

[Recepción del artículo: 01/06/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 18/11/2011]

**IMÁGENES MEDIEVALES DE ESCULTURAS POLICROMADAS:
EL COLOR COMO FUENTE DE VIDA**
**MEDIEVAL IMAGES OF POLYCHROMED SCULPTURES:
COLOR AS A SOURCE OF LIFE**

SANDRA SAENZ-LÓPEZ PÉREZ
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC
sans_lp@cchs.csic.es

RESUMEN

A lo largo de los siglos, las esculturas medievales han ido perdiendo su esencia: el color. La mayoría de ellas, especialmente las talladas en madera o piedra, estaban policromadas, pero las alteraciones en los pigmentos y los cambios en las concepciones artísticas han “desnudado” estas obras y, hoy en día, cuando miramos una escultura medieval “desnuda”, estamos realmente viendo su “armazón”, en palabras de Michael Camille. En este artículo estudiaré imágenes medievales para demostrar la importancia de la policromía en la escultura realizada en la Edad Media; los colores se utilizaban con fines simbólicos, pero sobre todo para hacerlas semejantes a la realidad, es decir, para dotar de vida a las figuras. Así pues, mediante el análisis de estas fuentes espero contribuir a un mejor conocimiento de la escultura medieval como un arte polícromo y a destacar la importancia del color en la Edad Media.

PALABRAS CLAVE: Escultura, medieval, policromía, color, restauración.

ABSTRACT

Over the course of the centuries medieval sculptures have been losing their essence: color. Most of them, especially those carved in wood or stone, were polychromed, but damage to the pigments and changes in conceptions of art have “undressed” these works, and nowadays, when we look at a medieval “nude” sculpture, we are really looking “at a shell,” in words of Michael Camille. In this paper I will study medieval images to prove the importance of polychromy in sculpture made in the Middle Ages; colors were used for symbolic purposes but especially to achieve life-likeness, that is, to breathe life into figures. Thus, by analyzing these

sources I hope to contribute to a better understanding of medieval sculpture as a polychrome art, and to emphasize the importance of color in the Middle Ages.

KEYWORDS: Sculpture, medieval, polychrome, color, restoration.

“¿Por qué la escultura coloreada según la naturaleza y análogos recursos no es bella, sino fea, mientras que el color produce tan gran efecto en la pintura?”¹. Esta pregunta, formulada por el filósofo alemán y crítico de literatura Johann Gottfried von Herder (1744-1803), recibió distintas respuestas. Su contemporáneo Friedrich Riedel (1742-1785) contestaba afirmando en su *Teoría de las Bellas Artes y las Ciencias* que “a través del color la semejanza se hace demasiado grande, la semejanza demasiado semejante, incluso idéntica con la naturaleza, cosa que debería ser evitada. En la distancia, la estatua pintada podría incluso tomarse por un ser humano viviente”². Es decir, según los cánones de belleza artística de los siglos XVIII y XIX, una escultura policromada resultaba excesivamente próxima a la realidad y, por ello, era desprestigiada. Estas formulaciones estéticas quedaron perfectamente reflejadas en el pensamiento del literato y científico alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), quien afirmaba en su *Teoría de los colores* que “los pueblos primitivos, las personas incultas y los niños suelen mostrar una marcada predilección por los colores vistosos”³. La visión ochocentista y noventayochista empapó en el sentir estético del hombre contemporáneo y determinó que acostumbráramos nuestra vista a las esculturas medievales carentes de color. Pero cuando miramos una de esas esculturas que ha perdido su policromía debemos ser conscientes de que realmente estamos delante no de un objeto artístico terminado, sino de un “armazón”, como las definió Michael Camille⁴. Y miramos sorprendidos y maravillados cuando los avatares de la historia y el paso del tiempo han respetado la policromía original, como por ejemplo ocurre en el Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora) de finales del siglo XIII⁵.

El color desapareció de la estética escultórica durante el Renacimiento italiano, al copiar estos artistas obras de la Antigüedad clásica que, aunque originalmente estaban policromadas⁶, habían perdido su recubrimiento. Con ello, el renacer de la escultura clásica fue sin color y, consecuentemente, incompleto. Resulta curioso pensar que el propio Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) recurriera a colores vivos y brillantes en sus pinturas –con los que incluso in-

¹ HERDER, J. G., *Escultura: algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*, Valencia, 2006, p. 71.

² Ibid.

³ GOETHE, J. W. von, *Teoría de los colores*, Madrid, 1992, Cap. 1, Apéndice, nº. 135, p. 93.

⁴ CAMILLE, M., *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000, p. 244.

⁵ Véase NAVARRO TALEGÓN, J. et al., *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid, 1996; KATZ, M. R., “Architectural Polychromy and the Painters’ Trade in Medieval Spain”, *Gesta*, 41-1 (2002), pp. 3-13.

⁶ Para una aproximación a la escultura antigua policromada véase BANKEL, H. et al., *I colori del bianco: policromia nella scultura antica*, Roma, 2004; PANZANELLI, R. (ed.), *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*, Los Angeles, 2008; BRINKMANN, V. et al., *El color de los dioses*, Madrid, 2010.

rodujo los colores artificiales y ácidos del Manierismo—, pero cuando esculpía, concebía las figuras como encerradas en el bloque de mármol, de la misma forma que el alma humana está presa en el cuerpo, y su trabajo como escultor era sencillamente el de liberarlas eliminando la materia sobrante⁷. Ese “alma” escultórica que Miguel Ángel rescataba carecía pues de color.

La policromía de la escultura medieval tenía como finalidad dotar la obra de simbolismo, e igualmente embellecerla y aproximarla a la realidad⁸; la policromía infundía vida a la obra, la convertía en una imagen “viviente”, empleando la denominación que ya utilizara Alejandro García Avilés⁹. En el caso de las esculturas sacras, su aproximación a la realidad y la facultad de convertirse en imágenes vivientes movían a la piedad y a la adoración, por lo que en muchos momentos de la historia fueron acusadas de incitar a la idolatría y, por esto, destruidas por los iconoclastas (Fig. 1). Una de las narraciones más explícitas de un ataque a las imágenes tuvo lugar en la Inglaterra pre-reformista del siglo XIV, y fue recogida en la *Crónica* de Henry Knighton (m. ca. 1396), escrita en una abadía de la orden de San Agustín de Leicester (Reino Unido)¹⁰. Según dicha narración, William Smith y el capellán Richard Waytestathe, dos partidarios del movimiento lolardo, encontraron en una capilla abandonada a las afueras de Leicester una



Fig. 1. Destrucción de las imágenes (policromadas) en Berna, en Heinrich Bullinger, *L'Histoire de la Réforme* (1605-1606). Zentralbibliothek Zürich (Ms. B316, f. 321v)

⁷ GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte*, Madrid, 1997, p. 313. Según Frederick HARTT, “Michelangelo was the first stone sculptor in history who, as far as we know, never (except for his early *Crucifix*) succumbed to the age-old temptation of polychroming his sculpture, in whole or in part”, en *Michelangelo. The Complete Sculpture*, Londres, 1969, p. 15.

⁸ Los mejores estudios sobre el color en la Edad Media son, a mi parecer, los de Michel PASTOUREAU, entre ellos véase “Ver los colores de la Edad Media ¿Es posible una historia de los colores?”, en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006, pp. 125-145.

⁹ GARCÍA AVILÉS, A., “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007), pp. 324-342.

¹⁰ Esta obra fue publicada por primera vez como *Historiæ Anglicanæ scriptores X...*, Londres, typis Jacobi Flesher..., 1652. Para una edición y traducción al inglés véase MARTIN, G. H., *Knighton's Chronicle, 1337-1396*, Oxford, 1995.

vieja escultura “tallada y *pintada* en honor de Santa Catalina”¹¹ y, ante ese hallazgo, uno de ellos dijo a su compañero: “Dios nos manda combustible para cocinar nuestro repollo y saciar nuestra hambre. Esta imagen sagrada nos hará una hoguera sagrada. Con hacha y fuego será sometida a un nuevo martirio”¹². Y como evocando su martirio, los iconoclastas decapitaron la representación escultórica de Santa Catalina: “Si su cabeza sangra cuando la golpeemos, entonces la adoraremos como a una santa. Pero si no emana sangre, será utilizada para hacer un fuego en el que cocinemos nuestro guiso, y de esta forma disminuirá nuestra hambre”¹³. No es difícil imaginar que Smith y Waytestathe atacaran la escultura como si de una persona se tratara, pues recordemos que la obra estaba pintada, con lo que se aproximaría a una figura real. Tal como explica Sarah Stanbury, subyacía bajo este comportamiento la idea, o más bien el temor, de que las imágenes no eran solo troncos muertos y piedras¹⁴.

La importancia del color en la escultura medieval se pone de relieve gracias a un curioso experimento llevado a cabo por Svein A. Wiik con el que demostró que la policromía dota de expresión facial, e incluso de sexo, a la escultura: realizó copias en yeso de la cabeza de la virgen de una iglesia de Lomen, en el valle de Valdres, Oppland (Noruega), y pintó una de ellas siguiendo el estilo de una virgen gótica del siglo XIII y otra imitando el rostro de un crucificado de esa misma cronología (Fig. 2). El sorprendente resultado demostraba que idénticas formas resultan radicalmente diferentes si son pintadas de forma distinta. La copia que quedó sin policromar muestra lo mucho que hemos perdido de lo que sería en origen esta obra¹⁵.

Actualmente existe un creciente interés por rescatar la esencia policroma de la escultura medieval, y muchas restauraciones están recuperando su color original. Esta es la suerte que ha corrido, por ejemplo, la Virgen de la iglesia de Santa María la Mayor de Valberzoso (Palencia), donde los trabajos de restauración llevados a cabo en la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) eliminaron los numerosos repintes que recubrían la obra y dejaron al descubierto la policromía medieval de la talla¹⁶. Otros ejemplos de gran interés son el de la recuperación del color del cenotafio de San Vicente de Ávila (segunda mitad del siglo XIII), que durante siglos había permanecido oculto bajo un repite que imitaba la piedra desnuda¹⁷; o los análisis cromáticos que actualmente se están llevando a cabo en el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo (1188) de la Catedral de Santiago de Compostela¹⁸. El color de

¹¹ Traducción de la autora a partir de la edición inglesa en *Ibid.*, p. 296, e igualmente es de la autora la cursiva para enfatizar.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ STANBURY, S., “The Vivacity of Images: St Katherine, Knighton’s Lollards, and the Breaking of Idols”, en DIMMICK, J. et al. (eds.), *Images, Idolatry, and Iconoclasm in Late Medieval England. Textuality and the Visual Image*, Oxford, 2002, pp. 131-150, esp. 142.

¹⁵ BOLDRICK, S., PARK, D. y WILLIAMSON, P., *Wonder, painted sculpture from medieval England*, Leeds, 2002, pp. 104-105.

¹⁶ Quisiera dar las gracias a Begoña Mosquera García, restauradora de la Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), por facilitarme información sobre los trabajos de restauración de esta obra.

¹⁷ Véase LEÓN LÓPEZ, A., *Cenotafio de San Vicente de la Basílica de los Santos de Ávila* (Cuadernos de restauración 6), Valladolid, 2008.

¹⁸ Véase Fundación Pedro Barrié de la Maza, “Programa Catedral de Santiago de Compostela” <<http://www.programacatedral.com/Noticias/los-analisis-de-muestras-del-portico-de-la-gloria-permiten-identificar-restos-de-policromia-original-del-siglo-xiii>> (última consulta 20/11/2011).



Fig. 2. Copias de la cabeza de una estatua de una iglesia de Lomen, Oppland (Noruega), policromada imitando una Virgen (izquierda) y un Cristo (derecha) del siglo XIII, y sin color (centro), según los trabajos de Svein A. Wiik

la escultura medieval también ha sido recuperado gracias a restauraciones virtuales, como en la Catedral de Amiens (siglo XIII), donde luces coloreadas, proyectadas por la noche sobre la fachada occidental, recuperan su impresión cromática original¹⁹.

En este artículo nos centraremos en el estudio de algunas imágenes medievales que ilustran esculturas policromadas para, a través de estas fuentes gráficas, analizar el papel que dentro de este arte tridimensional desempeñó el color, desaparecido actualmente de muchas de las obras. En primer lugar debemos señalar que cuando una escultura o un conjunto escultórico son representados en una pintura, aparecen con frecuencia policromados. Es interesante, por ejemplo, que en muchas de las imágenes de edificios religiosos, como el interior de una capilla o templo, el iluminador fuera consciente no solo del interés arquitectónico del marco de emplazamiento, sino también de los muchos y variados objetos artísticos que podían hallarse allí y, entre estos, encontramos esculturas policromadas. Así ocurre en un manuscrito parisino de ca. 1474-1475 de *Les passages d'outremer* (*Las expediciones a ultramar*) de Sébastien Mamerot (siglo XV)²⁰, concretamente en la representación de la consagración de Balduino IV, enfermo de lepra, como Rey de Jerusalén en 1174 (Fig. 3). La escena se ambienta en el interior de un templo gótico decorado con numerosas estatuas policromadas, tales como la imagen de un rey y una Piedad sobre altares, o el apostolado en columnas. Algunos de estos últimos pueden ser identificados gracias a sus símbolos parlantes, como es el caso de Santiago, con la venera en su tocado y en el zurrón que pende del bordón de peregrino (el segundo por la

¹⁹ Véase RICHARD, H. y QUESNE, J. -M., "Polychromies des portails d'Amiens: couleurs de lumière", en VERRET, D. y STEYAERT, D. (dirs.), *La couleur et la pierre: Polychromie des portails gothiques, actes du colloque, Amiens, 12-14 octobre 2000*, París-Amiens, 2002, pp. 255-258.

²⁰ Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 5594, fol. 176v). Para este manuscrito véase DELCOURT, T., MASANES, F. y QUÉRUEL, D., *Mamerot, Les Passages d'Outremer. A Chronicle of the Crusades*, 2 vols., Colonia, 2009.



Fig. . Interior de templo gótico con esculturas policromadas en *Les passages d'outremer* (Las ediciones a ultramar) de Sébastien Mamerot (Paris, ca. 1444-1445). Bibliothèque nationale de France, Paris (Ms. français 4, f. 1v)

derecha en las columnas del fondo), o de San Pablo, con la espada de su martirio (en la parte frontal izquierda). En análisis detenido a este apostolado pone de relieve el interés del iluminador por representar las esculturas como góticas, ya que sus vestimentas están coloreadas imitando la variedad y riqueza de la policromía bajomedieval y, además, muestran algunos convencionalismos típicos de ese momento, como el dorado del cabello, que según Hans Belting era utilizado en la imaginería religiosa para diferenciar estas figuras de otras seculares y de los espectadores²¹. Esto mismo puede apreciarse en muchas esculturas góticas, por ejemplo, en el sarcófago del canciller don Francés de Villaespesa y de su esposa Isabel de Jué de ca. 1420 en la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza de la Catedral de Tudela (Navarra)²², donde, por ejemplo entre las *Arma Christi*, el pelo de Cristo en el paño de la Verónica o en el beso de Judas es igualmente dorado.

²¹ ELTIN, H., *Likeness and Presence: A history of the image before the era of Art*, Chicago-Londres, 1994, p. 303.

²² VV.AA., *Tudela: el legado de una catedral*, Pamplona, 2006, pp. 201-204.

Volviendo a la ilustración del manuscrito de Sébastien Mamerot debemos señalar que el color de las esculturas de los apóstoles sugiere qué diferente sería el apostolado románico de la Cámara Santa de Oviedo (Asturias) de la segunda mitad del siglo XII si hubiera conservado el color. Aunque estilísticamente habrían sido muy distintos, debido a que ambos apostolados (el ilustrado y el ovetense) pertenecen a estilos artísticos diferentes, no cabe duda de que con color, este último resultaría también muy distinto de como lo vemos ahora.

Hay algunos casos específicos y muy interesantes en los que esculturas medievales que han perdido su color han podido ser identificadas con esculturas policromadas representadas en pinturas medievales. Tal es el caso por ejemplo del grupo escultórico formado por la Virgen sedente con Niño, flanqueada por San Pedro y San Pablo, que decoraba la Porta San Frediano del siglo XIV de Florencia, y que actualmente se exhibe en el Museo del Bargello de esa ciudad italiana. La escultura de la Virgen y el Niño conserva todavía algunos restos de policromía y oro, aunque la mayor parte de su color original se ha perdido. La pintura de la *Virgen con Niño, San Juanito, y Santa Catalina de Alejandría y San Martín de Tours*, realizada por Filippino Lippi ca. 1490-1493 por encargo de Tanai de' Nerli y su esposa, y conservada en la iglesia de Santo Spirito de Florencia, muestra al fondo a la derecha la Porta San Frediano con el grupo escultórico, que aunque no se reproduce por completo con precisión (por ejemplo, la Virgen sostiene al Niño a la derecha, no a la izquierda), aparece coloreada recordándonos que la obra estaba en origen policromada²³ (Fig. 4).

Otro ejemplo de una escultura medieval ilustrada que muestra la policromía original ya perdida puede encontrarse en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (1221-1284), concretamente en la cantiga 294 del Códice de Florencia²⁴. Tal como ha demostrado Laura Molina López, la ciudad italiana de Apulia representada en esa imagen puede reconocerse gracias al Portale di San Martino de la Catedral de Santa Maria Assunta in Cielo²⁵. Actualmente el grupo escultórico del tímpano está dañado y ha perdido el color; así pues, una vez más es la ilustración medieval de la escultura la que nos ayuda a comprender mejor el efecto cromático que tuvo la obra en origen.

Pese a nuestra insistencia en la importancia de la policromía en la escultura medieval, debemos recordar, aunque resulte sobradamente conocido, que no siempre se policromó, y que por otra parte, tampoco siempre se ilustró policromada. El escultor alemán Tilman Riemenschneider (1460-1531) ejemplifica perfectamente la tendencia a dejar el material visto, es decir, a no colorear la obra. La escultura sin policromar, o más bien con policromía parcial –como apunta Julien Chapuis cuando se aplica color de forma puntual, y generalmente con fines expresivos, como en ojos, labios, etc.²⁶– se remonta a la Antigüedad, y pervive en la Edad Media, bien para mostrar un rico material escultórico (como el marfil), bien para exhibir

²³ ANDREUCCETTI, P. A., *La policromia della scultura lapidea in Toscana tra XIII e XV secolo*, Florencia, 2008, pp. 22-23.

²⁴ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia (Ms. B.R.20, fols. 19v-20r). Para una reproducción facsimilar de este manuscrito véase ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, Madrid, 1989.

²⁵ MOLINA LÓPEZ, L., “Viaje a Italia a través de las Cantigas Historiadas de Alfonso X el Sabio”, *Anales de Historia del Arte* (2011) volumen extraordinario, pp. 319-330, esp. 328-329.

²⁶ CHAPUIS, J., “Policromía parcial en la escultura”, en *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, 2009, pp. 67-83.



Fig. 4. Conjunto escultórico policromado de la Porta San Frediano del siglo XIV de Florencia en un detalle de la Virgen con Niño, San Juanito, y Santa Catalina de Alejandría y San Martín de Tours de Filippino Lippi (ca. 1490-1493). Iglesia de Santo Spirito, Florencia

el escultor su artificio técnico. En relación con la segunda negación de que no siempre se representó la escultura medieval como una obra policromada, debemos recordar que a partir del siglo XIV, con el desarrollo de la grisalla, las esculturas fueron pintadas en tonos grises, simulando piedra, es decir, el *color lapidum*, como encontramos citado en documentos contemporáneos²⁷. Michel Pastoureau explicó la ausencia de policromía en representaciones que deberían ir coloreadas como una forma de evitar una confusión de dos planos iconográficos cuando una imagen se introducía en otra imagen²⁸. Por ello, este investigador explica que el iluminador Évrard d'Espingues de *Lancelot en prose* de ca. 1470²⁹, representó en grisalla las pinturas que Lancelot había pintado de su amor a la Reina Ginebra y que el Rey Arturo descubrió (como se representa en la imagen), para distinguir la obra artística de la gente real (Fig. 5). El tema de las grisallas merece una mayor atención que escapa a la finalidad y espacio de este artículo, pero sobre la representación de esculturas en tonos grises, debemos señalar que, según Julien Chapuis, son evocación de esculturas que no se policromaron, algo que alcanzó un considerable desarrollo a partir del siglo XIII³⁰.

²⁷ Véase BORCHERT, T. -H., "Color lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media", en *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, 2009, pp. 13-49.

²⁸ PASTOUREAU, M., *Black, the history of a color*, Princeton-Oxford, 2009, p. 106.

²⁹ Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 116, fol. 688v).

³⁰ Para las esculturas en grisalla véase CHAPUIS, J., "Policromía parcial", así como los restantes artículos publicados en este catálogo.



Fig. 5. Pintura descubierta por el Rey Arturo representando el amor entre Lancelot y la Reina Ginebra realizada en grisalla en Lancelot en prose (ca. 1470). Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 116, f. 688v)

Volviendo al análisis de las ilustraciones de esculturas medievales policromadas, debemos reincidir en el asunto de su representación como obras polícromas para aproximarse a través del color a la idea de imágenes reales, capaces de cobrar vida. La policromía permitía confundir las obras artísticas con figuras reales y vivientes y, por ello, eran susceptibles de protagonizar leyendas en las que milagrosamente las estatuas cobran vida, y que observaron un considerable incremento especialmente a partir del siglo XIII, de forma paralela al incremento del culto a las imágenes. Cesáreo de Heisterbach (1180-1240) recoge en su *Diálogo de milagros* una verdadera *summa* de ejemplos en los que esculturas religiosas cobraban vida, como por ejemplo afirma ocurrió con la Virgen de Essen, más conocida como la *Golden Madonna*, es decir, la

“Virgen de Oro” (ca. 980)³¹, por estar totalmente recubierta de finas láminas doradas. Según Cesáreo, durante la celebración de misa, un carpintero vió

“cómo la imagen del Salvador se puso de pie en el seno de su Madre, donde estaba sentado, y quitándola la corona de su cabeza, se la puso en la suya. Terminado el Evangelio, al llegar al lugar del Credo ‘Et homo factus est’, volvió a poner la corona en la cabeza de su Madre y se sentó de nuevo. [Según explica el propio Cesáreo, ese gesto] parece ser que quería decir: Madre, del mismo modo que yo, por medio de ti, me he hecho partícipe de la naturaleza humana, de este mismo modo, tú, por medio de mí, te has hecho partícipe de la naturaleza divina. Y así somos miembros de Cristo que es Dios y Hombre”³².

Si una estatua como esta –totalmente dorada– podía llegar a moverse ante los ojos de los espectadores medievales, el movimiento sería aún más convincente cuando la policromía que recubriera las esculturas las hiciera más reales, e incluso casi vivas.

De los milagros marianos uno de los más populares en el Medievo fue el de la salvación de un artista de una tropelía realizada por el demonio³³. Una versión de esta historia aparece ilustrada en la cantiga 74 del llamado Códice Rico de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X³⁴, en la que, según la historia, un pintor pintaba una hermosa imagen de la Virgen y otra fea del demonio, el cual se le apareció al pintor y le increpó por pintarle de esa forma y, cuando trabajaba coloreando una imagen de la Virgen en lo alto de una bóveda, el demonio destruyó su andamio, pero el pintor permaneció suspendido en el aire, soportado milagrosamente por la Virgen. La gente acudió al lugar y se maravilló de lo que allí acontecía, y de cómo el demonio huía, y por todo ello dieron gracias a María. Es sin duda interesante señalar que tanto la imagen de la Virgen pintada en la bóveda como su escultura en el altar están ricamente policromadas, exactamente de la misma forma que aparece la gente real alrededor del altar.

Variaciones de este milagro de la Virgen y el artista aparecen en diversos manuscritos, y siempre la escultura está policromada para mostrarse realista y viviente. En un manuscrito parisino de 1463 de la traducción francesa de Jean de Vignay del *Speculum historiale* (*Espejo histórico*) de Vincent of Beauvais³⁵, encontramos una imagen en la que la historia se resume con la representación de los dos momentos principales del milagro: en la esquina superior derecha el demonio se aparece en sueños a un pintor que descansa en su cama y se queja por haber sido retratado muy feo; la imagen principal muestra al artista nuevamente colgando de forma milagrosa de la mano de la escultura de la Virgen con Niño, en este caso en el exterior de una iglesia, mientras que el andamio y todas sus herramientas caen al vacío, junto al asombro

³¹ Catedral de Essen (Alemania).

³² Cesáreo de Heisterbach, *Diálogo de Milagros*, 2 vols., Zamora, 1998, vol. 1, pp. 609-610.

³³ En relación con este milagro, véase YARZA, J., “Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII”, *Lambard. Estudios d’Art medieval*, 15 (2002-2003) pp. 206-245, esp. 233-234.

³⁴ Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid (Ms. T.I.I, fol. 109r). Para una reproducción facsimilar de este manuscrito véase ALFONSO X EL SABIO, *Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-I, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011.

³⁵ Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 50, fol. 253v). La imagen está reproducida en “Mandragore”, la Base de Datos online de los manuscritos de la biblioteca <<http://mandragore.bnf.fr>> (última consulta 20/11/2011).

de los testigos que presencian el milagro. En este caso, el demonio no aparece rompiendo el andamio, sino bajo los pies de la Virgen que le pisa como símbolo del triunfo mariano.

Dentro de la riqueza iconográfica que ofrecen los manuscritos de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, podemos nuevamente recurrir al Códice Rico para detenernos ahora en la cantiga 136³⁶, según la cual una mujer tahúr lanzó una piedra contra una escultura de la Virgen con Niño de una iglesia para vengar su pérdida a los dados, cuando milagrosamente la efigie de la Madre levantó su brazo para proteger a su Hijo, y la piedra tan solo dañó el brazo de la Virgen. Al enterarse el rey, mandó castigar a la mujer y “proteger la imagen / y el pintor de la ciudad la pintó entera”³⁷. La última imagen de esta cantiga muestra a ese pintor policromando la obra, mientras que junto a él su aprendiz muele los pigmentos³⁸. Otra de las imágenes medievales de un artista policromando una escultura aparece en el frontispicio del Apocalipsis de Lambeth (ca. 1260-67)³⁹, donde un monje benedictino con pincel en mano colorea una estatua de la Virgen con Niño, dispuesta sobre un pedestal, junto a cuya base encontramos recipientes con colores y otros pinceles. Ante la invocación del monje escrita en la parte superior *Memento mei amica Dei* (“Acuérdate de mí, bienamada de Dios”), el Niño eleva su mano derecha en actitud de bendición y la Virgen se inclina hacia él, como para que le pinte el brazo. El movimiento corporal alcanzado en la escultura gótica parece haberse exagerado en esta ilustración con la idea de mostrar signos de vida y, la actitud de la Virgen, que se ladea como para ayudar al artista, pudo haber estado inspirada en leyendas como las anteriormente vistas, en las que María asiste a los artistas en su trabajo⁴⁰.

Todos estos ejemplos de ilustraciones de esculturas medievales revelan que estas resultaban próximas a la realidad gracias a la policromía y, de esta forma, se pensaba en ellas como susceptibles de vivir y obrar milagros. Pero este realismo y viveza no solo eran asimilados intelectualmente, sino que incluso en la Edad Media se llegaba a interactuar con estas obras, como sabemos ocurría en el caso de las esculturas de carácter teatral. Uno de los ejemplos más interesantes tenía lugar en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, en la que Alfonso X había ordenado que se dispusieran las reliquias de su padre Fernando III y de la esposa de este, Beatriz de Suabia, junto a las imágenes sedentes de los monarcas y de la Virgen, la conocida como Virgen de los Reyes⁴¹. Esta última es lo único que se conserva de este monumento funerario;

³⁶ Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid (Ms. T.I.I, fol. 192r).

³⁷ FIDALGO FRANCISCO, E., “Edición crítica de las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME”, en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. y RUIZ SOUZA, J. C. (eds.), *Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011, p. 354.

³⁸ Laura Molina López identifica esta obra como una tabla no como una escultura. Molina, “Viaje a Italia”, pp. 327-328.

³⁹ Lambeth Palace Library, Londres (Ms. 209, frontispicio). Para una reproducción en color de esta obra, véase BOLDRICK et al., op. cit., p. 12; y GARCÍA AVILÉS, op. cit., p. 341.

⁴⁰ EGBERT, V. W., *The Medieval Artist at Work*, Princeton, 1967, p. 50; y MORGAN, N. J., *The Lambeth Apocalypse, Manuscript 209 in the Lambeth Palace Library: A Critical Study*, Londres, 1990, pp. 50-51. García Avilés no está de acuerdo en reconocer en esta imagen el reflejo del milagro medieval de la Virgen y el artista, en op. cit., p. 335, y coincide con Suzanne Lewis, quien afirma al respecto que el gesto es un “striking reminder of the power of visual images to generate the efficacy of prayer”, en *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge, 1995, p. 281.

⁴¹ Quisiera agradecer a María Victoria Chico por recordarme el caso de las esculturas de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, tan interesantes para esta investigación, y a Laura Fernández sus valiosas enseñanzas sobre las mismas.

para aproximarnos al conocimiento de cómo fue dicho monumento debemos recurrir a fuentes gráficas y documentales, como la cantiga 292 del Códice de Florencia de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, donde aparece tanto la escultura de Fernando III con la espada inhiesta, con la que reconquistó Sevilla, como la escultura de la Virgen de los Reyes. Entre la información textual es muy interesante, para lo que aquí nos interesa, el comentario que hace de la imagen mariana Hernán Pérez de Guzmán (ca. 1370-ca. 1460): “semeja que está viva en carne, con su Fijo en el brazo... y la levantan y la asientan quando quieren para vestir á ella y al su Fijo”⁴². Esa apariencia de estar “viva en carne” sería conseguido gracias a la policromía, a que se trataba de una imagen de vestir, que se cubría –y se cubre– con paños, y a que la escultura era articulable, es decir, unos resortes mecánicos permitían que en determinadas ceremonias o rituales se moviera y cambiara de posición⁴³.

La importancia de la policromía en las esculturas medievales se pone también de relieve a la hora de representar a los artistas policromando estatuas. Aunque es más común que en su representación los escultores figuren en pleno acto de tallar madera o piedra (para distinguirlos de los pintores que generalmente aparecen aplicando colores), la importancia del color en las esculturas medievales llevó a representar bien a los propios escultores, bien a pintores policromadores de esculturas, en pleno acto de pintarlas. Debemos aprovechar para hacer un inciso y recordar que a lo largo de la Edad Media estos oficios (escultor y pintor) tendieron a disociarse y a especializarse, e incluso están documentados casos en los que pintores participaban en la policromía de esculturas. Uno de los casos más interesantes es, sin duda alguna, el del Pozo de Moisés (1395-1404) del claustro de la Cartuja de Champmol en Dijon, esculpido por Claus Sluter, y dorado y policromado por Jean Malouel. El magistral estudio de esta obra realizado por Susie Nash revela que escultor y pintor colaboraron de forma conjunta en su diseño y realización, y que el valor de la plástica de Sluter solo puede ser juzgado en su justa medida si se conocen las zonas que fueron policromadas⁴⁴. Asimismo, en algunos casos es interesante señalar que aquellos artistas que pintaban esculturas llegaron a adquirir un mayor reconocimiento que los escultores propiamente dichos, como se desprende de su salario más elevado⁴⁵. Entre los artistas ilustrados en la Edad Media policromando obras escultóricas podemos señalar el caso de personajes de la Antigüedad, tales como Eufránor de Corinto, un escultor y pintor

⁴² ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, t. II, Madrid, 1795, p. 143.

⁴³ Para la Capilla de los Reyes y sus esculturas véase LAGUNA PAÚL, T., “La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)”, en BANGO TORVISO, I., *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. I, estudios y catálogo, León, 2001, pp. 235-249; y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “Muy noble e mucho alto et mucho honrado. La construcción de la imagen de Fernando III”, en AYALA, C. de y RÍOS, M. (eds.), *Fernando III. Tiempo de Cruzada*, México-Madrid, UNAM-Silex (en prensa).

⁴⁴ NASH, S., “‘The Lord’s Crucifix of costly workmanship’: Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses”, en BRINKMANN, V., PRIMAVESI, O. y HOLLEIN, M. (eds.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Late Medieval Sculpture*, Fráncfort del Meno, 2010, pp. 357-381. Quisiera agradecer a Matilde Miquel el darme a conocer esta y otras publicaciones de gran interés para el tema expuesto en este artículo.

⁴⁵ SALZMAN, F. L., *Building in England down to 1540*, Oxford, 1952, p. 165. Para una aproximación a las técnicas y artistas que pintaban esculturas véase MASKELL, A., *Wood Sculpture*, Londres, 1911, pp. 272-276.

griego del siglo IV a.C. alabado por Plinio, Plutarco, Valerio Máximo, Eustacio, entre otros⁴⁶. En un manuscrito de los *Hechos y dichos memorables* del escritor romano Valerio Máximo (siglo I a.C.-siglo I d.C.), realizado en Brujas en la segunda mitad del siglo XV⁴⁷, el artista heleno aparece pintando una estatua, sosteniendo un pincel y una paleta con colores, junto a otros recipientes con pigmentos y pinceles sobre la mesa que incrementan el protagonismo de la policromía.

Asimismo, los manuscritos iluminados de *De las mujeres ilustres* del humanista italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) muestran imágenes de artistas de la Antigüedad, como Cirene (también conocida como Irene) y Marcia. Un manuscrito realizado en París en 1401-1402⁴⁸ presenta a una mujer policromando una estatua de la Virgen con Niño, mientras que una tabla con el rostro de Cristo descansa sobre la mesa de trabajo, como evocación a su destreza en las distintas artes (Fig. 6). El texto la identifica como Cirene, hija de Cratino, probablemente de origen griego, y la alaba como pintora, pero no como escultora. Sin embargo, el hecho de que la artista representada aparezca coloreando una estatua, después de haber terminado la pintura, parece sugerir que la iconografía se corresponde con un retrato de Marcia, hija de Varro, quien destacó por su destreza como escultora y pintora. Boccaccio alaba a Marcia por guardar su virginidad y dedicarse completamente al arte hasta el punto de que, según afirma, “al final, fue capaz de tallar figuras en marfil y pintar con tanta destreza y refinamiento que sobrepasó (...) a los más famosos pintores de su época (...) las obras que pintó fueron vendidas a mejor precio que aquellas de esos otros artistas (...) [y] podía pintar más rápido que cualquiera”⁴⁹.

Es sin duda curioso el hecho de que estos dos artistas de la Antigüedad, Eufránor y Marcia, que eran pintores y escultores, sean retratados en sendos manuscritos combinando ambas técnicas, es decir, pintando esculturas. Más aún, estos artistas clásicos semejan ser artistas propiamente de la Edad Media, pues emplean herramientas medievales, e incluso Marcia no figura haciendo una escultura clásica, sino una obra cristiana estilística e iconográficamente del Medievo, más concretamente, una Virgen gótica. Según Boccaccio, “solía reproducir especialmente imágenes de mujeres (...) por su pureza y modestia”⁵⁰ y, probablemente por ello, está representada trabajando en la realización de la más pura de las mujeres, la Virgen María.

Uno de los más conocidos escultores de la Antigüedad es sin duda Pigmalión, quien, aunque fue dado a conocer a través de las *Metamorfosis* (10, 243-297) de Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), no fue realmente hasta la Edad Media, concretamente hasta el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (ca. 1200-ca. 1238) y Jean de Meung (ca. 1240-ca. 1305), cuando su historia fue elaborada y fue considerado como un artista. Según esta obra, Pigmalión era

⁴⁶ Véase SAMSON, G. W., *Elements of Art Criticism Comprising a Treatise on the Principles of Man's Nature as Addressed by Art*, Filadelfia, 1867, pp. 562-563; y COULSON, W. D. E., “The Nature of Pliny's Remarks on Euphranor”, *The Classical Journal*, 67-4 (1972), pp. 323-326.

⁴⁷ Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 289, fol. 395r). La imagen está reproducida en “Mandragore” <<http://mandragore.bnf.fr>> (última consulta 20/11/2011).

⁴⁸ Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 12420, fol. 92v). La imagen está reproducida en “Mandragore” <<http://mandragore.bnf.fr>> (última consulta 20/11/2011).

⁴⁹ Traducción de la autora a partir de la edición inglesa en GIOVANNI BOCCACCIO, *Famous women*, Cambridge, Mass., 2001, p. 275.

⁵⁰ Traducción de la autora a partir de la edición inglesa en *Ibid.*, p. 277.



Fig. 6. Marcia (o Cirene) policromando una escultura en *De las mujeres ilustres* de Giovanni Boccaccio (París, 1401-1402). *Bibliothèque nationale de France, París* (Ms. fr. 12420, f. 92v)

“... un escultor, / que trabajaba el leño y con las piedras, / con metales, con hueso, con la cera / y todos los restantes materiales / que para tal obrar hallar se pueden... / Realizó de marfil una escultura / poniendo tanto empeño en la tarea, / que aquella fue gentil y placentera / y cierto tener vida parecía / como la cosa viva más galana”⁵¹.

A lo largo de la historia, Pígmalión se enamora de su bella escultura que semejaba estar viva y reza a Venus para que le insufla vida, a lo que la diosa accede. Siguiendo el contenido textual del *Roman de la Rose*, las ilustraciones debían mostrar una escultura hermosa que pareciera viva. En la obra de un artista academicista del siglo XIX como Jean-Léon Gérôme (1824-1904), la estatua aparece desnuda y su piel desprende el color blanquecino del mármol⁵². Sin embargo, en la Edad Media es bastante común encontrar a Pígmalión esculpiendo una figura

⁵¹ CORTÉS VÁZQUEZ, L., *El episodio de Pígmalión del 'Roman de la Rose'*, Salamanca, 1980, p. 18.

⁵² Véase por ejemplo la obra de *Pígmalión y Galatea* de Jean-Léon Gérôme (ca. 1898) en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York (27.200). La imagen está reproducida en la Base de Datos online de las obras de arte del museo <http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database> (última consulta 20/11/2011).

ya vestida y policromada, por ejemplo, en un manuscrito parisino de ca. 1350 del *Roman de la Rose*⁵³, aunque la historia cuenta que Pigmalión la vistió con posterioridad. La vestimenta, y especialmente el color, y en algunos casos la mano levantada como gesto de diálogo, fueron utilizados como indicios de realismo y de vida. Este es igualmente el caso de muchas otras ilustraciones medievales de esta historia, donde además no existe nada dentro del vocabulario visual que distinga al escultor de su escultura –ni cuando Pigmalión habla con ella, ni cuando la viste, ni cuando Venus le da vida, ni cuando Pigmalión y su creación se abrazan⁵⁴–.

Como conclusión, recurriremos a una de las representaciones más interesantes para documentar la importancia del color en la escultura medieval como fuente de vida, concretamente a una ilustración de un manuscrito del siglo xv de los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo⁵⁵, donde un artista que viste un mandil con manchas de color, que enfatizan su trabajo como policromador de esculturas, aparece pintando de azul y rojo dos estatuas sobre pedestales (Fig. 7). Sobre la mesa figura una paleta de pintor y dos recipientes con colores. Una

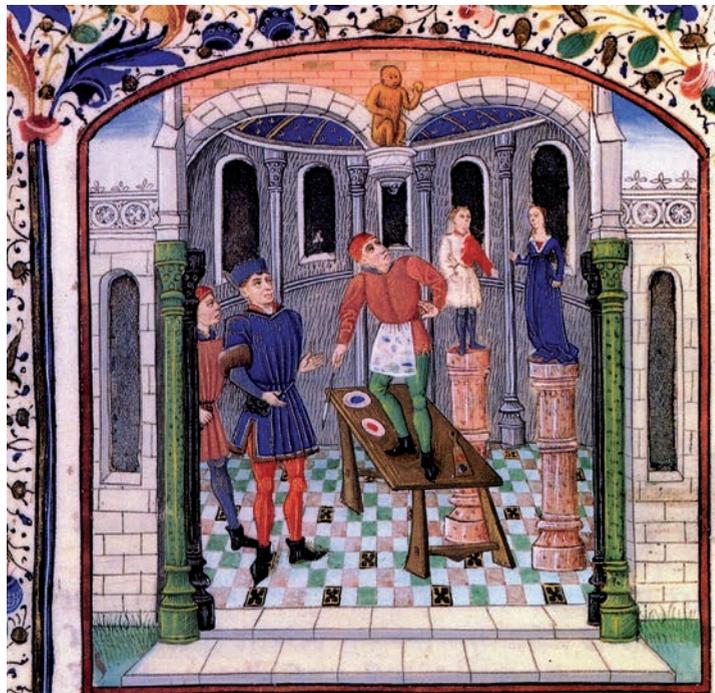


Fig. 7. Estatua de la diosa Fortuna (policromada) hablando en Hechos y dichos memorables de Valerio Máximo (siglo xv). Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 6185, f. 243v)

⁵³ Pierpont Morgan Library, Nueva York (Ms. M.324, fol. 138r). La imagen está reproducida en “CORSAIR”, la Base de Datos online de los manuscritos de la biblioteca <<http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&PAGE=kbSearch>> (última consulta 20/11/2011).

⁵⁴ Muchas de las imágenes de Pigmalión y su escultura en manuscritos medievales pueden encontrarse en la Biblioteca Digital *Roman de la Rose* <<http://romandelarose.org>> (última consulta 20/11/2011); para estas ilustraciones véase también BLEEKE, M., “Versions of Pygmalion in the Illuminated Roman de la Rose (Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195): The Artist and the Work of Art”, *Art History*, 33-1 (2010), pp. 28-53.

⁵⁵ Bibliothèque nationale de France, París (Ms. fr. 6185, fol. 243v).

de las obras está inacabada, pues aún es perfectamente visible el blanco de la capa de preparación sobre la que se aplica la pintura. En mitad de su trabajo, la diosa de azul, ya terminada de policromar, ha cobrado vida y ha comenzado a hablar, tal como sugiere el gesto de su mano derecha levantada; el artista, asustado, deja caer su pincel y los testigos miran asombrados. La ilustración alude a uno de los milagros narrados en la obra de este escritor romano, concretamente ese en que la estatua de la Fortuna habló hasta dos veces diciendo: “Matronas, según el rito sagrado, me habéis dado, y según el rito sagrado, me habéis dedicado”⁵⁶. El hecho de que la estatua terminada de policromar sea la que hable parece confirmar que es el color el que da vida a las figuras.

Siglos más tarde, otro escultor, el artista ucraniano contemporáneo Alexander Archipenko (1887-1964), afirmaba que “no existe en el mundo ni un solo objeto que no tenga tanto forma como color”⁵⁷. Esto parece ser lo que los artistas medievales pensaban cuando daban forma y pintaban sus obras. El mundo estaba lleno de color, tal como se insinúa en algunas ilustraciones de la Creación que muestran a Dios pintando el mundo⁵⁸. Estas imágenes estaban posiblemente inspiradas en el símil que Santo Tomás de Aquino hace de Dios en su *Suma de Teología* (1265-1274), donde afirma: “Es como el artista que, concibiendo diversas formas, produce diversas obras de arte”⁵⁹. Ante imágenes como estas debemos pensar que si para la mente del hombre medieval Dios pintó su obra más importante, no era extraño pensar que los escultores medievales hicieran lo mismo con sus creaciones. Sin embargo, mientras el mundo sigue aún lleno de color, poco queda de policromía en las esculturas de la Edad Media. No obstante, gracias al conocimiento de la importancia de esos colores, ahora ausentes, y gracias a su restauración con nuestros ojos del intelecto, estoy segura de que podremos dotar de vida a las esculturas medievales, y avivar así nuestros estudios de la Edad Media.

⁵⁶ VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables*, 2 vols., Madrid, 2003, vol. 1, p. 128.

⁵⁷ Traducción de la autora a partir de la edición inglesa en ELSEN, A., *Pioneers of modern sculpture*, Londres, 1973, p. 70.

⁵⁸ Por ejemplo, la Biblia del siglo XIV, de la Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano (Ms. Vat. Lat. 3550, vol. 1, fol. 5v). Para otras imágenes similares véase BRÄM, A., *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento: Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, 2 vols., Wiesbaden, 2007, vol. 2, ilus. 3, 4, 17, 22.

⁵⁹ Santo TOMÁS DE AQUINO, *Suma de Teología*, Madrid, 2001, Parte 1, Cuest. 65, Art. 3, Resp. obj. 2, p. 616.