... En el mundo cristiano, las alas también significan espiritualización: por ello se representan alados los

⁸ El cuadrado y el círculo son figuras perfectas que constituyen símbolos fundamentales; pero, mientras el cuadrado simboliza el universo creado, limitado y estable, el círculo evoca la trascendencia, la eternidad, el cielo.

⁹ REVILLA Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra. Madrid, 1999.

ángeles ... Están dotadas de alas muchas representaciones alegóricas, tales como el Tiempo (...), la Fama (...), Eros o el Amor (rapidez de sus acciones), la Fortuna ..., la Victoria, etc.” (Revilla).

El caduceo “... suele aludir a la contraposición y la armonización de los contrarios... Las dos serpientes enfrentadas pueden interpretarse como principios del bien y del mal...; equilibrio entre contrarios, pacificación, etc. Esta última interpretación es la que recoge el mito de Hermes, que arrojó su bastón entre dos serpientes que luchaban... También pasó a ser atributo de Asclepios y como consecuencia mantiene hoy en día una vigencia como emblema de la clase médica”.

Son símbolos de *Mercurio / Hermes*, dios del comercio, de los caminantes y de los ladrones, mensajero de los dioses, sobre todo de su padre *Júpiter*. Sus atributos son las alas en las sandalias, en los tobillos, o en un sombrero de viajero —el *petaso* de griegos y romanos—, y el caduceo; a veces lleva una bolsa con dinero.

4°. En la fachada del mismo edificio, flanqueando el arco que enmarca la ventana, *Cabezas con alas*, del mencionado dios Mercurio.

5°. Mirando hacia la puerta del Sol, en los números impares de la calle de Alcalá, sobre el edificio *Metrópolis*, *Figura femenina con alas extendidas*.

Es la iconografía de la diosa *Victoria / Nike* de la antigüedad, que en el Renacimiento se convierte en una alegoría de la fortaleza moral, por confusión de las dotes marciales con las virtudes morales.

6°. En los números pares de la calle de Alcalá, sobre el edificio del *Círculo de Bellas artes*, *Mujer con lanza y yelmo*.

Es *Minerva / Atenea*, hija nacida de la cabeza de *Júpiter*, diosa de la sabiduría y de la guerra ordenada y meditada, tiene como atributos las armas de guerrero: lanza, yelmo, escudo y coraza, y le está dedicada la lechuza, símbolo del conocimiento racional y pausado, en contraposición al intuitivo e instantáneo simbolizado por el águila de *Júpiter*.

PASEO DEL PRADO

1º. En el paseo central vemos una *doble fuente coronada, sobre pedestal, por un personaje semidesnudo, con aljaba, con lira en el brazo izquierdo y peinado con diadema hecha de su propio pelo.*

“...La lira es el símbolo y el instrumento de la armonía cósmica... En la iconografía cristiana evoca la participación activa de la unión pacífica...” (Chevalier-Gheerbrant)¹⁰

Es *Apolo*, hijo de Júpiter, dios de las artes y en especial de la armonía musical; dios de la adivinación después que libró a Delfos de la Serpiente Pitón a flechazos, y dios de la estética moral y física.

2º. El pedestal de Apolo está rodeado por *cuatro figuras humanas, una, con flores; con espigas, otra; con pámpanos la tercera; y la cuarta es un viejo casi cubierto con un manto.* Representan las *Estaciones*, que rodean a Apolo como dios de la armonía cósmica.

“...La sucesión de las estaciones, como la de las fases de la luna, escande el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo: nacimiento, formación, madurez y declive...” (Revilla)

PLAZA DE NEPTUNO

En el centro de la plaza, *Hombre con tridente, sobre carro tirado por hipocampos o caballos de mar sobre las aguas de una fuente.*

El tridente es “símbolo de las divinidades del mar... En el origen, el tridente era la imagen de los dientes de los monstruos marinos, semejantes a las olas erizadas” (Chevalier-Gheerbrant). “Dado el carácter violento del dios Neptuno y la terribilidad de las tormentas suscitadas por él, la iconografía cristiana traspasó el tridente a Satanás...” (Revilla).

Es el dios *Neptuno / Poseidón*, dios de los mares, los océanos, los ríos, las fuentes y los lagos, que se repartió el mundo

¹⁰ Diccionario de los Símbolos. 2ª ed. Herder, Barcelona 1988. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, de la obra de CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*. Éd. Robert Laffont et Éd. Jupiter. Paris, 1969.

con sus hermanos Júpiter / Zeus y Orco / Hades, a quienes les correspondieron, respectivamente, el cielo y el subsuelo o infierno. La tierra la comparten los tres.

Visita al Museo del Prado

En el ático del pórtico central de la entrada de Velázquez, tenemos un bajorrelieve con alegorías relativas a Fernando VII, fundador del Museo como pinacoteca. Observamos al rey, protegido por *Minerva / Atenea* –diosa de la actividad inteligente–, y de *Apolo y las Musas*, recibiendo el documento que acredita la fundación del Museo.

Ya dentro del Museo, dada la gran cantidad y variedad de obras mitológicas, hemos de hacer una selección. Pero el éxito de la visita dependerá mucho de qué parámetros vamos a tener en cuenta. Hemos de considerar:

- El tiempo de que disponemos o queremos emplear en la visita, teniendo presente que no es conveniente una visita de una duración superior a 90 minutos.
- Los componentes del grupo que nos van a acompañar.

Según sea el grupo, número, edad, preparación, interés e intereses, etc., optaremos por uno u otro tema o temas, nos extenderemos más en el número de obras, en incidiremos más o menos en los diferentes aspectos de iconografía, iconología, mitología, arte, temas relacionados, etc.

- El tema y la interrelación de las obras que vamos a seleccionar.

A modo de ejemplo, sugerimos distintos enfoques para hacer la selección de obras, citando las que pueden incluirse en cada una de ellas:

A.- Por personajes mitológicos:

1. Júpiter. Su iconografía.

2. Las esposas de Júpiter / Zeus
3. Las hijas de Júpiter
 - 3.a. De carácter colectivo: Las Horas o Estaciones, Las Parcas, Las Gracias, Las Musas
 - 3.b. De carácter individual: Minerva, Prosérpina, Diana, Hebe (y Venus)
4. Los hijos de Júpiter
 - 3.a. De diosas: Apolo, Marte, Vulcano y Mercurio
 - 3.b. De esposas mortales: Dionisos, Hércules y Perseo
5. Venus

B.- Por temas mitológicos

1. De las divinidades cosmogónicas al antropomorfismo de los dioses. Ascensión y caída de Saturno
2. El Olimpo. Los dioses , hechos a imagen y semejanza del hombre
3. Los amores de Júpiter
4. Precedentes de la guerra de Troya: Bodas de Tetis y Peleo
5. El vino: el dios Dionisos
6. Las artes: Apolo y las Musas
7. El desnudo en la iconografía mitológica
8. Del simbolismo global y primitivo de la gran diosa madre a la repartición y especialización de funciones en diversas divinidades femeninas
9. El ciclo de la vida, con los siguientes matices:
 - El cielo y el infierno,
 - Las estaciones,
 - La vida y la muerte,
 - Las religiones místicas.

Elegimos dos de los temas propuestos: un personaje, Júpiter y un tema histórico-legendario, Precedentes de la guerra de Troya.

Júpiter. Su iconografía

Una descripción de Júpiter con todos sus atributos podría ser así: *Hombre adulto con barba, tocado de corona de encina, sobre cuadriga, con haz de rayos en la mano, coraza adornada de cabeza Medusa, y un águila a sus pies.*

La barba es un “atributo viril, que generalmente indica fuerza, sabiduría, valor y energía... La figura de Jesucristo se representa casi exclusivamente barbada a partir del siglo VI” (Revilla).

“La forma de la corona hace depender ésta del simbolismo del círculo, por lo que entraña una relación con el orden superior... Los dioses se concebían siempre coronados: Apolo, con laurel; Hades, con ciprés; Zeus, con encina; Dionisos, con pámpanos; etc... La corona de espinas —uno de los atributos de la Pasión de Cristo— recoge los anteriores significados, combinándolos con el martirio...” (Revilla).

La encina es un “árbol sagrado que simboliza la fuerza, la solidez, la permanencia y la majestad. Considerando la frecuencia con que este árbol es alcanzado por el rayo, los pueblos antiguos tendieron a adjudicárselo al dios supremo, a quien pertenece dicha arma” (Revilla).

“...El carácter del rayo es ambivalente: creador de energía, principio activo, por una parte; destructor, por otra. Los dioses del rayo asumen un carácter que se aproxima a lo que hubiera podido ser una noción de universalidad: nada escapa a su poder... También la epifanía sinaítica de Yahvé se produce entre un espectacular aparato ígneo” (Éxodo, 19, 16-19)” (Revilla)

“Tanto en China como en la India, el carro es un símbolo cósmico... El simbolismo del carro depende a menudo de los seres que tiran del mismo...” (Revilla).

“La complejidad simbólica del caballo se debe a su papel imprescindible en la historia de la civilización, ...procedente de las entrañas de la tierra... es también animal solar. Es frecuente que se asocien los significados solar y mortuario: el viaje del sol, cuando se oculta, se equipara al viaje del alma en ultratumba...” (Revilla).

Una *cabeza con cabellos erizados*, que en realidad son serpientes encolerizadas, representa a Medusa, la más terrorífica de las Gorgonas, que dejaba petrificado a quien la miraba.

El águila es “tenida por la más poderosa y majestuosa de las aves... Creían los griegos que el águila remontaba el vuelo desde el confín del mundo, ascendiendo hasta llegar a la vertical de Delfos (el Ónfalos), con lo cual repetía la trayectoria solar... La altura de su vuelo y su fama de vista agudísima –única reputada capaz de soportar fijamente la luz del sol– la hicieron asimismo emblemática de la elevación intelectual”. En la religión Cristiana simboliza a San Juan Bautista, “*de quien se dice que logró remontarse hasta la más alta contemplación del Verbo divino*” (Revilla).

La iconografía de Júpiter la comentaríamos de forma especial, al tiempo que vamos desarrollando el segundo tema.

Precedentes de la guerra de Troya

Algunas de las obras que se pueden comentar:

1ª. J. Jordaens, Las bodas de Tetis y Peleo (Catálogo, nº 1634)

- Personajes:

Tetis y Peleo: esposos, ajenos al tema central.

Eris o Éride, dejando caer la manzana de oro, dice “para la más hermosa”.

Juno (junto a su esposo Júpiter), *Atenea* (con yelmo y lanza) y *Venus* (semidesnuda y con su hijo Cupido a su lado) pretenden la manzana.

Júpiter, que preside la mesa, encarga a Mercurio, tocado con su petaso, que tome la manzana y se la lleve a Paris que decida a quién entregarla.

- Temas relacionados:

Las manzanas del jardín de las Hespérides.

El fruto prohibido del árbol de la ciencia del bien y del mal, que, aunque la Biblia (Génesis, 3, 1-19) no lo especifica, la tradición le ha atribuido esta propiedad a la manzana.

El cuento de la Bella Durmiente.

2ª. P. P. Rubens, *El Juicio de Paris* (Catálogo, nº 1669 y 1731)

• Personajes:

Mercurio, con la manzana en la mano.

Juno (con el pavo real), *Venus* (con Cupido a su lado) y *Atenea* (con sus armas en el suelo).

Paris, con cayado de pastor, como juez pensativo.

El fallo de Paris conducirá a sus amores con Helena, y éstos causarán la guerra de Troya.

• Temas relacionados:

Los concursos de belleza.

3ª. *Leda* (Catálogo, E 9). Copia de la escultura original de Timotheos, artista de comienzos del s. IV a. C. Conserva original la cabeza del cisne.

• Personajes:

Leda, convertida en oca, concibió de Júpiter, convertido asimismo en cisne, a Helena, esposa de Menelao. Por la relación de esta bella princesa con el príncipe Paris, se inició la guerra de Troya.

• Temas relacionados:

La promiscuidad de Júpiter, ¿obligación para regir el mundo con jefes de estirpe divina?.

Las metamorfosis.

4ª.- P. P. Rubens y Van Dyck, *Aquiles descubierto por Ulises y Licomedes* (Catálogo, nº 1661)

• Personajes:

Ulises y *Licomedes*, con vestidos masculinos, entregan diversos presentes a las mujeres que viven en un centro de señoritas, entre las que se encuentra disfrazado de mujer *Aquiles*. Aquéllas tomaron las joyas y éste las armas, descubriéndose así su identidad que trataba de disimular para no ir a la guerra de Troya.

Aquiles, principal personaje de la *Ilíada*, es hijo de Tetis y Peleo, cuyos esponsales se representan en el cuadro visto anteriormente.

- Temas relacionados:

¿Es compatible la valentía y el miedo o temor?

La atemporalidad de los mitos. Aquiles no había nacido cuando ya estaba casada Helena con Menelao, y, sin embargo, se vio forzado a ir a la guerra de Troya por el pacto que los pretendientes de la princesa habían hecho de defender el matrimonio cuando ella eligiera a uno ellos. Aquiles, paradójicamente pertenecía al grupo de pretendientes.



VALOR ICONOGRÁFICO DE LA ARQUITECTURA MILITAR MEDIEVAL

Amador Ruibal Rodríguez
Catedrático IES. Cardenal Cisneros. Madrid

Planteamiento inicial

El título de este capítulo resultará extraño, pues estamos acostumbrados a referirnos al papel que juega la iconografía en los edificios medievales, lo que ha sido en muchas ocasiones estudiado tanto en épocas de predominio musulmán¹, como en tiempos más tardíos, sobre todo en el otoño de la Edad Media, como ha puesto de relieve Cooper.²

Sin embargo, cuando hablamos de estudiar el propio edificio, como manifestación icónica en sí mismo y cuando nos referimos a este valor, pensamos habitualmente en los edificios religiosos, pero no se nos ocurre aplicarlo a los demás tipos de edificio.

Es evidente que, durante gran parte de la Edad Media, las edificaciones propiamente civiles o bien no tuvieron demasiada importancia o su número fue muy escaso, salvo que nos refiramos al palacio en el mundo islámico; uno de estos ejemplos paradigmáticos lo constituye la Alhambra de Granada, que ha sido ampliamente estudiado en todos sus aspectos, incluyendo su valor iconográfico³.

¹ VALDÉS FERNÁNDEZ, FD°. *Precisiones cronológicas sobre los relieves profilácticos de la fortaleza de Gormaz (Soria)* C.U.P.A.U.A.M. nº 56. Madrid, 1978/79 y *Relieves musulmanes de carácter profiláctico en la fortaleza de Gormaz XIV CAN*. Zaragoza, 1977.

² COOPER, E. *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo. 1991.

³ GRABAR, O. *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Alianza Forma. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

Sin embargo, existe un tipo de arquitectura que estuvo omnipresente en esta época, pero, al constituir un ejemplo de arquitectura militar, su estudio ha sido un tanto marginado durante muchos años, pese a que tiene también múltiples funciones civiles. Me refiero al castillo, cuya recuperación como edificación digna de estudio está en auge.

Consideraciones previas

La arquitectura es una importante manifestación del modo de vida de una sociedad, ya que crea el marco adecuado para el desarrollo de la actividad de los individuos que la componen, siendo, al mismo tiempo, la expresión visual de aspectos importantes de la propia estructura social.

Esta afirmación, comúnmente admitida, nos llevaría a complicadas disquisiciones si la aplicáramos a sociedades muy complejas, pero es evidente si la aplicamos a sociedades cuya estructura resulta, en un principio, simple o con una estratificación muy clara.

Norberg-Sulch⁴ establece que un edificio adquiere pleno sentido cuando responde a tres tipos de factores:

- Factores funcionales.
- Factores sociales.
- Factores culturales.

Por “*factores funcionales*” se entiende su utilidad. Todo edificio tiene una finalidad concreta, es decir, “sirve para algo”. Esta dimensión utilitaria es lo que primero da sentido al edificio, lo que justifica su construcción: piénsese en los teatros griegos, los circos romanos, las basílicas paleocristianas o los castillos medievales. Todos responden a una determinada y específica “necesidad práctica” y cumplen las funciones para las que fueron concebidos.

⁴ NORBERG-SCHULZ, C. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona, 1979.

El concepto “*factores sociales*” nos indica que todo edificio denota la creación de un espacio que se considera esencial para una sociedad determinada, cuyos valores y necesidades se expresan y se recogen en el mismo. Piénsese de nuevo en el castillo medieval, en la catedral gótica o en los grandes estadios o auditorios actuales.

Por “*factores culturales*” se entiende la dimensión que emana del edificio cuando se convierte en el símbolo de la sociedad que lo construye. Toda sociedad origina un sistema simbólico de significaciones y toda cultura es una forma de expresión de la ideología de la sociedad. El edificio forma parte de ese conjunto de símbolos representativos de una sociedad determinada. Así sucede con las pirámides egipcias, el monasterio románico, la catedral gótica, el palacio de Versalles en tiempos de Luis XIV o el castillo medieval ya tres veces citado.

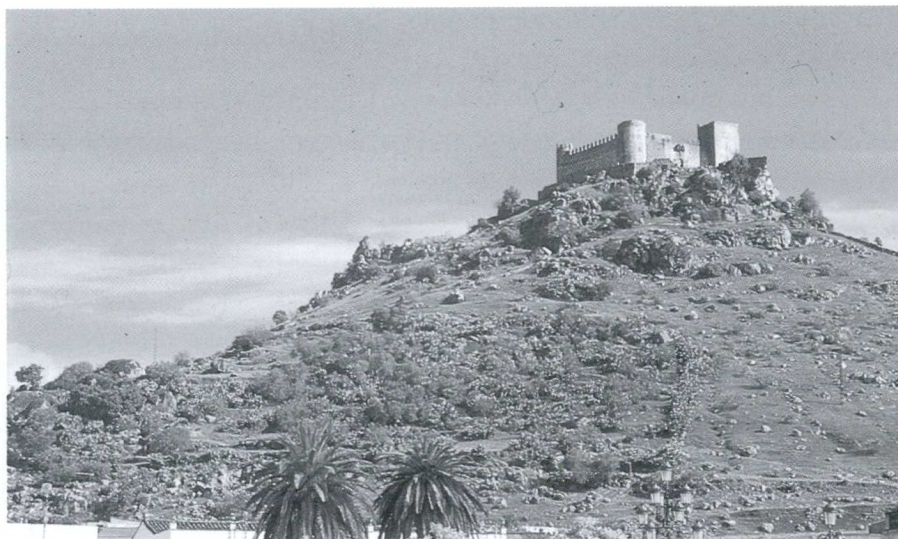
El valor del castillo

Establecidos estos principios teóricos, vamos a aplicarlos al castillo medieval, para ver las posibilidades que nos ofrecen desde el punto de vista de la iconografía.

a) *El castillo es, ante todo, útil.* Tiene una función que nace de una necesidad inmediata y específica, necesidad práctica, de protección, (reconocida tradicionalmente como la función básica del castillo o “función defensiva”) o de control de un territorio (“función ofensiva”, en la que se está incidiendo más en la actualidad).

Partiendo de ambos aspectos, al estudiar este edificio, debería analizarse:

- 1º. El emplazamiento.
- 2º. La estructura.
- 3º. Los elementos arquitectónicos: tipología y materiales constructivos.
- 4º. Elementos específicos de su función, en este caso bélica.
- 5º. Elementos ornamentales.



Burguillos del Cerro (Badajoz). Un ejemplo de emplazamiento en alto que controla y, a su vez, es visto desde todo el entorno. Primero fue fortaleza militar, luego castillo señorial.

b) En cuanto a los aspectos sociales, hay que destacar que todo edificio es fruto de una época, de una situación histórica que determina las funciones para las que ha sido creado. En ese sentido, podemos decir que el edificio responde a la voluntad de sus creadores, en este caso sus señores, los nobles o el rey, es decir, la clase dirigente.

Aceptamos, por ejemplo, que *en el mundo del románico hay dos edificios característicos: el monasterio y el castillo*. Ambos representan el ideal de la época, pero ese ideal es propio, ante todo, de los grupos privilegiados, el clero y la nobleza. Ambos reflejan un mundo aparte, pues, evidentemente, el tipo de edificio más común sería la vivienda campesina, propia de la inmensa mayoría de la población, pero su carácter general hace que no tenga connotación especial alguna y que, por lo tanto, no alcance valor simbólico por sí misma.

El castillo, por el contrario, nos indica la existencia de *una sociedad que está fuertemente jerarquizada y militarizada*,⁵ pues es, a la vez, edificio militar y residencia del señor.

⁵ VARELA AGÜI, Enrique. *La dimensión simbólica del castillo plenomedieval*. En "La fortaleza medieval: Realidad y Símbolo." *Actas de la XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales*. Murcia, 1998. Uno de los primeros autores españoles en ocuparse, en profundidad, del tema.

Esto lo podemos comprobar en varias características que suelen ser comunes a la mayor parte de estos edificios, algunas de las cuales las hemos contemplado en el aspecto utilitario: su emplazamiento, dominando las tierras, no sólo está pensado en función de mejorar su capacidad de defensa para detectar mejor así cualquier aproximación del enemigo, sino que además es, a su vez, visible desde amplias zonas de la tierra que controla, imponiendo su presencia a todos los que de él dependen, recordándoles la fuerza de su guarnición y la presencia del señor a quien deben obediencia.

De esta manera, vemos que *plasma el castillo los valores sociales de su tiempo*: la “*necesidad de protección*” y, con ella, la existencia de un reducido grupo de “*señores de la guerra*”, que poseen las armas y, por ello, el poder sobre una enorme masa campesina, más o menos libre, pero siempre dependiente de los señores de las fortalezas.

Es evidente que las fortalezas son una garantía para toda la población, que puede encontrar en ella refugio. En ese sentido, “*sirve a todos*”, como ya hemos destacado en su función utilitaria, y su mera presencia con ese valor nos indica la “*existencia de un mundo en permanente conflicto*”.

Si aplicamos esta realidad medieval al ejemplo hispánico, nos encontramos con el enfrentamiento cristiano-musulmán como hecho básico. Sin embargo, pero con nuestra perspectiva histórica, sabemos que esto no es del todo verdad, pues en el medievo español, además de las luchas indicadas, en modo alguno permanentes, fueron frecuentes los enfrentamientos de cristianos contra cristianos y de musulmanes contra musulmanes, por lo que no es válido generalizar, aunque sí nos sirve todo ello para considerar a nuestro mundo medieval como “una sociedad en guerra”.

A la vez que manifestarnos ese hecho, también, el castillo nos demuestra que hay un poder que a veces está centralizado, como en el tiempo de predominio cordobés, pero que siempre implica la existencia de una clase dominante, los señores guerreros, los poseedores de las armas, que son los encargados de garantizar la seguridad en ese mundo incierto. Ellos son, con variado carácter según las épocas, los

habitantes de esos edificios, que perciben diversas prestaciones de los que de ellos dependen, a modo de impuestos, en dinero, especie o prestaciones personales, a cambio de la garantía de seguridad.



Fregenal de la Sierra (Badajoz). Un ejemplo de fortaleza preparada para acoger la población de su entorno.

También suele decirse que *el tamaño de las fortalezas nos sirve para indicarnos el poder de sus señores*. Es evidente que existen pequeños edificios fortificados, a veces simples torres, y castillos de tamaño considerable, lo que lleva implícita la idea de la existencia de una jerarquía entre las fortalezas, que intuimos es el reflejo del orden jerárquico existente entre sus constructores o señores.

Así, llegamos a comprender que el castillo es un centro de poder y, lógicamente, este poder es de gran complejidad, pues comprende múltiples facetas, la militar, la social, la económica, la política y, a menudo, la jurídica y la administrativa.⁶

⁶ Este aspecto de la complejidad del poder representado por los castillos ha sido estudiado por diferentes autores, entre ellos destacaré:

—, AYALA MARTÍNEZ, C.: “Las órdenes militares y la ocupación del territorio manchego en los siglos XII-XIII”, En *Actas del Cong. VIII centenario de la batalla de Alarcos*. Cuenca, 1996.

—, RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, E.: *Órdenes militares y frontera: contribución de las órdenes a la delimitación de la jurisdicción territorial de Castilla en el siglo XII*. Madrid, 1994.



Medina de las Torres (Badajoz). Un pequeño castillo señorial, con escaso valor militar, emplazado en zona llana.

Así, poco a poco, vamos penetrando en el origen del *valor simbólico del castillo*.

El símbolo pertenece al mundo de las percepciones, de las imágenes mentales. Se produce cuando todo el mundo, de una manera no consciente podría decirse, *asocia una imagen con una idea*.

Es indudable que esto se produce con el castillo, pues su imagen visual que primero representará la seguridad, pasará después a simbolizar el poder, la autoridad, para el subconsciente colectivo de la sociedad medieval.

Es universalmente aceptado que *el poder expresa gráficamente su jerarquía mediante dos iconos, la altura y el tamaño*. Esto es habitual en las imágenes del mundo antiguo; recuérdese las representaciones de faraones, reyes asirios o dioses griegos, siempre de mayor tamaño que los simples mortales, los soldados o la gente corriente. Esta idea es traspasable también a la arquitectura.

Pignatari⁷ traza una línea de representación del poder en la arquitectura que nace en la “Torre de Babel y pasa por las pirámides, los zigurats, las acrópolis, los campanarios de las iglesias, las chimeneas industriales, los rascacielos y las torres radiotelegráficas.

No cabe duda de que todos esos edificios han sido símbolos de poder en sus épocas, pero, evidentemente, la lista resulta incompleta, pues se podrían incluir en esta línea simbólica del poder otros edificios que tienen ese carácter, como los castillos medievales o los alminares de las mezquitas.



Belcazar (Córdoba). Su enorme torre, del XV, refleja el poder de sus señores y la exigencia del reconocimiento de su dominio sobre su feudo.

En el caso del castillo, su emplazamiento en altura tuvo, en un principio, un carácter eminentemente práctico, pues es un factor ante todo militar.

⁷ PIGNATARI, D. *Semiótica del arte y la arquitectura*. Barcelona, 1983.

Controlar las alturas fue fundamental para el control del territorio, lo que adquiere un especial valor en zonas fronterizas en constante litigio, pues el castillo se convierte en ellas, como ya hemos dicho, en la representación de la seguridad, en el lugar de refugio donde podrán acogerse todos los moradores del entorno en caso de peligro.

De esta manera, la fortaleza, se transforma en un punto de referencia, que, al garantizar la seguridad de su entorno, contribuye a facilitar el asentamiento de campesinos al amparo de sus muros, por la tranquilidad que este edificio ofrece a sus vidas al proporcionarles un refugio. De aquí se derivan dos consecuencias: una práctica, el castillo favorece la repoblación; otra simbólica, el castillo es seguridad.

Va creándose, así, una imagen mental de este edificio, del que surge un doble mensaje, tranquilizador para los suyos, disuasivo o atemorizador para el posible atacante.

*c) Desde ese momento, está naciendo el valor simbólico de la fortaleza. Fortaleza que representa fuerza, seguridad, poder militar, y que se puede asociar a la idea de la fortaleza como virtud. No hay que olvidar que, en un territorio de frontera, sus habitantes tienen que ser sobre todo fuertes; fuertes contra las adversidades de todo tipo, representadas principalmente por las aceifas enemigas contra las que deberán luchar *todos*; para todos es clara la seguridad de las murallas, pero todos deberán contribuir a la defensa de las mismas en caso necesario, pues lo que está en juego es la vida o la libertad de cada uno de los individuos. Aquí y ahora el papel de los señores de la guerra y sus soldados es secundario. Todos son civiles y soldados al mismo tiempo y se salvarán juntos o perecerán juntos; de aquí la importancia del esfuerzo colectivo en las sociedades fronterizas.*

Así, surge un concepto positivo de la muralla, el lugar de refugio que encierra un espacio seguro para todos, tanto más seguro cuanto más fuertes sean las defensas, por lo que en su construcción y mantenimiento colaborarán todos. La seguridad pasará a ser simbolizada, pues, por las murallas del castillo o de la puebla.



El *Krak de los Caballeros* en Siria. Se ha convertido en el símbolo de los castillos militares medievales. Fue obra de los caballeros de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, también conocidas como los “Hospitalarios”, “Sanjuanistas”, “Caballeros de Rodas” y la “Orden de Malta”.

Pero hay otro elemento que pasará a adquirir un valor especial en la fortaleza: la *Torre del Homenaje*, el lugar de residencia del jefe militar, del señor. Es una torre que parte de un valor bélico inicial básico, la más fuerte de la fortaleza, por estar en el lugar más difícil de defender, más peligroso, o por ser el posible último refugio de los defensores. Pero que será también el *lugar de residencia*, por esas mismas características, del caudillo, del “*señor de la guerra*”, del noble o señor feudal.

Adquirirá, así, la fortaleza un nuevo valor. Al ser residencia del señor, será el lugar desde el cual se ejerce el poder y, con un paso más, *se convertirá en el símbolo del poder* y pasará a representar una realidad social, el orden jerárquico establecido, el lugar desde el cual se controlan las tierras y se exigen las prestaciones.

Así, conforme el territorio se pacifique y cuanto más se aleje el peligro fronterizo, el castillo será, cada vez más, el lugar que representa el poder feudal y su torre del homenaje pasará a ser la muestra de la existencia de una clase privilegiada, el símbolo del grupo dominante y, por lo tanto, *pasará a imponer también temor.*

Allí se pagarán los impuestos y allí se ejercerá la justicia. Esta idea de poder se reforzará con los actos, conocidos por todos, que se celebran en ella: ante todo, el homenaje, ligado a la idea de vasallaje⁸, de reconocimiento de la autoridad del señor, siendo, asimismo, el lugar de entrega de la tenencia del castillo (otro reflejo del poder simbolizado por el ritual de la entrega de las llaves), o el lugar de la administración de la justicia, con sus calabozos y su lugar de ejecuciones.

La torre del homenaje adquiere, así, un valor especial, que todos identifican con el poder señorial, valor que encarna esta torre que llega a ser identificada con el propio señor.

De aquí la importancia concedida, en los castillos señoriales, al valor simbólico de esta torre y el cuidado que se pone en que sea ampliamente visible desde la mayor parte del territorio señorial, como se puede apreciar, por poner un ejemplo, en el castillo de Feria, cuya descomunal torre del homenaje señorea su enorme territorio o en el mismo castillo de Herrera del Duque.⁹

Esto es especialmente visible en los momentos en que el poder señorial es discutido. Así lo vemos, como ejemplo representativo en dos fortalezas que los Sotomayor levantaron en los confines de la Extremadura, Belalcázar, hoy en la provincia de Córdoba, y Puebla de Alcocer, en Badajoz.¹⁰

En ambos castillos, destacan sus torres del homenaje, de enorme altura, en un momento en que el desarrollo de la artillería va a hacer no sólo inútil, sino contraproducente la elevación de las torres, como podremos ver en Salsas, Perpignan, donde se levanta la fortaleza española que será el mejor ejemplo de construcción militar europea de principios del siglo XV.

⁸ LE GOFF, J. "El ritual simbólico del vasallaje". En *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Madrid, 1983.

⁹ RUIBAL, A. "Un castillo-palacio de los Sotomayor, Herrera del Duque". En *Actas del VII Congreso CEHA. Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Universidad de Murcia 1992. Murcia, 1988. Pág., 239 a 245.

¹⁰ RUIBAL, A. "Las fortalezas del Vizcondado de la Puebla y del Señorío de Capilla, ejemplos de construcciones señoriales del final del medievo en Extremadura". En *CASTILLOS DE ESPAÑA* N° 118. Edita: A.E.A.C. Madrid, 2000. Págs., 43 a 65.

Sin embargo, ésta es una fortaleza real, debida al poder central, y las otras son señoriales, levantadas para dejar claro el derecho de sus constructores a dominar el territorio pese a la opinión de sus súbditos. Por ello, esas torres se decorarán a menudo con símbolos heráldicos visibles desde gran distancia. Esto es especialmente destacable en Belalcázar o en el castillo de Barciense, Toledo. En uno, las cadenas y los escudos ajedrezados, y en otro, el enorme león rampante, dejan claro quiénes son los señores.



Detalle de la decoración de la Torre del Homenaje del castillo de Belalcázar (Córdoba).

Tenemos, así, el castillo convertido en símbolo del poder, valor que será claramente aceptado por toda la sociedad, como lo demuestra el hecho de que se traslada su imagen a otros elementos de la vida medieval, escudos y blasones de diferentes casas nobiliarias, estandartes y banderas que ondean en combates y torneos, sarcófagos en los que yacen nobles y reyes, capiteles y relieves diversos de los edificios religiosos, en los que toma un valor místico, libros miniados...

Así, nos encontramos que muchas escenas iluminadas de los códices hispánicos o extranjeros se convirtieron en auténticas imágenes fotográficas de la época. Entre ellas, cabe destacar *Las muy ricas*

horas del duque de Berry, obra por todos conocida, que refleja la vida de los grandes señores del otoño de la Edad Media.

También destacará en este campo del valor simbólico la *imagen del castillo como símbolo regio*. Esto sucederá en España desde la época de Alfonso VIII, pues es incorporado a su sepultura y a la de su esposa Leonor.¹¹

Pero no se agota aquí el campo del valor simbólico de la fortaleza, pues éste se extiende a sus diversas dependencias, como la “sala noble”, el “aula regia” de las partidas, que a veces le da al castillo un valor palaciego, la alcoba o la capilla; pero este aspecto del tema nos llevaría al estudio de los diversos programas iconográficos desarrollados en su decoración, a menudo de gran riqueza, sobre todo en tiempos tardíos, lo que nos desviaría del propósito inicial de estas líneas.¹²

¹¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “El castillo y la iconografía hispana”. En *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*. S.E.E.M. 1998.

¹² RUIBAL RODRÍGUEZ, A.: “Renacimiento y arquitectura militar: las fortalezas de los Sotomayor en los siglos XV-XVI”. En *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. Príncipe de Viana. 1991. Evidentemente, en tiempos tardíos, los elementos decorativos de valor iconográfico de los castillos no se limitaban a los espacios internos.

UNA PROPUESTA PARA EL APROVECHAMIENTO DIDÁCTICO-PEDAGÓGICO DE LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS DE LAS FORTALEZAS MEDIEVALES

Amador Ruibal Rodríguez
Catedrático IES. Cardenal Cisneros. Madrid

Como ya indicamos al hablar del valor iconográfico de la fortaleza en el medievo, la arquitectura refleja el modo de vida de una sociedad, originando el marco donde va a realizarse la actividad humana, siendo a la vez, expresión visual, reflejo de la estructura social.

Traslademos este axioma a una dimensión práctica que nos pueda servir para enriquecer nuestra visión del edificio, intentando captar todas sus implicaciones, para así poder trasladar esta visión al alumnado.

Norberg-Sulch¹ estableció que un edificio adquiere pleno sentido cuando responde a tres tipos de factores: *funcionales, sociales y culturales*.

Los funcionales residen en su utilidad: el cumplimiento de la finalidad para la que ha sido hecho.

Los sociales nos indican las causas de la creación de un espacio necesario para una sociedad determinada, cuyos valores y necesidades se recogen en el mismo.

¹ NORBERG-SCHULZ, C. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona, 1979.

Los culturales nos llevan al valor emblemático del edificio, convertido en símbolo de la sociedad que lo origina.

Apliquemos estos principios a un ejemplo: el castillo medieval, elegido por ser relativamente poco usado en actividades didáctico-pedagógicas de campo pese a sus grandes posibilidades potenciales y al atractivo que suele tener para los jóvenes, a los que es fácil ilusionar con un proyecto de este tipo.

A) ASPECTOS FUNCIONALES

El castillo es, ante todo, útil. Por ello, entendemos que responde a la función que nace de una necesidad inmediata y específica de protección, “función defensiva”, o de control de un territorio, “función ofensiva”.

Partiendo de ambos aspectos, podríamos proceder a analizar:

a) *Desde el punto de vista defensivo:*

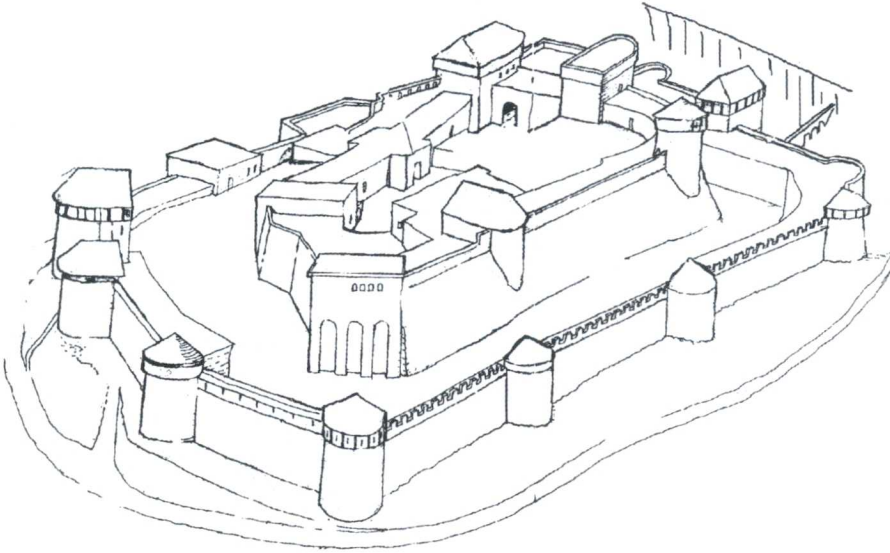
1º. *El emplazamiento:* en altura, en llano, en ladera, junto a un río, en un islote, etc...

Se podría complementar el estudio con el análisis de las características del terreno, lo que podría dar pie a la interdisciplinariedad: altitud, morfología, geología, edafología, vegetación natural y cultivos...

Es interesante buscar, además, la justificación del mismo.

2º. *La estructura general:* planta y alzado, número de recintos, fosos, torres, patio de armas, salas de aparatos, alojamientos, caballerizas, almacenes, hornos, cisternas, cocinas, letrinas, baños...

Se observará, también, su estado de conservación y si se han producido excavaciones, consolidaciones o restauraciones.



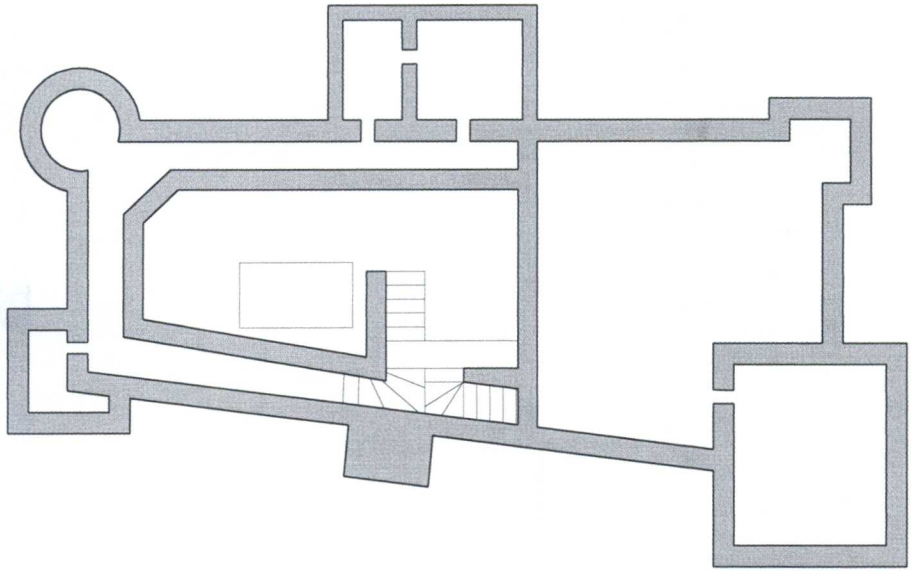
Dibujo del *Krac de los Caballeros* (Siria). El alzado permite ver los recintos y la gran cantidad de torres.

3º. *El estudio arqueológico de la fortaleza nos llevará a proceder al análisis de los elementos arquitectónicos.* En ellos distinguiremos:

3.1. *Recinto defensivo principal, vulgarmente conocido como “las murallas”, que abarca torres y cortinas.*

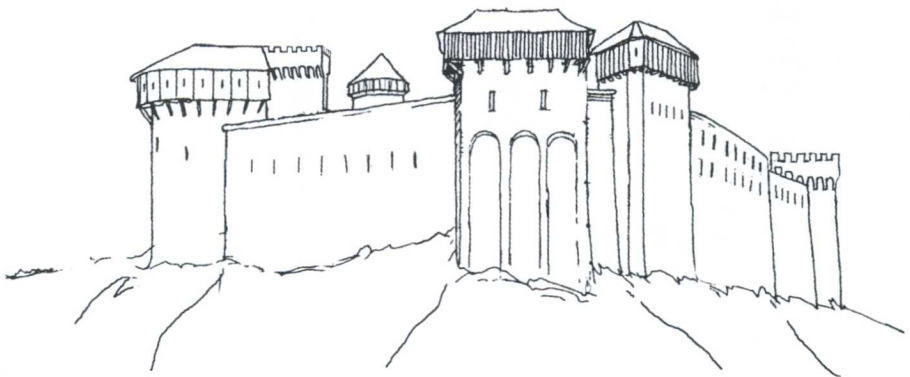
3.1.1. *Torres.* Procederíamos a estudiar:

- *Su número y distribución:* espaciamiento regular o irregular, en función del terreno, en función de la economía de medios...
- *Su tipología:*
 - Torre del homenaje. (Normalmente conviene estudiarla de forma independiente por su importancia).
 - Torres que defienden entradas. (No hay que confundirlas con las torres-puerta a estudiar en otro lugar).



Planta del castillo de Cortegana (Huelva). Obsérvese la variedad de torres, que denotan momentos diversos en la construcción.

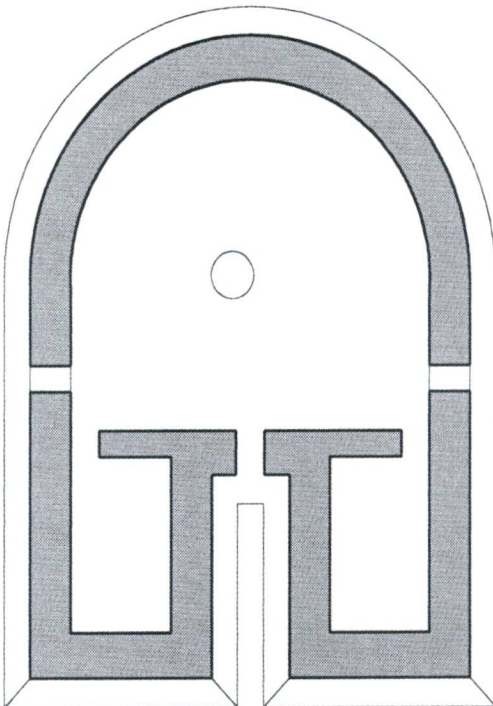
- Albarranas (torres avanzadas unidas a la muralla por un puente).
- Exentas o torres aisladas.
- Angulares.
- Intermedias, etc.
- *Clasificación por su planta:* rectangulares, cuadradas, pentagonales, circulares, semicirculares, exagonales, poligonales...
- *Sus dimensiones:* altura, anchura, grosor...



Dibujo del *Krac* antes de las reformas. Obsérvese los cadalsos de madera que coronan las torres.

- *Tipo de estructura*: macizas, cerradas, abiertas, huecas, acceso, nº de plantas, comunicación entre éstas, vanos, cubiertas, coronamiento, cimentación...
- *Elementos defensivos verticales existentes en ellas*: de madera o cadalsos, de piedra o ladrillo (ladroneras, balcones amatacanados, matacanes, corseras...).
- *Elementos defensivos horizontales que mantienen*: saeteras, troneras, cañoneras.... y su tipología: palo, orbe, cruz, palo y orbe, cruz y orbe, buzón...

Lógicamente, se procederá al análisis conjunto si fuesen iguales. En caso contrario, se procederá al estudio de cada torre de forma individualizada si fuera posible, indicando su grado de conservación y las restauraciones o consolidaciones, si las hubiere, y sus materiales constructivos, como se indicará en el apartado siguiente donde se incluyen aspectos que también serían aplicables aquí, pero que no se ponen para evitar repeticiones. Para esto, es muy útil dividir los alumnos en pequeños grupos.



Planta de la torre-batería de la Cala de Mijas. Es un ejemplo de cómo una simple torre puede ser una auténtica fortaleza, incluso en tiempos tardíos.

3.1.2. *Cortinas* (tramos de muro existentes entre torres). Se estudiará:

- El número de tramos:
 - Sus dimensiones: longitud, altura, grosor medio y en la base.
 - Su forma: rectas, curvas, alamboradas o en ta-lud, en cremallera, etc.
 - Su coronamiento.
 - Parapeto: grosor y altura.
 - Almenas: número, grosor, altura y anchura.

- Espacios inter-almenas: número y anchura.
- Merlones
- Camino de ronda: anchura.
- Forma: continuo, interrumpido por las torres, con escaleras...
- Existencia de parapeto o barandilla interna
- Elementos defensivos verticales. (Ver torres)
- Elementos defensivos horizontales. "..."
- *Materiales constructivos*
 - Tapial:
 - Composición: sin o con pocos cantos...
 - Mechinales o huellas de vigas.
 - Distancias entre ellos.
 - Nº de cajas, en altura y longitud.
 - Cimentación.
 - Mampostería:



Baños de la Encina. El castillo se conserva externamente completo, por lo que pueden estudiarse sus torres, cortinas y puertas. En él se emplea la "tabiya" islámica, la mampostería cristiana y la sillería.

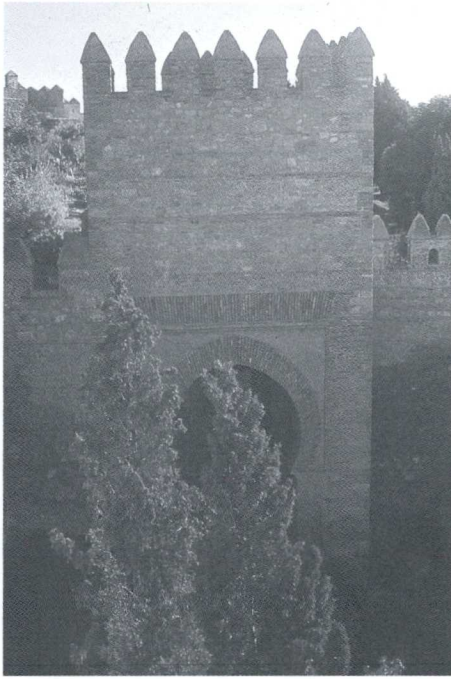
- Aparejo.
 - Tipo.
 - Procedencia.
 - Tamaño.
 - Argamasa empleada.
 - Relleno intramuros.
 - Cimentación.
 - Materia prima.
 - Técnica del labrado.
 - Dimensiones de los bloques.
 - Marcas de cantero.
- Ladrillo:
- Aparejo.
 - Tamaño.
 - Cimentación.

Como en las torres, el análisis puede ser general o por tramos, en función de lo que pretendamos conseguir.

3.1.3. *Barrera* (si la hubiere, se repite el esquema indicado para las cortinas y torres aplicado a este elemento, que es llamado también antemuro o primer recinto).

3.2. *Entradas a la fortaleza:*

- *Tipología:*
 - Rectas.
 - En codo.



Almería. Una de las entradas a la Alcazaba.

- En doble codo.
- En túnel.
- Torres-puerta.
- Portillos secundarios o “secretos”...
- *Posición respecto a la base del muro.*
- *Dimensiones: altura y anchura.*
- *Materiales constructivos.*
- *Elementos funcionales:*
 - Jambas, umbral y dintel: dimensiones.
- Arco:
 - Tipo: $\frac{1}{2}$ punto, herradura, apuntado...
 - Dovelas: número y dimensiones.
- Clave: dimensiones.
- Sistema de cierre:
 - N° de hojas, material y dimensiones.
 - Ademuz: número, material y disposición.
 - Cerrojos.
 - Goznes.
- Rastrillo: materiales y tipo.
 - *Sus defensas verticales. Ver torres*
- Buzón apagafuegos?: forma y dimensiones.

- *Sus defensas horizontales. Ver torres.*
- *Elementos decorativos: escudos, inscripciones...*
- *Forma de acceso:*
 - Puente levadizo.
 - Tablón retráctil.
 - Patín.
 - Escalera, etc.
- *Barbacana o defensa previa: partes, materiales, elementos defensivos.*

Si hubiese varias y diferentes, se procedería al estudio de cada una de ellas.

3.3. Fosos

- *¿Rodea todo el recinto?*

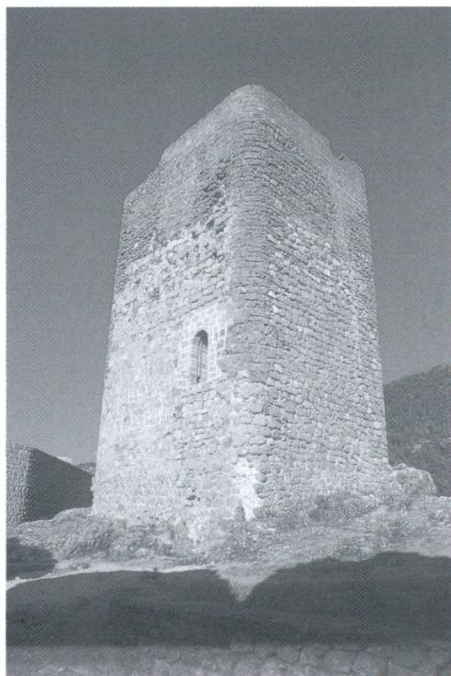


Ceuta. Los fosos. Aunque en España hay muchos castillos con foso, es muy raro encontrarlos con agua.

- *Tipología:*
 - Natural.
 - Artificial: excavado en tierra, en roca...
- *Dimensiones:*
 - Profundidad y anchura.
- *Elementos:*
 - Escarpa.
 - Contraescarpa.
 - Fondo.
 - Inundable?

3.4. Otros elementos defensivos:

- *Caminos cubiertos.*



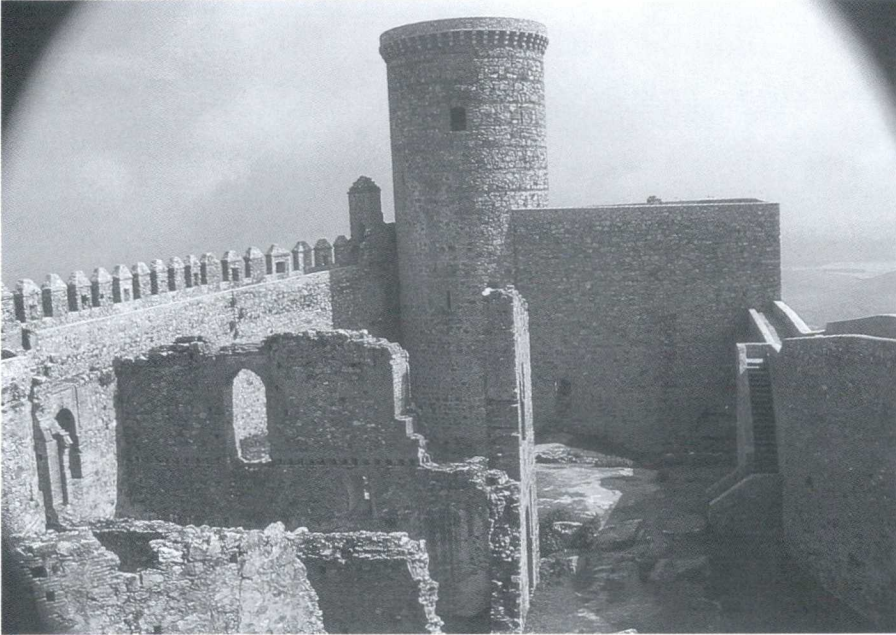
Hornos (Jaén). Esta torre es un ejemplo de las T. del Homenaje más sencillas, con carácter fundamentalmente militar.

- *Corachas:*
 - Elementos.
 - Materiales constructivos.
 - Dimensiones: Longitud, grosor y altura.
 - Finalidad.
 - Torres avanzadas. (Analizar como las torres).
 - Alvacara. (Si hay, se estudia como un recinto más).

3.5. Torre del Homenaje.

Normalmente, constituye un elemento de especial importancia, por sus dimensiones o por su interés estratégico que hacen deba estudiarse individualmente.

Será de aplicación aquí lo dicho ya en torres y cortinas, más el estudio de sus estancias, cubiertas y posibles elementos decorativos. Si tienen recinto propio o camisa, estudiarlo.



Puebla de Alcocer (Badajoz). Torre del Homenaje y restos de las construcciones palaciegas.

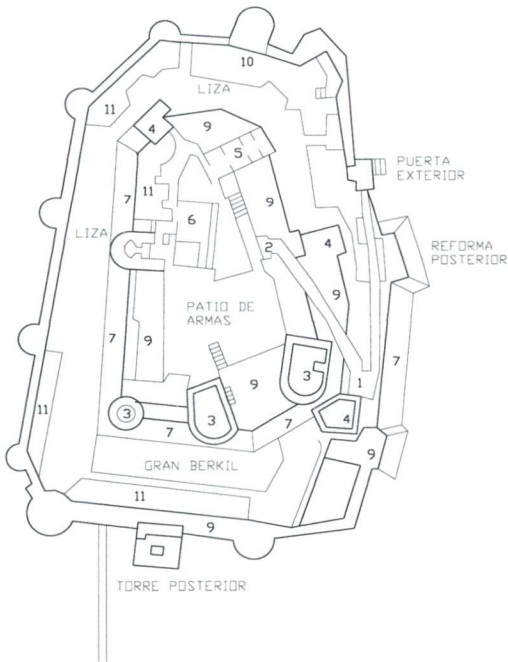
3.6. *Otras partes de la fortaleza:*

- Patios.
- Capilla.
- Cámaras de aparato o salones.
- Alojamientos.
- Almacenes.
- Caballerizas.
- Algibes.
- Pozo.
- Baños.
- Letrinas, etc.

Cada uno de ellos se estudiará por separado.



La Alhambra de Granada. Las excavaciones han sacado a la luz las residencias de las tropas que la defendían.



Planta del *Krac de los Caballeros* (Siria). En ella, se pueden apreciar múltiples elementos de una fortaleza:

1. Entrada por pasillos abovedados controlados.
2. Acceso al patio.
3. Torre del Bastión del Homenaje.
4. Torrespuerta.
5. Capilla.
6. Sala.
7. Taludes.
8. Acueducto.
9. Plataformas para máquinas de guerra.
10. Almacenes.
11. Caballerizas y alojamientos.

Con lo indicado, se puede realizar un trabajo de campo bastante completo. Su extensión y profundidad dependerá de las posibilidades del profesor y del interés de los alumnos.

4.º *Exploración exhaustiva, en superficie, del terreno del entorno de la fortaleza para recoger cualquier muestra de habitat antiguo que se encuentre: restos cerámicos, armas, pesas de telar, etc.* Es muy interesante dar con el posible basurero del castillo. *¡Atención! No olvidar que las normas sobre excavaciones arqueológicas son muy estrictas y no permiten remover el suelo.*

b) Desde el punto de vista ofensivo, podríamos estudiar:

- ¿Es adecuado su emplazamiento para el control del territorio?
- ¿Puede albergar recursos suficientes, hombres y pertrechos, para ese fin?
- ¿Esta aislado o forma parte de una red de fortalezas?
- ¿Es fronterizo o controla un territorio “interior”?
- Conflictos en los que ha participado.

B) ASPECTOS SOCIALES

Son temas complementarios que no es necesario hacer “in situ”. Aquí, podríamos distinguir:

1. *El castillo, reflejo de una situación que determina sus funciones.*

Que el medievo es una “sociedad en guerra” nos lo dice la presencia constante de edificios fortificados. Esto nos permite proceder a estudiar los orígenes de esos temores de la masa social:

El enemigo, en sentido genérico: por religión, por raza, por vecindad, ladrones, luchas de poder y rivalidades señoriales...

Lógicamente, aplicaríamos unos u otros en función de la época a la que perteneciera el monumento estudiado, sus características y su finalidad.

Podríamos estudiar y hacer ver a nuestros alumnos algunos de los siguientes aspectos por medio de la fortaleza:

- Las invasiones: musulmanes y cristianos en España.
- La encrucijada del año 1000.
- El sistema feudal.
- La “Guerra de los Cien Años”.

- El miedo y la guerra: causas del encastillamiento.
- Los ejércitos medievales y sus peculiaridades:
 - Ejércitos cristianos:
 - Armamento ofensivo y defensivo.
 - Técnicas de combate.
 - La mesnada.
 - El ejército real.
 - Los ejércitos musulmanes: armamento y equipo, sus técnicas, su organización...
 - El entrenamiento para la lucha: la caza y las justas.
 - Un ejército peculiar: cruzados y órdenes militares.
 - Enclaves especiales con finalidad no sólo guerrera: los Ribats islámicos, las iglesias y los monasterios fortificados.

2. *El edificio reflejo de sus creadores*

Si pensamos en los orígenes del medievo, tendríamos que remontarnos a las villas fortificadas romanas, pero los ejemplos más importantes altomedievales son las fortificaciones bizantinas y las islámicas, ocupando un lugar secundario las carolingias o las vikingas, pero estas construcciones nos son un tanto ajenas, salvo las musulmanas.

Sin embargo, en el mundo románico, hay dos edificios característicos: el monasterio y el castillo. Ambos representan el modo de vida de las clases privilegiadas en el mundo cristiano, el clero y la nobleza.

Esto nos conduce al estudio de la sociedad feudal, controlada por los “señores de la guerra”, que poseen las armas y, con ello, el poder, mantenidos por una masa campesina, que, a cambio de seguridad, paga impuestos, en dinero, especie o prestaciones personales. Asimismo, se destaca la existencia de una jerarquía señorial, basada, a menudo, en las dimensiones de sus fortalezas. Aquí se podría analizar:

- Los detentadores del poder:
 - La nobleza feudal.
 - El rey.
 - La Iglesia.
- Los vasallos.
- El homenaje...
- La base del poder, fortalezas y armas:
 - Los castillos señoriales.
 - Las fortalezas fronterizas.
 - Las torres: atalayas, de alquería, costeras....
 - La casa-fuerte rural y urbana.
 - El castillo-palacio.
 - Monasterios e iglesias fortificadas.
 - Las cercas urbanas.
 - El “ejercicio de las armas”.
- Los constructores: maestros, alarifes, canteros... y sus medios e instrumentos técnicos.

3. *La lucha por la paz:*

El gran anhelo de una parte importante de la población será la seguridad.

Éste es el sueño de los “humiliores”, los campesinos y artesanos, pero también el de la Iglesia, que luchará por ella, como un modo de controlar el poder feudal.

Pero la paz es también fruto de la evolución social y de la institucionalización del poder; en ese sentido, podemos analizar la fortaleza como centro de poder de gran complejidad, no sólo militar o económico, sino también, político, jurídico y administrativo. Así, podríamos ver:

- El papel de la Iglesia:
 - El Derecho de asilo.
 - La tregua de Dios.
 - La paz de Dios.
 - La excomunión.
 - La cuestión de las investiduras.
 - Las peregrinaciones.
- La administración de la justicia.
- El renacer urbano:
 - “El aire de la ciudad hace libre”.
 - El papel de los gremios.
 - Las milicias urbanas.
 - Ciudades fronterizas: la vida en la frontera.
- El reforzamiento del poder real:
 - Las universidades.
 - Los ejércitos permanentes.
- La gente sencilla:
 - Campesinos.
 - Menestrales.
 - Artesanos.
 - Pícaros y marginales.

C) ASPECTOS CULTURALES: *SIMBOLISMO DEL CASTILLO*

Partiendo de que la idea de poder se refleja en dos iconos, altura y tamaño, como dijo Pignatari², el castillo simbolizó el poder de su época. Altura y tamaño serán sinónimos de dominio y seguridad, pero, al alejarse el peligro fronterizo, el castillo pasará a simbolizar el poder

² PIGNATARI, D. *Semiótica del arte y la arquitectura*. Barcelona, 1983.

feudal, encarnando la Torre del Homenaje a su señor. Recordará el deber de sumisión e impondrá temor. Allí se cobran impuestos y se ejerce-Justicia. El vasallaje y la tenencia, ceremonias llenas de simbolismo, refuerzan ese valor. Aquí podríamos introducir:

- Castillo símbolo de poder.
- Castillo símbolo de realeza.
- Simbolismo religioso del castillo.
- Elementos de la fortaleza con especial simbolismo:
 - Las murallas: seguridad.
 - La Torre: fortaleza.
 - La Torre del Homenaje: dominio, respeto.
 - Las puertas: salvación.
- El castillo en relación con el arte de su época.

Conclusión

Evidentemente, estas líneas no agotan las posibilidades que tiene, desde el punto de vista didáctico, el estudio de una fortaleza medieval. Pretenden ser, solamente, una introducción a ese aspecto, que habrá que adaptar a las capacidades, edad, interés y experiencia de los alumnos.

Son también, indudablemente, de aplicación a cualquier edificio bélico de múltiples etapas de la Historia de la Humanidad en las que los conflictos han estado presentes.

Se ha pretendido tan sólo mostrar un abanico de posibilidades que cada profesor deberá explorar según su caso.

Como para algunos profesores, tal vez, éste sea un aspecto que en su formación universitaria no trataron más que de forma secundaria, se incluye una bibliografía que podrá serles útil, elegida por contener a su vez múltiples referencias bibliográficas en sus páginas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Revistas

– *Castillos de España. Revista de la A.E.A.C.* Es la única publicación, permanente y con un ritmo regular, que hay sobre este tema, con una antigüedad de casi 50 años. Desde hace tres, se publican cuatro números anuales; antes eran dos, en los que predominan las monografías sobre fortalezas, organizadas en tres partes: emplazamiento, referencias históricas y estudio arqueológico. También contiene estudios más generales, de épocas históricas, grupos de fortalezas, líneas defensivas, etc. Predominan los temas medievales españoles, aunque en los últimos números hay varios estudios de época moderna y algunos del mundo antiguo y contemporáneo. La edita la Asociación Española de Amigos de los Castillos, c/ Bárbara de Braganza nº 8, Madrid, que la distribuye gratuitamente a sus 3.000 asociados y a las universidades e instituciones culturales; pero los interesados pueden solicitarla en la sede social, o consultarla en su biblioteca, donde está la colección completa. El último número publicado hasta el momento de redactar estas líneas es el 118, que corresponde a julio de 2000.

– *Gladium*. Universidad de Extremadura, Departamento de Hª del Arte. Un número al año. Revista especializada en armamento, dirigida por A. Navareño, director del departamento de Hª del Arte, facultad de Filosofía y Letras de Cáceres.

2. Colecciones

La colección *Ejércitos y Batallas*, de Ediciones del Prado, tiene múltiples libros, de pequeño formato y bastante didácticos, sobre el tema. Entre ellos destacaré:

– *Los ejércitos del Islam, siglos VII al XI* por NICOLLE, David. En *Conquista y Reconquista* nº 58 de la colección. 1995.

– *Los cruzados* por HOOK, Richard. Nº 56 de *Ejércitos y batallas*. 1995.

– *Hattin 1187: La mayor victoria de Saladino* por NICOLLE, David. Nº 43 de la colección. 1994.

– *El Cid y la Reconquista* por NICOLLE, David. En *Conquista y Reconquista*, nº 58. 1995.

Aunque los ejemplos citados son medievales, hay números dedicados al mundo antiguo, al moderno y al contemporáneo.

3. Obras de carácter general

Hay muchas en múltiples editoriales. Destacaré:

– *El castillo medieval*, de JIMÉNEZ ESTEBAN, Jorge. Un tomo de 172 páginas, claro, didáctico, con muchos dibujos y fotos y de fácil lectura para los no especialistas. Distribuidora Antonio S. Mateos S.A. 1997. La obra más recomendable por su calidad y costo. Puede encontrarse, como casi todas las obras aquí citadas, en la *Tienda Verde*. Madrid, calle Maudes nº 23.

– *Tratado de Arquitectura Hispano-Musulmana*, de PAVÓN MALDONADO, Basilio. CSIC. Tomo II “*Ciudades y Fortalezas*”. Madrid 1999. Esta obra de 729 páginas es la más completa y documentada sobre el tema que se ha publicado hasta el momento.

– *Castillos de España*. Editorial Everest. León, 1998. 3 tomos de múltiples autores. Abundantes fotos en sus 2.005 páginas. La más completa de las obras generales por las múltiples fortalezas estudiadas o citadas. Puede adquirirse por tomos aislados.

– *Castillos de España*. RUIBAL, A.; JIMÉNEZ, J. y SÁNCHEZ-GIJÓN, A. Editorial Espasa. Madrid, 2000. Tomo nº 10 de la colección *Tesoros de España*. Obra de carácter divulgativo, pero que no pierde rigor por ello, estudia 2 ó 3 fortalezas por provincia, con fotos de cada una y contiene un pequeño glosario terminológico. 160 páginas.

4. Obras por provincias

– *Castillos de Iberia*. Editorial Lancia de León. Es la colección más completa y asequible del mercado. Son libros de pequeño formato, *uno por provincia*, aunque desgraciadamente no están todas, pues faltan las catalanas y andaluzas. Tienen unas 90-100 páginas con, al menos, una foto por castillo. Sus múltiples autores ofrecen diferentes enfoques, por ejemplo, son muy completos los de Castilla-La Mancha y Levante, más flojos los de Extremadura.

– *Castilla-León: Castillos y Fortalezas*. COBOS, Fernando y DE CASTRO, Javier. Edilesa. León, 1998. Magnífico libro de gran formato, con 290 pág., muy buenas fotos, dibujos, planos y glosario.

– *Castillos de Soria*, de DE LA CASA, Carlos et alii. Junta de Castilla y León 1990. 116 páginas, fotos en blanco y negro y planos.

– *Castillos de Guadalajara*, de JIMÉNEZ ESTEBAN, Jorge. Colección *El Buho Viajero*, Libros Penthalon. Madrid, 1992 y 1993. Dos tomos, de pequeño formato, con 217 y 158 páginas.

– *Castillos de Aragón*, por GUITART APARICIO, Cristóbal. Colección *Temas*, de Mira Editores S.A. Zaragoza, 1988. Tres tomos de pequeño formato, completos y asequibles.

– *Castillos de Badajoz*, de RUIBAL, Amador. Exc. Diputación de Badajoz (Edic. especial de Everest). León, 1998. Buena fotografía.

– *Castillos y fortalezas de La Rioja*. Moya, J.G.; RUIZ-NAVARRO, J. y ARRÚE, B. Edita Caja-Rioja. Logroño, 1992. 303 pág., fotos y planos.

– *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid*. Muchos autores. Edita Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1993. 287 pág., con fotos, planos, dibujos y glosario terminológico. Muy completo.

5. Monografías

Existe un enorme número, muchas editadas por universidades y diversas instituciones, por lo que sólo se incluirán dos:

Glosario de Arquitectura defensiva medieval de DE MORA-FIGUEROA, Luis. El más completo diccionario de términos castelológicos que hay en España, hecho por un gran especialista en el tema, que además es titular de la única plaza que hay en la Universidad española dedicada a Castellología, en Cádiz. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1994.

Calatrava la Vieja: Historia de una fortaleza medieval por RUIBAL, Amador. Instituto de Estudios Manchegos, CSIC. Ciudad Real, 1984. Este enclave presenta una peculiaridad: es uno de los esca-

esos lugares fortificados que sabemos cuándo se inició, construcción islámica del 857 y cuándo se abandonó, tras Las Navas, en 1216, tras ser protagonista de múltiples hechos entre los que destaca la creación de la Orden Militar que lleva su nombre. Tras la edición del libro, se emprendieron más de diez campañas arqueológicas en el lugar.

6. Actas de Congresos de Castellología

Entre las existentes destacaré:

– *Actas del I Congreso de Castellología*. Asociación Española de Amigos de los Castillos. Aguilar de Campoo, 1994. Edit. Diputación Provincial de Palencia. 1998. 787 páginas, Distribuye: A.E.A.C. Bárbara de Braganza. 8, Madrid.

– *La fortaleza medieval: realidad y símbolo*. Actas de la XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales. 1998. 365 páginas. Distribuye S.E.E.M.

– *Actas del I Simposio sobre “Castillos de la Raya”* entre Portugal y España. Asociación Española de Amigos de los Castillos. 1984. 190 páginas. Distribuye A.E.A.C.

– *Actas del I^{er} Congreso Internacional “Fortificaciones en Al-Andalus”*. Algeciras 1996. 447 páginas. Edt. Ayuntamiento de Algeciras. Distribuye el Museo Municipal de Algeciras.

7. Obras para jóvenes

Entre las muchas existentes destacaré dos:

– *El asombroso libro del interior de “UN CASTILLO MEDIEVAL”*: desde las mazmorras hasta las almenas. Con el subtítulo de “Así es el castillo y así son sus habitantes” PLATT, R., con ayuda de los magníficos dibujos de S. Biesty, recrea todo el mundo medieval, en tan solo 32 páginas de gran formato, que entran por los ojos. Es el libro más recomendable y completo. Ediciones Altea (Santillana S.A. Elfo 32, 28027 Madrid).

– *Una fortaleza en tiempos de las cruzadas: El Krac de los caballeros*. BROCHARD, Ph. y P. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1988. 64 páginas con muchos dibujos.

**EDICIONES DEL
INSTITUTO SUPERIOR DE
FORMACIÓN DEL
PROFESORADO**

**Servicio de Publicaciones del
Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte**

EDICIONES DEL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El Instituto Superior de Formación del Profesorado tiene como objetivo impulsar, incentivar, financiar, apoyar y promover acciones formativas realizadas por las instituciones, Universidades y entidades sin ánimo de lucro, de interés para los docentes de todo el Estado Español que ejercen sus funciones en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas. Pero, tan importante como ello, es difundir, extender y dar a conocer, en el mayor número de foros posible, y al mayor número de profesores, el desarrollo de estas acciones. Para cumplir este objetivo, el I.S.F.P. pondrá a disposición del profesorado español, con destino a las bibliotecas de Centros y Departamentos, **dos colecciones**, divididas cada una en cuatro series.

Con estas colecciones, como acabamos de señalar, se pretende difundir los contenidos de los cursos, congresos, investigaciones y actividades que se impulsan desde el Instituto Superior de Formación del Profesorado, con el fin de que su penetración difusora en el mundo educativo llegue al máximo posible, estableciéndose así una fructífera intercomunicación dentro de todo el territorio del Estado.

La primera de nuestras colecciones se denomina **Aulas de Verano**, y pretende que todo el profesorado pueda acceder al conocimiento de las conferencias, ponencias, mesas redondas, talleres y actividades profesionales docentes que se desarrollan durante los veranos en la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander*, en los cursos de la *Universidad Complutense en El Escorial*, en los de la *Universidad Nacional de Educación a Distancia en Ávila* y en los de *La Fundación de Universidades de Castilla y León en Segovia*. En general, esta colección pretende dar a conocer todas aquellas actividades que desarrollamos durante el período estival. Se divide en cuatro series, dedicadas las tres primeras a la Educación Secundaria, (la tercera a F.P.), y la cuarta a Infantil y Primaria.

Colección Aulas de Verano,

que se identifica con el color “bermellón Salamanca”

- Serie “Ciencias” Color verde
- Serie “Humanidades” Color azul
- Serie “Técnicas” Color naranja
- Serie “Principios” Color amarillo

La segunda colección se denomina **Conocimiento Educativo**. Con ella pretendemos tanto difundir investigaciones realizadas por el profesorado o grupos de profesores, como dar a conocer aquellas acciones educativas que desarrolla el Instituto Superior de Formación del Profesorado durante del año académico, y se divide, igualmente, en cuatro series.

La primera serie está dedicada fundamentalmente a investigación didáctica y, en particular, a las didácticas específicas de cada disciplina; la segunda serie se dirige al análisis de la situación educativa y estudios generales, siendo esta serie el lugar donde se darán a conocer nuestros Congresos EN_CLAVE DE CALID@D; la tercera serie, “Aula Permanente”, da a conocer los distintos cursos que realizamos durante el período docente, y la cuarta serie, como su nombre indica, se dedica a estudios, siempre desde la perspectiva de la Educación, sobre nuestro Patrimonio.

Colección Conocimiento Educativo,

que se identifica con el color “amarillo oficial”

- Serie “Didáctica” Color azul
- Serie “Situación” Color verde
- Serie “Aula Permanente” Color rojo
- Serie “Patrimonio” Color violeta

Estas colecciones, como hemos señalado, tienen un carácter de difusión y extensión educativa, al servicio de la intercomunicación, como hemos dicho también, entre los docentes que desarrollan sus tareas en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas de nuestro Estado. Pero, también, se pretende con ellas establecer un vehículo del máximo rigor científico y académico en el que encuentren su lugar el trabajo, el estudio, la reflexión y la investigación de todo el profesorado español, de todos los niveles, sobre la problemática educativa.

Esta segunda función es singularmente importante, porque incentiva en los docentes el imprescindible objetivo investigador sobre la propia función, lo que constituye la única vía científica y, por tanto, con garantías de eficacia, para el más positivo desarrollo de la formación personal y los aprendizajes de calidad en los niños y los jóvenes españoles.

Índices de calidad de las publicaciones:

Todos los proyectos de publicación, en cualquiera de las dos colecciones, estarán avalados por cinco informes razonados, emitidos cada uno por un Profesor Doctor de reconocido prestigio de diferente centro, docente o de investigación, español o del extranjero. Al menos tres de los cinco informantes han de ser Catedráticos de Universidad, y al menos tres de los cinco centros han de ser españoles.

Los programas de publicación son aprobados por una comisión compuesta por el Director del Instituto Superior de Formación del Profesorado, la Directora de Programas y la Directora de Publicaciones del Instituto Superior de Formación del Profesorado y los Directores (o persona en quien deleguen) del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y del INCE.

NORMAS DE EDICIÓN
DEL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO:

- Los artículos han de ser inéditos .
- Se entregarán en papel y se añadirá una copia en disquette (en un procesador de textos tipo Word)
- El autor/es debe dar los datos personales siguientes: referencia profesional, dirección y teléfono personal y del trabajo. En caso de trabajos colectivos, se referenciarán estos datos de todos los autores.
- Debe haber, al principio de cada artículo, un recuadro con un índice de los temas que trata el mismo.
- El autor debe huir de textos corridos y utilizar con la frecuencia adecuada, epígrafes y subepígrafes que aparezcan distribuidos en el texto, al menos, en cada doble página.
- Cuando se reproduzcan textos de autores, se entrecomillarán y se pondrán en cursiva.
- Al citar un libro, siempre debe aparecer la página de la que se toma la cita, excepto si se trata de un comentario general.
- Se deben adjuntar fotografías, esquemas, trabajos de alumnos,.. que ilustren o expliquen el contenido del texto.
- Se debe adjuntar en un listado numerado correlativamente las notas que se van a poner a pie de página, según las referencias incluidas en el texto.
- Al final de cada artículo, adjuntará la lista de la bibliografía utilizada.
- La bibliografía debe ser citada de la siguiente manera: apellidos/s (con mayúsculas), coma; nombre según aparezca en el libro (en letra corriente), punto; título del libro en cursiva, punto; editorial, punto; ciudad de edición, coma y fecha de publicación, punto. Así se realizarán, también, las citas a pie de página.

**CENTRAL DE EDICIONES DEL INSTITUTO
DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

• **Dirección y coordinación (I.S.F.P.):**

Paseo del Prado, 28, 6ª planta. 28014. Madrid. Teléfono: 91 506 56 44
Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
Teléfono: 91 453 98 16

• **Inscripción y distribución:**

Instituto de Técnicas Educativas. C/ Alalpardo, s/n. 28806. Alcalá de Henares.
Teléfono: 91 889 18 50

TÍTULOS EDITADOS POR EL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO EN EL AÑO 2001

	<u>COLECCIÓN</u>	<u>SERIE</u>
– <i>La Educación Artística, clave para el desarrollo de la creatividad</i>	AULAS DE VERANO	Principios
– <i>La experimentación en la enseñanza de las Ciencias</i>	AULAS DE VERANO	Principios
– <i>Metodología en la enseñanza del Inglés</i>	AULAS DE VERANO	Principios
– <i>Destrezas comunicativas en la Lengua Española</i>	AULAS DE VERANO	Principios
– <i>Dificultades del aprendizaje de las Matemáticas</i>	AULAS DE VERANO	Principios
– <i>La Geografía y la Historia, elementos del Medio</i>	AULAS DE VERANO	Principios
– <i>La enseñanza de las Matemáticas a debate: referentes europeos</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
– <i>El lenguaje de las Matemáticas en sus aplicaciones</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
– <i>La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
– <i>Grandes avances de la Ciencia y la Tecnología</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
– <i>En _CLAVE DE CALID@D: la Dirección escolar</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación

Títulos en preparación:

– <i>Educación Intercultural en el aula de Ciencias Sociales</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
– <i>Felipe V y el Palacio Real de La Granja</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Patrimonio
– <i>Didáctica de la poesía en la Educación Secundaria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica

El presente volumen tiene su origen
en los XI CURSOS DE VERANO
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA:
“La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte”,
que se celebraron en Ávila en el verano de 2000

ISBN 84-369-3537-3



9 788436 935370

La primera de nuestras colecciones se denomina **Aulas de Verano**, y pretende que todo el profesorado pueda acceder al conocimiento de las conferencias, ponencias, mesas redondas, talleres y actividades profesionales docentes que se desarrollan durante los veranos en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, en los cursos de la Universidad Complutense en El Escorial, en los de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Ávila y en los de la Fundación de Universidades de Castilla y León en Segovia.

Colección **Aulas de Verano**, que se identifica con el color "bermellón Salamanca"

- | | |
|-----------------------|----------------|
| • Serie "Ciencias" | Color verde |
| • Serie "Humanidades" | Color azul |
| • Serie "Técnicas" | Color naranja |
| • Serie "Principios" | Color amarillo |

La segunda colección se denomina **Conocimiento Educativo**. Con ella pretendemos tanto difundir investigaciones realizadas por el profesorado o grupos de profesores, como dar a conocer aquellas acciones educativas que desarrolla el Instituto Superior de Formación del Profesorado durante del año académico.

Colección **Conocimiento Educativo**, que se identifica con el color "amarillo oficial"

- | | |
|---------------------------|---------------|
| • Serie "Didáctica" | Color azul |
| • Serie "Situación" | Color verde |
| • Serie "Aula Permanente" | Color rojo |
| • Serie "Patrimonio" | Color violeta |

Estas colecciones, como hemos señalado, tienen un carácter de difusión y extensión educativa, al servicio de la intercomunicación, como hemos dicho también, entre los docentes que desarrollan sus tareas en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas de nuestro Estado.



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE