



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS**

LUZ Y CÓDIGO

**CLAVE DE COLOR EN PINTURA RELIGIOSA DEL PERIODO
COLONIAL EN MÉXICO. SIGLOS XVI Y XVII**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: CARLOS ALFONSO JIMÉNEZ ROMERO

DIRECTOR DE TESIS: FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO.

MEXICO D.F. 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LUZ Y CÓDIGO

CLAVE DE COLOR EN PINTURA RELIGIOSA DEL PERIODO COLONIAL EN MÉXICO. SIGLOS XVI Y XVII

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: CARLOS ALFONSO JIMÉNEZ ROMERO

DIRECTOR DE TESIS: FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO.

MEXICO D.F. 2013

ÍNDICE

Introducción	2
CAPITULO I	8
La imagen como texto	8
1.1 Clave de color	8
1.2 Signo	11
1.3 Iconografía – Iconología	18
CAPITULO II	22
Naturaleza del color y significado.	22
2.1 Aspectos físicos de la sensación de color.....	25
2.2 El color como forma en usos pictóricos. Gramática del color.....	27
2.3 Los contrastes de colores	29
2.4 El color como elemento signifiante	35
2.5 Nuevos significados de color se desarrollan constantemente.....	42
CAPITULO III	43
Arte religioso y Desarrollo de símbolos de color	43
3.1 Iconoclasia en las culturas monoteístas.....	44
3.2 El camino de las catacumbas hasta nueva España.....	45
3.3 Transición entre España medieval y barroca	56
3.4 El nuevo mundo	59
3.5 El arte de los monasterios	59
3.6 Influencias y exponentes del arte colonial del siglo XVII.	62
CAPITULO IV	68
Análisis de productos del periodo.....	68
4.1 Virgen de Guadalupe	69
4.2 San Miguel Arcángel.....	76
4.3 Ecce hommo	83
Conclusión	88
Bibliografía	93

Introducción

El sol es amarillo.

Esta simple afirmación puede parecer sencilla, natural. Comparemos en una carta Pantone los colores de una fotografía de cualquier tema con los de un dibujo infantil (por decir algún ejemplo). Encontraremos quizá, grandes discrepancias. Podríamos atribuir esta situación al carácter sintético del dibujo en las primeras etapas de la vida. Pero algunos autores comentan que esta cuestión no es privativa de la infancia.¹ Las generalizaciones, alteraciones o permutaciones entre la realidad y nuestras representaciones plásticas persisten durante toda la vida.

Surge la cuestión: ¿Por qué esta discrepancia tan radical de nuestras ideas del color y la realidad? La pregunta puede parecer inútil. La mayoría de la gente contestará haciendo memoria de sus dibujos infantiles: las sombras son negras, el sol amarillo, el fuego es rojo.

Sin embargo, no lo son. Estamos frente a una discrepancia entre la realidad y los códigos de representación: *Iconografías cotidianas*. Estamos inmersos en un código de representación que generaliza los conceptos de color.

No se puede decir a ciencia cierta de qué color es el sol. En ocasiones puede parecer blanco, azul, rojo, naranja. El fuego puede ser azul y amarillento. Las sombras son un problema visual que ha interesado a movimientos pictóricos completos. El adulto podrá ver un atardecer rojizo, sin embargo, al solicitarle que lo plasme, es probable que pinte un cielo azul de todos modos. Este ejemplo revela el poder de las convenciones de representación sobre nuestra percepción.

Esta discordancia es en realidad una cuestión entre la óptica y la psicología de la percepción. Existe un acuerdo tácito de representación que acepta determinados conceptos visuales como válidos. Estas nociones se hacen presentes, por ejemplo, al intentar dibujar un referente natural. El dibujante se enfrentará a sus imágenes mentales adquiridas; esto es, a una biblioteca visual de imágenes "correctas", que en muchas ocasiones distarán de ser apropiadas para la solución deseada.²

Existen pues, convenciones prefijadas sobre los colores que se aplican a las representaciones, independientes de la realidad óptica. Son **códigos de representación** que además varían entre periodos históricos.

¿Cuál es el mecanismo por el que se establecen estas convenciones?

¿Qué tipo de información sintetizan?

¿Estas mismas convenciones pueden ser trastocadas para manipular significados? ¿De qué manera? Las convenciones de representación e interpretación trabajan de diferentes maneras. La del claroscuro, por ejemplo:

Esta pintura, La Gioconda, es quizás una de las imágenes más difundidas dentro de la cultura actual. Aparece como tema central de diversos libros y es mencionada dentro de la trama de dibujos animados. Además, se realizan estudios serios acerca de ella, se cita en representaciones cómicas, es retomada por artistas actuales como símbolo de una época y de un tipo de pensamiento. Incluso hay artesanos que la recrean con materiales insólitos.

Los motivos de esta celebridad son múltiples: la explotación de un símbolo comercialmente aceptado, las reinterpretaciones por el arte pop, al tiempo que ella puede afianzarse como icono de un determinado giro dentro del pensamiento humanístico. Largo etcétera. Sin embargo, enfoquémonos a ella en sus aspectos formales.

Leonardo Da Vinci

La Gioconda

Museo del Louvre

Art Renewal Center



La imagen de la Gioconda contiene un conjunto de formas que la hacen fácilmente reconocible. Poco interesa la cantidad de copias realizadas en su época por seguidores de Leonardo. Difícilmente un espectador neófito podría distinguir lo que en sí se reconoce como la imagen de la Mona Lisa. La distribución centrada del tema, El fondo claro, el uso de modelado por luces en un acabado esfumado, resulta suficiente para hacerla discernible.

Fig. 1

Incluso, elementos aislados como los ojos o la boca son reconocibles de manera aislada. Quizás en esa vía de pensamiento, cabría plantear una representación de la Gioconda desde una imagen desprovista de color, desaturada. ¿Acaso sería la misma obra? La respuesta tenderá a ser afirmativa. Aun desprovista de sus valores cromáticos, el recuadro a la derecha *significa* la Gioconda. Por otra parte, si aplicamos un juego breve de sustitución de tonos a la misma imagen, esto nos puede ayudar a plantear mejor la pregunta.



Fig. 2

¿Se puede decir que éstas son presentaciones válidas de la imagen conocida? Más aún, ¿de un modelo natural? En caso contrario, ¿qué resultados surgen del extrañamiento que genera esta variación de matices y de inversión, en algunos casos, de valores de claridad u oscuridad? Esto es un ejemplo de cierto tipo de codificación de valores cromáticos. Predomina la información acerca de la intensidad de los valores de lo claro y lo oscuro sobre el color y la saturación en el reconocimiento de una forma significativa.¹ La inversión de valores de luminosidad o tono desvían el significado original pretendido por el autor, quedando la apropiación personal con connotaciones distintas. Si esto es cierto, ¿son independientes estos nuevos significados?, ¿o están nuevamente sujetos a conjuntos mayores de convenciones?

Andy Warhol abordó el problema. Sustituyó los colores comúnmente asociados a imágenes de la cultura popular, con la finalidad de la apropiación plástica. Utilizó los retratos de Mao-tze-Tung, de Marilyn Monroe o la misma Mona Lisa. Warhol sujetó la forma con las siluetas en claro oscuro (el retrato mórbido), mientras que el juego cromático en las capas inferiores de sus serigrafías ejemplifica el uso diferente del color. Éste es empleado más allá del mero sintoma adjetivante, es utilizado para identificar objetos en la naturaleza; un uso más encaminado a transformar significados.

Pocas imágenes son tan difundidas que puedan conservar su capacidad de remitir a un referente, aun sufriendo cambios drásticos en sus cualidades de claro-oscuro (Warhol las supo identificar). Sin embargo, las permutaciones de color extremas en torno a este ejemplo revelan, sutilmente, la importancia del color y la luz, más allá de ser elementos para la percepción del entorno. Al ser permutados de su estado familiar, exponen su capacidad como significantes propios.

Los valores de tono e intensidad del color son comúnmente tomados como mero sintoma del mundo natural.³ El artista recurrirá a una imitación óptica—mimética de dichos valores, cuando busca crear el efecto de ilusión. Sin embargo, el color y la luz son herramientas portadoras de significado dentro de la obra.

Una representación puede elegir entre carecer o permutar los caracteres naturalistas de luz o color con fines plásticos o conceptuales, sin embargo, ¿pueden ser arbitrarias estas asociaciones en la actualidad? ¿El realizador plástico actual carga con los mismos esquemas tácitos de uso del color que se desarrollaron históricamente?

¹ Ver Capítulo II

Las actuales enciclopedias han definido 'iconografía', como una rama de la teoría del arte encargada del significado de las imágenes. "El arte actual a abandonado el uso de iconografía."⁴

La hipótesis principal de este trabajo se remite a que las iconografías de color históricas persisten de una manera general. Sin embargo, diferentes factores son capaces de generar nuevas iconografías y transformar los significados de las existentes en propios.

El análisis de productos artísticos actuales de diferentes disciplinas podría arrojar resultados en apariencia contradictorios. En trabajos de plástica figurativa que hacen uso de elementos temáticos sociales o trabajos de orden conceptual que utilizan elementos simbólicos de una manera intencional, es claro que se retienen elementos de iconografía de luz y color. Pero en los trabajos más orientados al abandono de la figura, a la exploración de elementos formales, o propuestas que hacen uso del accidente como método de creación, ¿de qué manera hacen uso de una iconografía? ¿Cumplen con el epitafio del abandono de una iconografía tradicional?

En el primer capítulo se fijarán las bases fundamentales de la hipótesis del estudio: *El color es una forma simbólica*. Será para ello necesario abordar la cuestión de la equivalencia entre términos visuales y lingüísticos. En sí: ¿qué es un símbolo? ¿Son las imágenes susceptibles al análisis semiológico? ¿Cómo se emplea el color dentro de las relaciones creadas en un sistema semiótico visual? Es necesario para proseguir, fijar una terminología y definir la metodología del estudio. ¿De qué manera insertaremos fenómenos visuales dentro del campo de la semiótica?

Teóricos de arte en los años 1940 a 1950 (Panofsky⁵, Barthes⁶ por mencionar algunos) realizaron importantes estudios en iconografía y semiótica. Para la presente investigación podemos destacar la noción que ellos crearon acerca de la significación intrínseca de elementos en una obra. *Las cosas se significan a sí mismas*, de forma independiente al acto de conciencia de ello; contrapuesto a una significación explícita o intencional. Dentro de las manifestaciones visuales podría pensarse que predominan los elementos conscientes, las significaciones intencionales de los elementos plásticos. Al fin y al cabo, los elementos suelen ser depositados uno a uno por un acto consciente. Sin embargo, se pueden encontrar en todos los géneros y categorías de las expresiones visuales, manifestaciones de la más pura significación involuntaria, circunstancial en ocasiones, o incluso, socialmente influida, ajena a una solución plástica o extraña al deseo explícito del artista. Es así, que el presente estudio se basa en el hecho de la significación en diferentes niveles del color y sustenta la hipótesis de la movilidad de significados en un discurso.²

Independientemente de lo que pudiera llamarse una iconografía natural del color y la luz (una significación aportada por la analogía entre un color o composición cromática utilizada, que hace referente a una condición real de objetos significados), las prácticas históricas revelan el empleo de la luz y el color como elementos iconográficos con valor propio, colocados con una conciencia específica más allá de la interpretación de una forma natural. Más interesante aún, es el hecho que en la actualidad, cuando la intención de una representación mimética, óptimamente similar a la realidad, se podría considerar superada, el uso del color recae en significaciones involuntarias que podemos atribuir a contextos culturales.

² La noción de permutabilidad de significados es elaborada ampliamente por Jaques Derrida en su obra. Específicamente las nociones en torno a expresiones visuales o artísticas son abordadas en *La verdad en pintura*.

Panofski estudió la posibilidad de concebir elementos formales o sistemas de representación, como elementos con carga simbólica⁷ (la concepción del espacio en perspectiva), e hizo un extenso análisis sobre el significado de dicho símbolo en diferentes niveles: ideológico, religioso, etc. Ubicándose en un momento histórico específico, le fue posible detectar la transformación de la concepción espacial plástica del medioevo en el espacio científico del renacimiento, y fue llevado de la mano por los cambios ideológicos relativamente rápidos en su tiempo. Si bien este tipo de análisis es aplicable a la concepción del espacio, la información obtenida por el autor citado nos lleva a suponer que el color también puede ser interpretado como una forma con fuerte contenido simbólico, pero con características diferentes, por su periodo histórico.

El segundo capítulo versará sobre la naturaleza del color, sus aspectos físicos, ópticos, psicológicos y su funcionamiento en construcciones visuales. Esto, sin embargo, constituye un mero soporte. En realidad el objetivo busca enfocarnos en los significados que se le han asignado al color y cómo éstos influyen la iconografía del periodo analizado. Se fijarán los términos que se utilizarán en el análisis formal y posterior, así como también se construirá un esquema de métodos de empleo del color y concepciones históricas del concepto.

¿Qué es el color? ¿Cómo lo percibimos? ¿Cómo ha sido percibido en la historia? ¿Cómo se relaciona con las formas subyacentes? ¿Los realizadores del periodo eran conscientes de estas relaciones? Con ciertas variaciones individuales, lo afirmaremos por el momento, bajo un esquema iconográfico y técnico fijo.

Analizaremos cómo ciertos significados son construidos a partir de algunos referentes naturales, veremos cuál es el origen de ciertas iconografías cromáticas y el empleo de formas en determinados periodos históricos.

A lo largo de la historia, diferentes autores han abordado la problemática del color. Desde la Grecia antigua existían especulaciones basadas en conceptos filosóficos⁸. Se puede hablar de una larga historia de la "teoría del color". Con el desarrollo de las artes y la cultura, los sistemas de tratamiento del color se han vuelto más cercanos a los enfoques científicos que a los poéticos, creando una paradoja, pues el color es el gran transmisor del contenido emocional de una obra.⁹ Asimismo, se elaborará un catálogo estadístico de usos y significados específicos de combinaciones cromáticas.

El tercer capítulo versará sobre el trayecto histórico de las formas plásticas y las convenciones iconográficas, así como habrá de situar el contexto histórico del periodo analizado. Ante fenómenos históricos regionales de su tiempo (conquista territorial, contrarreforma en Europa), la imaginería del barroco en la Nueva España pone de manifiesto una iconografía estricta: un código definido por actores sociales, acordes a su temporalidad, que puede arrojar datos sobre su conformación. Percibiremos que a pesar de los cambios, muchas iconografías cromáticas barrocas son herederas de analogías remotas y siguen persistiendo en hechos visuales contemporáneos.

Siendo la novedad en el periodo barroco, la modificación de significados aportados por matices con relación a su cualidad de intensidad lumínica, la predominancia de la luz sobre el color nos permite ver de manera clara la carga iconográfica de este último. ¿Cómo es esto? Siendo el problema formal de la época la luz, el color se encuentra más sujeto, evidentemente, a las convenciones iconográficas.

El análisis histórico de la pintura religiosa nos ayudará a estudiar el origen de ciertos significados cromáticos.

El cuarto capítulo abordará ejemplos específicos de pintura colonial bajo el criterio construido en las páginas precedentes. Erróneamente podría pensarse que el presente trabajo propone la posibilidad de un método de análisis iconográfico cromático de cualquier producto estético, proponiendo que la iconología fuese aplicable a cualquier producto de cualquier época. Sin embargo, sí es la intención de esta investigación elaborar un método local para el análisis de determinados productos plásticos, examinar el origen y evolución de su iconografía cromática y lumínica, así como determinar el alcance de dichas estructuras significantes en el análisis y las prácticas actuales.

Se tienen objetos de estudio de campo: los cuadros provenientes del periodo barroco en nueva España, siglo XVI al XVII, aproximadamente. Esto brinda la posibilidad de un examen directo de las piezas y da ejemplos periféricos complementarios en los sitios mismos de exhibición, como el Museo del Virreinato, la Catedral Metropolitana y la Catedral de Puebla. Por lo anterior, hay abundante información, de primera mano, del material.

Se ahondará en la historia e iconografía. Siendo los temas seleccionados religiosos, se revisarán las hagiografías de las figuras representadas. Se trazará una breve descripción de la ruta de influencias sociales, ideológicas y culturales, que resultaron en la configuración final de dichos productos. Sin embargo, el recuento histórico sólo nos servirá de soporte para discernir el verdadero objetivo del presente trabajo: contar con la evidencia del color y la luz como forma simbólica en el arte del barroco novohispano, conocer su funcionamiento y origen, determinar el grado de consciencia del mismo.

Es, pues, cómo definimos el interés último del presente estudio: diferenciar la iconografía del uso formal del color: el color como icono, el color como elemento de composición plástica; o de una manera más flexible, un empleo híbrido del mismo. Se busca el funcionamiento del color como forma simbólica y su resonancia actual.

CAPITULO I

La imagen como texto

1.1 Clave de color

El título de este trabajo implica la existencia de un sistema de significaciones dentro del género de productos culturales que llamamos imágenes; en específico, hemos de referirnos al color utilizado dentro de algunas de estas imágenes. Se hablará del color y de sus claves, en especial, de aquellas que se desenvuelven en el interior de la imagen. A este respecto, la primera interrogante que surge es ¿podemos definir si existen otros tipos de claves de color dentro de un determinado conjunto de obras plásticas? Con el concepto de clave señalamos el patrón iconográfico usado dentro de una imagen.

La iconografía se define como la rama de la historia del arte dedicada a la catalogación e interpretación de las imágenes como signos. Cuando hablamos de la iconografía de cierta obra o conjunto de obras nos referimos a los elementos formales y temáticos que tienen un contenido alegórico.

Puede decirse que existen iconografías para señalar determinadas distribuciones de elementos en el espacio gráfico de un formato. Así también, hay iconografías que se emplean para determinados esquemas de luz representada.

Al hablar de diferentes conceptos como pintura, arte, color, elementos plásticos e imagen, podemos hacerlo en términos booleanos: estos conceptos pueden verse como conjuntos que se intersectan, se contienen y conjugan. Sin embargo, cabe la pregunta, ¿hablamos de conjuntos totalmente contenidos? ¿La totalidad de los elementos de una pintura están contenidos en el conjunto de la imagen? El problema escapa al objeto del presente estudio: habría que definir los elementos de los conjuntos a lo largo de todo el tiempo de su manifestación, o bien, se tendrían que definir categorías para considerar los elementos estudiados dentro o fuera de cierto conjunto. Sin embargo, es claro que la homología entre los conceptos señalados y el referente booleano existe. Pero el sentido de la pregunta antes señalada es definir el terreno en el que se desarrollará el presente trabajo. Se hablará de un grupo de obras generadas dentro de la pintura hecha en los siglos XVI y XVII en la Nueva España, se englobará el sistema cromático que emplearon dentro de lo que se entiende por imagen, además de tratarse fenómenos como la visión y la iconología del color.

Empecemos por decir que en el momento en que hablamos de sintaxis de la imagen o *semiología de la imagen*, estamos tratando con un conjunto de conceptos que aluden a elementos de la pintura y a ciertos elementos del conjunto de las artes visuales.

A lo largo de su obra, el semiólogo francés, Roland Barthes, menciona en diferentes ocasiones el término "lenguaje visual".³ Podemos citar, entre varios ejemplos, el título de su obra *La retórica de la imagen*, así como otras referencias en las que usa términos lingüísticos de aplicación literaria para aplicarlos a los fenómenos visuales.

³ Roland Barthes – *La Torre Eiffel – Unidades traumáticas del cine*

Análogamente, la investigadora Doris A. Dondis publicó en 1972 un estudio sobre los elementos del discurso visual llamado *La sintaxis de la imagen*. Dicho estudio aborda temas formales sobre el color, el punto y la línea, así como el ritmo aplicado al arte y al diseño.

Si se analizan las implicaciones de estas frases, *lenguaje visual* y *sintaxis de la imagen*, se pueden establecer derivaciones de interés. La sintaxis se define como la parte de la gramática que estudia la relación entre las palabras dentro de una frase, en un contexto pragmático: la relación entre sujetos y predicados.

Reflexionando sobre estos enunciados nos damos cuenta que en diferentes ámbitos constantemente se habla de una analogía entre lenguaje hablado e imagen, trazándose de este modo una clara relación con la dicotomía entre el lenguaje hablado y el escrito. Sin embargo, no siempre tales analogías coloquiales son apropiadas.

El filósofo post-estructuralista, Jaques Derrida, aborda el problema palabra-imagen (lengua – arte) ampliamente. Por medio de las reflexiones de su ensayo *Paregón*, podríamos preguntar si es posible establecer analogías entre el lenguaje hablado y la imagen. ¿Son lícitas estas asociaciones o nuevamente se encuentra uno ante una tendencia a la verbalización del arte?

El semiólogo italiano Umberto Eco nos dice:

Nadie duda de que se produzcan fenómenos de comunicación a nivel visual; pero es más problemático creer que tales fenómenos tengan carácter lingüístico. La duda sobre el carácter lingüístico de los fenómenos visuales conduce en muchos casos a la negación de su valor de signo, como si el signo sólo pudiera existir a nivel de la comunicación verbal (que debe ser el ámbito exclusivo de la lingüística)⁴

El propio Barthes es muy cuidadoso siempre que trata de emparentar las terminologías entre los elementos visuales y verbales, ya se trate de fotografías, cine, pintura o publicidad. Esta asociación de términos nace con la idea de que la imagen, al igual que la palabra, posee significación a diferentes niveles y estaría emparentada con el signo lingüístico.

Hagamos un alto momentáneo para hablar de nuestra herramienta principal, la lingüística. El siglo anterior se concibe como un periodo de vital importancia para el desarrollo de esta disciplina. Como método que estudia el lenguaje, ya tenía un grueso cuerpo de antecedentes. Sin embargo, no es sino con investigadores como Ferdinand de Saussure, que se sientan las bases concretas para el desarrollo de las principales tendencias en los estudios lingüísticos que habrían de desarrollarse. Los estudios de Saussure fijan los problemas y la terminología que habrá de usarse en lo sucesivo. Al estructurarse definitivamente como disciplina, la lingüística abre la posibilidad de abordar problemas de sociología, biológica, lógica y matemáticas. Con el transcurrir del siglo XX, la lingüística y el sistema fuertemente ligado a ella, el estructuralismo, permean diferentes esferas del conocimiento. El psicoanálisis de Jaques Lacan, por ejemplo, desarrolla la noción de que el inconsciente está elaborado como lenguaje. El enfoque antropológico de Claude Levi Strauss, por otro lado, se basa casi íntegramente en la noción estructuralista del lenguaje, viendo a los fenómenos sociales como signos en una cadena de significación. A finales del siglo pasado, la cibernética había integrado buena parte del análisis estructuralista dentro de sus propios métodos y concepciones. También existen ciertos enfoques en las ciencias naturales que hablan de bio-lingüística, como un enfoque de la biología que ve a los organismos vivos como mensajes que se transmiten hereditariamente.

⁴ Umberto Eco – *La estructura Ausente*

Regresando al vínculo entre sintaxis e imagen, ya Saussure, en sus estudios de lingüística general, se refiere de forma relativa al concepto de *Imagen* cuando define—dentro de las partes del signo lingüístico—al significado como la imagen mental de un concepto. Por otro lado, **la semiótica** puede verse, como asegura Barthes, como una rama de la lingüística: el estudio de los signos. El mismo Saussure ya la mencionaba. Hay que señalar que la semiótica ha incluido dentro de su competencia muchos más fenómenos que sólo el del lenguaje hablado. Dentro de la perspectiva de Saussure, la semiótica abarca los mensajes de un emisor dirigidos a un destinatario. Sin embargo, enfoques de mayor amplitud incluyen estímulos y síntomas, es decir, signos sin emisor consciente—como ocurre en la naturaleza. Desde esta óptica, se establecen diferentes categorías del signo de acuerdo a su origen, canal y destino. La comunicación animal, por ejemplo, está exenta de significación en el sentido que nosotros hacemos de ella y, empero, se habla de zoo-semiótica.⁵

La semiótica también ha mirado los fenómenos visuales con ánimo inquisitivo. **Iconología e iconografía** se relacionan con ella desde el momento en que se define la iconología como el estudio del contenido o significado de un producto visual. Al hacer mención del significado, entonces se implica que la imagen artística contiene signos de todas las clasificaciones: conscientes (iconos) o inconscientes e involuntarios (síntomas).

Las artes visuales (*Imagen*) explícitamente se refirieron a los elementos icónicos. En lingüística la imagen constituye una primera etapa del signo lingüístico. Tácitamente esta etapa contiene muchos géneros a los cuales aplicarse en la actualidad, desde el lenguaje pictográfico, la cinematografía, hasta la fotografía—en sus diferentes géneros—, la pintura y el grabado. El arte implica una imagen. Vayamos un poco más allá, según diferentes interpretaciones, las figuras literarias como la metáfora, la alegoría, la sátira, etc., son aplicables también a las artes no verbales.

La distinción entre lenguajes análogos y digitales es citada por Barthes. Los lenguajes más “avanzados” son digitales por la arbitrariedad de su significante con relación al significado: a un signo corresponde un referente por una relación arbitraria. De este modo se establece una oposición binaria entre significante y significado. Los lenguajes análogos no tienen esta propiedad. El referente está representado en el significante. Inferido. Tiene un carácter *icónico*. La comunicación visual en el sentido iconográfico, es en esencia comunicación análoga, aunque puede estar altamente codificada.

*¿Existe imagen sin texto?*⁶ Barthes argumentaba que sin lugar a dudas se vivía en una era de la imagen. Esta afirmación fue hecha hace más de 40 años. Actualmente, el vínculo entre la comunicación visual y el verbo-icónico están fuera de toda duda. Sin embargo, Barthes consideraba que tácitamente la era de la imagen se trataba de una era del texto, el cual acompaña o infiere dicha imagen. Existe en esta perspectiva una subyugación que aparece de continuo y se introduce un nuevo término: el mensaje icónico como oposición al mensaje lingüístico. Aquí es donde por primera vez encontramos una diferenciación clara entre estos dos elementos regidos por un mismo sistema: la imagen y el habla, regidas por la lingüística. Eco lo llamará *el signo icónico*.⁷

Aunque el análisis lingüístico pueda ser revelador al aplicarse a las artes visuales, es imposible emplearlo directamente. Como señalan los autores antes mencionados, la imagen tiene un carácter diferente

⁵ Eco - *ibídem*.-Pags. 20-21

⁶ Barthes - *La retórica de la imagen* - edición digital

⁷ Eco - *ibídem*— Pág. 170

al del habla; una actividad propia. Esta es la base de la diferenciación entre el signo icónico y el signo lingüístico.

1.2 Signo

El signo constituye la unidad básica significativa. Es una suerte de *átomo lingüístico*. De manera análoga al átomo, éste se puede subdividir en unidades interdependientes:

Significante – Es la herramienta que evoca. Los significantes, dependiendo de su naturaleza, pueden dividirse a su vez en unidades sin significado. Por un lado encontramos los fonemas (sonidos) y por el otro los grafemas (letras). En el caso del lenguaje hablado se trata de un sonido—o cadenas de estos— generalmente arbitrarios. Nos referimos a la producción fonética, a la palabra que viaja en el aire. Dentro del lenguaje escrito, el significante apunta a la grafía de la palabra. La única salvedad a este uso arbitrario del significante lo encontramos en los códigos análogos, como en la caligrafía japonesa; y más específicamente, en los signos icónicos.

Sería natural emplear este tipo de divisiones con los mensajes visuales y hasta determinado punto se podría—pensando que entre los elementos que los constituyen existe una sintaxis: una relación entre unidades como el punto, la línea, los planos, la distribución en el espacio, el color y el ritmo. Ahora bien, estas unidades pueden tomarse como sub-elementos del significado icónico. Sin embargo, no se debe olvidar que estos mismos dependen del sistema de significación total de la pieza de mensaje visual. Tampoco debe soslayarse que los elementos pueden adquirir un carácter de signo propio al permutar su función sintáctica en el marco de su contexto. Para ejemplificar esta situación citaremos algunos casos. Cualquier punto independiente en una obra de Jackson Pollock no tiene significado propio, sólo lo adquiere en el conjunto total de la pieza. Resulta, pues, un elemento del significante. Pero en otro caso, ese punto en el trabajo de

Jackson Pollock

Number 1

National Gallery of Art

Ailsa Mellon Bruce Fund



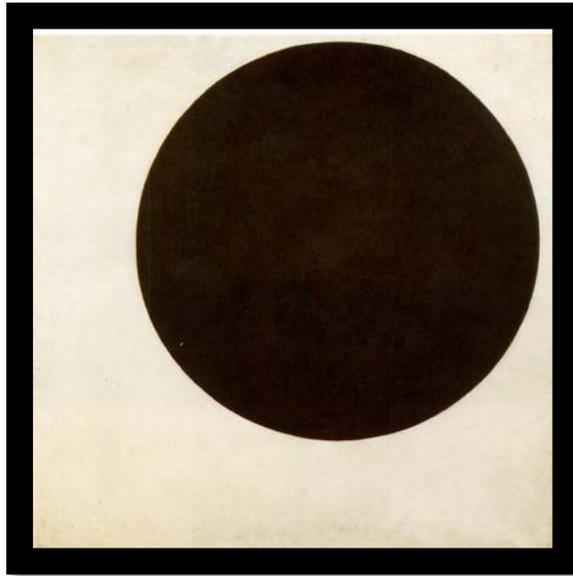
Kasimir Malevich puede ser el protagonista de la obra completa, adquiriendo de este modo el papel simultáneo de significante y significado. Un punto y sólo eso, la unidad mínima con la que se significa.

Tendencias plásticas como el minimalismo o el suprematismo son más evidentes en dar a elementos visuales básicos valor por sí mismo como significante y significado simultáneamente. Manejan elementos básicos de lenguaje visual de una manera sintética y clara. Los elementos que contienen no hacen referencia a un mundo externo, si no a valores internos de la obra misma. Crean una iconografía propia.

Kasimir Malevich

Black Circle

– Erich Lessing / Art Resource, NY



La dificultad para aplicar la permutación de la función semiótica a los elementos visuales puede aclararse por medio del concepto de meta-función, señalado por Halliday.⁸ El autor, además de evitar el uso del término “lenguaje” para los elementos visuales, los generaliza en sistemas semióticos. Hay que señalar los tres aspectos a los que alude este concepto:

- La meta-función ideacional: se plantea que los objetos significan cosas independientes al sistema de significación con el que están formulados.
- Meta-función interpersonal: es cuando el sistema semiótico es capaz de expresar ideas entre individuos.
- Meta-función textual: se refiere a que el sistema es capaz de crear objetos complejos de código que lo relacionen con el contexto dentro del que fueron creados.⁹

Significado – Diferentes autores lo definen de varias maneras: es la imagen mental del concepto, es la referencia con la realidad, el sentido, la intención, la significación, la connotación, el estado de conciencia. Todas estas definiciones apuntan a lo que evoca el significante. Eco lo llama *semainomenon*, “lo que es dicho”, en contraposición al *semaion*. Es el significante como entidad. El elemento significado se rescata, a pesar de que pudiera no tener un referente en el mundo real.

⁸ Citado por Hector Pérez Grajales – *lenguajes verbales y no verbales* – Bogotá 2001.

⁹ Pérez Grajales - *Ibidem* – Pág.- 204



Francesco del Cossa

Santa Lucia

National Gallery of Art USA

Los elementos visuales tienen la capacidad de crear códigos complejos que trascienden al significado visual inmediato. Usando el ejemplo de una pintura figurativa, los objetos representados en ella tienen funciones semióticas simultáneas. Por un lado sostienen el efecto mimético de la escena representada, su congruencia como una representación del mundo, pero también a un nivel más profundo la selección específica de ciertos objetos y la manera de representarlos se vuelven medio para otros discursos paralelos que son la finalidad real del cuadro.

Elementos como el fondo dorado y el ramillete de ojos que porta el personaje trascienden su carácter de significación analógica. Su finalidad es la alegoría. Los elementos presentados solo funcionan dentro del conjunto semiótico de la iconografía de los santos. Santa Lucía perdió sus ojos en martirio. El artista de acuerdo a las convenciones de su tiempo hace referencia al echo representándola con un ramillete de ojos.



Fig. 1.1 Diagrama de Odren y Richards

La figura 1 corresponde al difundido esquema que visualiza la relación entre significado, significante y referente. Se pone de ejemplo el significante “oveja” como una palabra de cinco letras en español. El significado es la imagen mental que nos es evocado que es la infinidad de formas que tenemos entendidas por “oveja”. El referente es el animal cuadrúpedo lanudo que existe en el plano físico. Debemos de recordar que los signos no solo describen objetos, si no también acciones e ideas. Como “valor” “amor” “correr” etc. En este tema Eco destaca que bien el referente puede bien no existir. El significante “dragón” tiene un significado conocido por todos. El referente simplemente no existe.¹⁰

Se puede notar que el signo lingüístico es ante todo un sustituto. Pongamos como ejemplo el significante—o en otros términos, la palabra—“lenguaje”. Éste hace referencia a un sistema de relaciones que sirven para comunicar, pero no es el lenguaje en sí mismo. Si se plantea el paralelo con la imagen, esto opone al signo lingüístico con el icónico. El signo icónico sustituye al objeto en el acto de representar, pero al mismo tiempo, es. El signo icónico cuenta con un carácter de objeto propio y es independiente de su función significante.

Por otra parte, los signos se manifiestan en diferentes formas y es posible crear diferentes tipos de clasificaciones para ellos. El esquema de Morris considera tres clasificaciones posibles de signo:

Semántica: el signo considerado por lo que significa.

Sintáctica: es el signo individual dentro de un sistema de significación que lo relaciona con otros signos.

Pragmática: es el signo considerado por su relación con el destinatario.

Esta clasificación nos da pie para intercalarla con otros sistemas de estudio para las formas visuales, como los de Rudolf Arnheim y Doris Dondis, los cuales hacen hincapié en los elementos visuales y en las relaciones que mantienen entre sí. Los autores establecen que elementos como el ritmo, la forma y el color interactúan en la totalidad, pero también son signos en sí mismos. Si bien el discurso visual no es completamente análogo al verbal, las relaciones entre sus elementos y su potencial de significar nos permite hablar de una **sintaxis de la imagen**.

¹⁰ Umberto Eco - *Signo* - Págs. 24- 30

Eco menciona más criterios de clasificación para el signo icónico, de acuerdo con:

Fuente: Ligado con el origen del referente: orgánicos, inorgánicos, naturales, manufacturados, terrestres, extraterrestres (objetos celestes), componentes del organismo, animales, humanos.

Significación e inferencia: signos expresivos (naturales) en contraposición a artificiales (que infieren la existencia de un emisor).

Especificación signica: Más allá de la naturaleza artificial o natural de un estímulo signico, esta categoría hace distinción entre los objetos o situaciones expresamente creadas para significar, con otros objetos o situaciones que, ajenos a su significación original, significan. Reflexiones de esta vertiente se pueden encontrar en algunos trabajos de Jean Baudrillard; en éstos se identifica un sistema de signos con los objetos cotidianos, las actitudes e incluso el lenguaje corporal.¹¹ En este sentido también entran objetos que significan su función debido a su simple forma.

Conciencia del emisor: Aquí se distinguen los signos por su voluntad de emitirlos. Dentro de un mismo mensaje pueden coexistir signos de dos tipos: el que se desea expresar y el de contenido implícito. Un ejemplo para entender este concepto ocurre cuando un enunciado se pronuncia con una determinada acentuación, expresando de este modo su intención original. Pero además, el acento nos brindará información involuntaria sobre la nacionalidad del que emite.

Signos distinguidos por el canal físico: Se trata de signos que se distinguen por el órgano receptor: olfato, tacto, gusto, oído y, por supuesto, la vista. Aunque hay que añadir que la vista se usa tanto para lenguaje verbal escrito, como para los mensajes icónicos.

Relación entre significante y significado: Esta es una clasificación lógica, a la vez que cambiante. La relación que se da entre ambas es mutable y depende del contexto. Los signos pueden ser unívocos cuando están creados con el único fin de retener un significado específico. Eco utiliza los signos algebraicos para ahondar en esta relación. La relación será equívoca cuando un solo signo comparta significados distintos; será polívoco o plural, cuando el primer significado derive en otros segundos por medio de la connotación y por la aparición de símbolos o signos vagos—o signos sin código definido—que surgen por el entrecruzamiento de códigos. La explotación de esta relación ha sido abiertamente utilizada por el arte conceptual.

Capacidad de réplica del significante – Existen signos intrínsecos que utilizan su significado como parte de su referente y son vistos por su cualidad (toman en cuenta elementos cualitativos del significante: color, tono de voz y elementos predicativos).

El color en las representaciones miméticas veristas pasa por el estado natural. Esto es, se busca la equivalencia entre el color y lo que se quiere representar, o la luz de una escena particular. Esta luz y color se seleccionan para adquirir otros niveles de significación dentro de una condición plástica capturada. En efecto, se puede definir una situación cromática y lumínica con referentes naturales, pero esto no implica una intención de significación verista. En estos casos el signo pasa de un estado natural a otro artificial, y el énfasis cae en la finalidad que el autor persiga.

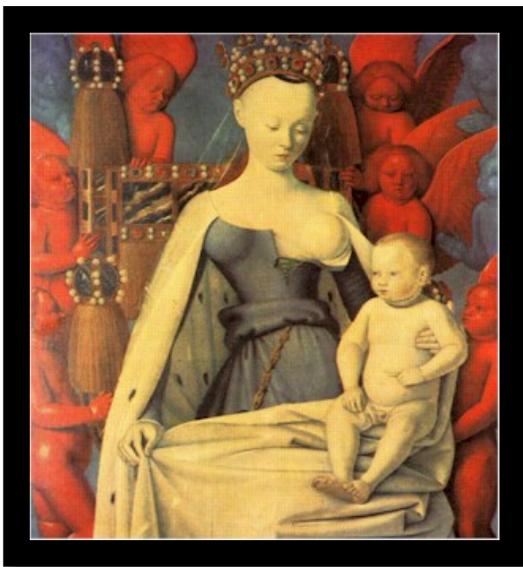
¹¹ Jean Baudrillard - *Crítica a la economía política del signo*.

Dentro del periodo pictórico que analizaremos, se podrá identificar tanto a la luz como al color por sus aspectos iconográficos, ya sea que estén presentes de forma consciente o inconsciente. Partimos de la premisa que existen elementos que se incluyen de una manera iconológica consciente, por ejemplo, un determinado esquema lumínico en espiral—como se verá más adelante—o un uso de luminosidades y contrastes entre colores cálidos y fríos que ayuden a representar el binomio de maldad-bondad—como en el caso Luís Juárez. Sin embargo, otros usos del color son, por decirlo así, inocentes, su única intención es la de crear un espacio de soporte para el resto del mensaje.

Charles Sanders Peirce se considera junto con Saussure uno de los fundadores de la lingüística moderna. En sus trabajos, el autor clasifica a los signos de acuerdo a sus valores de forma (valores intrínsecos), en cuanto a la relación que mantienen con el objeto referido y en la relación que sostienen con el referente. La naturaleza alegórica del arte del periodo que analizaremos hace prudente que conozcamos dicha clasificación.

Signo	En cuanto a sí mismo	qualisigno: Puede ser una sensación cromática o un tono vocal.
		sinsigno: Es un objeto o un suceso; una palabra sola es sinsigno en cuanto es réplica individual de un legisigno.
		Legisigno: Es una convención, una ley, un nombre en cuanto respuesta lingüística convencional.
	En cuanto al objeto	Iconá: Del griego – <i>eikon</i> (parecido). Se hace referencia al objeto referido por semejanza. Un ejemplo ocurre cuando en la pantalla del ordenador aparece un cesto de basura en el cual se pueden encontrar desperdicios, se le puede llamar icono a dicha imagen. La señalética también se basa en iconos o representaciones descriptivas de acciones por semejanza. El icono constituye doblemente un tipo de signo y un objeto físico.
		índice: Del latín <i>index</i> (conectar, señalar). Son las conexiones físicas con el objeto denotado. El color rojo es índice de una manzana. De esta manera, los elementos plásticos circunstanciales (elementos de una representación) constituyen a su vez índices.
		Símbolo: Son signos arbitrarios cuyo significado se establece por una ley o convención cultural. Cualquier letra o palabra puede constituir un símbolo a menos que se trate de una onomatopeya.

	En cuanto al interpretante	Rema: Es una función preposicional. También es un término en cuanto al dicisigno, que es un enunciado, y en cuanto al argumento, que es un razonamiento.
		Dicisigno: Es un enunciado, un rema completo, una definición.
		Argumento: un silogismo.



Virgen de Melún

Jean Fouquet hacia 1450

Museo de Bellas Artes de Amberes

En los mensajes visuales, los elementos que los componen pueden saltar rápidamente entre una y otra categoría. Por ejemplo, el uso de la perspectiva matemática en el Renacimiento sería, por analogía directa, un índice.

En la Virgen de Melún de Jean Fouquet por ejemplo el color rojo de los querubines asciende por las diferentes cualidades del signo conforme a sí mismo. El color de estos personajes resulta un índice puesto que hace referencia al significado etimológico de Querubín, que proviene del hebreo *ardiente*; puede encontrarse, por consiguiente, una analogía del rojo con la temperatura alta. El rojo sirve para crear un contraste evidente entre cálido y frío, lo que influye tanto en el aspecto de percepción emotiva del cuadro, como en la caracterización de los personajes.

La Virgen y el niño, por otro lado, se encuentran serenos en la representación en tonos de azul y blanco, ubicados dentro de un espacio místico y radiante. Los diversos elementos visuales que interactúan crean un argumento iconográfico. No obstante, es difícil definir en qué momento un determinado elemento actúa de alguna forma determinada.

1.3 Iconografía – Iconología

Las palabras provienen etimológicamente de las siguientes raíces griegas:

Eikon – semejanza

Graphe – escritura, trazo, marca.

Logos – palabra, razón, proporción.

La comparación que surge inmediatamente entre elementos representados por su mimesis naturalista y objetos presentados con alteraciones que refieren a aspectos análogos a su etimología nos recuerda de nuevo el debate de Derrida acerca de la palabra escrita y el discurso oral (privilegiado tradicionalmente). Se podría definir la iconografía como la acción de ilustrar con semejanza a un contenido. Dentro de la definición puede agregarse el uso de determinadas reglas para tal actividad. Por lo anterior se comprende que en el pasado surgieran manuales de iconografía, como el de Césare Ripa (de imágenes alegóricas), o el de Francisco Pacheco (sobre imágenes religiosas). Con un sentido más pragmático, los medios editoriales actuales emplean a un iconografista, el cual tiene como función seleccionar las imágenes apropiadas para la ilustración de una publicación.

En contraposición con estas actividades, la iconología se encargaría del estudio y catálogo de dichas representaciones.

Se puede citar a Panofsky para ahondar en dichas definiciones. El autor define la iconografía como el estudio de la significación del arte ajeno a su forma. A pesar de que teóricos más recientes, como Julio Amador Bech, han tratado de expandir este concepto alegando que en realidad forma y significado son indisolubles¹², la definición de Panofsky nos será suficiente. El autor alemán determina niveles de significación relacionados con la iconografía e iconología que es apropiado mencionar.

Significación Natural o primaria: Es la significación de las formas; son las representaciones por analogía con las formas y los objetos naturales. Un árbol significa eso mismo por la congruencia con su forma. Dichas significaciones pueden ser o no consientes, incluso, alcanzan a entrar dentro de los signos de fuentes naturales o no voluntarias (el árbol o la dirección del viento). Por supuesto, también están implicadas en determinado nivel las representaciones artísticas (el artista esculpe un árbol). Esta categoría se divide a su vez en:

Significación fáctica.- se basa en el reconocimiento de las formas y se sustenta por las experiencias prácticas.

Significación expresiva.- basada en pragmatismos. Además, busca crear matices psicológicos en el receptor.

Significación Secundaria o convencional.- Es la base de la iconografía. Se crea, como indica su nombre, con base en las convenciones culturales. Así pues, el hecho de que un personaje lleve una determinada vestimenta y no otra se determina por la tradición, lo cual, nada tiene que ver con la praxis física relativa al

¹² Julio Amador Bech – *Al filo del milenio*.

espectador. La indumentaria de ese personaje nos indica si se trata de un santo, un demonio o un ángel. Este nivel de significación denota, también, la intencionalidad del emisor.

Significación intrínseca o contenido. - Es la base de la iconología. Esta significación conjuga elementos de significación natural y convencional y los relaciona con los elementos externos de un producto cultural. Así, por ejemplo, cierta iconografía prevalece en determinada época (el color negro del manto de luto de la Virgen se sustituye en el Renacimiento por la iconografía de manto azul y rojo), lo cual apunta a un cambio ideológico que se constata en las formas. Siguiendo este ejemplo, se trata del cambio en la concepción de la Virgen como doliente, en comparación con la Virgen como reina.



Vidriera- Alemania siglo XIV

Varón de dolores

Mirror of the medieval World

William D. Wixom

1999 Metropolitan Museum of Art, New York

Para abundar en los conceptos anteriores, desglosaremos los elementos de este vitral. En primera instancia, la significación fáctica apunta a un hombre con rasgos de tortura sumergido en un entorno vegetal. Al igual que en las representaciones comunes de su tiempo, el empleo del espacio crea la sensación de un entorno místico ajeno a la realidad. Por otro lado, las convenciones iconográficas nos indican que el personaje es Cristo: la combinación de los elementos de tortura y los caracteres de divinidad—el nimbo cruciforme, la llaga en la mano, la corona de espinas y la herida en el costado. Finalmente, podemos ubicar temporalmente la imagen en un contexto europeo medieval, gracias a que el cristianismo primitivo no utilizaba con frecuencia los matices azules, tampoco se había desarrollado el vitral, ni se había definido la iconografía exacta de Cristo—barbado y con las llagas en las palmas, no en los antebrazos. El Renacimiento, en cambio, habría hecho un uso diferente del espacio y del color. La presencia de ornamentos vegetales curvos sobre una escena espacial, puede ubicarse en el contexto histórico del gótico, periodo al que, en efecto, pertenece la imagen.

Mientras que la iconografía se contenta con clasificar datos y representaciones sin comprometerse a situarlos en su contexto, la iconología elabora la interpretación de estas representaciones con base en su contexto social, político y filosófico. La iconología es por tanto, una disciplina interpretativa: sintetiza. La iconografía, por su parte, analiza. Ambas constituyen herramientas útiles para el estudio del contenido de los mensajes visuales y, por consiguiente, también para las artes plásticas.

Es evidente que autores como Arhnhheim o Dondis infieren una posible equivalencia los entre mensajes lingüísticos, en el estricto sentido de la palabra, y los mensajes visuales o icónicos. El arte, en sus diferentes épocas, nos traza determinadas interrogantes. Con la extinción de las artes como registro de la realidad,¹³ la iconografía intencional dentro de ellas ha decrecido. ¿Cómo se podría hacer un análisis iconográfico de la obra de un Jean Dubufet, por ejemplo, o la de Jackson Pollock, donde ningún objeto es reconocible?

La anterior es una visión muy limitada del icono y una interpretación en exceso literal. El interés presente no radica en si la iconografía se volvió inaplicable para el arte actual, sino cómo ésta se ha trasmutado. Desde este punto de vista se habla de una nueva iconografía, y para ella, las definiciones a nivel de significación que sienta Panofsky resultan tanto vigentes como pertinentes. ¿Podría alguien negar acaso la función de la iconografía en el arte conceptual, basado frecuentemente en analogías? ¿O rechazar su eficacia, incluso en determinadas vertientes de la nueva figuración, donde el uso de imágenes cotidianas y de los medios masivos de comunicación son el fundamento de la obra? Los mismos conceptos de técnica y forma con valor significativo se pueden aplicar a la escuela de arte conceptual contemporáneo del Japón, que a la obra de los representantes del fluxus norteamericano. Dicha aplicación se justifica si se entiende que, aunque no se usen iconos basados en la idea religiosa, el concepto fundamental del icono permanece: el sustituto invoca al referente por analogía.

Pudiéramos, por ejemplo, analizar el caso de algunos informalistas; productores que trabajan con la premisa de escapar a toda representación. En términos de Eduardo Cirlot, el informalismo se definiría como “la destrucción como método de creación”;¹⁴ su lenguaje es caligráfico, poético, en contacto con el material. Sin embargo, esta destrucción de la forma es una destrucción representada. Se trata de una violencia a partir de los signos gráficos; éstos sustituyen la idea de la agresión y violencia real, con las connotaciones psicológicas que esto implica. Este trabajo es en realidad creador de nuevos conceptos visuales ajenos a la forma. El punto que se busca subrayar con el ejemplo del informalismo es que, en determinados casos, pueden detectarse algunos rasgos del carácter personal y regional de ciertos exponentes. No sólo hablamos de las diferencias entre el discurso de uno u otro autor, sino, incluso, de rasgos regionales o nacionales. Matheau hace referencias caligráficas a manuscritos medievales, huyendo de lo que se llamaría “japonesismo caligráfico”, y denota, de paso, su nacionalidad francesa. Zao Wou Ki, por el contrario, hace referencias claras a la paisajística tradicional del oriente, así como a su propia tradición caligráfica; más que representar se apropia de las constantes compositivas de su tradición nacional plástica.

El acto icónico se realiza a un nuevo nivel: el de las formas puras dentro del arte y la expresión visual: tradiciones y clichés. Estos iconos no refieren ya elementos naturales en primera instancia, sino elementos dentro el arte mismo. Los tres niveles de significación citados por Panofsky se ven claramente. Las obras informalistas se aprecian en primer término por sus contenidos pragmáticos, por sus elementos de espacio topológico y sus invocaciones texturalistas; en segundo lugar, aluden a factores convencionales tratando de rechazarlos: el uso de los colores y formatos, las dimensiones y distribución del espacio. El mismo Matheau podía abordar temas de batallas o ilustrar conceptos regionales de países únicamente con elementos abstractos, sin referentes miméticos directos.

La duda sobre la relación de los fenómenos estudiados en el lenguaje hablado y escrito con la imagen y por consiguiente, con las artes visuales, nos perseguirá a lo largo de todo el estudio. Es evidente que autores

¹³ Subirats - *El final de las vanguardias - 1989- Barcelona*

¹⁴ Eduardo Cirlot - *El informalismo - Cuadernos Omega - España*

como Barthes y Derrida homologan y tratan esta cuestión, incluso utilizan términos de un discurso para referirse al otro. El propio Eco no resiste la tentación y desarrolla el esquema de C. S. Peirce para tratar de adaptar cada clasificación del signo con un posible fenómeno visual y ejemplificarlo.

Roland Barthes refiere que los fenómenos aislados no constituyen en sí un lenguaje, (lenguaje filmico, lenguaje gráfico, lenguaje fotográfico) en el sentido estricto de la palabra. El autor hace una distinción insistente entre los modelos análogos y digitales de lenguaje, sin embargo, reconoce el conjunto de elementos relacionados con la imagen como un sistema de comunicación. En ese aspecto, la imagen resultaría a la vez rudimentaria, pero desde otra perspectiva, también sería polisémica: desborda el sentido.

El problema nace en el punto en que una imagen no tiene exactamente las propiedades de lo que refiere. No obstante, el conjunto de sus caracteres hace que equivalga el significado al referente, del mismo modo, y aun con mayor eficiencia, lo haría la palabra escrita o hablada. Es por eso que algunas opiniones optan por incluir los fenómenos de la imagen dentro del campo de la semiótica (como estudio de los procesos de significación o sistemas semióticos¹⁵) que dentro de un campo general de lingüística. Además, influye en especial el reconocimiento del carácter polívoco del icono: el desbordamiento e inmediatez del significado.

Si bien la función plástica aislada de elementos visuales responde más a la psicología de la percepción, las prácticas plásticas en conjunto responden a iconografías definidas para cada momento histórico. Estas convenciones abarcan técnicas de representación, conceptos de mimesis espacial y volumétrica, técnicas de aplicación del material, proporciones anatómicas, simbolismos temáticos, simbolismos formales en torno a luz y color.

¹⁵ Pérez Grajales – *Lenguajes verbales y no verbales* - Bogota 2001 - p 205

CAPITULO II

Naturaleza del color y significado.

Podría parecer inútil la descripción de algo tan cotidiano. Sin embargo, al igual que otros elementos básicos del lenguaje, dicha palabra implica un gran espectro de fenómenos. Es un término sustantivo y adjetivo, en algunos casos puede derivar en verbo. En español y otros idiomas la misma palabra se emplea para cosas diferentes. Destacan las diferencias entre color como sensación y color como sustancia; dicha diferencia se confunde en el lenguaje coloquial. Se asocia un color a la cualidad de un objeto, *el color del cielo*; o también se le relaciona con un objeto de aplicación, *los colores*, refiriéndose a una caja de lápices de colores. Esto por no mencionar la cantidad de modismos que hacen referencia al término para atribuir contenido o significado: *true colors*.

Autores como Eulalio Ferrer¹⁶, refieren que posiblemente el termino proviene del verbo latino *colare*, relacionado con las primeras tecnologías de extracción de pigmentos: la acción de colado de sustancias como tierras areniscas para colores rojos y anaranjados, o extractos vegetales. Asimismo, el latín *colos*¹⁷ significa “cubrir”. Color literalmente significa buena salud, buena apariencia. Los griegos usaban el termino *kromatos* para referirse a la complexión y el carácter.

De ambas etimologías latinas enfoquémonos en el siguiente hecho: son referencias a actos y cualidades para denominar una sustancia o cualidad de ella. Está relacionado con el carácter de fabricación del material tintante y su capacidad de encubrir, envolver algo. La visión grecolatina habla de la capacidad del color de brindar atributos para el discernimiento de objetos. La revisión de documentos pictóricos del pasado, así como los estudios lingüísticos y antropológicos, arrojan datos sobre la toma de conciencia del color.

Dentro de diversas manifestaciones, como las pinturas rupestres esparcidas por todo el mundo, o los dialectos de las tribus aborígenes africanas y la pintura corporal, existe un patrón de descubrimiento de los colores. Considérense como un lenguaje básico que tiene al menos términos para referirse al blanco y al negro. El tercer término que aparece casi como regla, es rojo. El cuarto lugar se disputa entre el verde y el amarillo ocre. Los motivos de este orden se pueden inferir en algunos casos, no tanto así sus repercusiones actuales.

En primera instancia se encuentra el hecho de que la mayor parte de la información visual discernible viene de valores claro y oscuro, más que de las diferencias de cualidad cromática. La aparición del rojo y el verde en el vocabulario del hombre, así como en su paleta, es un caso más complejo. El rojo saturado, dentro de los círculos cromáticos manejados actualmente, se encontraría junto con el verde en un nivel de intensidad lumínica medio, con relación al blanco y el negro. El rojo presenta propiedades físicas—ópticas que lo hacen visible a largas distancias. Es además relativamente fácil la producción primitiva de rojos a partir de pastas de tierras, óxidos, sangre, extractos vegetales. No es de extrañarse que aunque la Biblia no lo menciona como tal, se represente el fruto prohibido como una manzana roja.

¹⁶ Eulali Eduardo Cirlot o Ferrer, *Los lenguajes del Color (Fondo de Cultura Económica; Mexico, 1999)*.

El hecho de que haya culturas que carecen de términos para ciertos colores no implica que no sean percibidos. Se da un fenómeno del lenguaje que incluso influye dentro de las manifestaciones plásticas actuales: el agrupamiento de conceptos de matiz dentro de un mismo término.

En culturas de dos términos cromáticos, por ejemplo tonos sepías, violáceos, azules, éstos quedan englobados dentro del término para decir "negro". Los idiomas más ricos en términos de color cuentan en promedio con once a doce modos para referirse a matices y crean combinaciones por referentes naturales: verde agua, amarillo limón, azul cielo. El fenómeno de agrupación de matices persiste, como en el caso del gris. La industria y la ciencia han cubierto la necesidad de sistemas más específicos para el nombramiento de colores con nomenclaturas numéricas y alfanuméricas basadas en formulas (Pantone) o hechos ópticos y físicos (Kuppers). Aun así, dichos sistemas, que analizaremos más adelante, se quedan cortos frente a la capacidad real de discernimiento del ojo humano.

Dentro de la problemática de los términos de color, existe también la del poco acuerdo sobre su terminología. En época de Newton ya se podía hablar de una concepción de tres dimensiones del color.²

(Esto dará más adelante lugar al planteamiento de modelos tridimensionales de color, de más posibilidades que los planos). Debido a la gran diversidad de maneras de nombrarlos es preciso que se haga una distinción, puesto que algunas traducciones traslapan términos.

2.1 Tono: Es la cualidad más cercana a lo que podemos llamar identidad de color. Kemp¹⁸ se refiere a éste lingüísticamente, como lo que describen los términos básicos de color: rojo, azul, amarillo, etc. La traducción de *Color, apariencia óptica* de Gerritsen¹⁹, hace el uso del término **tinte**. El término equivalente en Gage, así como en programas de edición de imágenes es el inglés **Hue**, y es traducido frecuentemente como **matiz**, aunque otros prefieren usar este último como las sutiles transiciones entre un tono y otro, sobre todo por el empleo del verbo matizar. Johannes Pawlik²⁰, quien desarrolló subclases de las dimensiones de color, habla de clase de color, y más específicamente **calidad cromática**²¹. La traducción de Hayten²² utiliza el término "**color local**". Lo anterior, aplicado a los modelos tridimensionales, haría referencia al color saturado y libre de blanco o negro, que encontramos en el ecuador de las figuras. Los matices se referirían a las familias de color.

Luminosidad: Los textos ingleses comúnmente se refieren a ésta como **Lightness**. Le Clair²³ la menciona como **Value**, término que en algunas traducciones y textos en español se traslapa con *Saturación*. Si bien el blanco y el negro, desde un punto de vista, no se consideran colores, en modelos cromáticos son polos hacia los cuales cualquier tono puede encaminarse, alterando sus valores de luz y sombra, dependiendo de su cercanía a los polos.

Value refers to a color lightness or darkness. Pale colors with everyday names like pink or aqua are identified, technically, as reds and blues of high value, while maroon and navy are identified as reds and blues with low value...

¹⁸ Martin Kemp, *La ciencia del arte: La óptica en el arte occidental* (Akal España Madrid 1990).

¹⁹ Frans. Gerritsen, *Color, apariencia óptica, medio de expresión artística y fenómeno físico* (Blume, Herman; Barcelona, 1976).

²⁰ Johannes Pawlik, *Teoría del Color* (Paidós; chauberg, colonia, 1969).

²¹ *Ibidem*

²² Mary Hayten, *El color en las artes* (Leda; Barcelona, 1976)

²³ Charles Le Clair, *Color in contemporary painting*. (Watson gupill; New York, 1991).

Pawlik, *por su lado*, es el que distingue entre **claridad propia** o **claridad específica** de un color, y claridad o oscuridad de un color atenuado (enturbiado), **valor tonal**.

Saturación: Como comentamos, este término suele confundirse en traducciones con *Valor* y describe el grado máximo de pureza de un tono sin influencias de valores de blanco o negro. Algunos sinónimos comunes son: **calidad, valor, intensidad**. Le Clair, que usa este último modo, se refiere a que describen los grados *de brillantez u opacidad* de un tono. En modelos como la esfera de Runge el punto máximo de saturación son los tonos del ecuador y la superficie. El eje de intensidad tiende hacia el centro, a los grises, que se encuentran entre el blanco y el negro. Pawlik lo relaciona como pureza y enturbiamiento.⁴

Por otro lado, diversos autores (Morris, Kiss Mareth²⁴) atribuyen a los rasgos de nuestra especie, gracias a la evolución, la capacidad para comunicarnos. El ser humano es un ente capaz de asignar y transmitir significados: la capacidad de producir sonidos, la expresión facial, etc. Es cierto que existen desde mucho antes, animales con ojos capaces de distinguir el color, sin embargo, esta capacidad no es tan común entre otros homínidos. El humano puede percibir longitudes de onda del espectro electromagnético dentro de rangos muy precisos²⁵. Animales muy próximos, en términos de capacidad perceptiva, a pesar de que pueden captar longitudes de onda superiores o inferiores, sólo las pueden traducir en su cerebro como rangos de claridad y oscuridad. En ese aspecto, nuestra capacidad de discernir colores es más parecida a la de los insectos y algunos reptiles. Sin embargo, como todos los rasgos de la evolución, la capacidad de discernir color es consecuencia de adaptaciones al medio. ¿Que proporciona la percepción de color al ser humano? Capacidad de discernir entre dos objetos de la misma forma: se puede distinguir un fruto venenoso de otro inocuo, por ejemplo. Esto incluye registrar las diferencias entre individuos, estaciones, espacios, animales. El color también aporta información adicional sobre el espacio circundante. Las diferencias de distancia sutiles son perceptibles por variantes de matiz, más que por valores de claridad o intensidad. Con el avance de la cultura encontramos que se utiliza el color ya no sólo como un estímulo para catalogar el mundo, sino como medio para separar unas ideas de otras. La escritura en diferentes colores a lo largo de un mismo texto, es un claro ejemplo de lo anterior. Se usa un rojo o un dorado para destacar una idea. Mencionemos una práctica prevaleciente hasta la actualidad: La capacidad de discernir ideas registradas por medio de estímulos de color.

Por otra parte, a lo largo de la historia, las ideas sobre el color han variado considerablemente. Si bien tenemos evidencia de nociones del color desde el paleolítico, existen evidencias de significaciones y nociones de teoría del color desde Egipto. Pero las ideas más significativas y precursoras se darán en Grecia, desde los presocráticos hasta Aristóteles, según comenta Gerritzen. Este último engloba las ideas de color históricamente, haciendo hincapié en que han llegado a convivir en diferentes periodos históricos; la falta de difusión de ciertas ideas genera que determinadas concepciones persistan.

La primera idea data de los neoplatónicos. Se hace referencia a la alegoría de la caverna, aludiendo a que las imágenes y los colores son emanaciones del espíritu. La visión es un acto de voluntad.

²⁴ Kiss Mareth, *El principio era el fin* : (Barral; Barcelona, 1974).

Morris, Desmond – *El mono desnudo – Orbis* – Barcelona 1985

²⁵ Helen varley, *EL GRAN LIBRO DEL COLOR* (Marshal editions limited; Barcelona, 1982).

La segunda idea, curiosamente, intuía la existencia de rayos de luz. Pero suponía que los rayos emanaban del ojo. Pitágoras y Aristóteles fueron seguidores de esta idea, así como los seguidores escolásticos.

La tercera idea, sostenida por Sócrates, sostenía que tanto el objeto como el ojo irradiaban cierto tipo de radiación. En esta noción encontramos relaciones de los colores con el concepto griego de los elementos (tierra, aire, agua, fuego).

El cuarto tipo de idea, dentro de la cual ya se pueden inscribir teorías científicas y cercanas a ella, engloban a Newton, Plank, Da Vinci. En ésta se hace referencia a que los objetos irradian rayos que nuestros ojos pueden captar.

Las categorías con las que los podríamos estudiar el color están fuertemente ligadas. Tienden a correlacionarse en un sentido piramidal. Hechos físicos del color definen hechos visuales, y los hechos signícos se nutren de ambas características.

2.1 Aspectos físicos de la sensación de color.

El problema de la relación entre aspectos formales y físicos del color, es que no existen equivalencias precisas de elementos mesurables entre la óptica y la semiótica, o entre óptica y estética. Determinados fenómenos físicos crean un tipo de radiación que nuestro aparato de visión traduce en nuestro cerebro como color.

El color es, pues, el rango de ondas electromagnéticas entre 400 y 700 nanómetros; siendo el primero el azul más oscuro y el último el rojo más intenso. La luz incide en los materiales, éstos reflejan determinados rangos de las ondas, otros los absorben. En el ojo contamos con células fotosensibles llamadas conos y bastones. Estas transmiten información que el cerebro traduce como imágenes. Los conos, específicamente, se encargan del color. Diversos fenómenos modifican las circunstancias y determinado color puede aparecer donde normalmente no lo haría, como en un material incoloro como el jabón en las burbujas, o la gasolina en agua. Un ángulo determinado del sol modifica las condiciones de incidencia de los objetos en general, pintándolos de rojo o azul. Ciertos materiales varían sus condiciones y pueden filtrar la luz que incide en ellos, creando reflejos y sombras coloreadas, o filtrarla, como el caso de cristales coloreados, que retienen toda la radiación menos la del color "que son" (en realidad, desde un punto de vista físico, el mundo es incoloro). De esta manera, detrás de un material translucido, los colores afines parecen brillantarse, los materiales incoloros se tiñen del color del filtro, y otros, los de colores opuestos aparecen oscuros; las ondas en esa frecuencia no atraviesan el filtro.

Harald Koppers²⁶, como otros, no considera el color como una sustancia, sino como una sensación. ²⁷ Desde este punto de vista, sería incorrecto hablar de colores al referirse a las pinturas, más bien se trata de sustancias coloreadas. Cuando hablamos de color, en términos físicos y ópticos, hablamos del poder de absorción de un material de determinada frecuencia de luz, que nuestro órgano visual está habilitado para discernir. Aquí surge la disyuntiva: siendo el color una sensación, estudiar el color desde su fuente (la radiación electromagnética) no es tan práctico para las artes visuales, en el sentido de una teoría de color,

²⁶ Harald. Koppers, *Fundamentos de la teoría de los colores* (Gustavo Gili; México, 1978).

²⁷ *Ibidem*

tanto como poder estudiar los fenómenos de la visión que la perciben. Sin embargo, como comentamos anteriormente, determinados hechos físicos terminarán influyendo los factores plásticos y conceptuales del color.

El sistema de clasificación de colores de Koppers propone diferentes figuras geométricas hipotéticas. Conforme se progresa en dimensiones espaciales, las figuras proponen más rangos de ordenamiento de color. La línea sólo ofrece las variantes entre dos matices, o entre un matiz y valores de claridad y oscuridad. Una superficie bidimensional como el círculo que propone, avanza contemplando las transiciones entre todos los matices simultáneamente y la luminosidad desaturada. Una figura tridimensional, el romboedro, puede además hablar de relaciones con tonos neutros a los que se dirige el centro; una idea derivada del modelo esférico de Otto Runge.

En Koppers, así como en la mayoría de los sistemas actuales de clasificación de color, se hace hincapié especial en lo que se llama principios de síntesis de colores. Dichos principios describen las posibilidades de mezclas de colores, desde el punto de vista **aditivo** (donde los colores se mezclan por luz, dando la suma de todos los colores el resultado de blanco, el espectro completo), y el **sustractivo** (donde los colores se mezclan pigmentariamente—como el nombre lo indica, sustrayendo sus longitudes de onda unos a otros), donde los primarios serían el cian, amarillo y magenta. En esta síntesis se basa el sistema CMYK. Dentro de un aspecto práctico, la síntesis aditiva aplica cuando tenemos la posibilidad de mezclar luz directamente, los primarios serían el magenta, el azul y el verde (RGB). El monitor de computadora o el cañón de proyección, utilizan este principio mezclando luz de diferentes lámparas. Los rayos de luz rebotan en un material añadiendo sus frecuencias. Por lo tanto, cuando se suman los tres primarios de síntesis aditiva: se obtiene el blanco. El negro se obtiene de la ausencia de rayos lumínicos.

Por otro lado, la síntesis sustractiva se aplica en la mezcla de materiales pigmentados capaces de reflejar colores. Las partículas que reflejan color “interfieren” unas con otras restando sus frecuencias. Una total interferencia da como resultado la sensación de un color indefinido, incapaz de ser catalogado, como una sensación que podríamos llamar un gris negruzco.

Koppers diseña incluso una nomenclatura numérica del color, basada en valores de su triada particular de colores primarios, desde un punto de vista vectorial. Así, en la siguiente tabla, las hileras corresponden a azul rojo y verde respectivamente²⁸:

00 00 00 = negro 08

55 00 00 = azul 55

23 00 23 = morado 23 (azul y magenta)

13 13 13 = blanco 13

²⁸ *Koppers Harald – Ibídem*

Usando este tipo de clasificación, se abre la posibilidad de una nomenclatura numérica de casi 10 000 colores. El de Koppers no es el único sistema de color existente. Sin embargo, es un buen ejemplo de métodos de catalogación de colores por características medibles con criterios científicos.

Diferentes sistemas y modelos han sido propuestos desde el debate suscitado entre Isaac Newton y Wolfgang Von Goethe. Con base en las ideas de este último, Otto Runge propuso la esfera de colores. Ésta se compara con un globo terráqueo que está organizado por matices a lo largo de los paralelos, con base en la intensidad de los meridianos, y la cualidad de color en dirección al centro. Una figura hipotética, que cubría la ausencia de los caracteres de saturación y tono en las ideas de Goethe.

El color es una ilusión. El mundo externo es incoloro. Es natural, incluso en un razonamiento infantil, creer que hay algo en común entre el azul del cielo y el de una flor, sin embargo, no comparten sustancia alguna. El mercado nos ha invitado a concebirlo como una sustancia material, pero estamos ante una sustancia manipulada para reflejar una determinada onda electromagnética. El color nace dentro del cerebro, es por lo tanto, una sensación interactiva. ²⁹

Recordando párrafos anteriores, comentamos que la frecuencia de ondas percibida como rojo, lo hace particularmente visible a la lejanía. Hechos meramente físicos del color derivarán en usos plásticos y significados formales, como cita Eco. El color de la naturaleza, el color de una situación en especial, se considera como un índice de esta.

2.2 El color como forma en usos pictóricos. Gramática del color.

Se requiere una sensibilidad especial para entender este término. El color como forma o elemento formal. Se entiende por color, un elemento formal dentro de un sistema de relaciones pictóricas intencionales. El mundo natural nos trasmite color y nosotros le asignamos significados. Sin embargo, son, como cita Eco, significados naturales, no premeditados. Un cielo negro nublado, una llanura amarilla repleta de trigo o montañas blancas, tienen significados cromáticos intensos y polimorfos: "lluvia", "abundancia", "frío". El resultado puede variar entre culturas. Pero cuando entramos en el terreno de la creación de productos plásticos, se persigue un resultado visual específico.

Fenómenos biológicos de percepción, aspectos psicológicos y comportamientos técnicos, definen esta "gramática". Se puede hablar, como sugiere Arnheim, de una psicología del ojo, o maneras conscientes de distribuir elementos formales y hacerlos interactuar persiguiendo una intención específica, más allá de la casualidad del escenario natural. Ritmo, colores, equilibrio visual son las herramientas de expresión de un productor plástico.

²⁹ Fehrman, K. R. - (2004). - "Color: el secreto y su influencia" – Pearson Educación - México

The sensation of color depends solely on the brain's interpretation of signals coming from the eyes. If sunlight falls on a field of wildflowers with no eyes and no brain to interpret the energy radiation there is no color. Color is not a tangible object. It is a vast interactive process.

Las funciones del factor color en productos plásticos son diversas. Durante la edad media, como en otros tipos de representaciones esquemáticas, tiene una función simbólica jerarquizante de la forma. Hay áreas grandes de color sin modelado, o ropas de colores contrastadas en escenas tumultuosas, con el único fin de distinguir un personaje de otro o dar prioridades.

El renacimiento, en la era moderna, retoma el contacto con el color como un tipo de síntoma de la realidad. Dentro de su concepción de apropiación mimética óptica del mundo, los productores de la época estudian el color con el fin de crear una aproximación más cercana a su concepción mimética. Con esta finalidad, estudian el cromatismo de las sombras, las atmósferas cromáticas, el modelado de la forma por luces y sombra. El color aporta información significativa todo el tiempo. Puede crear jerarquías y énfasis, ritmo y pausas. Un mismo color puede ser percibido como silencio o como ruido. Puede influir en la percepción de la forma.

Todos estos usos se podrían considerar usos adjetivantes. El color en sí puede tener caracteres sustantivos. A lo largo de la historia del arte se habla de épocas coloristas de determinada tendencia. *Barroco "colorista"*, en comparación al estilo de barroco más enfocado a la luz. A pesar de lo anterior, a lo largo del siglo XX surgen autores enteramente entregados al uso del color como elemento protagonista de una obra: fauvistas, impresionistas, expresionistas abstractos y minimalistas exploraron los usos últimos del color.

John Gage menciona el debate que desde largo tiempo despertó la naturaleza física del color, en contraposición con sus posibilidades plásticas: en concreto, la teoría del color de Goethe confrontada con la óptica de Newton.

La organización de colores basada en la teoría de Newton propone un esquema lineal que excluye los matices no previstos en espectro natural, como el de un prisma o un arco iris (el ocre y otros tonos no aparecen en el arco iris). Mientras que Goethe, crea un sistema más sensible de clasificación de colores por medio de un triángulo de pares opuestos, haciendo referencia al fenómeno de los colores complementarios.

Mientras que es innegable que la realidad física del color responde a los estudios de Newton, las concepciones de Goethe y sus derivaciones a través del tiempo han tenido una aplicación más práctica dentro de las artes visuales y el diseño. Curiosamente también la industria de los colorantes textiles, cuya importancia indirecta se tratara más adelante.

El esquema de contraposición de colores y su rotación en un círculo de relaciones (los cuadrantes del círculo van avanzando y se pueden establecer relaciones de mezclas), se adapta a la idea de un equilibrio de fuerzas dentro del principio de síntesis sustractiva del color.

El uso de la palabra "gramática" podría parecer atrevido, del mismo modo que el término "sintaxis", empleado por Dondis. Sin embargo, es usado por más de un autor y se refiere a la relación de un matiz con otros dentro de un sistema visual de significaciones. Analógico. El color funciona tanto de una manera sustantiva como adjetiva, dentro de sistemas de comunicación visual.

De este modo, las derivaciones más concretas de estos conceptos devienen en las ideas de Johannes Itten (el énfasis entre contrastes), Josef Albers (adiciones de luminosidad del color y alteración de matices por proximidad).

2.3 Los contrastes de colores

Cuando se habla de matices diferentes, tonos distintos u otro tipo de relación de oposición entre colores, estamos ante un fenómeno de contraste. Estudios han agrupado este tipo de relaciones como contrastes cromáticos. Las maneras de relacionarse varían, sin embargo, poseen gran utilidad. ¿Desde cuándo se puede decir que se encuentra una conciencia de estos contrastes? La manera de desarrollar el tema por Johannes Itten ³⁰ puede develarnos el orden histórico de la conciencia de los contrastes.

Contraste claro oscuro: El primero de los contrastes polares es la oposición entre luz y oscuridad. El ojo tiene un diseño más eficiente en la percepción de valores de claridad y oscuridad que en el discernimiento de colores. En la penumbra, las células del ojo reconocen las formas por estos valores antes de discernir colores. Como citamos anteriormente, el entorno cultural conduce al individuo a basar su conocimiento de los objetos visuales por valores de claridad y oscuridad, antes que algún otro. Esta relación se observa en su manera más evidente en los matices blanco y negro pasando por los grises. Sin embargo, dichas transiciones son aplicables a cualquier matiz.

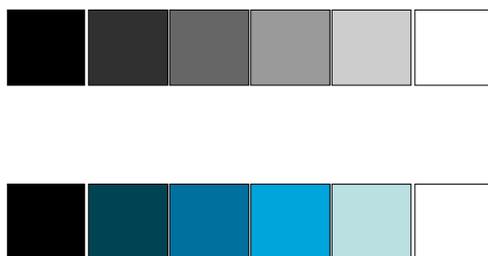


Fig. 2.1 – Modulaciones de claro oscuro puro y aplicados a un matiz

Pawlik⁴ establece relaciones entre diferentes contrastes. Admite las relaciones de colores con los valores de blanco y negro, como contraste claro—oscuro, pero recuerda también que debido a que los colores poseen una claridad y oscuridad propias, dichas relaciones pueden entablarse no sólo con blanco o negro o tonalidades del mismo color. Incluso, debemos notar que en diversos casos, las variaciones en las cualidades de claro y oscuro ocasionan también variaciones de diversa intensidad en las cualidades de matiz o tonalidad, pero asimismo entre matices cromáticos. De esta manera se establece una relación del mismo contraste claro oscuro como contraste de intensidad. Las relaciones de esta forma de color establecen nuevamente como contraste polar el amarillo y el azul rojizo, y el verde rojo como neutro. De esta manera se establecen relaciones entre el contraste de complementarios. El mismo autor cita como ejemplo, el círculo cromático de Runge ordenado por estos valores, siendo el amarillo el valor más claro y el azul rojizo el más oscuro. Si experimentamos con el mismo círculo de Runge, eliminando los valores de color, las relaciones

³⁰ Itten Johannes - *El arte del color* - G. Gilli, (México, 1998)

persisten, la información de luz es predominante. Es por lo anterior que este tipo de contraste es empleado para una mimesis relativamente apegada a una realidad óptica.

A pesar de que se perciben nociones de este contraste en expresiones murales y mosaicos de la antigüedad clásica, en el medioevo sólo aparece en segundo término, en algunos elementos de modelado tímido en prendas, rasgos faciales de figuras y en otros elementos irregulares; pero siempre de una manera sintética.

La cualidad de modelar figuras tridimensionales por medio de valores de claro oscuro, adquiere mayor fuerza en determinadas expresiones del gótico francés y alemán; para ser después totalmente adoptada a partir del renacimiento, volviéndose, junto con la perspectiva puntilínea, uno de los principales recursos para crear la ilusión de espacio en representaciones pictóricas. Esto se aplica tanto en espacios vastos como en el entorno paisajístico. Por ejemplo, el uso de matices que van progresando a claro u oscuro, como en el ámbito de texturas cercanas, ropajes y carnaciones. En este punto histórico en occidente, encontramos un relativo equilibrio entre el factor luz y color. El color existe por la luz, pero no es su único empleo. La luz y el color van relativamente de la mano como elementos en la interpretación del espacio: como la perspectiva cromática.

Es en el manierismo y el barroco que la balanza se inclinara más hacia el factor lumínico. El color y la forma se supeditan a la expresión de masas lumínicas. Sin embargo, el modelado cromático por claro oscuro de color sigue siendo el principal recurso. La diferencia radica en que la luz atmosférica de sombras suaves renacentista, es sustituida por usos teatrales de la luz (Rembrandt, Veermer, Caravaggio) que acentúan los contrastes. La luz en una túnica se manifiesta como planos de color ocultos entre masas de sombras en Caravaggio, o las figuras en habitaciones de iluminación intensa, donde las formas se diluyen en luminosidad, se encuentran cargadas de un simbolismo por uso de luz, en oposición al tratamiento esquemático de los renacentistas italianos. Tanto el modelado de la piel de los personajes, a base de veladuras de sombra o de rojo, o la atenuación de colores en intensidad y matiz en los fondos, son ejemplos del uso de contraste claroscuro para crear. El uso del color es secundario durante este periodo. No obstante, determinados factores que se estudiarán más adelante, demostrarán que, aunque supeditado, la iconografía de colores subsiste, influyendo al factor luz.

Como comentábamos en un inicio, la importancia de este contraste radica en que cultural y biológicamente, somos capaces de interactuar en el mundo con la pura percepción de valores de claro y oscuro. Es una relación básica de información visual. Como comenta Itten, lo anterior no sólo se limita a valores de un mismo matiz, podemos establecer contrastes de claro oscuro por cualidades lumínicas de diferentes matices, puesto que los matices mismos, como se dijo, poseen cualidades lumínicas aún en su estado de máxima saturación. Por ende, es posible crear familias de colores de diferente matiz emparentándolos.

Contraste cálido - frío: Para el objetivo de esta investigación, este punto es de gran importancia ejemplificativa.

Cálido - Frío: El término está repleto de la carga de significado, de origen asociativo, en dichos colores, el cual contradice la realidad científica. Desde el punto de vista físico, el rojo es más "frío" que el azul. (La longitud de la oscilación de la onda del rojo es de 700, vibrando más lentamente, por ende contiene menos energía). No obstante, la analogía con conceptos culturales profundamente arraigados establece clasificaciones de colores cálidos y fríos. En éstos se relacionan, por citar un ejemplo, los anaranjados y rojos

con las maderas, el fuego, la sangre; los fríos están asociados con los días nublados, los bosques, los glaciares. Se puede dividir igualmente el círculo de colores en sectores de tonos fríos (azul, violado y verde, con negro como valor acromático frío) y en tonos cálidos (rojo por excelencia, amarillo y anaranjado, con el blanco como valor acromático cálido).

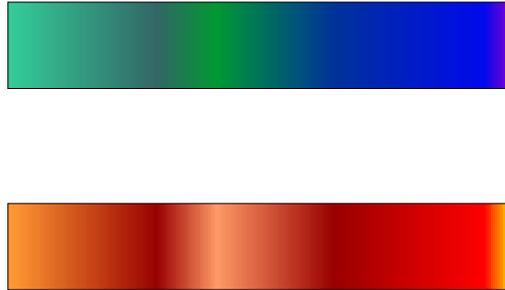


Fig. 2.2 - Transiciones entre tonos cálidos y fríos

Con relación a los tonos acromáticos, resulta ambiguo colocarlos dentro de alguna de las anteriores categorías. Aunque algunos autores (Itten, Pawlik) identifican los valores claros con los cálidos. A pesar de ello, la relación con los tonos acromáticos puede influir de manera interesante en las cualidades de tonos y conjuntos, independientemente de las reacciones que pueden estar relacionadas con otro tipo de contrastes.

Igual que el blanco y el negro podrían llamarse un contraste polar de claro oscuro, un contraste entre azul y rojo marcaría la máxima oposición posible: un efecto violento de contraste cálido frío.

Sólo podemos inferir la toma de conciencia de este contraste en escritos renacentistas, los cuales hablan de tonos fríos o "frescos". En este periodo, tímidamente podemos ver declaraciones de determinados productos tomados por cálidos o fríos. Como ejemplo, Vermeer, en el barroco, usa una paleta de relativa frialdad cromática, la cual interactúa con atmósferas lumínicas (cálidas) con plena congruencia. Esto en contraste con una paleta de tonos cromáticamente cálidos, que contrastan con los oscuros fríos de Caravaggio o Rembrandt.

Entre la pintura del barroco europeo en general y el barroco novohispano, que analizaremos, se encuentra una marcada oposición entre paletas. Mientras que hablamos de las escuelas europeas, en torno a Caravaggio o Velásquez, abundantes en tonos cálidos, en la paleta novohispana, a partir de la introducción de las ordenanzas, encontraremos un curioso enfriamiento de la paleta cromática. Incluso en pintores europeos radicados en nueva España, como Simón Peyrens o aquellos con directa influencia de escuelas de ultramar, como el primero de los Echave Orio. Si bien conservan el uso de un claroscuro barroco, su preferencia es hacia el frío, más allá de lo que se podría atribuir a factores técnicos de disponibilidad de materiales.

Contaste de complementarios: Durante la historia han surgido diversas ideas en torno a la percepción de los colores, las cuales infieren que el mecanismo de la visión trata siempre de equilibrar el estímulo

percibido. De esta manera se dan los contrastes sucesivos, donde áreas acromáticas toman cualidades cromáticas por su proximidad con un área de color. De tal modo, en el Greco, encontramos amplias zonas de silencio gris en sus ropajes, escenarios y carnaciones que adquieren cualidades visuales de cromatismo, debido a la relación cercana con tonos vastos, saturados y luminosos, creando una atmósfera interactiva y vibrante para el ojo.

Se percibe un color opuesto al que físicamente se contempla conocido como complementario. Diversos círculos cromáticos se ordenan para que dichos colores se encuentren en líneas opuestas (Hozell, Itten, Runge). Itten remarca que cada pareja de complementarios guarda cualidades propias, tomando en cuenta que los colores, sobre todo saturados, guardan propiedades de luminosidad intrínsecas. El par más polarizado sería el amarillo morado, y el más neutral el rojo verde. Varios de los autores consultados le dan una gran importancia a este hecho, pues se considera una manifestación práctica de una totalidad cromática y, por ende, una armonía perceptual. Dicha armonía radica en que dichos contrastes son en realidad sumas de todos los colores. El par de amarillo y morado puede ser desglosado en amarillo, rojo + azul. El par verde rojo puede ser, de la misma manera rojo, amarillo + azul.

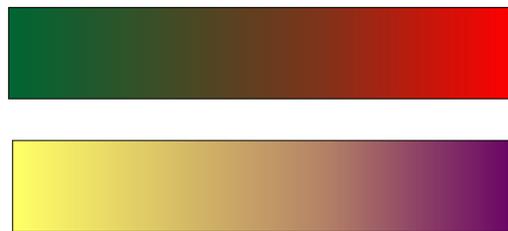


Fig. 2.3 Gradaciones entre contrastes de complementarios

En la práctica, lo anterior toma un gran protagonismo a partir del impresionismo, siendo que determinados exponentes de dicho movimiento encuentran una manera de representar la sombra de los objetos, con un color complementario de tal objeto. En los periodos analizados podemos observarlo, sin embargo, como varios de los elementos plásticos que se manejan actualmente, esto no se presenta de manera evidente. En el renacimiento, oposiciones tan drásticas como el amarillo y el violado se consideran demasiado tajantes y se encuentran rara vez. Este fenómeno aparece de una manera más común en el contraste de fondos y figuras en los pares rojo y verde, y ocasionalmente en el par azul anaranjado, siempre matizado con valores de claro oscuro.

Contraste cualitativo: De una manera rápida lo podríamos definir como un contraste entre variaciones de saturación de un matiz. Pigmentariamente se puede recurrir a valores acromáticos para apagar o enturbiar un color. Se podría mencionar como un contraste de expresión serena, aunque diversos exponentes usan este tipo de transición para crear efectos atmosféricos y de modelado violentos. Nuevamente habrá de citarse al Greco como ejemplo. Éste, nos hace conscientes de la dimensión del color llamada saturación o intensidad, la pureza o concentración de un color.

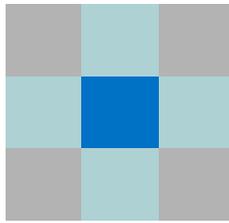


Fig.2.4 Relación de contraste cualitativo

El tono se va mezclando sucesivamente con un valor acromático hasta perder su cualidad cromática. El resultado es una transición de luminosidad constante. El problema de la relación de contraste cualitativo de un matiz con otro es que, por su misma sutileza, derivada de la implementación de tonos neutros, puede haber una fácil afectación por otro tipo de relaciones, como el contraste cálido y frío, al ser los módulos de la transición susceptibles.

Contraste de color en sí mismo: Es el contraste más simple que hay. Se refiere a la identidad del color en sí mismo. Su diferencia es fáctica con otros colores. Para representarlo bastan colores puros y brillantes.

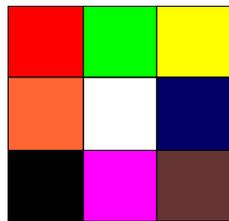


Fig. 2.5 Ejemplo de un contraste de color en si mismo.

Podemos inferir que, a pesar de que el negro y el blanco se definen como ausencia de color desde un punto de vista físico, en la práctica hablamos de ellos como matices con carácter propio, y por supuesto, con significados propios, aunque dentro de relaciones de este tipo se toman como matices. El contraste de color en sí mismo se acentúa cuando no permitimos que las relaciones de cálido-frío o claro-oscuro interfieran con él, por medio de la distribución de los tonos. Por lo tanto, un contraste evidente de color en sí mismo es la oposición general de primario o la presentación de secundarios.

El contraste de color en sí mismo podría definirse como el uso más primitivo del color, y abunda en culturas de representaciones sintéticas y esquemáticas; tales como el arte rupestre con su limitada paleta, y más tarde con los murales egipcios, de amplios planos de color saturado. Es el método de aplicación de color más común en la edad media y parte del gótico.

En la edad media son abundantes los ejemplos en iconos y las representaciones textiles sin modulación, donde el color se usa con el único fin de separar una forma de otra; además de los elementos conceptuales

que contemplaremos mas adelante. A pesar de que lo encontramos en las expresiones posteriores del renacimiento y el barroco, el contraste volvió a usarse en el siglo XIX, y más ampliamente en el siglo XX, dentro de manifestaciones como el fauvismo y el geometrismo. El fauvismo utilizará sus cualidades violentas y francas de expresión. El geometrismo, como en el caso del medioevo, hace uso de su cualidad esquemática, como en el caso de los mapas cartográficos. Es el sistema de color de la heráldica y las banderas.

Contraste cuantitativo: El fenómeno en el que la luminosidad, matiz o saturación de un color pueden crear un desequilibrio por su relación con otros, es compensado con la proporción física en un espacio dado. Un contraste tan neutro como el que representa la figura de rojo y verde puede ser dotado de carácter con un cambio en magnitudes cuantitativas.

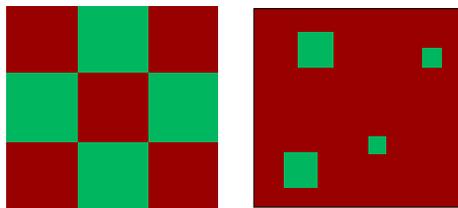


Fig. 2.6 Relación cuantitativa

Mientras que en la época medieval tenemos una distribución más homogénea de matices saturados, en el renacimiento, junto con la distribución de figuras o elementos en sección Áurea, surge la idea de distribución proporcional de tonos y luz a partir del mismo principio. Ello nos habla de una toma de conciencia del color como factor plástico. La conciencia, por ejemplo, en *La anunciación*, de Leonardo, se nota en la intensidad del color de la túnica del ángel, y hace que Da Vinci restrinja el área que ocupa en el formato. De igual manera en el barroco, los autores cuidan la distribución de áreas de color en un sentido cuantitativo.

Contraste simultáneo: El contraste simultáneo hace referencia a la influencia de los colores con respecto a sus vecinos circundantes. Pawlik desarrolla el tema ampliamente. Aunque podemos ver un ejemplo evidente en Josef Albers, al crear una franja de gris acromática y probar cómo se deja influir por los colores adyacentes. La franja gris no se percibe como un solo tono si un objeto interfiere en la continuidad, a pesar de que se trata del mismo tono.

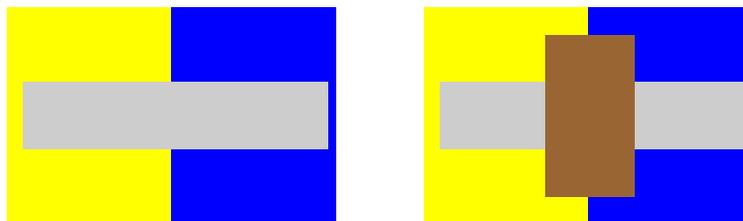


Fig. 2.7 Demostración de Albers de contraste simultáneo

En estos esquemas se desarrolla una nomenclatura más común de los colores y aunque se puede recurrir a sistemas numéricos como el de Koppers, los términos tradicionales predominan variando de cultura a cultura.

2.4 El color como elemento significativo

El color, como hemos visto, es el resultado de fenómenos físicos y biológicos. Independiente de eso, su comportamiento visual puede ser manipulado insertándolo en determinados esquemas formales como elemento plástico. Esto es posible porque ante todo, el color ha adquirido en la historia de la humanidad una connotación simbólica. Una iconografía que, aunque variable en algunos detalles entre culturas, destaca por ciertos rasgos comunes. Algunos son, por ejemplo, la aparición de los términos de color en los lenguajes que comentamos arriba, antes oscilaban con el carácter de constantes antropológicas. Otras significaciones, nacidas de esta misma conciencia evolutiva del color, nos exponen la analogía inmediata entre los valores de claridad y oscuridad con el binomio moral de lo positivo-negativo. Aunque como comenta Sharpe³¹, asociaciones de matices específicos sí están sujetos a identidades étnicas, los rasgos principales asocian en general los valores de claro y oscuro con la bondad-maldad. Así, en efecto, el color destaca en primer lugar como un síntoma. La presencia de un color denota la existencia de un ente asociado con él en primera instancia. Sin embargo, la variedad de entes asociados con un matiz específico es tal, que podemos hablar de un carácter polisémico del color. Un solo color puede guardar significados positivos y negativos.

El color puede ser identificado dentro de un esquema semiótico. Un problema considerable nos llama la atención. ¿Qué lugar tiene el color dentro de la sintaxis de la imagen? Derrida³² nos llama la atención sobre la naturaleza predicativa del color dentro del esquema lingüístico. En este sentido, el color entraría a ser un complemento con lo que significa este término para un esquema de análisis Deconstructivo.

¿Por qué volver a comparar elementos del discurso visual con elementos del discurso escrito o hablado? Como comenta Barthes, si bien expresiones aisladas, como la fotografía o la pintura, no pueden constituir desde un punto de vista semiótico un lenguaje por ellas mismas, en la extensión de la palabra, sí son en su conjunto componentes de un lenguaje visual.

Derrida, a partir de su método de análisis deconstructivo, propone el análisis de textos revalorando o subvirtiendo sus significados, por medio de sus elementos discriminados o predicativos.

El color, como hemos visto, ha actuado como un elemento auxiliar durante la historia del arte. Ha sido un sustento. El medioevo lo utilizó para distinguir una forma de otra. El renacimiento usó el color como vehículo del espacio. El barroco como soporte de la luz. No obstante, el color, o luz-color más específicamente, contienen por sí mismo significados. Además de que la demostración histórica prueba que los elementos periféricos o predicados suelen adquirir carácter protagónico en la historia del arte.

³¹ Sharpe Deborah – *the psychology of color* – 1974 Chicago.

³² Jacques Derrida – *La verdad en pintura* – Paidós 2001

¿Qué es un predicado? Antes habría que hacer un recuento de la visión de Derrida en torno a los fenómenos visuales.

Arte: Derrida se plantea el origen de la palabra misma. Lo relaciona con la oposición entre historia y naturaleza, *Phycis* y *techné*. La historia del arte parece querer imponerse a la filosofía del arte por una tendencia a historiar el arte. En este caso el autor destaca el empleo de términos complementarios, ajenos a los aspectos del ámbito visual para categorizar el color. Utiliza sistemas numéricos, pero sobre todo, el uso de términos análogos de color. Como comentamos antes, en idiomas avanzados, existen entre 10 a 12 términos de color fijos. Muchos de los tonos son referidos en lenguaje por mezcla de esos términos y analogías materiales: azul cielo, rosa mexicano. Derrida contempla un arte regido por oposiciones: sentido-forma, interior-exterior, representado/representante, representado/presentado.

La Filosofía fija al arte dentro de su discurso, lo limita a la palabra. Por ende, se sientan las posibilidades del color como elemento adjetivante. Hablamos de el "color de algo". Sin embargo, el mismo proceso de evolución hace que la analogía se disuelva relativamente y tengamos un color con significación por sí mismo. El elemento significativo con propiedades de significado.

En este sentido podríamos comenzar a abordar el problema del color dentro de una semiótica del arte. El color, como indicamos anteriormente, tiende a asociarse directamente con el tipo de signos que conocemos con índices. Un indicativo. Lo que llamaría Derrida un complemento.

No obstante, al observar la obra de un abstracto geométrico como Mondrian, o la de un expresionista como Rothko, el color adquiere un carácter sustantivo. Más aún, en pintores figurativos de todas épocas podemos distinguir conjuntos como "la paleta del Greco" o "la paleta renacentista", agruparlos como sistemas cromáticos utilizados como formas simbólicas.

Es preciso distinguir entre los significados tradicionales asociativos del color con los significados intrínsecos del color. El color como tal, libre de referencias análogas. Ambas posibilidades de significado se pueden o no desprender de la función del color como mero índice.

Así pues, además de contemplar la función tradicional (predicativa, adjetiva, complementaria) del color, y su función posible (protagónica, sustantiva) que el arte contemporáneo no tarda en hacernos notar, percibimos que, además, el color ha tenido diferentes acepciones en la historia. Como mencionamos atrás, el color tiene significados diferentes según la cultura.

Cuando mencionamos que el contraste cálido y frío está cargado de contenido semiológico es porque quizás, la relación más ejemplar que podemos encontrar de una significación por analogía se halla en medios prácticos. Una relación entre temperatura y color por reminiscencias: los fríos con la humedad de un bosque o la gélida apariencia de un glaciar o la misma noche violácea, en contraposición con lo cálido de las maderas, el fuego y el sol.

Esto revela otra cualidad importante de las propiedades semiológicas del color: existen factores simbólicos (arbitrarios) en la significación del color y también existen empleos icónicos (análogos y de sustitución). Ambos constituyen una iconología.

Los factores simbólicos podemos observarlos en definiciones cambiantes a lo largo de la historia y de las culturas: el amarillo como color de luto en los orientales, o el morado como el color del viento en las culturas

prehispánicas. El amarillo, como color de un espacio religioso en la edad media, pasa de un estado de analogía, donde sufre varios giros, hasta que dicha analogía se pierde y termina siendo puramente simbólico. Incluso más allá de su iconología o significado original, adquiere la connotación de referir visualmente a determinado periodo como una generalidad.

Los factores icónicos se remiten a reminiscencias con el mundo real. El verde es el color de la esperanza porque remite a la naturaleza y a la generación. El rojo remite a la sangre, por consiguiente es el color de la furia y la pasión. Puesto que las analogías son recurrentes, estos iconos son más constantes en diferentes culturas.

Diferentes ramas del conocimiento antiguo han empleado dichos significados. Recordemos la asociación de colores y constelaciones del zodiaco que hace la astrología. Tal asociación revela apropiadamente muchas de los significados occidentales del color. La heráldica y la alquimia también usaron los significados de los colores en su práctica, y dichas ideas prevalecen, incluso en el diseño actual.

La primera asociación del color nace de las relaciones de oscuridad y claridad. Blanco y negro. Eduardo Cirlott nos recuerda el evento bíblico: Noé libera primero un cuervo negro y después una paloma blanca. La oscuridad, el negro, se asocia con estado reverencial de duda, caos y temor. Lo contrario del significado del blanco.

Aunque como comentamos anteriormente, dichos significados tienden a diferir entre oriente y occidente, o entre grupos étnicos (la connotación negativa del negro es menor en culturas de tez oscura por ejemplo). Podemos hablar para el presente estudio con generalidades y significados provenientes de la cultura europea, con influencias de medio oriente, así como de la cultura que se genera en nueva España.

Todos los colores poseen connotaciones positivas y negativas. Así, el amarillo es el color solar por excelencia, un color de misticismo y realeza, y por consiguiente, el color asociado con la verdad, según lo vemos empleado en numerosas representaciones de la trinidad. El nimbo que rodea a cualquier personaje es amarillo por excelencia, e incluso los ángeles suelen volar en atmósferas de dorado plano. Pero si se haya ligeramente turbado por el negro o el verde, es decir, si encontramos un amarillo sucio, inmediatamente se transforma. El amarillo se torna demoníaco y sinónimo de la traición, de la verdad falseada. Es el color de los cadáveres y la túnica de Judas suele ser de este amarillo excrementicio.

Así todos los colores han poseído significaciones que se podrían considerar opuestas o discordantes y se han empleado a lo largo de la historia del arte. Los personajes retratados en arte religioso tienen iconografías específicas en determinadas situaciones, las cuales no suelen variar bruscamente. Estas significaciones contienen una carga polisémica delimitada por el contexto. De este modo, un rojo en la túnica de Cristo no significa lujuria, sino fervor hacia Dios padre. El mismo rojo en la piel de los demonios, en una escena infernal, significa furia, enojo y maldad.

Gran parte de este estudio se enfoca a subrayar la posibilidad del color como un elemento sustantivo en una obra. El barroco en sí no es un periodo que se pueda considerar como colorista por excelencia. Vemos en efecto, que el color actúa como soporte de la luz o como atmósfera en el mejor de los casos. Sin embargo, la información cromática y su empleo nos aportan otro tipo de información acerca de carácter signico: la evidencia de un discurso periférico al original. Un predicado que consiste en un discurso político e ideológico sucedáneo a la imagen representada.

A lo largo de los manuales de arte de la época antigua, las menciones específicas en textos acerca de un matiz para determinada situación son realmente raras. A pesar de ellos, en el aspecto práctico (las obras realizadas) saltan a la vista las constantes. No hay representaciones de Dios padre en anaranjado o negro. La figura de Jesús aparece comúnmente en paños rojos y blancos, o azul con blanco, dependiendo de la escena. Cabe mencionar que rara vez el texto sagrado o el apócrifo hacen referencia al color como tal.

Estadísticamente, la Biblia sigue el patrón de aparición de términos de color en el lenguaje, aunque las referencias se deben a los materiales: claro, blanco, oscuro, negro, rojo, carmesí, verde.

Los manuales iconográficos que se puede considerar que influyeron dentro de la paleta del barroco en la Nueva España, son aquellos provenientes de Venecia o España, tal como el libro de Pacheco ³³. Estos, igualmente hablan del color de manera anecdótica y técnica.

Sería temerario investigar desde cuándo el hombre asigna significado a los colores. El empleo de diferentes matices nos indica que en efecto, estas distinciones existían, mínimo con un carácter representativo. Se pinta el color aproximado que se ve, el color que la tecnología de la época permite. Pero también, y sobre todo, en representaciones mágicas, veremos el uso de planos diferenciados de color como creadores de espacio (aspecto formal) principalmente, y asimismo asignados a diferentes figuras dispuestas por jerarquías o distinciones signícas (aspectos conceptuales).

Podemos intuir que las analogías naturales que persisten son muy antiguas. Significados de claro u oscuro, asociados a lo positivo y negativo, están profundamente arraigados, como veremos más adelante. Resulta más críptico definir a través de las evidencias pictóricas de tiempos prehistóricos, usos y significados evidentes en la utilización de un determinado tinte. Estudios como el de Gage, sólo nos pueden ayudar a especular—independientemente que el uso de determinados matices confirme las ideas— acerca de la aparición de términos cromáticos en determinado orden (blanco, negro, rojo, verde).

Sin embargo, códigos avanzados del color, con mayor independencia de las referencias naturales, se encuentran ya definidos en las civilizaciones de la edad de bronce; incluso son catalogables, según lo comenta Manlio Brusatin en sus catálogos de términos egipcios y griegos para referirse a colores, así como las aplicaciones de los mismos. ³⁴

Como comentamos antes, lenguas avanzadas cuentan con determinado número de términos para referirse a colores de una manera concreta. Del mismo modo podemos, con fines prácticos, y de acuerdo a esos términos, abarcar los significados globales que se le asignan a los colores dentro de representaciones vigentes del siglo XVI y el XVII.

Diversos autores recopilan asociaciones de colores. Pero resultaría pertinente comentar que dichas asociaciones nunca pueden generalizarse. Aunque hay determinados patrones que se repiten, el simbolismo del color está relacionado muy próximamente con el ambiente. Las culturas que se desarrollan en torno de ambientes forestales, por ejemplo, tienen mayores connotaciones positivas y términos para designar el verde; las culturas del norte tienen mayor desarrollo de los términos del claro. Asimismo, podemos hablar que en occidente el binomio entre claro-oscuro tiende a identificar los tonos claros con los significados positivos.

³³ Pacheco, Francisco – *El arte de la pintura – Madrid - Catedral*

³⁴ Brusatin Manlio – *Historia de los colores - Paidós Estética - p 35*

Color	Significados positivos	Significados Negativos	Asociaciones coloquiales	Iconografía en pintura religiosa entre el medioevo y el barroco
Blanco Alemán - <i>Blank</i> Lat.- <i>Albus</i> - Griego- <i>Leukos</i>	Máximo conjunto de significados positivos en occidente. Pureza, confianza, bienaventuranza, paz. Limpieza, bondad, fe, amistad, inocencia, júbilo, alegría. Perfección, comunión. Triunfo. Asexual Zodiaco: cáncer	Ignorancia, vacío, pobreza, hipocresía.	Albo, limpio, lucido, nacarado. Sin usar. Justo (ingles fair)	Dios padre, Jesús como niño y como predicador. Ángeles de diferentes jerarquías. Hábitos Carmelitas. Atuendos papales.
Negro Lat. <i>Niger</i> , <i>Aquiles</i> , <i>Furvus</i> . Griego - <i>Melas</i>	Justicia, sobriedad, innovación, penitencia, fertilidad, calidez. Femenino. Zodiaco: escorpión, capricornio, saturno, plutón.	Máximo conjunto de significados negativos en occidente. Desgracia, duelo, noche, crimen, ocultamiento, piratería, mentira, corrupción, ignorancia, misterio, desconfianza, maldad, coraje.	Africano, sable (heráldica), lúgubre, estable (números negros).	Demonios, alas de Ángeles (gótico con influencias árabes). Manto de la virgen (edad media). Hábitos de monjes o santos que lo fueron ³⁵
Rojo Lat. – <i>Russus</i> , <i>Minium</i> Griego - <i>Puros</i> , <i>Erythros</i>	Amor, pasión, intensidad, fervor, valor, masculinidad, poder, conquistas,	Vergüenza, Furia, Sangre, violencia, muerte, desgracia, peligro, ira, belicismo,	Púrpura, escarlata, encendido, color, radiante, pícaro, socialista.	Jesús Resucitado, Jesús como rey. Vestiduras de la virgen, Arcángeles y Demonios.

³⁵ Los diccionarios de simbología religiosa (Louis Reau, etc.) señalan la progresión del color de los hábitos siendo los niveles mas bajos de la jerarquía católica los colores oscuros, ascendiendo hasta llegar a las vestimentas blancas del pontífice, pasando por el púrpura y el rojo de los cardenales y obispos.

	sexualidad, autonomía. Sueños bienaventurados, buenas noticias, autoridad. Nacimiento, caridad. Zodiaco: Aries, Marte.	martirio, fiereza, culpabilidad, lujuria, rivalidad, egoísmo.		Vestiduras de reyes amigables. Representaciones antropomorfas del espíritu santo.
Verde Lat. – <i>Viridis</i> Griego - <i>Chloros</i>	Vida, energía, naturaleza, esperanza, primavera, juventud, lealtad, resurrección. Tranquilidad. Zodiaco: Tauro, Venus.	Letargo, pereza, envidia, celos, muerte, podredumbre, pasividad, inmovilidad, crisis, náusea.	Libre, precoz, envidioso.	San José, Reyes judíos y paganos, Fariseos, santa Ana, santos de profesiones humildes.
Azul Arabe - <i>Lazward</i> Lat. – <i>Caerolius</i> (mar) Griego - <i>Glyauco</i> , <i>Kyano</i>	Tiempo, serenidad, fidelidad, realeza, dignidad, salud, libertad, sabiduría generosidad, devoción, inocencia, majestuosidad, prestigio, principios unificadores, equilibrio, nobleza tranquilidad, inteligencia. Zodiaco: Phycis: neptuno, Júpiter	Frio, lejanía, inquietud, abismos, misterio, tristeza, luto.	Añil, indigo, marino, zafiro.	Dios padre. Jesús en escenas cotidianas, Jesús en escenas trinitarias. Manto de la virgen como reina.
Anaranjado Árabe - <i>Naranj</i> Griego - <i>Kirro</i>	Calor, seguridad, riqueza, extraversión, alegría, idealismo, entusiasmo. Zodiaco: leo	Vejez, agresión, avaricia, ambición, orgullo.	Azafrán,	Túnicas de santos o reyes paganos. Ropa de soldados.

<p>Amarillo Lat – <i>Amarellus, Flavens. Croceus</i> Griego -<i>Xantho</i></p>	<p>Energía, color imperial del medioevo. Fortuna, alegría, honor, placer, dignidad, santidad, relajación, gloria divina, riqueza. Zodiaco: sagitario, sol.</p>	<p>Muerte, putrefacción enfermedad, mentira, herejía, traición, decrepitud debilidad, veneno, locura, cobardía, escándalo.</p>	<p>Dorado, isabelino, leonado, marfil, miel.</p>	<p>Atmósferas celestiales, nimbos y aureolas. Manto de dios padre en la trinidad. Túnica de judas.</p>
<p>Púrpura *³⁶ Lat. - <i>Purpureus</i> Griego – <i>porphurya Ion</i> (violeta)</p>	<p>Lujo, dignidad, realeza, espiritualidad, sinceridad, legalidad. Zodiaco: Urano, acuario,</p>	<p>Dificultades, dolor, muerte, decadencia, luto, extravagancia, resignación, recogimiento.</p>	<p>Cardenal, morado.</p>	<p>Túnica de dios padre, Santa Lucía, estolas de Ángeles.</p>
<p>Café Lat. - <i>Fulvus, suffuscus</i></p>	<p>Sabiduría, humildad, fertilidad. Zodiaco: mercurio y virgo</p>	<p>Pobreza, bajas pasiones, suciedad, vulgaridad.</p>	<p>Almagre, barroso, achocolatado, moreno, mulato, prieto.</p>	<p>Hábitos de monjes. Personajes ambientales.</p>
<p>Rosa Griego- <i>Rhodon</i></p>	<p>Ternura, feminidad, amor, Pasión. Maternidad, comprensión, tranquilidad. Zodiaco: géminis, optimismo</p>	<p>Debilidad, Lujuria.</p>	<p>Salmonado</p>	<p>Manto y ropajes de la virgen, túnicas de Ángeles. Atmósferas de resurrección.</p>
<p>Gris Griego – <i>Polio</i></p>	<p>Sabiduría, estabilidad, resurrección.</p>	<p>Impersonalidad</p>	<p>Aburrido, sin vida.</p>	<p>Hábitos de monjes.</p>
<p>Dorado Lat. - <i>Aureus</i></p>	<p>Aspectos místicos de la luz y el sol, riqueza, tiempo celestial, eternidad, poder.</p>	<p>avaricia</p>		<p>Atmósferas (medioevo) nimbos de santos.</p>

³⁶ Mantenemos en el mismo apartado el término violeta que el púrpura por similitud en el círculo cromático. El púrpura en si se refiere al tinte y las mezclas posibles por paleta. El violeta correctamente se encuentra en el espectro de luz cromática de newton.

Es oportuno comentar las observaciones de Cirlot ³⁷ acerca de que este tipo de catálogo, puede tender a crear categorías rígidas e inmóviles. Sin embargo, no hablamos de las posibilidades contemporáneas o las significaciones actuales del color. Después, por ejemplo, de movimientos sociales como el nazismo o el comunismo en la Unión Soviética y China, el color rojo adquiere una gran cantidad de connotaciones positivas y negativas, dependiendo de la postura ideológica con la que se observe.

2.5 Nuevos significados de color se desarrollan constantemente.

Igualmente interesante es que, aun en el pasado, estos significados son fusionables. Un matiz puede influir a otro perceptiva y plásticamente, mezclándose con él. No obstante, es un hecho que las mezclas persisten en el aspecto sígnico. El hecho de ensuciar un color con negro, por ejemplo, hace que destaquen sus connotaciones negativas, de acuerdo al contexto occidental. Otro ejemplo, la diferencia entre el manto de Jesús y el de un ángel soldado, se denota en la atenuación de los brillos del primero con luces blancas, y el segundo con luces anaranjadas. Como comentamos, el amarillo es igualmente frágil en aspecto plástico como en el aspecto sígnico. Ligeras proporciones de otros matices añadidas a él hacen que pueda variar radicalmente su significado. Destaca el siguiente hecho: entre más puro sea un matiz presentado, más claro será su significado.

³⁷ Cirlot Eduardo – Diccionario de los Símbolos – Editorial Labor

CAPITULO III

Arte religioso y Desarrollo de símbolos de color

Hemos establecido una homología entre los elementos visuales y un sistema ordenado similar al del lenguaje. Además, hemos abierto el panorama de los usos múltiples que tiene el color en la cultura occidental, los aspectos físicos del mismo y la naturaleza y los modos en que éste se emplea con fines plásticos. La presente sección se encargará de recrear el entorno socio-económico y cultural del periodo barroco en la Nueva España, así como de develar la manera en que estas circunstancias influyeron en la significación del color.

Entre las primeras manifestaciones del hombre se encuentran sus interpretaciones gráficas del entorno, por ejemplo, las representaciones de animales y escenas de caza cotidianas halladas en recintos arqueológicos. Diferentes vertientes especulan sobre el carácter de estas representaciones: si éstas tienen un carácter meramente estético; o si cumplen con la finalidad de registrar los eventos del grupo, de forma que constituyan un estadio previo de escritura; o bien, si su función es de carácter mágico religioso. Pigmentariamente, lo primero que aparece en la paleta es el rojo y el negro; pigmentos fáciles de adquirir con tecnologías primitivas. Los aglutinantes varían dependiendo del entorno: sangre, baba de nopal, resinas, pastas lodosas o sencillamente agua. En diversos sepulcros se encontraron objetos coloreados de rojo, negro o amarillo bronceado, lo cual revela que en vida también se practicaba la pintura corporal con fines mágicos, además de ya disponer de una connotación simbólica con determinados colores

Este carácter especial de la imagen y el uso del color perdurará a lo largo de la historia, como un vínculo especial entre el sentimiento religioso y la generación de imágenes. Paul Diel³⁸ ve los mitos y las figuras religiosas como signos o símbolos. El mito no es una creación fortuita, sino que tiene como función expresar realidades internas y deseos. De esta manera, la imagen se utiliza para materializar el mito, le da sustancia a una idea inteligible, independientemente de su existencia real. Este uso tuvo gran aceptación en las comunidades nómadas y agrícolas primitivas, tal como lo evidencian las estatuillas llamadas "venus", encontradas en distintos continentes. El color en estas figuras aparece como un elemento para realzar los significados de la misma, ayuda a discernir una forma de otra y es un método que enriquece la paleta (parda, amarilla, anaranjada). Pero también un matiz impregnado a algún elemento es una clara evidencia de que se apuesta por un significado ajeno al mundo material. Por ejemplo, en el caso de la decoración de una daga, un cadáver o cualquier aplicación de colores no naturales a representaciones rupestres.

Las sociedades agrícolas y esclavistas de la edad de bronce, cuyo carácter era regido por politeísmo, generalmente acogieron la creación de imágenes representativas de su cosmogonía religiosa. Sus mitos y dioses tomaron las formas del mundo común, con procesos de zoomorfización y antropomorfización. Lo anterior les permitía una representación plástica y codificada de sus entidades religiosas. Ya en el antiguo Egipto y en China encontramos desarrollados con amplitud la iconografía del color y la vertiente económica de los pigmentos.³⁹ La henna, por ejemplo, es un material egipcio utilizado entonces, y que a la fecha

³⁸ Diel, Paul – *Los símbolos de la Biblia – fondo de cultura económica*

³⁹ Brusatin Manlio – *Historia de los colores - Paidós Estética* -

todavía subsiste. El caso del color verde (mefekat) se asocia con representaciones de los dioses celestes, los vinculados con el Nilo y los infiernos. Dentro de tales periodos es común encontrar representaciones esquemáticas que hacen uso de colores saturados y brillantes. Este tipo de representación habrá de definir iconografías de color posteriores. El uso de la luz es también esquemático. En realidad, no percibimos la luz como iluminadora.

Las religiones monoteístas por el contrario, otorgan un carácter más abstracto a la deidad, despegándose de estos conceptos cromáticos. Aunque, por supuesto, no se desvinculan del todo de un determinado uso de los signos icónicos de carácter decorativo y simbólico, ni tampoco de las iconografías asociadas al color. El judaísmo que acompañó a la cultura mesopotámica (así como a la egipcia) y que heredó buena parte de su iconografía, retiene aún varias asociaciones del blanco, negro, rojo, púrpura y dorado. Si bien las representaciones son escasas, la misma literatura y los textos sagrados evocan dichos colores, a veces directamente, en otras ocasiones por medio de referencias análogas. Un ejemplo antes mencionado sería el cuervo negro y la paloma blanca que libera Noé en el libro del Génesis.⁴⁰

3.1 Iconoclasia en las culturas monoteístas

La iconoclasia se define como un expreso rechazo a las representaciones pictóricas. En su etimología está contenido el verbo griego *kloein*, que se traduce como romper. En el libro *Mitologías*, Roland Barthes, menciona como distintos pueblos en diferentes épocas han asumido signos de distinción, ya sea en formas morales, alimenticias o mediante la modificación del cuerpo. Verbigracia, el islamismo prohíbe el consumo de los productos derivados de la fermentación de la uva y la cebada, de igual forma proscribía la ingesta de carne de cerdo como signo de distinción frente a otros pueblos. Distintas tribus africanas practican diferentes mutilaciones corporales para distinguirse entre ellas. El judaísmo, (fuente primaria de la tradición cristiana) también posee este tipo de prohibiciones distintivas. En un medio politeísta los hebreos adoraron a un dios único. Los ortodoxos Askenasi guardan estrictas prohibiciones alimentarias. Como esta categoría, hay otras que se extienden a diversos ámbitos, tal como el de una mala cosecha o un animal imperfecto.

Dentro de sus signos de diferenciación, el judaísmo es también expresamente iconoclasta. En diferentes textos sagrados se condena explícitamente el uso de imágenes, por considerarlas una derivación de los ídolos:

“No te harás escultura o imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay debajo de la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te postraras ante ella ni les darás culto, porque yo Yahvé tu dios, soy un dios celoso, que castigo la inquietud de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me odian.”

*Éxodo: 20:4, 20:5*⁴¹

⁴⁰ *Biblia Dios habla hoy,- 1979 - México*

⁴¹ *Biblia de Jerusalén – Jose Angel Ubieta - Bilbao*

“No os volváis sobre ídolos, ni os hagáis dioses de fundición, Yo Yahveh vuestro dios.”

Levítico 19:5

“No os hagáis ni pongáis imágenes o estelas, ni coloquéis en vuestra tierra piedras grabadas para postraros ante ellas, porque yo soy Yahvé vuestro Dios”

Levítico 26:1

La tradición hebrea evita los distintos tipos de caracterización de su dios, incluso en las definiciones literarias. Las expresiones *Adonái* o *Yahvé* no se refieren a un nombre propio, su traducción es “el innombrable” o “mi señor”, en congruencia con la idea de Dios como *el innombrable*. En especial, varias de estas restricciones bíblicas se establecen en el libro del *Génesis*. Así, se prohíben específicamente zoomorfizaciones de la divinidad, esto en consonancia con la cosmogonía hebrea que sitúa al hombre por encima de todas las criaturas creadas. La continuación de esta tendencia se da en el cristianismo. Hay citas al Evangelio de Mateo, en el cual Jesús es cuestionado sobre el impuesto tributado al César, se sitúa este incidente como una manifestación de la iconoclastia.

“¿De quién es la imagen y la inscripción?”

Mateo 22, 20

Diversos mártires de los primeros siglos del cristianismo, así como varios padres de la iglesia, predicaban ante las multitudes provocando que los ídolos en derredor se derrumben ante ellos. Ejemplos de estos milagros ocurren a los apóstoles Judas Tadeo y Simón. La continuación de la tradición de rechazo a las interpretaciones visuales de la divinidad se mantiene clara en diversas figuras de este cristianismo primitivo.

Si observamos los frescos romanos y griegos percibimos que ya había principios de una noción de luz y modelado en claro oscuro; así también, existe una amplia variedad de matices utilizados y una percepción menos hierática del formato gráfico. Cuando el cristianismo se instala, estos usos plásticos caen en desuso. Esto se debe en parte a la oposición contra las culturas paganas, pero en gran medida también lo encontramos en las imágenes producidas por gente que no estaba enteramente consagrada a la plástica y que poseía un vocabulario visual pobre. El sistema de representación que usan dichos grupos servirá de modelo al arte de la edad media baja.

Se deben de establecer algunas generalidades acerca de la manera por la cual una religión que dentro de su discurso se considera como una continuadora de la tradición hebrea, terminó por convertirse en una, si no es que en la principal, productora de imágenes en torno al culto en todas sus vertientes.

3.2 El camino de las catacumbas hasta nueva España.

La Roma pagana tenía una tradición republicana democrática. El poder estaba dividido en tres instancias: un senado, constituido por patricios y plebeyos, su carácter es legislativo y asesor; el poder judicial, radicado en tribunos que representaron, por épocas, tanto al ejército como al vulgo; y la figura ejecutiva, llamada cónsul, cuya autoridad estaba repartida en dos personas. Sin embargo, tras los procesos de expansión y

consolidación territorial realizados por el cónsul, Cayo Julio César, estas figuras sufrieron transformaciones que derivarían en la constitución de un imperio bajo la figura del emperador o César, en honor al César original, siendo el primero Octavio Augusto.

Jesús es crucificado durante la dinastía Claudia-Julia de Roma, en el reinado del emperador Tiberio Julio César (42 a.C. 37 d.C.)

Los primeros años del cristianismo se desarrollaron en diversas ciudades de oriente medio. Los movimientos bélicos que se gestaron en aquella época, y que arrasaron con buena parte de dichos territorios, obligaron a los adeptos de la nueva creencia a migrar, llegando en su periplo hasta la capital, Roma. El imperio romano se encontraba entonces en plena expansión. Historiadores como Tácito, citan que en el primer siglo de la presente era, el cristianismo ya se había establecido en la capital. En la tradición cristiana se hace referencia a este hecho como la prédica de los apóstoles; los incidentes quedaron registrados en el cuerpo de epístolas del Nuevo Testamento y en el libro llamado Hechos de los apóstoles.

Tiberio, Calígula y Claudio convivieron en forma relativamente pacífica con las primeras formas del culto naciente. Inclusive florecieron las primeras comunidades cristianas en Roma bajo el reinado de este último emperador. Nerón Claudio Druso Germánico (37-68 d.C.) es el primer gobernante que los persiguió explícitamente tras el gran incendio de Roma, ocurrido en el año 64 d.C. Los romanos, desde la república hasta el imperio, habían respetado las religiones ajenas a ellos con una mezcla de curiosidad y superstición. Hay referencias sobre el propio Calígula como un adorador de Isis, culto proveniente de los helenos, que lo importaron a su vez de Egipto.

Sin embargo, el cristianismo se presentaba de forma distinta. La comunidad hebrea semi-esclavizada esperaba la aparición de una figura mesiánica que los llevaría a la rebelión definitiva contra sus opresores. El cristianismo, como el judaísmo, subraya sus diferencias con las religiones de Egipto y Babilonia: niegan el politeísmo y juzgan negativas varias conductas sexuales y la búsqueda de la riqueza. Jesús de Nazaret es identificado por sus seguidores como el Mesías esperado por los hebreos. Estas condiciones hacen que, por principio, el cristianismo fuera catalogado como un movimiento sedicioso.

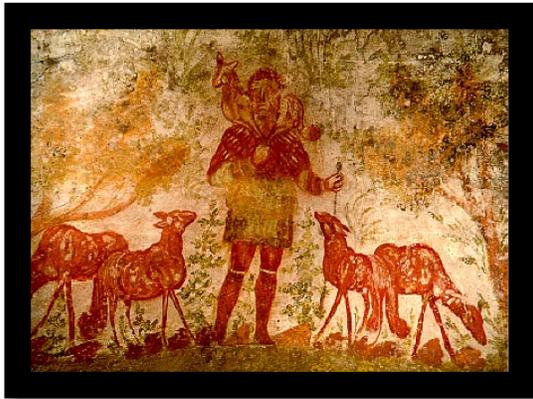
El incendio de Roma en el 64 condujo a una gran purga de cristianos. Pero el resultado de tal cacería fue paradójico, entre los ciudadanos del imperio hubo una gran simpatía por los perseguidos debido a que la mayor parte del pueblo romano culpaba de la conflagración al propio Nerón. Sin embargo, a los seguidores del nuevo culto se les someterá y recluirá oficialmente.

Es entonces cuando la iconografía cristiana comienza a surgir a partir del siglo segundo. El primer arte cristiano se mantiene secreto, en las catacumbas; es un arte de símbolos. Hay que recordar el emblema del pez, tomado de una onomatopeya que surge de las siglas de *Iesus est Christum* (Jesús es) Icthium (Griego - pez).



Fig.3.1 escudo cristiano

En sus primeras representaciones los murales de catacumbas carecieron de menciones directas a los hechos de los evangelios; éstos se encontraban aún gestándose y divulgándose. A pesar de ello, hay escenas del Antiguo Testamento, junto con imágenes alegóricas, que van a integrarse de manera contundente en las formas venideras, tal es el caso del buen pastor, el pescador, etc. Aquellas manifestaciones gráficas son un arte primordialmente hierático, con una noción simbólica del espacio. Aunque persisten algunos valores de modelado de las formas en algunos ejemplos, dicha característica se irá perdiendo conforme decaiga el imperio. Su factura y elementos acusan el influjo de las formas circundantes, hay influencias de Grecia, oriente y, por supuesto, Roma.



Cristo como el buen pastor

siglo II, Cripta de Lucina, Catacumbas de San Calixto, Roma

Destaca en esta ilustración el empleo predominante de colores homogéneos sin modulaciones por luz, contrario a las representaciones romanas del mismo periodo. Además del uso de rojo y el verde para la representación de la mayoría de los elementos

En la primera etapa, estas ilustraciones se realizaron con una finalidad utilitaria, buscaban ilustrar al creyente dentro de la doctrina en ciernes y promover el culto. Las imágenes solían ubicarse en cámaras y pasillos, pero en especial decoraban los espacios funerarios. Este último uso podría trascender el mero sentido utilitario, en especial si se considera la visión escatológica del cristianismo, el cual sostiene que durante el juicio final los muertos serán resucitados. Por lo tanto, es importante rodear un cadáver de objetos propios del culto. De nueva cuenta hay que destacar el uso de las expresiones gráficas que acompañan los hechos espirituales.

El tipo físico de los personajes representados suelen tener rasgos orientales (sirios), pero en su mayoría los rasgos se sincretizan con el entorno romano. Las figuras aparecen retratadas como aristócratas romanos de toga y túnica. Elementos como el color pueden oscilar o simplemente ser imágenes monocromáticas, pero también pueden presentar—de nuevo—elementos de otras tradiciones.

En la iconografía física de Cristo que se irá configurando, el tipo barbado de toga es representativo de la elite intelectual romana. La barba se asocia con la inteligencia.⁴² En sí, no existen referencias claras sobre los tipos físicos de los personajes representados. Dichas referencias no existen en los evangelios. La tradición oral y las decisiones que tienden a la mayor adición de adeptos son las que prevalecen. En determinadas regiones, como en Bizancio, el tipo de representación cambia a la representación de cristos imberbes y caracterizaciones más orientalizadas. La tendencia en occidente seguirá relacionando a los personajes con rasgos de intelectualidad y realeza romana, como veremos en los colores utilizados. Si bien existe un rechazo a determinados elementos de la ideología y la plástica romana, existe un temprano sincretismo que perdurará en aspectos iconográficos.

⁴² Cesare Ripa - Iconología del arte cristiano – Tres Cantos Madrid



El buen pastor

Mausoleos de las catacumbas de San Calixto, Roma

Siglo V

El motivo del buen pastor por ejemplo es referido a diversos segmentos de evangelios, (Lucas, Mateo) Oscilando entre periodos de represión local y un marco de relativa tolerancia, la iglesia comienza a florecer y a crear una estructura de gobierno eclesiástico con sede en Roma. Las dinastías de emperadores se suceden y vuelven a aparecer los triunviratos y los tetraumviratos, esto debido a la vastedad del imperio, que requería una mayor cantidad de gobernantes.

Dichas estructuras imponen grandes cargas burocráticas al estado, saqueado y perjudicado además, por la corrupción y las incursiones de los pueblos "bárbaros" germánicos, godos, visigodos y galos.

La multiplicidad de gobernantes y la extensión del imperio comienzan a dar una importancia primordial a la región oriental, a tal grado, que el emperador Constantino I muda la capital del imperio a Constantinopla en el siglo IV. La ciudad fue creada por él en la región de Bizancio, en la actual Estambul. Lo anterior, en el mediano plazo, representará la decadencia del imperio de occidente. Los bizantinos, hasta muy avanzada la edad moderna, seguían considerándose romanos, y del mismo modo, continuaban viendo las fronteras del imperio occidental como suyas. Más aún, en el momento en el que el cristianismo se vuelve la religión oficial del imperio, las fronteras de éste se convierten en un territorio abierto para difundir la creciente fe.

Ahora bien, mientras las catacumbas planteaban un discurso de símbolos diversos como el pez, el carnero, el pescador etc., (símbolos motivados por la referencia con las escrituras y el folclore) el cristianismo, como nueva religión oficial, nutre su iconografía tomando elementos del imperio caído de occidente y del naciente imperio bizantino romano de oriente.

La región de Bizancio se convertirá en el centro más importante durante todo el primer milenio de esta era. Su hegemonía se basó primordialmente en la agricultura y el comercio; además, mantuvo un gran poderío militar, cultural y económico hasta el siglo XII. Sus aportaciones culturales opacaron las hechas por la región latina. La decadencia de Bizancio comienza a partir de las primeras cruzadas, originadas por los enfrentamientos entre el mismo imperio y los sasánidas y selyúcidas musulmanes.



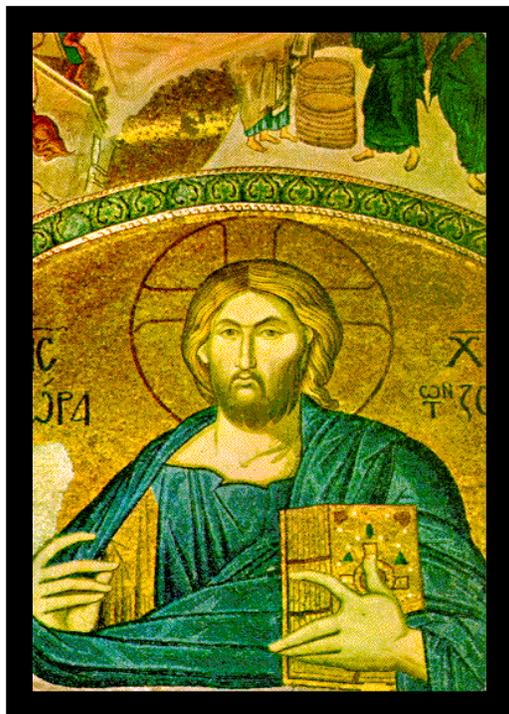
Jesucristo y el emperador Constantino.

Santa Sofía de Estambul

Siglo IX

El arte bizantino influirá en toda la edad media. A su vez éste fue influido por las iconografías y tendencias plásticas de los pueblos asiáticos que rodeaban al imperio. Dentro de su cromatismo se retoman y aparecen tímidos atisbos de modelado. Algunas iconografías cromáticas, como el azul y el rojo para Jesús o la Virgen, ya se pueden observar en estas representaciones.

Se puede notar la iconografía del azul, el uso esquemático del negro para definir contornos así como el uso del dorado



Cristo Pantocrator

Iglesia del Santo Salvador, Estambul

Siglo XIV

Tema de gran importancia en el arte bizantino. En él observamos desarrollos que ya se concretaron en el gótico. El color sigue apareciendo intenso sin demasiada modulación. Aparece ya el azul como atributo de Cristo y el dorado para una atmósfera celestial.

A pesar de la variedad en la producción de diferentes materiales, como frescos, iconos, pinturas sobre láminas y mosaicos, las tendencias plásticas románica y bizantina tienen un carácter monolítico. Conforme se acerca al período gótico observamos algunos cambios en la proporción y el hieratismo de los personajes. No podemos observar cambios formales significativos entre productos con 600 años de diferencia en su creación. Las edades de oro del arte bizantino están más marcadas por la aparición de temas y fenómenos políticos, como concilios y crisis de iconoclastia, más que por diferencias plásticas. Sin embargo, sí observamos gran cantidad de innovaciones técnicas y una ampliación de la paleta. Ya en esta época el cristianismo es generador de su propia iconografía.

Bizancio fue originalmente una colonia griega, después cayó bajo el control de los romanos, y durante su período como capital cultural y comercial, tuvo las influencias artísticas de las dinastías árabes corrientes. El imperio conservó una tendencia hacia el arte icónico, sin concepción natural del espacio ni modelado de figuras; en general, el hieratismo definió lo que fue la forma predominante en el arte bizantino, y por ende, también en el medieval, hasta después de 1000 años. Su influencia se extendió directamente en Italia, el comercio y el dominio militar lo llevaron a Rusia, al norte de África, al oriente cercano y a toda la franja del mediterráneo, así como a las regiones celtas y galas de Escandinavia.

Si bien durante la edad media el repertorio de formas rechazaba la concepción naturalista del espacio y el uso de la anatomía y de la ilusión de perspectiva—elementos en declive de la tradición griega—las técnicas de representación se dispararon y el arte cristiano se extendió gracias al apoyo de las más diversas tecnologías; se echó mano de los recursos que el nuevo aparato eclesiástico le aportó. Los frescos de colores terrosos se transformaron en multicolores, se incorporaron el mosaico, la pintura sobre tabla, el icono, el bajorrelieve, la escultura, llegando a emplearse el vitral en el románico y el gótico. La imagen, en todas sus presentaciones, es uno de los principales medios para difundir la fe.



San Lucas el justo -Siglo XI -Monasterio de Hosios Loukas - Grecia

Observemos el empleo de “modelado” en el ropaje. Realmente no hay una modulación clara, sino un empleo de planos de color cerrados para simular los pliegues y una ligera diferencia tonal.

Alrededor del siglo IV, distintos textos circulan en calidad de evangelios. El canon aceptara cuatro evangelios en el nuevo testamento: tres sinópticos, que narran la vida de Jesús, y el evangelio de Juan, que insiste en el carácter divino del nazareno; se integra el cuerpo de las epístolas, los hechos de los apóstoles. Esto ocurre cerca del año 325, en el primer congreso de Nicea. Los textos evangélicos rechazados contienen datos que si bien no figuran en el canon oficial, se integran dentro de la tradición popular cristiana y en sus manifestaciones plásticas; algo similar ocurre con textos de la tradición hebrea, como los libros de Enoch.

En este periodo se fija la hagiografía de los primeros santos, así como las directrices de sus cultos. Este momento de transición es clave dentro de la iconología cristiana.

Los romanos, germanos, egipcios, griegos y gran cantidad de otros pueblos a los cuales la nueva religión está llegando, mantienen todas prácticas politeístas y por lo general son adoradores de imágenes. Esto plantea un gran reto para la naciente iglesia.

“El primer arte cristiano parece en sus orígenes una serie de concesiones a las exigencias de los fieles, acostumbrados al arte pagano, que una respuesta a la fe nueva”⁴³

El culto solar a Apolo todavía predomina en diferentes regiones, a tal punto, que determinados historiadores observan reminiscencias de dichas tradiciones en la nueva práctica Cristiana. La figura de Jesús, por ejemplo, se toma como una interpretación del mencionado culto al sol. En lugar de estar rodeado por los doce signos zodiacales, lo circundan los apóstoles. Por otro lado, diversas fechas del calendario romano se adaptaron para empatar con las fiestas cristianas.

La dislocación del imperio de occidente en reinos feudales y la expansión del cristianismo hacia Europa, marcaron el inicio del periodo conocido como edad media. Dicho periodo es a veces llamado “edad oscura,” debido a la inmersión total dentro del discurso religioso en el aspecto intelectual. En esta época se gestan las principales obras religiosas, los escritos de San Agustín, Santo Tomás, así como libros de narraciones de místicos, que serán por igual fuente de diversas iconografías en el arte. No obstante, este periodo que a primera vista parece congelado en el plano ideológico, rebosa de agitación política. En estos años se fraguan los movimientos sociales y bélicos que conducirán a occidente a su división política actual.

Por otro lado, en diferentes manifestaciones como la vidriera y el icono, se emplea la luz como elemento simbólico; su utilización no tiende hacia el manejo pictórico, más bien, refuerza el simbolismo. En las representaciones gráficas el oro hace el papel de la luz. Su presencia no altera de modo significativo los objetos, como lo haría una iluminación real, sino que crea una atmósfera. A este respecto, diversos estudiosos coinciden en considerarlo como representación de un espacio místico. Asimismo, comenzamos a observar determinadas tendencias en el uso de los colores, aunque todavía no adquieren la definición marcada del Renacimiento. Diferentes personajes usan los colores comunes de la heráldica, de igual modo, aparecen colores comunes a los vestidos de personajes contemporáneos: los colores brillantes y saturados son típicos de las costosas prendas de aristócratas y reyes. Al ser los personajes bíblicos comúnmente homologados con aquellos, es natural que porten prendas y colores similares. Los significados posibles serán analizados más adelante.

⁴³ *Henri Stern – el arte cristiano de las catacumbas a Bizancio – El arte y el hombre*

El arte cristiano aunque se considera oficial desde el siglo cuarto, sufrió diversos reverses por causa de las crisis iconoclastas (745). Las viejas reminiscencias del judaísmo y la influencia del Islam provocaron lapsos de rechazo hacia las imágenes religiosas. No obstante, en estos periodos florece relativamente el arte profano. Se puede decir que tras cada periodo iconoclasta, hay un ligero regreso al modelo helénico.

Los defensores de las imágenes sostenían que la encarnación de Cristo hacía posible su representación, además, no había tal adoración del objeto, estaba claro que se adoraba lo representado, no al objeto en sí. Aun así, se percibió un especial rechazo hacia las figuras esculpidas por sobre las pintadas. A pesar de la presión política por parte del emperador de oriente León III, el segundo concilio de Nicea logró la denominación de la iconoclasia como herejía. Determinadas figuras de importancia se polarizaron en torno a la cuestión, siendo éste un tema recurrente. Con diversas variantes se repitieron las crisis iconoclastas, pero se les volvió a rebatir en el concilio de Ortodoxia de 843 d.C.

Cuando se instauró la inquisición se habló inclusive de colores prohibidos dentro de los manuscritos ilustrados. Si bien no se mencionaban los colores permitidos, diversos documentos comentan las sanciones impuestas a los ilustradores y escribas que emplearan colores “indignos” para las sagradas escrituras.

Las imágenes de estos periodos son simbólicas. Los personajes se encuentran jerarquizados de acuerdo a su importancia y de igual manera, según la posición que ocupan en el formato. Las líneas que crean el poco espacio no siguen una regla matemática estricta. Más que un sistema heredado de representación, es un síntoma que remite a espacios interiores o exteriores. La luz y el color aparecen con el fin de acentuar o atenuar significados. El entorno, la imagen medieval, tiene un carácter irreal, ficticio. Las analogías de color son sencillas y en cierto sentido, podemos decir que estados de saturación y luminosidad máxima coinciden con el simbolismo positivo de la luz. Los colores saturados y brillantes crean el mismo sentido de jerarquía que la distribución espacial y el tamaño, lo mismo que determinadas elecciones de matices. Cabe destacar que de una manera involuntaria, personajes protagónicos suelen representarse con contrastes luminosos, marcados por los tonos cálidos y fríos.

Cerca del primer milenio, el arte bizantino comienza a derivar en formas pesadas y masivas. Las ideas escatológicas hacían pensar en una posible catástrofe y el advenimiento de la segunda venida de Cristo. Esto se traduce en construcciones semi-fortificadas con ventanas estrechas, hasta cierto punto toscas. El estilo prosperó en la abandonada Italia y Roma, y se le dio el nombre de románico. Por otro lado, las mismas ideas milenaristas generan en Francia arquitecturas y anatomías alargadas y caprichosas, basadas en la idea de la predicación y la gloria de la fe cuando ocurriera la segunda venida. Este estilo se llamara gótico.

El románico, también conocido como Carolingio—en remembranza de la dinastía de reyes francos que toma su nombre de Carlo Magno (742-814 d.C.)—se inició tras las invasiones germanas a los restos del imperio de occidente. Estos pueblos francos y germanos fundaron una cultura de rescate de la tradición romana—sin contar con una capacitación adecuada—creando manifestaciones modestas que a menudo reflejaban su temor religioso. El nombre de tales pueblos varió dependiendo de la región y su cultura, como los francos en Francia, los sajones, en lo que es ahora Alemania, y los godos y visigodos en España. Las expresiones de estos últimos pueblos presentan sincretismos en los que se percibe la presencia del arte bizantino, así como las representaciones locales de los pueblos conquistados e incluso el arte del mundo árabe.

Cristo apareciendo entre nubes

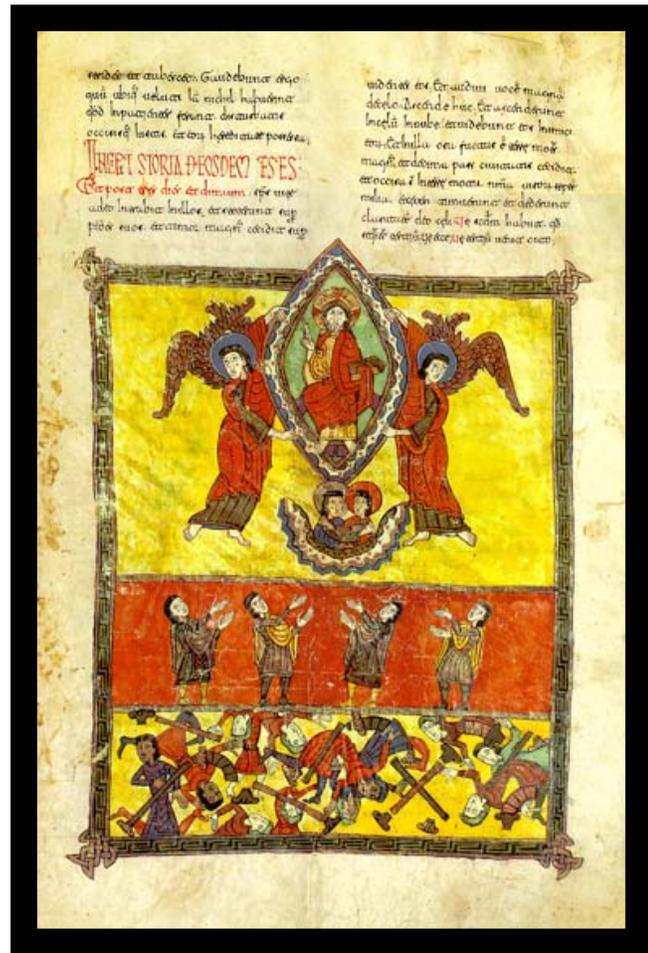
Siglo X

Beato de Libeana

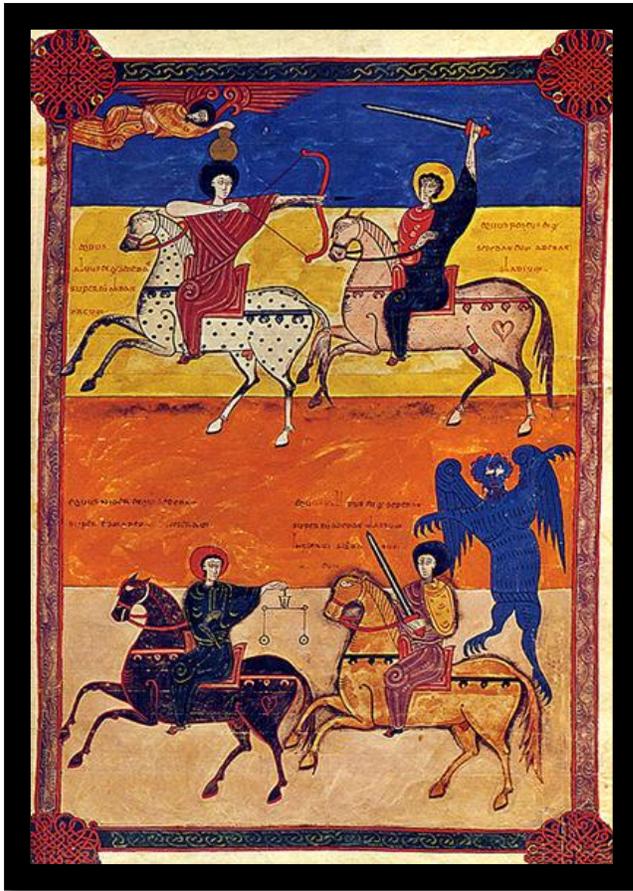
Mirror of the medieval World

William d. Wixom

1999 Metropolitan museum of art New York



Podemos ver en esta pieza como en muchos ejemplos de la época el uso de una jerarquización del espacio: Jesús rodeado de serafines aparece en la primera escala, en una atmosfera dorada celestial, sobre todas las demás figuras, este manuscrito describe escenas del Apocalipsis de san Juan. Es muy representativo de la expresión de la forma en el periodo carolingio español. En esta etapa ya se encuentran definidos atributos como el manto rojo, uno de los pocos mencionados en escritos biblicos y de santos, así como el aureola (nimbo que rodea a todo el cuerpo). El románico comprime las formas. El uso de perspectiva puntual es evidente. Así mismo el uso de colores casi en su estado natural.



Los jinetes del apocalipsis

Siglo X

Beato de Libeana

Mirror of the medieval World

William d. Wixom

1999 Metropolitan museum of art New York

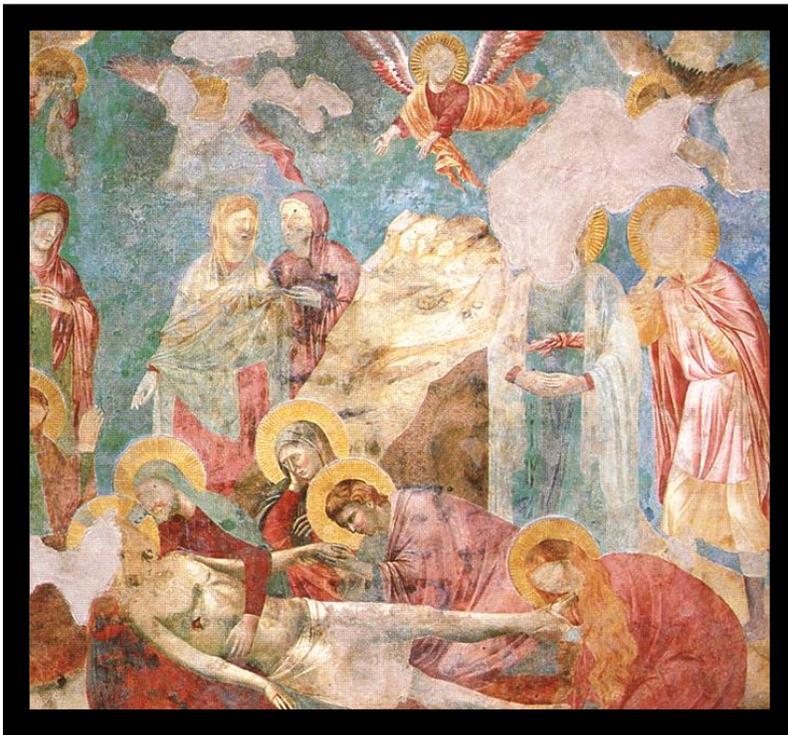
En España confluyen varios estilos arquitectónicos, entre ellos, el musulmán. Esta cultura ocupó la península ibérica desplazando, pero también influyendo, a los cristianos. El estilo resultante es conocido como mozárabe. En éste, la síntesis de la forma se incrementa y tiene lugar el punto más alto del abandono del ideal clásico. En las construcciones se observa el uso de una perspectiva puntual del espacio, y se puede atestiguar en los casos en los que se representan entornos arquitectónicos.

Alrededor del siglo XII, en las regiones que conformaran en la actualidad a Francia, la arquitectura tomó nuevas formas: alargadas y monumentales. Se trata de la era de las grandes catedrales francesas: el gótico. Hay un deseo de alcanzar el cielo. El vitral románico, normalmente monocromático, se torna colorido al punto de llamarse "Gótico Radiante".

El estilo impregna las artes bidimensionales, como el manuscrito iluminado y la pintura sobre tabla—normalmente al temple—inspiradas posiblemente por los vitrales. En el siglo XIV el estilo se asienta por completo. En la ilustración se integran en los márgenes figuras fantásticas, conocidas como grutescos, derivados de los hallazgos hechos en el palacio de Nerón, el cual se comenta que estaba adornado con este tipo de decoración.⁴⁴ Los personajes retratados adquieren un aspecto de mayor naturalidad. A diferencia del románico se comienzan a integrar más representaciones arquitectónicas. El gótico lentamente integra una cualidad más realista en su interpretación del espacio, pero sin abandonar del todo la síntesis de la forma y

⁴⁴ Edwin Panofsky – del significado en las artes visuales. – Alianza Forma

la idealización de los colores. Se comienza a buscar efectos. La variante flamenca de esta corriente integra el uso del óleo en el repertorio pictórico. En la arquitectura, el uso de la vidriera para manipular la luz adquiere la finalidad de crear una atmósfera con reminiscencias místicas. Colorísticamente, durante el gótico reinician las manifestaciones del modelado. Conforme nos acercamos al renacimiento se perciben tomas de conciencia de los matices alterados por la mezcla, y se abandona su pureza. Sin embargo, las reglas generales para determinadas iconografías de color se continúan transmitiendo de manera tácita. Las representaciones pictóricas del gótico suelen incorporar elementos de la vida cortesana y burguesa; retratan la evolución del estado feudal europeo hacia la etapa capitalista. De igual modo, las obras comúnmente realizadas en monasterios comienzan a ser hechas en talleres especializados. Las llamadas imágenes de devoción aparecen con el objeto de favorecer la adoración privada. Aquellas representaciones aludían a momentos específicos de pasajes bíblicos o a eventos inspirados por la tradición. El énfasis de las imágenes recaía en el carácter emotivo de dichos pasajes, más que en el carácter histórico y narrativo del mismo. Estas imágenes motivan los primeros cambios iconográficos que separan el románico del gótico, y su aparición es un hecho de capital importancia para la evolución de los estilos.



Lamentación

Giotto

Siglo XIII

En la figura anterior podemos observar algunas de las iconografías ya definidas en cuanto a colores y atributos de los personajes; el espacio adquiere mayor naturalidad. No obstante, cabe destacar el hecho de que este pasaje no tiene referencia real en la Biblia, surge como derivación de otras imágenes para enfatizar la emotividad.

En el siglo XIII el estilo gótico ha madurado con independencia del estilo bizantino o románico. Las obras presentan un cúmulo de características anatómicas en los personajes y cierto tipo de línea. El gótico se subdivide en tendencias como el estilo flamenco y el Sienés. La influencia de los vitrales desarrolla en la

pintura gótica una inusitada y más natural conciencia de color. Destaca el hecho del modelado individual de los objetos. Aunque, parecería no existir una fuente de luz común en la mayoría de los casos y que los objetos estuvieran modelados por una luz que le es propia a cada uno. ⁴⁵

3.3 Transición entre España medieval y barroca

España fue provincia de Roma durante el imperio. Alrededor del siglo octavo sufrió la conquista, casi total, por parte de los musulmanes, que terminaron con el gobierno visigodo y establecieron el Emirato de Córdoba, dando a la Hispania romana el nombre de Al-Andaluz. El territorio fue en principio un estado dependiente de la entidad conquistadora, aunque paulatinamente se independizó y formó el califato de Córdoba. Tales circunstancias perduraron hasta el siglo XI, cuando aparece Alfonso IV, rey de Castilla. Este reino constituyó uno de los tres focos de resistencia contra el dominio musulmán.

A partir de las cruzadas, en el siglo XI, la lucha de los reinos de España por la recuperación de los antiguos territorios tomó un tinte religioso, como si se tratara de una cruzada propia. La fe cristiana adquirió un tinte nacionalista frente a la presencia musulmana. Las influencias culturales, desde la invasión hasta la posterior reconquista de los territorios, presentaron una mezcla de expresiones con reminiscencias del pasado romano, así como influencias de Bizancio, del estilo románico, el gótico francés y sobre todo, la influencia musulmana. Tal combinación estuvo presente aun en expresiones religiosas, como vimos en los estilos arquitectónicos. Hasta 1492, el mismo año de los descubrimientos geográficos, cae el último bastión político musulmán: el reino de Granada.

Durante la época de la conquista de América, tras el descubrimiento inicial, se vivió un ambiente religioso exacerbado en España. Por un lado prevalecieron las escisiones creadas por la confrontación entre la iglesia ortodoxa y la católica romana, hecho conocido como el cisma de occidente. Por otra parte, fueron publicadas las tesis de Lucero, que derivarían en la reforma protestante (1517).

La iglesia católica reaccionó de una manera importante tanto en el aspecto político, como en el plano cultural e incluso en el ámbito bélico. Las críticas hechas por el protestantismo a la iglesia católica incluían la venta de indulgencias, la corrupción y el despilfarro hecho por el clero; este último rubro involucraba también el gasto realizado en los encargos artísticos.

Como nueva tendencia estilística surge el manierismo el cual evolucionó a partir de determinadas formas renacentistas. Sus influencias retoman las formas locales, como los vestigios góticos, en lo que después se llamaría "manierismo de alargamiento de formas," o la excesiva geometrización de la forma. Viene después el barroco, que va más allá en su estilización.

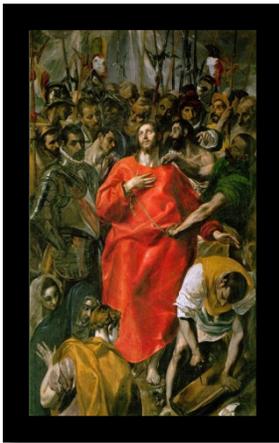
Si el renacimiento se preocupó por incorporarse como una disciplina intelectual, revitalizando determinadas formas como la perspectiva y el modelado de la luz con el fin de generar una concepción racionalista del espacio, el barroco, en su búsqueda por exacerbar la religión, empleará dicho repertorio de formas para ponerlas al servicio de la fe. Dentro de los elementos que maneja se encuentra la incorporación de la teatralidad de la luz en las obras, lo mismo que el empleo del color y el espacio.

España carece relativamente de exponentes destacados en el periodo renacentista. Sin embargo, personajes

⁴⁵ Medina de Vargas Raquel – La luz en la pintura: un factor plástico del siglo XVII - Barcelona

como el Greco, se encargan de que determinados conceptos visuales penetren en el repertorio plástico del periodo manierista.

En el Greco se conjugan determinados ingredientes que revelan el gusto y el ambiente de la plástica de su tiempo: por un lado su temática religiosa, por el otro su deformación de las formas. Su trabajo debe la aceptación que tuvo a las costumbres heredadas del gótico; influye también el tipo de jerarquización que realizó con los personajes. El Greco a pesar de usar recursos renacentistas en su pintura (uso del modelado y la perspectiva en ocasiones), crea un nuevo tipo de espacio, ficticio y místico, basado en la luz. Si bien Raquel Medina hace un análisis de las composiciones del creador en sentido lumínico, también podemos percibir en el trabajo del pintor una noción de color excepcional en el terreno formal. El Greco mantiene su obra dentro de los requerimientos iconológicos, por ejemplo, en cuanto a los matices empleados. Conserva los azules y rojos de la virgen, el rojo de Cristo resucitado en martirio. En algunas composiciones recurre a una suerte de contraste cualitativo para destacar a un personaje, como en *El Expolio*.



El Expolio

El Greco (Domenikos Theotokopoulos) - Siglo XVI

Catedral de Santa Maria de Toledo

En otras obras, además de sus espirales compositivas—creadas a través de la luz en las carnaciones—encontramos sub-composiciones de diagonales en x, hallamos contrastes de cálido y frío o el recurso de los complementarios simples. Incluso si no hay un personaje en el cual depositar el tono requerido para equilibrar, el autor recurre a elementos de la atmósfera.

La anunciación

El Greco (Domenikos Theotokopoulos) - Siglo XVI

Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano-Castagnola Suecia
El greco aprovecha el matiz iconográficamente prescrito por la tradición para destacar al personaje de Jesús. El resto de las figuras de la composición son opacas en tonos neutros de gris y anaranjado. Junto con los amarillos de los personajes inferiores configura su estructura lumínica zigzagueante.





La santísima trinidad

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)

Siglo XVI

Museo del Prado Madrid

Martirio san Mauricio

El Greco (Domenikos Theotokopoulos)

Siglo XVI

Real monasterio del Escorial España



En estas imágenes podemos percibir claramente que el Greco creaba ritmos, no sólo a través de la luz, sino también ritmos cruzados a través de matices de color.

El manierismo en general se presenta como una deformación simbólica del Renacimiento, lo influyen fuertes corrientes esotéricas, como la alquimia.

Por sus procesos políticos, España se muestra reacia a las ideas renacentistas. A lo sumo, integra algunos elementos formales y decorativos. El barroco, por el contrario, le resulta más amigable porque centra el discurso en torno a Dios.

3.4 El nuevo mundo

En este punto el ambiente cultural de España está sumamente exaltado por el fervor cristiano. En el plano ideológico el catolicismo reinante está a la defensiva. Diversos autores mencionan que en el terreno plástico, España acepta muy a regañadientes las innovaciones provenientes del renacimiento. No lo desarrolla con un estilo intelectual, sólo incorpora elementos decorativos y formales.

Los conquistadores ven en muchos niveles la posibilidad de edificar una nueva Europa en América. Tras la conquista y destrucción de los pueblos autóctonos, comienza una reconstrucción con aires utópicos.

La conversión de la población nativa sobreviviente (grandes cantidades de nativos habían sido arrasados por las plagas) se vuelve indispensable. Tanto Hernán Cortés como sus sucesores, los virreyes, auspiciaron la creación de monasterios y conventos, donde entre otras cosas, se generaron imágenes en torno al culto católico. Antes del surgimiento de los grandes centros urbanos, los monasterios crearon una red que tuvo la doble función de pacificar e instruir a los naturales en la nueva fe. Los monasterios también sirvieron como bases para estructurar vínculos rurales que favorecerían la economía de la Nueva España. A pesar de que los conquistadores esperaban grandes hallazgos minerales (oro), la economía de la colonia fue principalmente de productos agrícolas. Este proyecto colonial fue consecuencia de una aspiración mayor, uno que tenía miras utópicas y que deseaba crear en la Nueva España una suerte de estado teocrático con características feudales.

3.5 El arte de los monasterios

Los primeros artistas en la Nueva España son monjes, provenientes de diversas órdenes, la mayoría de ellos inexpertos en cuestiones técnicas del arte y con una cultura visual que tendía más hacia el gótico y el arte árabe que a las ideas renacentistas. A pesar de ello, la urgencia por evangelizar autoriza frecuentemente la improvisación. Además, diversas órdenes comienzan a instruir a los nativos convertidos con las escasas técnicas de pintura conocidas por éstas. A este periodo artístico que integra elementos medievales y prehispánicos se le conoce como Tequitqui. José de Moreno Villa lo considera el único estilo colonial que realmente integró elementos de ambas tradiciones. Tanto el arte de los monjes como el de sus aprendices naturales nace cargado de intensas reminiscencias de la España románica, gótica y mudéjar. Lo primero se puede observar en la manera de representar la figura humana. Los murales en el convento de Actopan, Hidalgo, describen escenas apocalípticas protagonizadas por personajes de actitud hierática. El espacio es simbólico, así como la percepción del tiempo. Los matices de la misma forma sirven para describir, o bien un espacio sintetizado, o un espacio ficticio idealizado.

Dentro de este convento, en el área de los recintos, encontramos cámaras y pasillos adornados con murales monocromáticos en los cuales se representan escenas de la vida monástica y episodios protagonizados por

monjes de la orden. Los rasgos de los personajes son similares a cualquier libro ilustrado del románico o del gótico español. Las figuras mantienen una expresión estandarizada. En estos murales destaca el deseo de cumplir con la función evangelizadora, primando dicha búsqueda por encima de la intención estética y provocando que los monjes reduzcan su paleta a sólo blancos y negros. La interpretación de los rasgos de los personajes es sintética: los ojos, aun de perfil, aparecen de frente. La decoración con lazos en torno de tales imágenes acusa la influencia musulmana. Podemos intuir que estos maestros, estos monjes, desconocían los cambios estilísticos que en aquellos momentos estaban penetrando en España. En 1521 llega Fray Pedro de Gante a tierras novohispanas. El religioso fundó la primera escuela para educar a los naturales, entre otras materias, en la elaboración de imágenes. Durante este lapso, coincide el periodo de residencia en España de Tiziano, de quien Carrillo y Gariel refiere que se importaron algunas obras.⁴⁶

A pesar de que en ciertos motivos vegetales puede apreciarse una cierta hibridación de las formas— autóctonas con españolas—esta práctica fue disminuyendo con el tiempo. Los artistas indígenas comenzaron a ser formados desde la infancia, perdiendo con ello el contacto con su tradición formal. Los artistas previos, los *tlacuilos* o realizadores de códices, se habían dispersado, aunque puede suponerse que en algunos casos continuaron su obra dentro de las nuevas instituciones. El inquisidor Fray Juan de Torquemada llegó a atestiguar la habilidad de los indígenas en estas labores.

La primera etapa de la Nueva España es la de una zona económicamente inestable, confusa en lo político y marcada por la violencia. No obstante, la misma labor evangelizadora de los monasterios, así como acciones de represión militar, apaciguaron el territorio. Poco a poco comienzan a establecerse grandes centros urbanos (Veracruz, México, Puebla), lo que invita a artistas peninsulares a migrar al nuevo territorio, atraídos por la posibilidad de encontrar un mercado virgen para sus obras. Esta llegada de extranjeros truncará el desarrollo de las escuelas de naturales. En 1552 se publican los primeros decretos, por parte del virrey de Mendoza, que impiden a los indígenas ejercer la pintura sin estar licenciados por un grupo de expertos en la materia. Tales expertos no eran otros que los mismos artistas peninsulares inmigrados, quienes veían en los indios a una fuente de competencia.⁴⁷

Dichas ordenanzas no prohibían explícitamente a los indígenas ejercer como pintores. A pesar de las restricciones impuestas, se les permitía trabajar en este sector, pero existía la limitante del “decoro”.

Por otro lado, esta libertad pareció deberse a que algunos de los conquistadores pensaron que la población indígena terminaría por desaparecer, fuera gracias al mestizaje o producto de la enfermedad.

Tras la pacificación y la estabilización económica del territorio, sobreviene una gran demanda de objetos de arte; principalmente, por la tendencia al derroche de la naciente clase alta de la sociedad novohispana.

Unos años después de los decretos iniciales, la pronunciación de pintores y doradores en 1557 terminó por presionar de manera definitiva a las autoridades virreinales para legislar sobre las ordenanzas. En agosto de ese mismo año el gremio quedó formalmente constituido. En sí, las ordenanzas no son sino un conjunto de disposiciones legales para crear pintores “oficiales”. La organización es heredada directamente del sistema

⁴⁶ Abelardo Carillo y Gariel – *Técnicas de pintura en la nueva España* – UNAM 1983

⁴⁷ Toussaint, Manuel – *Pintura colonial. – México – Unam 1982* - “*Que no se pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor y las pinturas que pintare. Deseando apartar a la iglesia de todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes*”

de oficios europeos del siglo XIII al XV. Se dividen los pintores en cuatro variedades diferentes: los imagineros, que en sí son los que generan pintura en tabla o caballete. Se les exigía un conocimiento amplio de sus técnicas y temas, así como dominio del dibujo.

Sargueros	Ornamentos para textiles
Doradores	Especializados en usar metales aplicados a pintura y maderas, acabados policromados de retablos.
Pintores de fresco	Aplicadores de pintura en fresco para mural
Imagineros.	Pintores sobre tela y láminas de madera o metal

La autoridad al interior del gremio estuvo constituida por los veedores y alcaldes. A pesar de que estas divisiones se consideran rígidas, existen evidencias de autores que se adentraron en varias técnicas.

Los artistas provenientes de Europa se vieron altamente beneficiados por estas disposiciones, su trabajo fue difundido y comenzaron a generar tendencias, como en el caso de Peyrens o Andrés de Concha.

Por otra parte, y como se mencionó más arriba, el fundamento de las ordenanzas se refiere en varias ocasiones al término “decoro”. Este concepto fue ampliamente difundido en los pintores de la colonia. Los alcances de esta concepción abarcaban más de lo que pueda sugerir nuestra idea coloquial en el presente. Sus implicaciones no apuntan solamente a la desnudez, sino que también incluían convenciones en torno a la representación pictórica. Francisco Pacheco, (pintor y tratadista) haría referencia continua a dicho concepto. Dentro de sus escritos percibimos una regla iconográfica implícita en determinados caracteres, si bien deja algunas definiciones libres. Sus comentarios reprobatorios sobre algunos autores, como Miguel Ángel, influyen en lo que serán las representaciones hechas en el nuevo mundo. La influencia de Pacheco llegó a la Nueva España, en primer lugar, por conducto del pintor Alfonso Vázquez, de una generación apenas posterior a la de Peyrens y Concha. Lo anterior significaría una influencia en la iconografía de Pacheco previa, incluso, a la publicación de su obra “El arte de la pintura”

Aunque indirectamente, las iconografías temáticas son mayormente definidas en el Concilio de Trento, en 1563. Podemos inferir que dichas convenciones ya existían y estaban presentes en las primeras manifestaciones del manierismo dentro de la Nueva España. La lectura de Pacheco rebela que éste era un compendiador de otros tratados de pintura, los cuales, en diferentes aspectos, mencionan las iconografías explícitas para determinados temas.

A pesar de la influencia explícita de textos como “El arte,” no podemos achacar todas las convenciones luminicas, cromáticas o iconográficas al autor citado. Por otra parte, en realidad la cronología no concuerda con exactitud, y “El arte” fue publicado avanzado el siglo XVI. Después de todo, aunque los pintores de origen indígena, formados por el clero monacal, fueron sustituidos, el principal cliente de los pintores siguió siendo la iglesia. Este mismo fenómeno se heredó de España. Si bien existían tratados específicos para representar determinados temas, la primera y última palabra pertenecía al cliente, así como el asunto del gusto. A pesar de que llegaban a la Nueva España obras venecianas e italianas, la cultura visual de los

habitantes de la colonia todavía gustaba de estilos anteriores. Las obras importadas fueron menospreciadas. Los pintores peninsulares recurrieron al uso de reminiscencias de los estilos góticos o románicos para complacer a su clientela. El recurso de tales evocaciones se extendió durante la época colonial tomando caracteres particulares en cada autor y evolucionando de manera singular. La imagen al servicio de la fe no sólo implicaba un dictado específico de iconografías, sino que también influyó en las tendencias visuales híbridas que le dieron al barroco en la Nueva España ese carácter formal que lo diferenció del europeo.

Mientras en España se atestiguan desarrollos pictóricos como los del Greco o Velázquez, en lo formal, la Nueva España presentó un relativo estancamiento estilístico. Podemos asumir que el tratado de Pacheco fue más influyente en la colonia que las aportaciones hechas por los diferentes pintores sevillanos, como Andrés De Concha. Dichos pintores estuvieron en contacto con el autor del Tratado y propiciaron que sus ideas emigraran hacia la Nueva España, a pesar de que el texto en sí fuese publicado hasta 1649, cuando ya mucho camino plástico se había recorrido en la Nueva España.⁴⁸

Cromáticamente, los territorios recién descubiertos dieron lugar a una gran variedad de aportaciones: azules de origen vegetal, como el añil, la grana de cochinilla y diversos amarillos y anaranjados del *achiote* ingresan a la paleta de los pintores locales, siendo incluso exportados.⁴⁹ A lo anterior hay que agregar que se encontraron equivalentes para los pigmentos europeos, como fue el caso del *tucoho*, un molusco del que se procesa un tinte violeta de la misma manera que se obtenía del molusco púrpura del Mediterráneo.

Si observamos el color de la grana de cochinilla, se trata de un rojo que tiende ligeramente al azul en su estado natural. Carrillo y Gariel desglosa el proceso de su refinamiento, al igual que el de diversos tonos de azul vegetal. De igual modo existe el debate si los aceites locales sustituyeron al aceite de linaza bajo ciertas condiciones.⁵⁰ Éste y otros factores influyeron técnicamente para el “enfriamiento” de la paleta colonial.

Asimismo, otras técnicas fueron adaptadas a los materiales existentes, como el uso de madera de *ayacuhuite* para los soportes. La escasez de árboles de grandes dimensiones promovió que los pintores recurrieran constantemente al pegado de tablas. Los tablones eran alisados y encolados por la parte superior; refuerzos de cuero y hierro se usaban para unir perfectamente los tablones ensamblados y evitar torceduras. En ocasiones se usaban lienzos de lino para disimular uniones.

3.6 Influencias y exponentes del arte colonial del siglo XVII.

Aunque no son los primeros, Peyrens y De Concha constituyen los ejemplos más notables de artistas asimilados con entrenamiento en Europa. Se tienen datos sobre otros como Alfonso López, Pedro Robles o Juan de Illescas, sin embargo de muchos pintores registrados como tales, no se conservan obras

⁴⁸ Brown, Johathann -*Imágenes e ideas de la pintura española del siglo xvii - 1978*

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*



Simón Peyrens (? -1588)

Pintor de Amberes. A través de él llegaron algunos rasgos manieristas flamencos. Su dominio técnico influyó positivamente en la formación de artistas posteriores, aunque, como narran algunos textos, su obra fue mal acogida, siendo víctima de envidias. La Inquisición lo procesó por su "ligereza de actitudes". Su pena consistió en pintar varios retablos. Fue pariente político y asociado de Andrés De Concha, así como de muchos otros pintores y escultores de la época con quienes realizó gran cantidad de retablos, muchos de ellos destruidos. Aportó un estilo flamenco al cúmulo de influencias de la pintura del siglo XVII. En este ejemplo podemos observar características manieristas. El cuadro a ennegrecido por el uso de aceite como medio. Característica típicamente flamenca.

San Cristóbal - Simon Peyrens - Catedral metropolitana

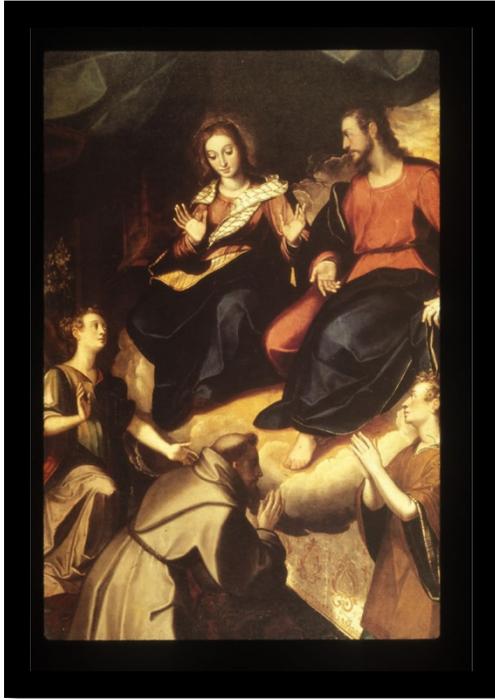
Andrés de Concha (1568 -1612)

Pintor de origen sevillano. Por su conducto llegaron las influencias directas del círculo de Francisco Pacheco, en Sevilla. Como consecuencia de esta relación, De Concha trajo el influjo indirecto del Greco y Velázquez. A pesar de su carga de pintura veneciana original, bajo la influencia de Peyrens adquiere un tratamiento más tonal de la figura. Utiliza con discreción la luz teatral, que Raquel Medina describe como divina, pero sin aparecer en los cuadros. En él persisten otros rasgos de luminosidad simbólica. La luz que es representada como de origen, no es en realidad la que ilumina los objetos, sino que persisten las iluminaciones locales.

Sagrada Familia -Andrés de Concha -

Museo Nacional de Arte





Baltasar de Echave Orio. (1558-1620)

Pintor en la villa de Zumaya. Aparece documentado a partir de su matrimonio con Isabel de Ibia. No se sabe si realizó sus estudios en España o en la colonia, con su suegro Francisco de Zumaya. En él encontramos rasgos definidos de luz y de color usados con teatralidad. Sus colores son brillantes, pero modulados, a la manera veneciana. En ocasiones toca el tenebrismo con contrastes de figuras luminiscentes sobre fondos oscuros.

La Porciúncula - Baltasar de Echave Orio.

Museo Nacional de Arte

Baltasar de Echave Íbia (1585 -1640)

El menos dotado de los Echave. Su manejo de luz sigue al de su padre, aunque descuida el aspecto del tono. Recurre a formatos mucho más pequeños y soportes metálicos. Sus atmósferas le han ganado el sobre nombre de "el Echave los azules" por su preferencia hacia este matiz.

Judit – Baltasar de Echave Ibia

Museo nacional de arte





Luis Juárez (1585-1639)

Fue seguidor de Echave Orio y Alfonso Vázquez, aunque sus trazos son más suaves y menos contrastados que en ambos artistas. Trabajó en instituciones oficiales como la Real Universidad Pontificia; receptor de numerosos encargos para la Virgen del Carmen. Su obra resulta decisiva en la fijación de recursos pictóricos, temas tipo, actitud de los personajes, tratamiento de las manos y composiciones diagonales. En él se desarrolla el espacio a través de atmósferas de color. Él y Baltasar de Echave Íbia se consideran pintores dirigidos a una clientela conservadora de gustos bien determinados. A partir de Luis Juárez, el barroco mexicano cae en el aislamiento y sólo es considerado como un fenómeno local empobrecido dentro de la historia del arte general.⁵¹ Su dibujo es blando y sin fuerza, y aunque su paleta es precisa, es pobre cromáticamente y abundante en tonos terrosos.

San Miguel Arcángel - Luis Juárez - Museo Nacional de Arte

Cristóbal de Villalpando (1649-1714)

Fue veedor de su gremio. Tuvo influencias flamencas. Trabajó intensamente con los círculos de la ciudad de México y Puebla.

En él se percibe cierto regreso a un realismo mimético.

Dolorosa – Cristóbal de Villalpando

Museo del virreinato Tepotzotlán



⁵¹ El pintor Luis Juárez

Juan Correa (1645-1716)

Pertenece a una cuarta generación de pintores nacidos en Nueva España. Diversos autores suponen que era mulato. Inició su carrera en 1666. Documentos lo citan como defensor del gremio. En su inventario de obras aparecen diversas reproducciones de la virgen de Guadalupe. Su catálogo cuenta con unas 410 obras, más atribuciones. Aunque Toussaint lo ubica como discípulo de Antonio Rodríguez, Correa abandona el estilo oscuro de éste y emplea una paleta más luminosa.⁵²

En su obra destaca un tratamiento de la luz similar a Vermeer. La luz inunda el cuadro disolviendo los objetos; en caso contrario, se funden con la oscuridad. Sus carnaciones son pálidas con base en colores adelgazados, aun en personajes que muchos consideran "mulatos," porque tienden a una piel oscura. Dicha piel resulta en realidad de un matiz muy enturbiado de gris y blanco.

Virgen del Apocalipsis – Juan Correa

Museo del Virreinato - Tepotzotlán



Es evidente que estos pintores no son los únicos representantes de este periodo, sin embargo podemos decir que se trata de un grupo de los más preeminentes. Existe debate si realmente podemos establecer una diferencia entre un manierismo colonial y un barroco colonial. Si bien es clara la diferencia entre las expresiones improvisadas de los frailes y las pinturas de los indígenas de la primera mitad del siglo XVI, tras la llegada de pintores peninsulares podemos detectar cierto "congelamiento" formal. Mientras que a mediados del siglo XVII en Europa ya hay desarrollos neoclásicos, nueva España sigue recurriendo a las formas barrocas.

Dentro de las primeras generaciones, (Echave Orío, Peyrens, de Concha) observamos lo que Raquel Medina llamaría una luz iluminante (opuesta a una luz propia.) Se omite el recurso de una fuente de luz natural dentro del cuadro. A pesar de ello, la dirección guarda una clara congruencia. Sólo Peyrens, por su influencia manierista, utiliza luces divinizadas en este punto. Dicho elemento será retomado por Correa. En varias de las obras examinadas se detecta una fuente única y potente, creadora de contrastes marcados. Las escenas se presentan relativamente naturalistas en términos de luz, aunque en ciertas anatomías de Peyrens podemos notar manierismos de alargamiento. En lo anterior se puede detectar la influencia indirecta de la pintura sevillana, y más tarde la de Zurbarán y Murillo. Se puede hablar de un tenebrismo mexicano; sin embargo, hay que separar el fenómeno del ennegrecimiento de un cuadro—por causa el aceite empleado—de aquel otro fenómeno en el que existe una verdadera intención de contraste lumínico, como entre Peyrens y De Concha.

⁵² Vargas Lugo Elisa - p

A pesar de que hubo pintores que se comenzaron a formar directamente en la Nueva España, se siguieron importando obras y profesionales, los cuales lentamente incorporan cambios estilísticos. Durante todo el periodo percibimos las iconografías temáticas y cromáticas vigentes en el gótico español y en el renacimiento.

CAPITULO IV

Análisis de productos del periodo

La imagen está inscrita, pues, como un sistema semiótico. El color, si bien tiene funciones formales dentro de la imagen, también ostenta un contenido semiótico por sí mismo: una iconografía. Las imágenes del periodo comprendido entre el siglo XVI y el XVII en la Nueva España, son herederas de las prácticas iconográficas y plásticas desarrolladas a lo largo de la historia occidental, y cuyo extenso cúmulo de influencias se abordó en el capítulo anterior. Por otra parte, hay que destacar que las condiciones socio-económicas del momento influyeron en dichas prácticas, creando un fenómeno visible en el código.

Se seleccionaron tres temas comúnmente desarrollados durante el periodo citado, presentes en iconografías fácilmente rastreables y con una abundancia de ejemplos previos.

Virgen de Guadalupe

Fue abordada por Cabrera y Francisco Vallejo, entre muchos otros. Cabrera es considerado por muchos de los autores consultados como el pintor guadalupano por excelencia. Hay que recordar que formó parte de la comisión que examinó el manto, la pieza original, y publicó un tratado sobre éste. En la pieza original veremos simbolismos cromáticos relacionados con la fertilidad.

San Miguel Arcángel

Fue abordado por Luis Juárez. Aparece en la Virgen del Apocalipsis, de Cabrera. En esta obra podemos percibir cómo se pueden manipular los significados modificando los valores en los matices.

Varón de Dolores o *Ecce homo*

En el desarrollo de los temas cristológicos es perceptible la relación habida entre los signos cromáticos de estatus y poder que se asocian con las figuras sagradas.

Existen diferentes precedentes sobre el reciclamiento, dentro del arte contemporáneo, de las imágenes religiosas; incluso de manera directa dentro de nuestra cultura. En el caso del arte chicano, por ejemplo, el rechazo de la imagen religiosa es un medio para crear un vínculo entre la cultura con la cual se mezcla la población y la cultura original mexicana. En otros casos, la recuperación tiene por motivo servir como soporte de un discurso político, como el caso—tristemente célebre—de la obra creada por el caricaturista Manuel Ahumada, la cual fue destruida por dos individuos en el Museo del Libro, en la SEP de Guadalajara. En dicha obra aparecía una ilustración parodiada del hecho guadalupano. El principio de inmediatez de la imagen aumenta el impacto de este tipo de expresiones. Al ser la religión el fundamento existencial en la vida de la mayoría de las personas, la alteración de las imágenes religiosas es interpretada de inmediato como un ataque a sus principios de ideología.

En los casos mencionados, y en las reacciones que acompañaron al segundo incidente, se prueba la importancia que tales imágenes siguen teniendo en nuestra sociedad. En específico, la imagen de la Virgen

de Guadalupe conserva todavía una relevancia especial. Ésta constituye no sólo un símbolo, sino una evidencia legitimadora del discurso católico, actúa como recordatorio del pacto entre el hombre y su Dios, entre México y su Dios.

El presente proyecto no pretende concentrarse en el carácter simbólico de estas imágenes como objetos de culto, ni en la intrincada red de fenómenos culturales que esto acarrea. Mucho menos se buscan rebatir los orígenes de estas manifestaciones. Más bien, nos proponemos ahondar en los aspectos que han pasado desapercibidos, en el discurso visual, en las relaciones de los elementos formales presentes en ellas.

Con referencia al ejemplo específico que a continuación se abordará, mucho se ha hablado de todos los elementos que componen la imagen, pero siempre desde un punto de vista místico. El postulado que enseguida se abordará, explora la significación de la forma y el color presente en la Virgen de Guadalupe. Es por esto que se busca evitar el uso de la tergiversación de la forma o la sustitución de los elementos iconográficos y simbólicos, con el propósito de re-significar. Aun así, resulta ineludible la presencia de los significados culturales de la imagen. En el trabajo de Carmen Parra en torno a la Catedral, por ejemplo, a pesar de ser un tratamiento plástico del tema, el resultado final desprende un intenso sentimiento religioso. Por ello mismo, resulta interesante permutar y trastocar los elementos formales del cuadro, observando el resultado que dicho procedimiento arrojará en el significado del conjunto, y a partir de esta experiencia abrir paso al reciclaje, con fines expresivos, de un largo conjunto de imágenes vedado por considerarlas sagradas.

4.1 Virgen de Guadalupe

Descripción

El presente estudio no investiga la veracidad de los hechos conocidos como “el milagro guadalupano,” ni trata la originalidad de la pieza exhibida en la Basílica de Guadalupe, en la ciudad de México. Al referirse al término “imagen original,” no se entrará en debates sobre la autenticidad de la imagen exhibida, si fue la primera que existió o si es de carácter milagroso, simplemente se le toma en cuenta como la base de la iconografía guadalupana. Tal imagen es el modelo de las reproducciones fotográficas actuales que se difunden con mayor amplitud, y que por lo tanto, es la más marcada dentro de la iconografía popular.

Virgen de Guadalupe

Basílica de Santa María
de Guadalupe



Al utilizar el término “iconografía guadalupana,” se hace referencia a dos fenómenos simultáneos. Por un lado, existe la iconografía intrínseca de la imagen, esto es, aquellos elementos que la componen, como su estructura formal, los elementos iconológicos y el uso de los colores. En el otro extremo, el término *iconografía guadalupana* hace mención del fenómeno visual que se basa en dicha imagen. La multitud de reproducciones

que abarca comprende fotografías, aerografías, litografías, playeras, el estandarte de Miguel Hidalgo, monografías, dibujos animados, tatuajes y grafiti. En el momento en que dentro de un mural aparece esta imagen, hablamos de conjuntos iconográficos contenidos unos dentro de otros.

La iconografía intrínseca de la Virgen original ha sido ampliamente debatida. Algunos grupos católicos incluso han llegado a cuestionar, no la veracidad de milagro, sino la identidad del personaje retratado (citado por los investigadores de Proyecto Guadalupe.) El fenómeno del culto mariano ha instigado al surgimiento de diversas interpretaciones de la imagen, varias de ellas poco fundamentadas.

Dejaremos de lado aspectos iconográficos que al parecer sólo existen en la imaginación de los más entusiastas promotores del culto.

En cuanto al parentesco de la imagen guadalupana con la iconografía de otras vírgenes católicas de su tiempo (la Dolorosa, de Loreto, la Virgen de la Misericordia), la de Guadalupe presenta muchas similitudes con éstas. La coloración de la piel morena y la coloración verde del manto, la cual desde la alta edad media empleaba el rojo, blanco y azul, son de los principales elementos distintivos.

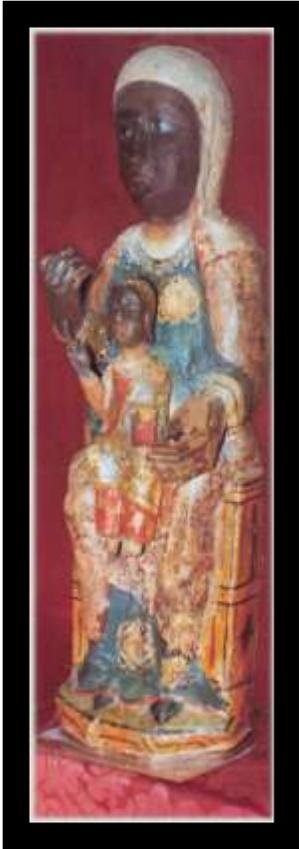
Por lo común, puesto que son el azul y el rojo los colores asociados con la feminidad o la masculinidad, el uso de ambos resulta una neutralización del carácter sexual del portador. Johannes Pawlikⁱ relaciona estos colores con la máxima oposición de contraste entre cálido y frío; quizás por esto también suelen tener significados opuestos. La Virgen de Guadalupe, sin embargo, sustituye el azul por un verde con rasgos de azul. A este color se le suele asociar con Santa Ana o con San Judas Tadeo, y se encuentra relacionado con los conceptos de fertilidad, tierra y esperanza (Santa Ana lleva a María en su vientre, la esperanza del mundo.)

En cuanto al color del ropaje, éste es mucho más común, inclusive podríamos decir que se trata del color habitual para todas las representaciones marianas. Sobre esa línea, la virgen más similar a la de Guadalupe sería tal vez la Virgen del Pópulo, con nimbo de rayos, una estrella de ocho picos sobre un manto azul verdoso. Si recordamos las copias de la imagen realizadas por Juan Correa, Francisco Vallejo o por Miguel Cabrera, notaremos que en dichas reproducciones algunos de sus elementos son “corregidos” y el manto de la Virgen de Guadalupe aparece azul.

La figura central aparece en postura de oración, con la mirada baja, el cabello largo y recogido—símbolo en la cultura indígena de doncellez. En la cintura lleva un cinto negro, señal de estar embarazada. La figura se encuentra sobre una luna negra sostenida por un ángel niño, esto alude a las imágenes descritas sobre la virgen en el Apocalipsis de San Juan. La imagen guadalupana, al contrario de todas las reproducciones pertenecientes al siglo XVI y XVII, aparece sin corona sobre la cabeza. Un nimbo oval de rayos la rodea, rasgo frecuente en el arte religioso. Cabe destacar que la jerarquía de los personajes retratados se relaciona comúnmente con la forma de su nimbo. Los santos suelen tener nimbos circulares únicamente en la cabeza. A Dios se le representa con un halo triangular, recordatorio de su naturaleza triple. El halo o nimbo completo, oval, se reserva con frecuencia para Jesús y la Virgen, como legado del arte gótico.

En la vestimenta guadalupana encontramos adornos vegetales y estrellas, estas últimas son símbolo del parentesco con el reino celeste.

Uno de los elementos más representativos e inquietantes es, como se mencionaba, la piel oscura del rostro y las manos de la virgen. Sin embargo, podríamos trazar una ruta iconográfica en la escultura original que se adora en Guadalupe, España. Tal pieza está hecha con madera oscura y pertenece al género de las “vírgenes negras.”



Virgen de Extremadura de España (sin adornos)

Iglesia del Vaquero –Cáceres, España

Siglo XII

Les virges noires – Francia

En la imagen se alcanza a discernir que a pesar de la tez oscura, los ojos son azules. El mismo término “moreno,” proviene de la influencia cultural árabe en España. Este tipo de representaciones de la virgen se dieron en la Europa medieval, sobre todo en España, Alemania y Francia. Los motivos de la coloración oscura de la piel, hecho curioso entre habitantes de etnias de tez clara, es explicado por factores de ennegrecimiento de los pigmentos utilizados o por la exposición constante con el humo los de cirios. No obstante, dicha explicación es insuficiente. ¿Por qué figuras aledañas no sufrieron el mismo efecto? La mayor apuesta explicativa apunta hacia el sincretismo entre la representación de las diosas de la fertilidad locales y la imagen de la virgen. De las pocas connotaciones positivas que se han observado para los colores oscuros

o pardos, se halla la referencia a la fertilidad. La tierra oscura es tierra fértil.⁵³ Deidades paganas como Nicté y Cibeles se suelen asociar con el negro o los colores pardos.

Las vírgenes negras poseen una iconografía común. Son figuras sedentes que aparecen con el niño sentado sobre el regazo. Esto difiere de la virgen que conocemos, e incluso la distancia de su referente más directo, la de Guadalupe, en España. Empero, observamos en varios manuscritos ilustrados que la iconografía cambia y presenta a las vírgenes, que en sí existen como vírgenes negras, con la figura oval conocida.



Notre Dame de la Bonne Deliverance

Capilla de las hermanas de Santo Tomás – París

Siglo XI

Les virges noires – Francia

En la figura previa, ambas imágenes representan la misma variante del culto mariano: la Señora de la buena liberación, venerada en diversas comunidades francesas. Si bien la representación escultórica es el eje de este culto (la imagen es sacada durante la procesión), la variante gráfica del mismo personaje se presenta de una manera más conocida. Aparece la disposición oval, la postura de las manos y la combinación de fríos y cálidos.

⁵³ *Les virges noires - Cassagnes Bouquet – Sophie.*

Asimismo, podemos observar la evolución de determinados elementos y usos.



Fig.4.5 Detalles del Manuscrito de Notre Bonne Deliverance y La Virgen de Guadalupe de Juan Correa.

La diferencia entre ambas imágenes es de casi 300 años. La de la derecha proviene del gótico francés, la de la izquierda del barroco colonial. Vemos que ha perdurado el uso de determinados matices para los elementos del manto. Es una característica gótica la representación simbólica de los ángeles serafines totalmente rojos. Juan Correa recuperó este elemento icnográfico y le adaptó los filos rojizos de las alas, así como la indumentaria. Correa también hace moreno al ángel, una costumbre típica suya en la representación de niños.

4.1.2. Ejercicios en camino a una reinterpretación analítica

Estas paletas representan los matices y luminosidades contenidas en la pieza original de una manera sintética.



Fig.4.6 Paleta de la virgen original con el color de la imagen en exhibición actual considerado, ordenamiento por luminosidad de los tonos.

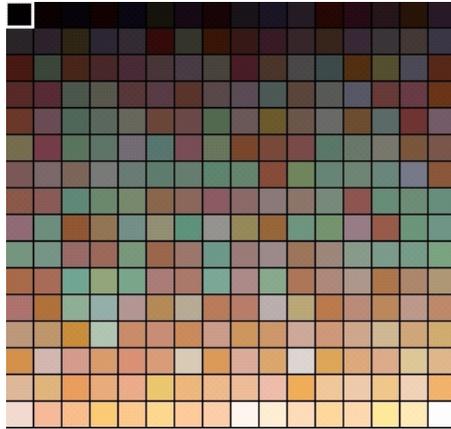


Fig.4.7 Paleta de la Virgen original sin considerar el manto que la rodea.

Es notoria la diferencia de luminosidad en las paletas. Hay que recordar que este ordenamiento no representa una proporción de la distribución de los tonos con respecto a la imagen referida, sino una abundancia de matices. Comparemos la imagen considerada como la original con sus reinterpretaciones,



Fig.4.8 Paleta de Francisco Vallejo sin tomar en cuenta el entorno que circunda la imagen.



Fig.4.9 Paleta de Miguel Cabrera sin tomar en cuenta el entorno que circunda la imagen

Notamos una diferencia clara en la saturación de los tonos, la cual podemos atribuir en mayor medida a la calidad de la fotografía de referencia. Mientras tanto, en la imagen original observamos una cantidad considerable de tonos enturbiados con claros u oscuros. En Vallejo y Cabrera se constatan mayores saturaciones, además, también se hace notable la sustitución de los matices. Si en Vallejo casi se maneja una oposición de azules y rojos amarillentos con rosados, sin aplicaciones de verde, en Cabrera se aprecian tonalidades muy cercanas de verde y azul.

4.2 San Miguel Arcángel

Descripción

Para el estudio nos basaremos en la pieza realizada por Luís Juárez. En ésta, San Miguel presenta adornos dorados.

Recordemos que el uso del oro, o la representación del oro, alude a la luz del sol o a la verdad divina. Esto aplica también al degradado al amarillo en la parte superior del cielo del cuadro.

San Miguel Argangel

Luís Juárez

Museo Nacional del Virreinato



La ubicación de los personajes es típica: San Miguel aparece en la parte superior del cuadro, en clara referencia al ámbito celeste, mientras que Lucifer se muestra en la parte baja, relacionada con lo terrenal o subterrenal. Esta manera de representar el tema en cuanto a la distribución espacial de los personajes subsiste en todas las versiones encontradas.

Por otra parte, en Juárez todavía encontramos el uso de alas negras para el ángel, un rasgo heredado del arte árabe. Asimismo, encontramos que existen tres ritmos cromáticos principales. El primero es creado por las zonas oscuras, como las alas de los personajes o las partes ennegrecidas de las túnicas. El segundo lo hallamos en las zonas cálidas del cuadro. El tercero es perceptible en las zonas claras de la carnación del ángel y un halo de color azul claro que rodea a ambos personajes; no hay un motivo para este halo, tan sólo enmarca. Los tres ritmos son zigzagueantes, pero en lo básico refuerzan la composición diagonal del cuadro.

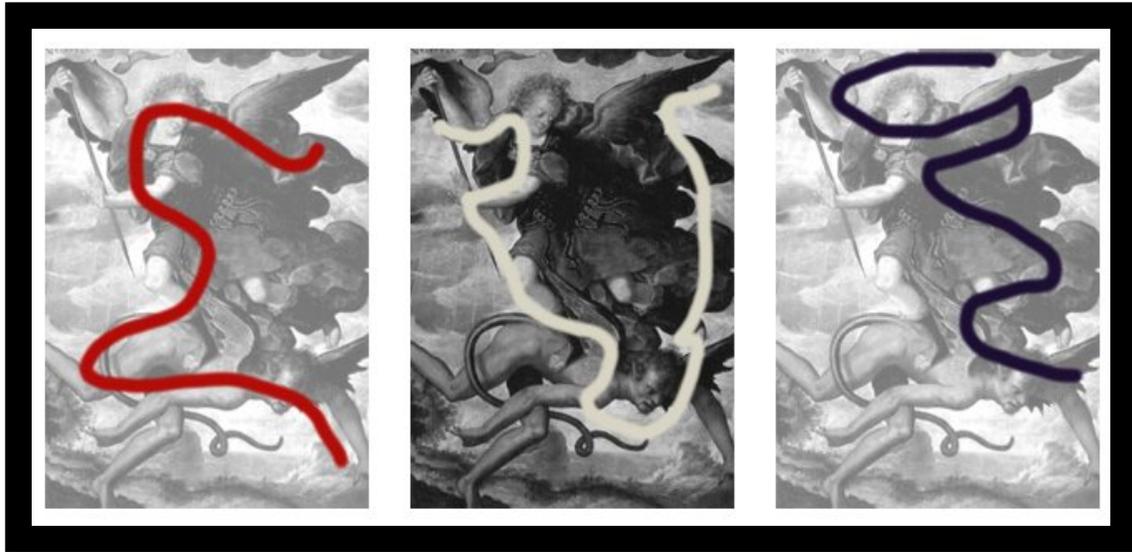


Fig. 4.10 Ritmos de Color y luz

Estos ritmos visuales torcidos son típicos de la pintura barroca. Los podemos observar claramente en otros autores que comparten espacio y tiempo con Juárez, así como en otros autores internacionales previos, como Caravaggio.

4.2.1 Iconografía de los ángeles

Como es natural, el cristianismo tiene una gran herencia iconográfica del judaísmo. Sin embargo, la Biblia hebrea, o como la llamaron los cristianos, *El Antiguo Testamento*, es escaso en referencias visuales. Recordamos las ideas de Roland Barthes, pensemos que distintos pueblos se han distinguido por signos de prohibiciones morales (el celibato, por ejemplo), alimenticias (la prohibición del consumo de vino o de cerdo en el Islam) o de vestuario. En el contexto, la comunidad judía estuvo rodeada por vecinos opresores y adoradores de imágenes zoomórficas, empero, el pueblo hebreo se distinguió por el rechazo a las representaciones de su panteón.

A pesar de sus reticencias, el judaísmo no escapó del todo a estas influencias. En el libro de Ezequiel se describen criaturas como ángeles, esto es, criaturas aladas que se encuentran en figuras presentes en el panteón babilónico. Específicamente podemos citar a los *Kerobeon*, o genios alados; éstos tienen cuerpo de toro, alas y cabeza humana. En la cosmovisión hebrea el *querubín* se transforma y entra en una jerarquía superior de ángeles. Así también, encontramos genios con cabeza de águila, hombres alados, esfinges y grifos, que con los siglos transformarán su legado en los tótems de los evangelistas. Estas incorporaciones resultan lógicas si se tiene en cuenta, no sólo el número de conversos provenientes del judaísmo, sino también la de palestinos y persas que seguían manteniendo su tradición.

Estas figuras evolucionan. Son referidas directamente por el profeta Ezequiel, quien describe seres de cuatro alas e igual número de rostros: uno de buey, otro de águila, uno humano y otro de león. Por la posición que ocupan con respecto al trono divino se les identifica como serafines, los cuales pertenecen a alta jerarquía angélica que rodea a Dios. No obstante, estas referencias son literarias, no visuales.

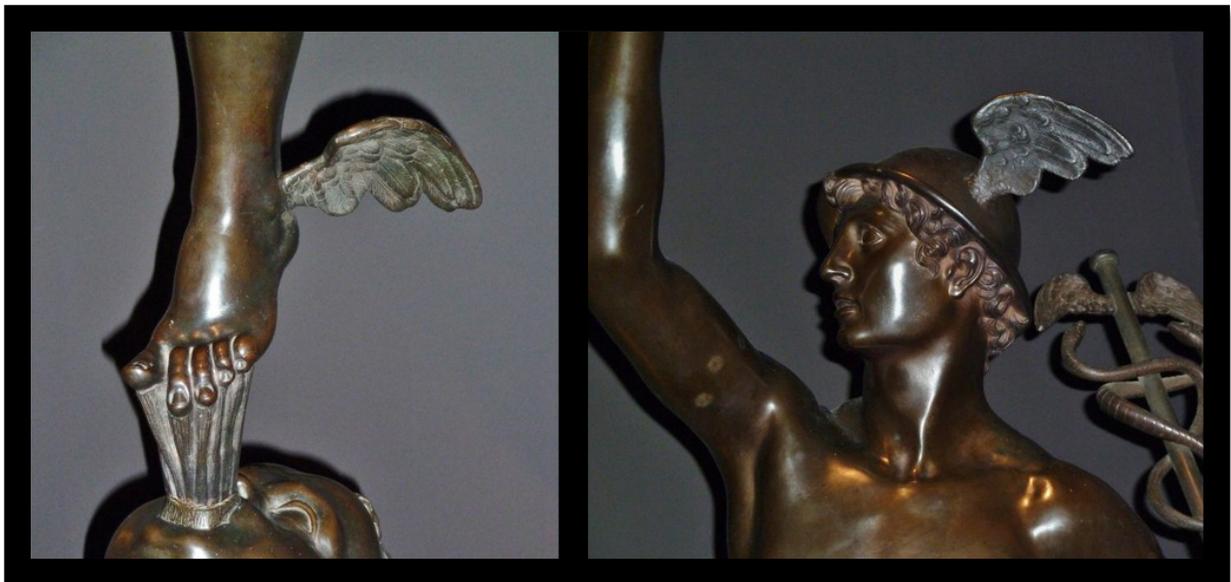
El cristianismo naciente se encontró de inicio con la prohibición de practicar su culto por parte del imperio. En esta primera etapa las imágenes tienen un carácter alegórico y simbólico, en el sentido de que su forma de referir es por medio de la implicación. Representaciones como el pez, el buen pastor y el pavo son frecuentes en el primer arte cristiano. Lo que llamaríamos la iconografía protocristiana se funde con aquella de los pueblos paganos a su alrededor.

En las culturas orientales, como hemos visto, abundan los genios alados. Sin embargo, la figura del ángel parece tener su fundamento directo en las figuras aladas de los romanos. El ángel cristiano en particular es una fusión de tres criaturas mitológicas:



La figura femenina, representada por las victorias o nikés. Niké es diosa de la victoria para los helenos, y como ejemplo representativo tenemos a la victoria de Samotracia. Los ángeles cristianos pierden el carácter sexual al no exponer los senos.

Niké
Ruinas de Efeso – Turquía



Mercurio
Galería Lapada – Reino Unido

La figura masculina, representada por Mercurio/Hermes. Los griegos lo representaban únicamente con casco y bastón de mensajero alado; en ocasiones añadían espirales en los pies. Dentro de la iconografía

romana se fueron agregando otros caracteres. Además de contener vestigios zoomórficos en las alas de los pies, el dios Hermes se verá por el cristianismo como una interpretación natural de los ángeles debido a su carácter de mensajero divino.



La figura infantil representada en los Eros o cupidos. Se trata de una figura relativamente asexuada en su representación infantil. Sin embargo, a partir del siglo 300 comienzan a abundar las representaciones funerarias de los “eros cristianos”. Éstas fueron figuras aladas de carácter romano, pero dentro de un contexto cristiano.

Cupido Greco Romano

Walters Art Museum -Baltimore EUA

La interpretación popular fundió la idea de los ángeles con estas tres criaturas mitológicas, en parte debido a la noción que de ellos se tenía, y por otro lado, como consecuencia de las referencias literarias protocristianas provenientes de los libros apócrifos del Nuevo y el Viejo Testamento. Las alas y mantos pueden variar de color dependiendo de la región: alas negras, influencia oriental, como en Bizancio o Grecia; alas blancas, influencia occidental.

Una vez establecidos, a los ángeles se les reconoce por su oficio. Pueden tratarse de músicos (arpistas, trompetistas e incluso poseer instrumentos de cuerda) o bien de mensajeros, guardianes y soldados.



Anónimo: Tipos de Ángeles.
Museo del virreynato

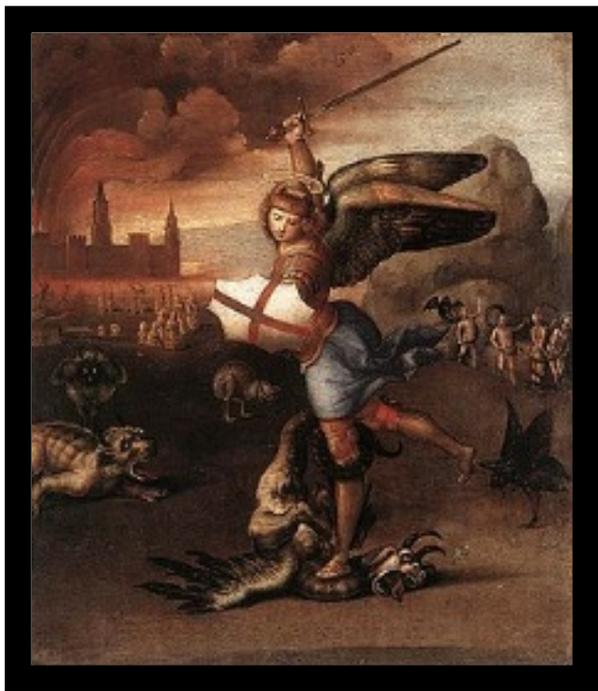
Nótese a San Miguel con el cetro y el casco. Encima de su cabeza el lema quien como dios, aludiendo a la etimología de “Miguel”

Cuatro ángeles sostienen el trono de Dios. Cada uno de los cuatro representa un oficio angelical. Miguel es el soldado, Rafael el guardián, Gabriel el mensajero y Uriel el músico. San Miguel es un ángel de gran jerarquía.

San Miguel se distingue por sus instrumentos de guerra, ya sea que lleve uno o todos: casco, armadura, lanzas, espada o estandarte de guerra. Curiosamente, es fácil reconocer una representación de San Miguel gracias a la presencia constante del demonio. En ocasiones, según se refiere dentro del discurso escatológico de San Judas y en el Apocalipsis de San Juan, puede verse al personaje con una balanza para pesar las almas. En el caso de Juárez, prefirió la lanza sobre la espada. Iconográficamente esta sustitución es común. La espada, si bien es el arma por excelencia del héroe, denota la agresividad incontrolable. La lanza tiene la connotación usual de rectitud.

4.2.2 Iconografía de los demonios

Una de las características de la iconoclastia hebrea fue el rechazo hacia el zoomorfismo en la representación de la divinidad. Sólo determinados animales, generalmente utilitarios o domésticos, son referidos y aceptados en las alegorías: el pavo, el cordero—situación natural en un pueblo pastoril. Los hebreos rechazan abiertamente a los dioses zoomorfos egipcios.



San Michelle e il drago

Rafael Sanzio hacia 1501

Museo del Louvre

Del mismo modo, la Biblia escasea en referencias visuales del demonio. Las figuras más comunes para citar a este respecto son criaturas como el *Leviatán*, criatura zoomórfica por naturaleza, también importada de Mesopotamia. El Leviatán es un equivalente del dragón *Tiamat*. Sin embargo, hay que hacer notar que la

primera referencia en toda la Biblia (en su versión actual) al diablo es zoomórfica: el demonio es la serpiente en el paraíso.

El cristianismo hereda la tendencia a relacionar el mal con rasgos de ciertos animales. En tanto, los animales de crianza son asociados con las virtudes. La serpiente, el murciélago, el gato, los escorpiones, el buitre y muchas otras criaturas se vinculan con las bajas pasiones humanas, con la animalidad en nosotros mismos. Por consiguiente, estos animales se vuelven los caracteres comunes con los que están contruidos los demonios dentro de las representaciones visuales.

El demonio en sí mismo ha pasado por una evolución. El nombre difiere en los pasajes bíblicos y se presta a matices de interpretación. Por ejemplo, en el libro de Job, en el cual Dios y el demonio dialogan—en lo que se podría considerar una camaradería—, se le conoce como Satán, que se puede traducir como “el acusador”.⁵⁴ Si analizamos el papel que tiene el diablo dentro del libro de Job, esta denominación es bastante certera. Satán injuria a los mortales ante Dios. Lucifer, en cambio, significa “luz de la mañana”, aludiendo al carácter angélico del demonio.

Así, el demonio se ha metamorfoseado a lo largo de la historia del arte. Aparece con patas de gallo, pico de águila, cola de serpiente, alas e murciélago, escamas, cara de león, cuernos, pesuñas, etc. Ninguna de estos rasgos es casual. La representación del demonio con una mezcla de pies de gallo y de cabra refiere las características negativas de ambos animales. La más común que podemos señalar en el cuadro analizado retiene dichos elementos, con alas de murciélago y cola de serpiente. El color rojo de las representaciones demoníacas se asocia por lo general con aspectos negativos como la lujuria, la pasión y la ira.

4.2.3 La guerra de los cielos, la caída de los Ángeles.

Este tema fue central para cientos de pintores medievales y renacentistas. En sí, el relato no aparece en ninguna parte del Antiguo o del Nuevo Testamento, tan sólo aparece como referencia a una futura batalla en el libro del Apocalipsis. La lucha parece haber tenido lugar en un pasado pretemporal, la batalla entre el bien y el mal sobrevino en el cielo, creando una región de destierro conocida como el infierno. Esta escena es recurrente en las tradiciones populares, plasmadas en libros no reconocidos por el canon hebreo, como el libro de Enoch o pseudo-enoche. En este escrito se describe, entre otras cosas, la guerra en el cielo, la caída de Lucifer y las relaciones carnales entre ángeles y hombres, mezcla que dio origen a una raza de gigantes.

El eco de esta concepción se refleja incluso en el Corán islámico, que la sostiene con determinadas variantes. El islamismo conserva el término *Daimon*, para referirse a los genios. Dicho término derivó en palabras como *demonio* o *diablo*.

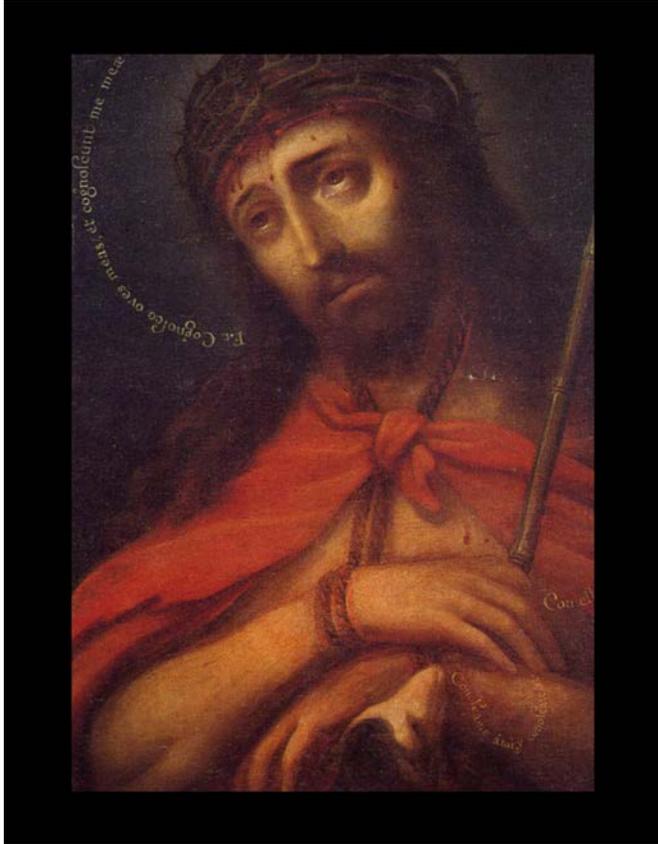
Es perceptible que este tema en particular lleva una gran carga iconográfica inmediata. Sin embargo, si nos adentramos en la representación podemos constatar elementos más precisos: las alas negras vienen de la representación oriental de los ángeles. Hay que recordar la ocupación de los musulmanes en Hispania, Euskadi y Galicia; esta influencia llega a la Nueva España por medio de los artistas peninsulares y se transfiere a los criollos—en este caso, de Baltasar Echave Orío (vasco) a Luís Juárez.

⁵⁴ Dichas observaciones son hechas a través de los autores originales que toman en cuenta las diferencias de idiomas, Como el caso de Sofie Burman o Giovanni Papinni.

El rojo en el diablo es, como ya se dijo, un signo de furia y maldad. Empero, la coloración en el ángel no tiene el mismo sentido, el rojo que ostenta es saturado, más representativo del amor por Dios. En el fondo hay una confrontación entre el amor y la ira. El verde posee distintas interpretaciones, entre ellas la esperanza y la fertilidad, aunque, como en otras representaciones religiosas, la presencia de un tono complementario cae más en un carácter formal. Son frecuentes los personajes con manto naranja y faldón azul, manto rojo y faldón verde, etc. La combinación de manto rojo y faldón verde aparece en diversos ejemplos del periodo y funciona como un contraste entre complementarios. Juárez atenúa esto último, si bien el azul verdoso del fondo y el faldón son proporcionalmente más abundantes que los tonos rojizos, el fondo se presenta enturbiado con blanco, equilibrando así las fuerzas.

En cuanto a la iluminación, aparece una fuente de luz divina que proviene de la parte superior de la imagen, afectando la atmósfera y creando sombras. A pesar de tal irradiación, los propios personajes emanan una luz de carácter simbólico independiente que no genera efecto en su modelado.

Por otro lado, el asunto de la iconografía cromática es interesante. Temáticamente se presenta como una oposición entre el bien y el mal; sin embargo, los personajes comparten matices. En la época medieval es posible que los autores no hubieran hecho gran distinción y escogieran simplemente diferentes tonos para cada personaje. No obstante, tanto el deseo de equilibrio compositivo como la mimesis naturalista evitan eso y permiten que los personajes se distingan por otros factores. En este caso, la carnación. Los demonios como representantes del mal absorben las connotaciones negativas de cualquier matiz. El negro, como es natural, está muy difundido. Se puede notar la diferencia entre los colores pardos en la túnica de un monje o de un santo de piel morena, con el negro azulado de los demonios. Esta sutil diferencia aleja la connotación de fertilidad y orienta a la analogía del negro nocturno. Desde tiempos medievales, el rojo es otro color demoníaco por excelencia, aunque es curioso que comparta este rasgo con los mencionados serafines. La referencia es mutua. Existe fuego celestial y fuego infernal. Autores del renacimiento como Bruegel o Hieronimus Bosch, amplían la paleta de colores aplicada a los demonios en sus temas infernales o en el muy practicado "Tentaciones de San Antonio;" en esta obra podemos encontrar la mezcla con amarillos y azules. En el caso que nos compete, tanto en la carnación del demonio como en la cola de serpiente encontramos rojo y verde, como en el ángel. Sin embargo, Juárez se apoyó en la diferencia de los materiales representados para emplear el enturbiamiento con gris, desaturando de este modo ambos colores. No obstante, mantiene la atención en la figura haciendo uso de un brillante claroscuro.



4.3 Ecce hommo

Ecce Hommo – Anónimo

En esta pieza detectamos en primer lugar la como receptora de una luz externa que genera su claroscuro, pero también generadora propia de luz. La sensación trágica es reforzada con el uso del manto rojo.

La representación de Cristo es uno de los más vastos temas en el ámbito iconográfico. Si bien la Biblia es su principal fuente de referencia, abundan otras descripciones, más liberales, provenientes de algunos doctores de la iglesia. Siendo Jesucristo la figura central de la religión católica, es natural que se abunde en su figura. A consecuencia de ello, la representación de Cristo ha sido de tal modo supervisada, que es una fuente ideal para detectar el uso del color desde el aspecto simbólico.

Como comentamos en el capítulo 3, la representación física de Cristo se define en los primeros 300 años de la era cristiana; en las diversas personificaciones se oponía la imagen de un Cristo imberbe con el de un Cristo sirio—con características de la aristocracia romana.

A Jesucristo es común encontrarlo con manto rojo y túnica blanca. Con ropajes totalmente blancos o con ropajes azules y blancos. A pesar de que otros colores tienen una gran connotación positiva, es muy extraño encontrar representaciones con naranja, verde o púrpura, a pesar de que también sean colores que, saturados, resulten altamente positivos. En Cristo y las figuras principales, se utilizan con frecuencia los colores primarios y saturados. Tal como comenta Pawlik⁵⁵, el contraste de primarios da una impresión inmediata y clara. Lo mismo ocurre en este tipo de representaciones. La presencia de los santos puede variar, pero si un personaje ostenta un contraste tan inmediato y franco, inevitablemente destaca, ya sea con el azul y rojo, o con el rojo y blanco.

⁵⁵ Pawlik Johannes – *Teoría del color* – Barcelona Paidós



De nuevo aparece un aspecto económico-simbólico. El azul y el rojo, por ejemplo, no sólo son colores con impacto inmediato formal, además están cargados con simbolismos temáticos. El rojo involucra la pasión, el azul la tranquilidad, uno lo masculino el otro lo femenino. También son colores asociados con la majestuosidad y la riqueza. Una revisión breve nos muestra que a pesar de que el color púrpura se emplea por lo general en los altos niveles de la jerarquía católica, el blanco, el rojo y el azul son colores de reyes, y Cristo es el rey de reyes.

Miguel Cabrera – Salvador Mundi

Museo nacional del virreinato.

La personificación de Cristo en azul es coherente con el entorno idealizado del espacio y el cielo. En la época en que se realiza esta obra, la elección de los colores se ve influida por el prestigio económico relacionado con un determinado pigmento. El azul de lapislázuli es comúnmente mencionado en contratos y se especifica para el atuendo de Cristo⁵⁶, en tanto que el cielo o el agua, dependiendo del caso, podían ser pintados usando el sustituto de menor calidad: la azurita. Pintar de azul era literalmente pintar con un material precioso. Se trata de un residuo de la época medieval en la que el sentido simbólico de usar el oro como material plástico no sólo se relaciona con la significación (su naturaleza metálica lo vuelve luminiscente y provoca que se le asocie directamente con la luz divina, creando un espacio de trascendencia). En el caso de este cuadro, el azul suma a sus connotaciones tradicionales (paz, sabiduría, profundidad, bondad) el sentido de su valor económico. Esto obedece, en parte, al principio de ofrendar un material precioso a la divinidad, pero también conlleva un gran porcentaje de valor signico de prestigio.⁵⁷



Camafeo de Cristo – Anónimo

Lapislázuli y oro.

Siglo XI

⁵⁶ Gage, John- *Color and culture- Thames and Hudson*

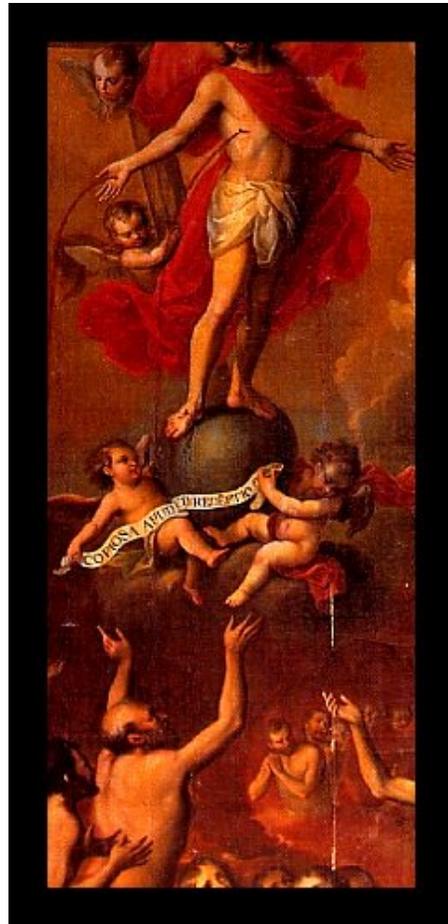
⁵⁷ Baudrillard Jean – *crítica a la economía política del signo – fondo de cultura económica*

Si bien este azul fino es altamente apreciado—hasta la invención de los azules sintéticos de buena duración—los rojos brillantes no se pasan por alto. Aunque era relativamente sencilla la obtención de buenos rojos para la pintura durante la época preindustrial (minio, pigmentos vegetales, óxidos de hierro), no ocurre lo mismo dentro de la industria textil. El rojo intenso se asocia por lo común con el púrpura en cuestión de lenguaje. Sin embargo, un manto rojo, una vestimenta roja, simbolizaban la importancia social. En algunos periodos históricos incluso se legisla su uso. Los cardenales, segundos en jerarquía después del Papa, visten de rojo como signo de gran dignidad. Recordemos cuán importante se volvió el tráfico del tinte de grana para la colonia debido a su característico rojo, ligeramente azulado. Pacheco comenta que Jesús es vestido con un manto purpúreo para ser exhibido ante el pueblo, la Biblia lo menciona como rojo, y luego se añade que sus ropas le fueron regresadas. Cabrera, por ejemplo, pinta un primer cuadro con manto rojo, después con la vestimenta azul.

Preciosa Sangre de Cristo – anónimo

Museo nacional del Virreinato

Este tipo de representaciones refuerzan el carácter majestuoso de Cristo haciendo el uso del rojo.



El Cristo de manto o túnica totalmente roja es más común en escenas de resurrección, cuando se le presenta como un rey. El tema alegórico de la preciosa sangre es otro ejemplo del empleo de este color. Los Cristos suelen ir desnudos, su única vestimenta es un manto rojo, lo cual indica la relación directa con el elemento sanguíneo. Es un aspecto triunfal.

Las vestiduras blancas comparten un lugar dentro de las representaciones de la resurrección y de las apariciones posteriores. Esto parece lógico si se toma en cuenta que un sudario de lana cruda para entierro suele ser blanco. Sin embargo, el blanco de Cristo es diferente, suele irradiar, iluminar, tal como puede constatarse en diversos anónimos del periodo. Es difícil imaginar a personajes de la época referida con ropas tan claras. El recurso del blanco es comúnmente utilizado para contrastar al personaje con el entorno más oscuro. Es casi una constante en escenas del nacimiento (paños blancos), así como en escenas pascuales, en las que la actitud bélica o triunfante se reduce y el carácter de Jesús se requiere más de un entorno de pureza.

El azul, por otra parte, es empleado con frecuencia en escenas cotidianas. En el vía crucis de Cabrera lo encontramos en las prendas de Jesús antes del despojo. Representaciones del sagrado corazón de Jesús prefieren el binomio blanco y rojo, pero sobre todo el azul de diferentes tonos para crear contraste entre el ropaje y el corazón que flota.



Es interesante el tema de la trinidad. A pesar de que interpretaciones como las del Greco o Murillo separan físicamente a las personas divinas, un legado medieval que llegó a Nueva España produjo trinitades con personajes idénticos. Si bien se dan ejemplos de los tres personajes usando el mismo color (blanco), las figuras se distinguen, en la mayoría de los casos, por su posición y el color de la túnica.

Santísima trinidad con la virgen María. Anónimo

Notemos los atributos de cada una de las personas sutilmente aplicados a representaciones isomorfas. Simultáneamente el autor de este anónimo compensa la carga azul de la izquierda con un ritmo de ángeles en la derecha.

Dios Padre se ubica en el centro con túnica blanca (el Greco, por otro lado, llegó incluso a presentarlo púrpura con atuendo papal). Esto revela congruencia. En caso de tener que escoger, la persona más importante no sólo ocupa la posición central, sino también el blanco: color que sin miramientos posee el conjunto de significados más

En las dos personas restantes suele haber variaciones. Predominan las representaciones donde el Hijo es representado con túnica azul a la izquierda del espectador, derecha del Padre, como el principio pasivo. El Espíritu Santo, de rojo, se ubica a la derecha del espectador, izquierda del padre, como principio activo. Algunas variantes presentan a Jesús con el binomio rojo y azul, como es frecuente en representaciones cotidianas, y el Espíritu Santo ostenta un rojo anaranjado saturado. Este tipo de tema es particularmente local y derivó en algunas representaciones de la trinidad en las que hay una sola cabeza; fueron censuradas en su tiempo.

El binomio de colores azul y rojo en un mismo personaje es común para Jesús y la Virgen. El simbolismo de esta combinación no ha sido aclarado, sin embargo, podemos conjeturar su sentido viendo que son polos opuestos con determinados significados positivos. Se halla presente el binomio femenino-masculino, la oposición cálido- frío y la antinomia pasividad-actividad. En esta combinación específica se encuentra una armonía de sencillez visual y de significados.

Hemos analizado algunos de los temas más emblemáticos del barroco novohispano. En la Virgen de Guadalupe, tema mariano por excelencia, detectamos la predominancia de valores cromáticos provenientes de los sincretismos por los que pasó el culto en Europa. Tratándose de una figura relacionada con conceptos lunares y de fertilidad, el examen nos permitió comprobar los valores del verde, el rosa y el negro como expresiones de tales referencias. Se observan los significados de color que remiten a las analogías planteadas dentro de las obras.

En el análisis de San Miguel arcángel, además de este tipo de significados, analizamos cómo un autor puede usar los códigos de color acostumbrados en un esquema compositivo y cómo, en caso de tener que distinguir significados, las variaciones en la saturación y la luminosidad alteran radicalmente el sentido.

Finalmente, el análisis de los temas cristológicos pone de relieve un hecho importante: la connotación de prestigio del color como factor para definir una iconografía. Si bien los colores seleccionados para otra representación están sujetos a los factores antes mencionados—analogías naturales, la transformación de significados por intensidades y relaciones compositivas—también hay una connotación que responde a las tradiciones y los usos dentro del medio en el que son utilizados.

Conclusión

¿Clave de color en pintura religiosa?

La frase que titula el estudio es la definición del presente trabajo. A lo largo de éste, se ha demostrado la existencia de elementos ajenos a los factores plásticos en la utilización de determinadas iconografías. Existen, por ejemplo, factores socioeconómicos que originan la asociación del estatus con el uso de determinados colores. Así también, se encuentran factores temáticos religiosos relacionados con citas directas de textos sagrados y tradiciones eclesiásticas, que a su vez se basan en analogías vinculadas con la naturaleza, cuya imagen persiste hasta nuestros días.

Se ha probado entonces, la existencia de una clave implícita. A pesar de que rara vez los textos de la época citan instrucciones específicas, para el uso de un determinado matiz o luz en una situación dada, cuando éstos ocurren, son reveladores de una clave tácita. Al hablarse en un texto de una expresión "radiante", una figura llena de "bondad" o un ser "feo", se aplicaron los colores que en su época se asociaban a dichos conceptos.

Existe pues, un fenómeno de significación asociado al uso del color. Las manifestaciones actuales en las artes visuales y el diseño, son herederas involuntarias de iconografías de color empleadas en siglos anteriores, originalmente relacionadas con analogías naturales.

Siguiendo la definición del término "clave", se ha demostrado la existencia de un recurso iconográfico y formal en los periodos estudiados. Lo anterior, como resultado de claves anteriores, renacentistas y medievales. A lo largo del análisis hemos visto cómo los factores históricos son capaces de influir en las preferencias cromáticas.

Al observar los elementos iconográficos representados, no con fines narrativos sino indicando datos periféricos, como por ejemplo el donante, resalta un hecho: las iconografías de las piezas no sólo residen en tradiciones visuales o cánones religiosos. Una pieza, por rígido que sea su esquema iconográfico, necesita una composición equilibrada. Los autores además de cuidar las indicaciones dadas por los clientes en cuestiones de lo que se debía mostrar, debieron, por oficio, ser capaces de presentar una composición armónica de acuerdo a las costumbres de su tiempo. O bien, como observamos, en algunas ocasiones se presentaba el caso de autores con cierta capacidad e intelectualidad, que llegaban a la innovación de elementos formales.

La concepción del color varía a través del tiempo. Al analizar los usos anteriores del color, siempre es posible caer en la especulación. Sin embargo, desde nuestro punto de vista podemos concluir que el color en la época colonial tiene un carácter primordialmente adjetivo y reafirmador del discurso del cuadro. Si bien un autor puede denotar una figura ubicándola en el centro de un formato, igualmente puede utilizar un color que la tradición iconográfica le indica que es el propio para describir el carácter de la figura. Las características del color como síntoma ceden ante la visión del significado total del cuadro.

Tomemos el ejemplo de los paños. Realmente los colores podrían ser libres, sin embargo, son seleccionados específicamente de acuerdo a la iconografía del personaje vestido, de la misma forma que se utiliza una

bandera. De esta manera, los significados deseados se subrayan y crean discursos complejos. Un personaje representado destaca su cualidad moral o social tanto en sus rasgos hagiográficos (atributos[[c1]], señales de martirio), como por las formas plásticas usadas para representarlos. En este caso, el uso del color, junto con el factor de la luz, aportan las propiedades de significar por analogía natural, así como la de crear reacciones psicológicas fuertes que intensifican el impacto emocional de los temas. Hay que recordar que la función de los cuadros de esta época es la de reforzar la fe. Todos los medios empleados en la obra: claridad, tamaño, composición, color, son enfocados hacia la eficacia de ese fin. En la red de significados que una obra de este periodo puede tener, el color se inserta dentro de los aspectos emocionales y de analogías puras: Bondad-Luz, Maldad-Oscuridad, Fertilidad-Verde, Rojo-Pasión.

Al ser las aportaciones renacentistas (modelado volumétrico de la forma, perspectiva, empleo de sección Áurea, etc.) relativamente recientes al periodo, el color se encuentra con una ventaja en el aspecto semiótico: su repertorio de significados tradicionales tiene mucha más difusión debido a su predominancia formal durante los largos periodos precedentes. No olvidemos que si bien el modelado de la forma puede remitirse a los griegos, éste quedó en relativo desuso por periodos amplios de tiempo. Si en la edad media algunas iconografías de color se habían definido, los significados análogos son mucho más antiguos. Por lo anterior, el color se convierte en un recurso didáctico ideal. Esto se aplica al público indígena que encuentra más puntos de comunión en el uso signico del color, que en una concepción óptica del espacio o la luz. Pero también encuentra cabida en el público criollo y peninsular, cargado de valores signicos de prestigio asociados al color.

Este es el uso que se le da al color en el periodo. Sin embargo, la comparación con otros periodos históricos nos habla de diferentes posibilidades del color. En el periodo barroco el color tiene la función de describir la luz, y ésta la forma: la imitación del color local. Hemos comparado sistemas de representación no basados en la imitación óptica. En sistemas como el medieval, o en las culturas neolíticas, el color se usó también con fines descriptivos y adjetivantes de la forma, pero con un carácter simbólico ajeno a la realidad mimética. Esto deja en claro su potencial como forma simbólica. Más aun, la transición a sistemas como el impresionista invirtió la situación. La forma se volvió el medio de sostener al color, y éste adquirió un papel subjetivo: la composición. Aún se retendrán sus significados tradicionales.

Salta a la vista nuevamente la aseveración: "El arte contemporáneo ha perdido el uso de iconografía".⁵⁸ En esta línea podríamos citar los comentarios de Moholy-Nagy sobre el estado ideal de un color sin significados análogos. Un color puro en términos signicos.² La autora que hace esa referencia, habla de la tendencia del ser humano a atribuir significados a los colores y a la luz que dificultan que el color hable por sí mismo; más allá de si el fuego es rojo o amarillo: esto es, el rojo y el amarillo en cuanto a su lugar en el círculo cromático, a su saturación y luminosidad. "Response to colour symbolism is response based on color-preconception and is pre-determined response based on literary and psychological ideas about color, rather than response to colour itself"⁵⁹. Sin embargo, a lo largo del estudio se constata que no hablamos de una dificultad para abandonar las connotaciones análogas de los colores, sino que más aún, nos percatamos de una franca imposibilidad de hacerlo.

Si tomamos como axioma el hecho de nuestra naturaleza ligada al lenguaje, se nos hará claro el hecho que todo estímulo externo es catalogado dentro de nuestro sistema semiótico. Si bien el rojo ya no nos remite

⁵⁸ Microsoft, 'Encarta', In: Encarta. (Microsoft; Washington, 2005).

⁵⁹ Patricia Sloane, *Colour Basic principles* (Studio vista Londres.)

inmediatamente al fuego, por nuestra pérdida de contacto con el mundo natural, aún así, el mismo color nos remite a nuevos significados. Las banderas, las etiquetas de los productos, las franjas de color de prueba de los canales sin señal. Las asociaciones evolucionan.

Hemos visto que el color no es en sí una sustancia, sino una sensación. Si bien podríamos adoptar el argumento de que el arte ha superado el estado de imitación del color local, los cambios no han hecho sino asignar nuevos significados, más abstractos. El uso del color ha sufrido la evolución de apoyo de la forma, descriptor de la luz y, finalmente, medio de composición

El color como una unidad de uso permutable dentro de las prácticas plásticas.

Hemos dejado establecidos algunos de los usos efectivos del color, así como algunas ejemplificaciones sobre su práctica plástica. El color actúa como algo que significa, sirve para comunicar o expresar. La paradoja reside en que, a pesar de que el color individual o mezclado podría tener un significado altamente volátil, en la práctica individual, el espectador que contempla asimila determinada configuración de colores con un significado fijo definible por su propio perfil. Se puede tender hacia las reglas genéricas o a la catalogación para afinar las intenciones en un trabajo visual, o bien responder a normas iconográficas; sin embargo, la individualidad dispone de sus propias reglas de atribución de significados. Esto queda demostrado no sólo en la mente de un espectador, sino en las preferencias de cada creador que utiliza el color. A pesar de existir constantes iconográficas, cada época, lugar e individuo desarrollan maneras de combinar y crear significado. De esta manera, hemos de referirnos al carácter semiótico del color como orgánico e interactivo.

El término orgánico, tiene un significado claro en biología, y se usa por la similitud encontrada con un organismo. En éste se observa la tendencia a adaptar su significado al conjunto de relaciones que establece su contexto, dentro de una obra o dentro de un conjunto histórico. Adaptarse o reaccionar (de manera simbólica) como un ser viviente.

Se habla de un medio semiótico interactivo porque, a pesar de la intencionalidad de un autor, el significado final es aportado por el destinatario. El espectador no interviene en la elaboración del cuadro, pero sí el medio social (así como todos los factores mencionados); aunque la interacción principal referida se encuentra en el plano simbólico. Si bien el espectador no elabora una obra, sus preconcepciones y experiencias sí elaboran el significado. Las soluciones de los ejemplos tratados tuvieron un resultado en los espectadores de su época, pero nuestra contemplación, nuestro acto de interpretarlos, va cargado de un contexto cultural distinto y nuestra interpretación es diferente de la planeada originalmente. A pesar de que esta misma interpretación está encaminada por arquetipos culturales, varía en el plano individual. Prueba de ello son los usos actuales del color. No debemos olvidar que los realizadores son espectadores analíticos.

El arte, como mencionamos, se inicia por actos rituales, y esto mismo define los primeros usos del color. Pero en la práctica de la plástica actual hay un mayor énfasis en la creación de lenguajes, aunque los elementos empleados siguen cargados de valores signícos tradicionales. Ahora bien, éstos se vuelven un recurso opcional, más no una obligación.

Así, podemos extender la afirmación que dentro de la iconografía de luz y el uso de colores intervienen factores plásticos-ópticos, así como ideológicos-temáticos y económicos sociales. Es pertinente reafirmar estos factores que continuamente interactúan unos con otros. Se podrían analizar de esta forma:

Los factores plásticos revelan un conocimiento empírico de los fenómenos ópticos: hay una educación visual y la realización de una composición. Por ejemplo, los artistas recurren a colores saturados y brillantes como foco de atención y suelen usarse para guiar la vista a través del cuadro, al igual que un determinado esquema de luz.

Los aspectos ideológicos temáticos hablan de lo que podría emparentarse con el segundo nivel de iconografía de Panofski. Hay aspectos que nos hablan de la historia y la región de los autores: el origen de estándares visuales de representación, fundados en textos religiosos, que a su vez se sustentan en analogías naturales. Podemos analizar casos particulares. En una obra el empleo de cierto tono tiene un significado determinado por la iconografía. Sin embargo, hablando del conjunto del periodo, el significado del color se puede resumir como una función adjetiva del tema. Si lo comparamos con el periodo impresionista, el color o color luz significaría una concepción de la forma relacionada con aspectos teóricos y científicos. Así pues, podemos definir que en concepciones de mimesis que tienden a la narración, los aspectos como el color se inclinan hacia los aspectos secundarios y adjetivos: complementos.

En concepciones no narrativas o de abandono de la forma, tendientes en mayor medida hacia el desarrollo y exploración de posibilidades plásticas, el color se inclina más como elemento protagónico, aportando sus cualidades formales (sintácticas), así como semióticas originales.

Los aspectos económico—sociales por el contrario, remiten a lo que Baudrillard llamaría valor signo. Valor estatus en la mayoría de los casos. Un color saturado, vistoso y abundante es sinónimo de un color caro, por ende, el poseedor de una obra que lo use denota estatus. Más aun creando paradojas históricas, al caracterizar figuras con determinados colores los ubica dentro de determinados rangos sociales.

Como comprobamos, estos factores no son independientes. Por supuesto que uno puede predominar sobre otro en determinada obra. Sin embargo, con variantes de determinados ordenes, los factores sociales y económicos han moldeado los elementos temáticos religiosos. A su vez, las formas utilizadas en los procesos compositivos se adaptan a ambos. Es en autores destacados, como Simón Peyrens o Echave Orio, (heredero más directo de Velásquez y perteneciente a una tradición más netamente barroca), donde encontramos verdaderos juegos formales. Parece que entre más avanzado se presente un autor con respecto a su uso formal del color, más independencia encontramos en él de los factores ajenos, incluso en ámbitos tan estrictos como la iconografía. Contrario a lo que se podría pensar, en dichos autores el conducto de utilidad para la creación de la obra no reside en la actualidad del uso puramente formal de estos elementos, sino en la utilización consciente de estas entidades como significantes en sí mismas. Estos factores no sólo nutren la iconografía, sino que emplean un juego de discurso que se auto-justifica. Ellos mismos son los generadores de iconografía a largo plazo.

Por otro lado, los colores no sólo terminan haciendo referencia a la naturaleza, sino a interpretaciones de ella. Más aún: a conjuntos de interpretaciones de ella. Esto es de gran importancia como historia del arte. Se habla de la paleta de determinado artista o periodo. El color entonces asciende entre categorías de iconología. No sólo desempeña la función signifiante de su tiempo, sino que el conjunto de sistemas cromáticos crea discursos complejos agrupables.

Significados heredados de los colores

Los colores, las atmósferas lumínicas tienen una iconografía tradicional. Su significado inherente le ha sido heredado tanto de iconografías arbitrarias acuñadas con el tiempo, como de referencias análogas con el mundo natural. Un productor actual puede, por supuesto, desprenderse de lo anterior e incorporar colores o efectos de luz como medios puramente formales. Sin embargo, en el fenómeno de consumo o en el disfrute de la obra, aparecerá por ende la lectura independiente que remite a dichos caracteres. Si bien el autor durante la ejecución puede prescindir de estas referencias, nada podrá impedir al espectador reconstruirlas. He aquí nuevamente el concepto de permutabilidad de significados. La conciencia de las cualidades semióticas del color y sus significados específicos heredados, pueden ayudar a los realizadores contemporáneos a manipular el contenido signico de sus propias realizaciones y dar un conocimiento útil tanto en tendencias plásticas, como conceptuales o de diseño. Es posible tanto retomar los significados heredados, como en la negación explícita de esos valores. Es tan sutil el mecanismo de significación, que no sólo se puede llegar a esta decisión en cuanto al uso específico de uno u otro color o contraste, sino que se puede llegar a todo un sistema cromático. Lo anterior queda claro en autores que se enfocan en simular, con intenciones conceptuales, atmósferas antiguas, o que buscan sumir al espectador en el concepto de color de cierta época. La conciencia de esta herencia agranda el repertorio del realizador.

Carácter orgánico de las significaciones de color

Ante todo presenciamos un fenómeno de evolución sutil de significados de color. Éste no sólo se puede modificar por situaciones ideológicas, por fenómenos históricos y condiciones económicas. El carácter signico del color está íntimamente relacionado a la atmósfera de su tiempo. El mismo conjunto de productos pictóricos conocidos como barroco mexicano tienen una connotación determinada por su paleta. Podemos definir el Origen de un producto sólo mirando su paleta. La combinación de determinados matices y luminosidades adquieren un significado. Ello revela un carácter importante: la cualidad intensamente afectiva que posee el color, hace que los significados que contiene sean fácilmente influibles por el entorno. Por ende, el color tiene un significado mutable y los productores plásticos pueden insertar nuevos significados, a la vez que utilizar nuevas combinaciones.

Si bien el color se usa para reforzar los significados de formas representadas en un papel secundario, los nuevos planteamientos hacen que se pueda hablar de un color que, además de las connotaciones que el entorno de contemplación le asigna, puede tomar la función protagónica en un discurso visual, en un juego de ilusiones donde se salta de los significados predicativos a los sustantivos (formales).

Al retomar el hecho de que el color puede alterar sus significados por sus aspectos formales y usos específicos, y a la vez ser afectado por las dimensiones como por la luminosidad o la saturación, debemos reconocer, como decía Albers, que estamos ante uno de los elementos más complejos y ricos en posibilidades del arte. Ahora también, teniendo en cuenta, además, sus vastas posibilidades signicas.

Bibliografía

Les anges et les demons

Sophie Cassagnes Brouquet
Editions d' Rourgue
1993
Paris Francia

Origen del Arte Cristiano

Alfred Leroy
Enciclopedia del católico en el siglo XX
Editorial Andorra
1985
Adorra España

EL libro de los Ángeles

Sophy Burnham
Planeta
1990
México DF

Los símbolos cristianos

Ignacio Cabral Pérez
Editorial trillas
1995
México DF

Images de la vierge

Jean Guitton
Editions Sun Paris
1963
Paris Francia

Pintura y escultura en la Nueva España

Guillermo Tovar y teresa
Grupo azabache
1992
Monterrey México

Biblia de Jerusalén

Dir. José Ángel Ubieta
Desclee de Brouwer
1975
Bilbao

Iconología

Cesare Ripa
Tres Cantos
2002
Madrid

Biblia Dios habla hoy

Sociedades Bíblicas unidas
1979
Nueva York

La luz en la pintura: Un factor plástico

Medina de Vargas, Raquel
Promociones y publicaciones universitarias
Barcelona

Los lenguajes verbales y no verbales

Héctor Pérez Grajales
Cooperativa Editorial Magisterio
2001
Bogotá Colombia

The psychology of color and design

Deborah t. Sharpe
Towota, Littlefield Adams
1981
EUA

La verdad en pintura

Jaques Derrida

Paidos

2001

Buenos Aires

El arte del color

Johannes Itten

Noriega editores

1994

México DF

Los lenguajes del color

Eulalio Ferrer

Instituto Nacional de Bellas Artes

Fondo de cultura económica

1999

México

La sintaxis de la imagen

Doris A. Dondis

GG diseño

1982

Barcelona España

Colour: Basic principles and new directions

Patricia Sloane

Studio Vista

1967

Londres

El significado en las artes visuales

Erwin Panofsky

Alianza Forma

1987

Madrid España

Color: el secreto y su influencia

Kenneth R. Fehrman

Pearson Educación

2001

México

Historia de los Colores

Manlio Brusatin

Paidos Estética

1987

Barcelona - Mexico

El final de las vanguardias

Eduardo Subirats

Anthorpos

1989

Barcelona

Signo

Umberto Eco

Editorial labor

1976

España

Al filo del milenio

Julio Amador Bech

Faculta de Ciencias Políticas y Sociales

1994

México D.F.

La estructura Ausente

Umberto Eco

Lumen

1975

España

Fundamentos de la teoría de los colores

Harlald Kuspers

GG Diseño

1980

Barcelona España

Fundamentos de la teoría de los colores

Harald Kuppers

Gustavo Gili

1980

Barcelona

La torre Eiffel: ensayos en torno a la imagen

Paidós

2001

Barcelona España

Diccionario de los símbolos

Eduardo Cirlot

Ediciones Siruela

1958

Barcelona

El informalismo

Eduardo Cirlot

Edición Omega

1976

España

Teoría del color

Johannes Pawlik

Paidós

1996

Buenos Aires Argentina

Pintura Colonial

Manuel Toussaint

UNAM

1982

México

Los materiales de Pintura y su empleo en el arte

Max Doerner

Reverte

1975

México

Miguel Cabrera

Abelardo Carrillo y Gariel

Instituto Nacional de Historia

1966

México

Iconografía del Arte Cristiano

Louis Reau

Ediciones del Serbal

1996

Barcelona

El arte de la Pintura

Francisco Pacheco

Cathedra

1990

Madrid

El Lenguaje del Arte

Omar Calabrese

Paidós

1987

Buenos Aires

Les Vierges Noires: regard et fascination

Sophie Cassagnes Bouquet

Editions du Rouergue

1990

Paris

El arte y el hombre

Rene Huygue

Planeta

1966

Barcelona

Técnica de Pintura en la Nueva España

Abelardo Carrillo y Gariel

UNAM

1983

México

El pintor Luís Juárez

Rogelio Ruiz Gomar

UNAM

1987

México

Juan Correa

Elisa Vargas Lugo

1985

UNAM

México

Arte y Mística del Barroco

Antiguo Colegio de San Ildefonso

Consejo nacional para la cultura y las artes

1994

México

Símbolos de la Biblia

Paul Diel

Fondo de Cultura Económica

1989

México

Interacción del color

Josef Albers

Alianza

1990

Madrid

Historia Universal

José Pijoan

1988

Promociones y publicaciones universitarias

Barcelona

Colour And Culture

John Gage

Thames and Hudson

1999

Londres

Lo sagrado y lo profano

Eliade Mircea

Guadarrama Punto Omega

1981

Buenos Aires

Medieval and Renaissance treatises on the arts of painting

Mary P. Merrifield

1967

Mineola, New York

La luz en la pintura : Un factor plástico : El siglo xvii

Medina De Vargas, Raquel

Promociones y publicaciones universitarias

1988

Barcelona