



HAL
open science

Atrapado por el color. Oro, fondo y mancha en la pintura del Gótico internacional

Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Vincent Debiais. Atrapado por el color. Oro, fondo y mancha en la pintura del Gótico internacional. Los fastos del gótico, *Crítica*, pp.139-156, 2024, 978-84-08-29441-2. hal-04789568

HAL Id: hal-04789568

<https://hal.science/hal-04789568v1>

Submitted on 18 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Atrapado por el color

Oro, fondo y mancha en la pintura del Gótico internacional

Con mucha frecuencia, visitar un museo con niños se aparenta con vivir la experiencia real de quien busca a Wally en los famosos libros infantiles; no tanto porque se escapan y se pierden los pequeños (que también), sino porque su atención se mantiene más fácilmente con hacerles encontrar en los cuadros elementos que puedan reconocer y que les llamen la atención por su originalidad o su banalidad. Los objetos y detalles de la pintura son fantásticas puertas de entrada en los cuadros, más allá del contenido narrativo o del estilo, y permiten acercarse a la imagen de forma segura, con familiaridad, reconociendo en lo que se pintó hace siglos, algo de familiaridad: ¿qué poder de atracción tiene aquel perro dormido a los pies de las infantas en *Las meninas*! Aquellos elementos compartidos entre el pintor, su cuadro y aquel que lo mira, aquellos detalles que se pueden identificar y nombrar, que atraen la atención de los niños y que pueden convertir la visita obligada en un entretenido juego de pistas, ocasión de aprender y fomentar el gusto por la pintura, ponen en el primer plano del cuadro seres y enseres que destacan sobre los fondos pintados para figurar lugares naturales o arquitectónicos. Estas composiciones de líneas y campos de colores diluyen los contornos, niegan el simple principio de representación, y lo hacen a propósito para crear puntos focales en los cuadros, separar las acciones en registros y zonas, establecer jerarquías entre los planos, etc.

La pintura del Museo del Prado, en la diversidad de sus estilos, temas y contextos, ofrece, a veces en un mismo cuadro, un sinfín de ejemplos de aquella tensión pictórica entre lo definido y lo indefinido, entre la nitidez de los contornos y la dilución de las formas. Este artículo propone una lectura de estos lugares diluidos de la pintura y se centra en las obras de arte de finales de la Edad Media donde existen fragmentos de imágenes que parecen resistir a un análisis iconográfico tradicional por no presentar motivos identificables: manchas de color, espacios en blanco, formas indefinidas, nubes entremezcladas, paisajes de humo, luces cegadoras, zonas saturadas de oro. Ese tratamiento singular del color y de las texturas, por no poder ser nombrado, con frecuencia desaparece de la descripción de la pintura y el visitante que se detiene delante de los cuadros no presta atención a estos lugares de la imagen donde “no se puede ver nada”. Corresponde en realidad este uso de elementos informales a

una concepción singular de la pintura, y de la imagen medieval en general, donde las propiedades empíricas, técnicas y simbólicas de los recursos materiales de la imagen participan directamente en la composición y en el sentido de la obra. Este artículo entiende analizar algunos de estos “lugares salvajes” de la pintura medieval, principalmente en el Prado, donde lo informal y lo indefinido se convierten en claves de lectura de la obra y permiten desvelar modalidades inesperadas de fabricar imágenes a finales de la Edad Media.

Una luz al fondo del cuadro

Con 21 años, Alberto Durero pinta alrededor de 1493 en un pequeño óleo sobre tabla su famoso *Hombre de los dolores*. Se trata de un tema iconográfico frecuente en la pintura y los grabados de la época, y Durero pinta varias versiones del tema alrededor de 1500 [fig. 1]. Non obstante, la pintura que hoy se conserva en Karlsruhe es notable en su composición. El pintor presenta a Cristo en el centro de la tabla en un nicho abierto en el fondo dorado del panel; Cristo, herido, sangriento, exponiendo a la vista sus heridas y los instrumentos de su tortura, mira al espectador con gesto sereno. En el primer plano, una viga de madera, quizás la cruz, crea la profundidad de la imagen y sitúa a Cristo entre la superficie de la tabla y el nicho detrás de él, que se extiende “hacia el fondo” en una especie de cavidad infinita de la que parece surgir un resplandor azulado. Durero representa, con esta ruptura de los planos de la pintura, el intermedio cronológico y espacial del *Ecce homo*, a la vez muerto y vivo, entre la Crucifixión y la Resurrección. La diferencia pictórica entre la figuración perfecta de los detalles en el primer plano, y la indefinición del fondo de la tabla figura el principio de “aparición”, el surgimiento de Cristo resucitado desde las profundidades de la muerte. La composición del *Hombre de los dolores* es precisa e invita a detenerse en todos los elementos, identificables o no, de aquella imagen. El tratamiento de la superficie de oro que se rompe al desvelarse un verdadero misterio muestra que la pintura de Durero, aquí y en muchas de sus obras, cuestiona la propia naturaleza de la imagen y parece proclamar su incapacidad para eludir la cuestión de la representación; al abrirse sobre un infinito cromático, lugar de colores y luz, sin forma ni contorno, la tabla declara que solo es una imagen y que solo puede evocar en lo indefinido los misterios de la Resurrección.

En esta pequeña obra, cuyo tema es muy común, Alberto Durero cuestiona lo que la pintura puede hacer y cuáles son sus límites, y lleva su reflexión hasta el extremo. En el reverso de la tabla, el pintor propone una composición de colores y luces que puede interpretarse como la extensión de la cavidad de la que Cristo emerge en el anverso, la continuación de este lugar sin consistencia, el fondo físico del fondo pictórico instituido por la ruptura del panel dorado en el primer plano. En el reverso, la imagen no representa nada, no muestra nada que pueda ser nombrado; solo evoca y propone pintura para pensar e imaginar. Este desbordamiento de colores sin forma ni figura es una parte esencial de la pintura, aunque la presentación actual de la obra en el museo no permita el acceso a esta imagen, y se trata verdaderamente de un pequeño tratado visual sobre la representación. Alberto Durero no es el único pintor de finales de la Edad Media y principios de la Época Moderna que haya entendido el reverso de sus obras como la extensión visual y semántica del anverso. El Bosco, entre otros, está acostumbrado a esta práctica, con imágenes figurativas de la creación del mundo en el reverso del *Jardín de las Delicias*, visibles únicamente cuando el retablo está cerrado, o con evocaciones de mármol o constelaciones en el reverso de los cuatro paneles de las *Visiones del Más Allá*, hoy en Venecia¹. Tanto con Durero como con El Bosco, la extensión de la acción pictórica a los reversos invita, por un lado, a considerar la pintura en su profundidad, en una sucesión de planos que la superficie material no interrumpe sino prolonga, y por otro lado a considerar que lo que no se puede nombrar en la imagen, lo que parece rebelarse contra la definición de la forma es parte de la composición y, por lo tanto, del significado de la imagen.

La atención que se debe prestar a los lugares salvajes de la pintura se ve frustrada, en nuestros hábitos de visitante de museos, por varios fenómenos. El primer fenómeno es cultural o histórico, y viene impuesto por el hecho de que se considera la pintura clásica como un acto de “representación”, de un personaje o de una historia, de algo real o imaginario. En este contexto, la pintura debe traducir visualmente un modelo o un tipo, debe tener un título que permita identificar el “tema” del cuadro. Esto sería aun más cierto para las imágenes de finales de la Edad Media, por definición el tiempo de

¹ Robert Mills, “Back-t-Front: Abstraction and Figuration in Bosch’s Visions of the Hereafter”, Elina Gertsman (ed.), *Abstraction in Medieval Art: Beyond the Ornament*, Amsterdam, 2021, pp. 115-138.

las *historiae*, unas escenas que congelan en imágenes el desarrollo de las acciones y el aspecto de las personas. En el contexto del Gótico internacional, la variedad de aquellas *historiae* es considerable: episodios bíblicos, escenas de caballería, historia universal y mitológica. El segundo fenómeno que parece oponerse a los lugares salvajes de la pintura es científico o académico (por así decirlo), y viene del hecho de que la lectura de la imagen - y de la imagen de la Edad Media en particular - es iconográfica, es decir, se centra en la identificación de los diferentes elementos de la pintura, sus relaciones sintácticas y la construcción general del significado de la obra. El método iconográfico implica el reconocimiento y la calificación de lo que es discernible en la imagen. Si no se ve nada, si no se identifica nada que tenga forma y contorno porque la imagen es solo color o luces, como en el fondo de la gruta en el reverso del *Hombre de los dolores* de Dürero, la lectura iconográfica falla y coloca al visitante en la curiosa y desestabilizadora situación de mirar la pintura sin ver lo que representa - mirar sin ver. Finalmente, el tercer fenómeno que frustra nuestra capacidad de leer la pintura en todo lo que escapa a la forma nace de la historia del arte misma que otorga la capacidad de convocar lo informal y lo indefinido al arte abstracto tal como se desarrolla en los primeros años del siglo XX, y al arte abstracto solo. Siguiendo este relato, todas las producciones anteriores a la “revolución abstracta” deben escenificar figuras identificables dentro de composiciones legibles para que el arte abstracto constituya realmente la ruptura que pretende ser al destruir con lo informal los antiguos modelos pictóricos. Es innegable que las vanguardias contemporáneas trastornan totalmente el campo de la representación, pero sería erróneo pensar que nada antes de las obras de Vasili Kandinsky haya podido basarse en una poética de la vaguedad, de la mancha, de lo indefinido y de lo indistinto. En este ámbito, el arte medieval ofrece un fértil terreno de investigación ya que moviliza con frecuencia lo que Daniel Arasse llama los “momentos de la pintura” en los que el visitante tiene que usar una forma alternativa de mirada²; menos formal, más libre, una mirada que se deje atrapar por el color.

La era del atributo

² Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, 2008 (1ª edición en francés: París, 1992).

La pintura gótica podría, a primera vista, resistirse a esta lectura indefinida ya que parece llena de imágenes, detalles, objetos, elementos arquitectónicos, ornamentos - parece saturada de cosas que se pueden nombrar. Tal saturación se desprende de la obra maestra que preside las salas azules del Museo del Prado: la gran imagen de *Santo Domingo de Silos* pintada por Bartolomé Bermejo hacia 1475. La obra constituye un icono monumental, un retrato maximizado, y muestra una figura hierática, sin narración. Al acercarse a lo que era la imagen central de un gran retablo, se aprecia en el lujo de los detalles dorados una multitud de figuras que habitan la arquitectura, las vestimentas y los objetos que sirven de marco a la figura del santo; cuerpos y rostros pintados en la escultura de los arcos, elementos vegetales o animales en los tejidos, composiciones geométricas. En total, la tabla de Santo Domingo muestra un centenar de criaturas, más de 80 elementos de construcción y unos 250 objetos. En esta avalancha de detalles que llena todos los intervalos de la pintura, nada parece indefinido o indistinto. Por el contrario, todo parece identificable, preciso, perfectamente situado en la tabla. Esta tendencia se prolonga hasta finales de la Edad Media, y se podría detener con obras como el *Jardín de las Delicias* y su preocupación coleccionista; una inclinación hacia el inventario y la acumulación de objetos, una pintura anclada en la materialidad de los utensilios. En la tabla pintado por Bartolomé Bermejo, sólo el fondo dorado, detrás de la cátedra, y el suelo, debajo del trono, desafían cualquier tipo de definición y usan lo informal para resaltar el icono central con la imagen del santo.

La multiplicación de detalles artefactuales localizados en la pintura gótica y la necesaria aproximación iconográfica que implica surgen por dos factores principales en la imagen de finales de la Edad Media. El primer factor es la diferenciación de los planos de la imagen, y eso antes de la perspectiva, que permite producir diferentes lugares en la pintura, lugares que establecen su propio nivel de realidad sin confusión ni superposición en el cual los objetos pueden acumularse. La parte dedicada a la Crucifixión en el *Tríptico de la Redención*, pintado en Flandes alrededor de 1450, muestra la nave de una gran iglesia dividida en varios lugares que permite la figuración simultánea de diferentes escenas: los sacramentos, la Pasión, la historia de los santos, incluso en las imágenes de las vidrieras en la parte inferior del ábside. En cada uno de estos registros figurativos, el pintor coloca una multitud de seres y objetos que participan del complejo discurso teológico de la tabla. Al abrir la ventana de la pintura, la

perspectiva multiplicara las posibilidades figurativas en cuanto a los detalles y a los atributos. Este es el segundo factor que hace que la pintura medieval tardía sea muy legible desde un punto de vista iconográfico: su capacidad para escenificar atributos y objetos como inflexión del discurso. En una escena consensuada, típica, identificable a primera vista, el pintor, al convocar un objeto singular, puede introducir un elemento que enriquezca el significado de la imagen, que la haga aún más compleja y que desencadene un itinerario de descubrimiento semántico. La narración y el retrato salen de la obviedad con la introducción de aquellos elementos que detienen la mirada y proponen que la imagen cambie de tono, de alcance. Las salas del Museo del Prado muestran muchas de aquellas imágenes torcidas por los detalles, y se podría organizar visitas basadas únicamente en estos “objetos de detención”. La famosísima *Fuente de la Gracia* pintada alrededor de 1440 es una de ellas. En esta pintura alegórica sobre la ortodoxia católica, que manifiesta los errores del judaísmo, los atributos de todos los personajes constituyen el corazón del discurso y traducen en la imagen los textos contemporáneos sobre la fe y la superioridad de la Iglesia. Por lo tanto, sería necesario detenerse en las inscripciones, en los instrumentos musicales, en los elementos de la vestidura, en las sagradas formas que brotan de la fuente, etc. La *Anunciación* atribuida a Robert Campin y fechada en la década de 1420 también presenta tal colección de objetos sembrados en la imagen: el gabinete de libros abierto para significar el cumplimiento del Antiguo Testamento en la encarnación de Cristo, el lirio para la virginidad de María, el cartel litúrgico que cuelga de la columna, que ya anuncia la pasión de Jesús. En una imagen que diferencia los planos y por lo tanto los lugares simbólicos, los pintores pueden llenar los espacios pictóricos con artefactos, ofreciendo así la posibilidad de lecturas alegóricas profundas basadas en el reconocimiento y la interpretación de aquellos signos. Los últimos años de la Edad Media podrían considerarse en la pintura como el “era del atributo” y el “tiempo del artefacto”, haciendo que la imagen esté perfectamente disponible para una lectura iconográfica en la que todo lo que se ve es identificado e interpretado, y para una lectura informal en la que todo lo que resiste a una lectura iconográfica contribuye a la fabricación del sentido de la pintura.

Ríos de colores y fondos dorados

A la hora de señalar este momento en la historia de la imagen en el que las cosas saltan a la vista resulta significativo que el libro fundamental de Daniel Arasse sobre el detalle en la pintura tome como punto de partida de su investigación la *Anunciación* de Cortona pintada por Fra Angelico en 1433. El historiador del arte francés - sin duda uno de los más provocativos investigadores de la cultura visual moderna - llama la atención sobre la inscripción que conecta la boca de la Virgen con el gesto del ángel; está pintada bocabajo y se lee desde la derecha hacia la izquierda para resaltar que la aceptación de la Virgen está dirigida solo a Dios - María pacta con lo divino al hacerse madre de Cristo. La precisión del gesto pictórico para hacer visible la declaración *Ecce ancilla Domini* contrasta fuertemente con otras áreas de la misma pintura que parecen fuera de control, indefinidas, imprecisas. El suelo de mármol en la alcoba de la Virgen está hecho de sombras y manchas, una mezcla de matices sin forma que transforman el lugar arquitectónico, con sus reglas racionales de composición, en un espacio indefinido, sobrenatural, para el encuentro entre lo humano y lo divino.

El tratamiento pictórico del mármol en indistinción es característico del trabajo de Fra Angelico, de las anunciaciones italianas del siglo XV y de muchas obras del mismo periodo en Europa³. Se encuentra por ejemplo en la grandiosa *Anunciación* del Museo del Prado, de nuevo en el pavimento de la alcoba de la Virgen [fig. 2]. El suelo ya no es un suelo de piedra; el pintor no trata de representar un lugar material y limitado por las normas constructivas. Fra Angelico produce pintura pura como lo suele hacer para señalar un “momento” singular en la imagen donde la imagen decide no llegar a mostrar todo lo que ocurre allí. Lo que llama la atención en esta imagen tan conocida es el contraste entre la definición molecular y la precisión incomparable de ciertos elementos de la tabla por un lado (las plumas microscópicas en las alas del ángel, el enciclopedismo botánico del jardín, la delicadeza de las esculturas en el pórtico), y la insubordinación de aquella “sensación de mármol” en el lugar de la Anunciación por otro⁴. Sobra apuntarlo, pero no hay nada aleatorio en este tratamiento enfático de la piedra a través del color, que obviamente no puede vincularse con cualquier limitación técnica o

³ Águeda Asenjo Bejarano, “Lo corpóreo y lo etéreo: la abstracción del color en Fra Angélico”, *Mirabilia* vol. 31, 2020, pp. 85-105.

⁴ Paul Vanderbroeck, “*Matrix marmorea*. The Sub-Symbolic Iconography of the Creative Energies in Europe and North Africa”, Barbara Baert (ed.), *New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology*, Bruselas, 2011, pp. 180-210.

dejadez intelectual por parte del pintor. En realidad, la transformación del mármol en un flujo de colores, en una forma sin contorno, porque desafía el coleccionismo y la cultura del atributo, constituye un recurso visual muy potente a la hora de señalar sin representar lo que no puede ser restringido dentro de los límites de un contorno⁵. Tal uso de los colores para esquivar la representación no pertenece exclusivamente a Fra Angelico y se encuentra con frecuencia en la pintura de finales de la Edad Media, aunque pase completamente desapercibido durante las visitas en los museos. En la tabla que presenta a *Cristo bendiciendo* pintado por Fernando Gallego alrededor de 1494, el suelo está perfectamente sometido a las reglas de mampostería y a la perspectiva del templo pero se disuelve debajo de los pies de Jesús; justo allí adquiere las propiedades visuales del globo terráqueo que sostiene Cristo en su mano izquierda: vapores coloreados y mezclados, ausencia de restricciones formales, indefinición artefactual, todos signos de la naturaleza sobrenatural – “supraformal” - de lo que se figura en la pintura con el gesto de bendición de Cristo.

Una vez admitido el hecho de que lo que no se puede describir y lo que no se parece a nada juega un papel en la construcción y el sentido de la imagen, el visitante del museo puede centrarse en estos momentos pictóricos en los que “no se ve nada”. En el contexto del Gótico internacional, la pintura utiliza principalmente oro para instalar figuras y escenas - salta a la vista en las salas 51A y 51B del Museo del Prado. La saturación de la imagen por el resplandor del oro es tan continua que se disuelve por completo. De forma paradójica, la presencia del oro es tan intensa que casi desaparece en el fondo de la pintura, en el muro del que está colgada, para dejar visibles los contornos de una figura que destaca y parece salir de la pintura - la nueva museografía, con sus paredes azules, resuelve y subraya a la vez esta tendencia con gran inteligencia. Ahora bien, pasar del oro, descuidar el color y convertirlo sólo en el soporte de la imagen, conduce a ignorar la declaración que la obra de arte hace de sí misma: el oro grita que la imagen es una imagen. En la preciosa tabla de la *Virgen de la leche* pintada por Bartolomé alrededor de 1490, Madre e Hijo están instalados sobre un fondo dorado decorado con motivos ornamentales, y destacan por el contraste de colores [fig. 3]. En la parte inferior, un dintel de

⁵ Georges Didi-Huberman, “La dissemblance des figures selon Fra Angelico”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen- Age, Temps modernes* vol. 98, 2, 1986, pp. 709-802.

pedra lleva la firma del artista y declara que la pintura de la Virgen con el Niño es una imagen; pero la colocación del hermoso manto rojo en este dintel proyecta a María y a Jesús en el primer plano, en el espacio del espectador. Los dispositivos de contraste entre los colores del fondo y del primer plano, y de la interrupción de los planos son muy comunes. Convierten la imagen en una figura presente y tridimensional que cambia de naturaleza con esta transgresión. El oro en el fondo de la imagen no es solo una celebración de la majestad y dignidad de la figura, sino un recurso visual para operar una transformación del estado de la imagen de la Virgen. Esta pequeña tabla es una imagen de devoción, destinada a la oración y utilizada como soporte de meditación. Alrededor de 1490, nuevas técnicas de devoción insisten en el papel de la contemplación de las imágenes como medio de acceso a la presencia espiritual de Cristo, de la Virgen y de los santos. Textos contemporáneos relatan episodios milagrosos en los que imágenes de devoción se animan - salen de su estado de imagen - durante la oración; andan, tocan, hablan como si hubieran escapado de su fondo y de su marco para interactuar con el orante⁶. El fondo dorado, muy fácil de ignorar en la contemplación de la *Virgen de la leche* y de muchas obras del Gótico internacional, es el medio pictórico de simultáneamente declarar el estado de icono, es decir, una imagen para rezar, y anticipar el cambio de este estado, dejando posible la animación espiritual de la figura. En esta categoría de dispositivos informales entra el conjunto de telas, cortinas, pañería - momentos de puro color material - que abren al interior del marco un nicho para la imagen, y que transforman la pintura en una estatua de devoción, en una porosidad de las técnicas y vehículos de oración. El color sólido, sin figura, tan presente en la pintura de finales de la Edad Media no es decoración ni ornamento, y menos aún una anécdota técnica, sino un dispositivo para decir qué es la imagen en su naturaleza, cuando el atributo permite decir qué es la imagen en su sentido.

Infracción por el color

La indistinción en los colores o las formas constituye una manera para el pintor de señalar una ruptura en la continuidad de la imagen, de mostrar que precisamente allí la representación cambia de registro;

⁶ Alejandro García avilés, *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*, Vitoria-Gasteiz, 2021.

de decir visualmente que allí ocurre lo Hubert Damisch llamaba una “infracción”⁷. Las salas del Museo del Prado exponen numerosos ejemplos de aquellas infracciones, a veces discretas, como es el caso en el gran *Retablo de la vida de la Virgen y San Francisco* pintado por Nicolás Francés alrededor de 1445. Las dos calles laterales presentan escenas narrativas instaladas debajo de unos arcos lobulados. El fondo dorado que sirve de fondo en todos los paneles se llena en cada escena de elementos arquitectónicos que sitúan la historia en un entorno urbano, o vegetales que instalan la narración en un paisaje natural. En cambio, en el panel central que figura la adoración de la Virgen y el Niño por los ángeles y la coronación de la Virgen, el oro se queda en el primer plano - nada viene “llenarlo”. El trono no se coloca en un edificio, sino directamente sobre el fondo de la pintura para indicar el carácter celestial e icónico de las imágenes centrales. El contraste de los colores produce al mismo que declara una distinción en la composición del retablo y deja ver sobre el oro una imagen de diferente naturaleza. El oro absorbe y disuelve todos los elementos identificables para crear un ambiente singular y trascendente, en el que la ausencia de figuras u objetos es la indicación de una calidad particular de la imagen.

En tal despliegue del oro reside una idea notable que circula en el arte cristiano de la Edad Media desde mediados del siglo XII, en cuanto a la contemplación, posible o no, de lo divino. Según esta idea, el resplandor del oro, una luz tan presente y radiante que ciega y finalmente impide ver, constituye el medio idóneo para la imagen de señalar que lo que pretende mostrar es realmente imposible de representar en formas y contornos. La ceguera producida por el brillo del oro es la manifestación visual de los límites de la mirada; invita a cambiar la forma de mirar y a ver con los ojos de la fe. Para señalar la difusión de esta idea, se puede citar un ejemplo manuscrito producido en el momento en que la filosofía escolástica considera esta cuestión de la ceguera cognitiva. En la imagen de la Trinidad pintada en un salterio inglés del siglo XIII, la letra D, inicial del Salmo 109, presenta el Trono de la Misericordia⁸: Dios Padre lleva la cruz que muestra a Dios Hijo, Cristo crucificado; Dios Espíritu Santo con forma de paloma vuela hacia su cabeza. El oro domina en la

⁷ Hubert Damisch, “Figuration et représentation : le problème de l’apparition”, *Annales. Economies, sociétés, civilisations* vol. 26, 3, 1971, pp. 664-680.

⁸ Cambridge, Trinity College, MS B. 11. 4, fol. 119r.

iluminación y traduce visualmente el resplandor del versículo 3: “Contigo está el principado en el día de tu fuerza en el resplandor de los santos”. El rostro divino está oculto y se traduce por un lóbulo dorado que ciega al espectador. La imagen no busca manifestar la semejanza de los rasgos, sino declarar la incapacidad de contemplar a Dios. La exuberancia del oro deja la forma en la sombra, ¡que paradoja! Señala de forma máxima un fracaso o una decepción en la representación, moviendo la lectura de la imagen desde el reconocimiento de las formas hacia una interpretación de las propiedades de los materiales representados.

Signo del lujo, de la riqueza, de la sofisticación y del virtuosismo del Gótico internacional, la presencia del oro es también una indicación de la penetración, en la práctica artística, de una teología particular de la imagen tal como se desarrolla en las universidades de Europa a lo largo de los siglos XIII-XIV, una teoría de la imagen que da primacía al conocimiento intelectual sin descuidar la experiencia de los sentidos, al contrario. La percepción permite convocar las propiedades sensibles de los objetos, imágenes y materiales, y la intelección permite extraer de ellos las propiedades insensibles de lo que pretenden figurar. Este proceso de conocimiento se conoce durante la Edad Media como “abstracción”. En las obras visuales, la abstracción consiste en representar ideas gracias a las analogías o similitudes en las propiedades de los materiales y objetos representados, y no gracias a los objetos mismos. Entre las colecciones del Museo del Prado existen ejemplos notables de tal trabajo sobre las propiedades, como en una de las tablas del *Retablo de San Pedro de Verona* pintada por Pedro Berruguete a finales del siglo XV. La imagen representa una escena de adoración cerca de la tumba del santo mártir. El sepulcro se sitúa contra la pared de una construcción abovedada abierta a la izquierda; la arquitectura es tratada con gran cuidado, especialmente para las columnas de mármol y capiteles. Del techo cuelga una lámpara sobre la que cae milagrosamente un rayo para manifestar la *virtus* del santo en acción. El tratamiento pictórico de la tumba es muy original. Consiste en un gran sepulcro de piedra colocado sobre cuatro columnas. La cubierta de la tumba, decorada con piedras preciosas, lleva la efigie del santo. El conjunto está coronado por una imagen de la Virgen con el Niño, y una estatua de Cristo con el estandarte. Las paredes del sepulcro consisten en losas de mármol tratadas visualmente con un motivo indefinido que mezcla el color azul y un tono más claro - una mancha

absolutamente única en la pintura de Pedro Berruguete. La elección de este motivo de mármol es sorprendente, es una “infracción”, pero puede ser adecuada para esta escena milagrosa completamente enfocada en el sentido físico de la vista. La figura central de un ciego domina toda la composición. Las dos figuras femeninas arrodilladas en oración en primer el plano tienen sus ojos fijos en la tumba del santo; no en la parte superior mostrando su efigie, sino en la placa de mármol que forma la cara frontal del sepulcro. La figura de la derecha, que podría estar tocando la tumba con la mano izquierda y presionar su rostro en el lateral, parece mirar a través del mármol hacia el interior de la tumba para ver lo que está escondido por la piedra y expuesto en la efigie de la tapa, una efigie que nadie en la imagen está mirando. El uso de losas de mármol para simultáneamente ocultar y revelar el cuerpo del santo es una elección plástica relacionada con las propiedades de este material, no con la forma del sepulcro. Al asociar el mármol y la posibilidad de ver a través de la piedra, se puede plantear la hipótesis según la cual Pedro Berruguete convoca las propiedades del mármol, a la vez mineral opaco y agua translúcida según los textos medievales definiendo este material, para definir lo que significa “ver” el objeto. Se trataría no solamente de representar milagros, sino de figurar una ortodoxia en cuanto al uso de objetos e imágenes, y de mostrar con la mancha de mármol que la tumba del santo es solo un vehículo por el cual se producen la devoción y el milagro. Las losas de mármol que ocultan la vista del cuerpo no impiden la visión con los ojos de la fe. Las placas de la tumba no son de mármol; son como el mármol; convocan las propiedades teóricas del mármol, son su abstracción en el corazón de la narración.

El énfasis en el significado de las propiedades materiales está permitido en el Gótico internacional por la abundancia de los colores en las imágenes y su tratamiento en el primer plano de las obras. La saturación no es sensible solo con el oro y no se limita a la pintura. Tapices, iluminaciones, orfebrería imponen grandes gamas de tonalidades brillantes - rojo, azul, verde principalmente - que ahogan la imagen en un torbellino cromático, hasta el punto de difuminar los contornos de las figuras. Giotto en la escena del *Juicio Final* de la capilla Scrovegni en Padua, pintada a principios del siglo XIV, crea áreas deslumbrantes de color. El oro desbordante del nimbo de los ángeles aglutina a una tropa infinita alrededor de la figura de Cristo, pero sus cuerpos se disuelven en el azul del cielo; el fuego del infierno

fluye desde la mandorla central en un gran río rojo que atrae y hace desaparecer a los condenados, y los lleva a la indefinición de la mancha en la parte inferior de la escena, a los pies de la pared. En el famoso díptico Wilton, pintado en el norte de Francia a finales del siglo XIV, es el color azul del manto de los ángeles y de la Virgen el que se impone a la vista y une a todo el grupo en un conjunto celeste indefinido, contrastando con las figuras de los Reyes Magos y del comendatario, en el lado opuesto del díptico, individualizados en sus contornos sobre el fondo dorado. En la hermosa pintura de la *Coronación de la Virgen* realizada por Enguerrand Quarton alrededor de 1453, el color rojo une la parte superior de la composición atrapada en el manto de la doble figura de Cristo y en las figuras angélicas. Alrededor de la Virgen, la definición del espacio desaparece: el manto se convierte en la frontera entre el cielo y la tierra, puerta de entrada al oro del paraíso. En el mundo manuscrito, la saturación cromática se apoya en la representación de cortinas y telas que literalmente ahoga la narración bajo el peso y la textura de los colores, rompiendo la composición y el realismo arquitectónico para producir un lugar específico dentro de la imagen donde presentar una figura en particular: división por color, partición por textura. Los colores sin duda tienen una función simbólica y heráldica en estas imágenes y son un elemento esencial del discurso visual; pero probablemente también se debe tomar el color por lo que es, como tal, como color que se ha convertido en sujeto.

Algo sucede por el color en la pintura sin que se pueda atribuirle una forma particular; es más, sucede algo precisamente porque el color, en este momento preciso de la imagen, no se parece a nada, como se puede apreciar en una pequeña tabla que representa la *Adoración de los Magos*, pintada alrededor de 1424-1426 por el maestro Francke para el retablo de Thomas Becket. En este retablo, las escenas no están instaladas sobre un fondo dorado, sino sobre un fondo rojo brillante sembrado de estrellas doradas. Este dispositivo para el fondo de las escenas es constante y perfectamente homogéneo, a excepción de la *Adoración de los Magos* en la que el pintor ha dejado una mancha negra para aislar visualmente una estrella, la estrella seguida por los Reyes Magos hasta el pesebre. Esta mancha sin forma permite pasar del ornamento de las estrellas a la representación de la Estrella de Navidad. A diferencia de lo que se ve en la apertura celestial producida en la escena de la *Natividad* - unas nubes

en cuyo corazón se encuentra el busto de Dios, la mancha de la *Adoración de los Magos* no tiene intención mimética, no representa nada; indica que sucede algo distinto en ella.

Este principio pictórico de lo informal como indicio fundamenta la “teoría de la nube” formulada por Hubert Damisch en un libro clásico⁹, y que propone ver en el gesto pictórico de lo informal un recurso para señalar la presencia de una imagen que desafía la continuidad de los planos de la representación. Se podría en este instante volver al Museo del Prado y comparar la parte dedicada a la Crucifixión del *Tríptico de la Redención* con la parte del Juicio Final. En la primera composición, todo es detalle, situación, definición, precisión, yuxtaposición: todo está en su lugar en un espacio normalizado y delimitado. En la segunda parte, esta quirúrgica organización espacial se rompe por el surgimiento de una masa de color marrón en el centro de la imagen que escenifica la aparición de Cristo Juez; envuelve a las figuras de San Juan y de la Virgen que parecen perder el equilibrio al apoyarse sin poder en este espacio sin forma, y encontrarse en un lugar indefinido de aparición y visión. La puesta en escena de figuras en una nube que fluye a través de la pintura encontrará con el Renacimiento su paroxismo, en la disolución de los planos y la presencia de la oscuridad en una parte importante del cuadro, pero se debe a las últimas décadas de la Edad Media y al Gótico internacional el desarrollo de las posibilidades pictóricas de surgimiento y aparición. Tal uso del color y de lo informal en la pintura no puede separarse del contexto histórico en el que se producen estas obras, con tres fenómenos importantes: primero, el desarrollo de un misticismo basado en el éxtasis, que conduce a la disolución de los vínculos entre el cuerpo y la mente, entre el mundo terrenal y el mundo celestial; en segundo lugar, importantes trabajos sobre óptica y sobre el papel de la luz en la percepción de los colores y las formas; en tercer lugar, la relativa normalización de los códigos y sistemas de color. Este contexto permite a los pintores jugar con el color y la forma más allá del simbolismo en un entorno artístico que no ve oposición entre la definición de los objetos y la percepción borrosa de sus contornos, como se puede apreciar en la diversidad figurativa del *Tríptico de la Redención* del Museo del Prado.

En el lugar de la mancha

⁹ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1972.

El color solo, cuando no parece producir forma, puede convertirse en cuanto que signo en un elemento esencial de la pintura. La mancha profunda, sin final, de color negro que se abre detrás de la mula y del buey en el centro del *Retablo de la Adoración de los Magos* pintado en 1423 por Gentile da Fabriano, obra emblemática del Gótico internacional, constituye uno de aquellos signos informales. Este fragmento de la pintura donde nada parece suceder porque no se distinguen ni figura, ni forma, ni pliegue en lo visible, pasa desapercibido: no hay nada que ver detrás de la escena de la natividad. En cambio, una puerta se abre detrás de la figura de la Virgen y da acceso a un jardín de flores en cuyo fondo se aprecia una discreta nube; el paisaje y la arquitectura al fondo de la tabla han sido tratados con gran delicadeza y muchos detalles; la representación del suelo en el primer plano muestra que el pintor no descuidó ninguna parte del retablo y que despliega una inmensa diversidad de formas y signos para narrar el episodio bíblico. Por lo tanto, la restricción de formas y el uso de un color sin figura en la parte central de la imagen no son anécdotas y deben leerse como una evocación de la muerte y del sepulcro de Cristo. Se trata de una asociación profética común en la Edad Media pero que Gentile da Fabriano traduce en la pintura no por un signo formal y definido - a diferencia de lo que se ve en muchas escenas de la Natividad, la cuna en este retablo no es una tumba - sino por una evocación cromática y una ausencia de forma. La mancha negra del *Retablo de la Adoración de los Magos* no puede considerarse como un accidente de la pintura, como una mancha sin consecuencias. Al contrario, debe abordarse como una ruptura fundamental y significativa en el pacto figurativo que une la historia, el pintor que la cuenta y el espectador que la contempla. Al imponer a este último un cambio en los términos del contrato y al mostrar que hay algo aquí que no puede ver, la imagen llama su atención sobre lo que realmente se necesita leer de la pintura. En la tabla del retablo de la Virgen pintado por Francisco de Osona hacia 1490 y que representa a *Cristo ante Pilato*, la escena se desarrolla en un espacio arquitectónico que parece seguir unas normas de composición en perspectiva, excepto al fondo de la imagen, precisamente en el punto donde el espectador busca intuitivamente con la mirada la convergencia de las líneas de fuga [fig. 4]. Aunque que la tabla en cuestión se colocara en una posición singular en el retablo, nada puede explicar esta agitación figurativa que rompe totalmente la composición. Detrás del arco de medio punto se abre un pequeño espacio sumido en la oscuridad en cuya parte inferior se abre una puerta; las proporciones y su colocación en la pared la hacen

intransitable - aunque entreabierto, la puerta no proporciona salida - y el color negro uniforme de esta pequeña apertura choca y rompe la circulación de la mirada a la superficie de la imagen. Mancha cromática y mancha en la composición geométrica, el color negro en *Cristo ante Pilato* produce incomodidad, extrañeza e inestabilidad. Más allá de cualquier lectura iconográfica, invita a mirar donde no hay nada que ver, al camino que Cristo está a punto de tomar al salir de la sala de justicia.

Este artículo no pretende agotar el sentido del color en la pintura medieval, sino invitar a quienes visitan las salas de los museos a mirar lo que parece ser nada más que una mancha en el cuadro, a interesarse por todo lo que resiste a su identificación. Adoptar tal actitud es tener en cuenta que esta provocada búsqueda de sentido está perfectamente en línea con el pensamiento medieval de la imagen que funda el principio mismo de la representación, tanto en su eficacia como en su fracaso, en la percepción sensible y en sus límites. El Gótico internacional es un excelente laboratorio para considerar esta tensión puesto que si consagra la “era del atributo”, la fascinación por los objetos y la diversidad de las narraciones, también presencia la culminación intelectual del principio de “figura”, es decir de los elementos pictóricos que hace de su disimilitud el motor de la significación.

La noción misma de “mancha” es inseparable de la historia de la imagen en general, y de la pintura en particular. La mancha por excelencia es el rostro de Cristo dejado en el velo tendido por Verónica en el camino al Calvario, una mancha reproducida a lo largo de la Edad Media en la pintura, luego en el grabado - se encuentra colgada de un pilar al fondo de la escena de la Crucifixión en el *Tríptico de la Redención*. Al final del período medieval, las llagas de Cristo se figuran en manuscritos devocionales por manchas dejadas en tinta roja, como en un libro de horas pintado en Holanda en el siglo XV y conservado hoy en el Walters Art Museum de Baltimore. Todas las nociones que se asociarán con el arte moderno (vapor, desenfoque, impresión) son en realidad inherentes al arte de la Baja Edad Media no porque corresponden a la lectura de los historiadores del arte, sino a la concepción misma de la imagen medieval tardía. El hecho de que se puede manchar la pintura o producir la pintura por manchas es indicio de una práctica de imagen que resiste a la definición formal. A la vez material e informal, la mancha de color tiene la facultad plástica de indicar sin hablar del todo, y así señalar que hay algo que ver sin decir lo que es. A diferencia de la huella, la mancha no necesariamente dice hacia

qué apunta. No desencadena una interpretación formal, sino de una evocación sensible; y ésta es la gran fuerza de la pintura. En la gran exposición celebrada en el Museo del Prado en 2023 dedicada a la obra de Fernando Zóbel en relación con la pintura clásica, la *Santa Faz* de Zurbarán fechada alrededor de 1660 y su traducción en 1959 por Zóbel se exhibieron lado a lado. La primera imagen, que traduce visualmente otra imagen que apareció milagrosamente al mancharse su soporte, se reinterpreta por una nueva mancha, en una demostración singularmente reveladora del vínculo entre gesto informal y deseo pictórico.

FICHER AUTEUR