

Revista de Filosofía, N° 78, 2014-3, pp. 82 - 98
ISSN 0798-1171

Consideraciones estéticas sobre la metafísica de la luz y el color

Aesthetic Considerations About the Metaphysics of Light and Color

*Lucrecia Arbeláez G.
Universidad del Zulia
Maracaibo-Venezuela*

Resumen

La investigación pretende establecer los rasgos más resaltantes de la metafísica de la luz dentro de las ideas estéticas desarrolladas por los teólogos cristianos durante el período medieval. Ésta va a estar representada plásticamente en las diversas manifestaciones artísticas visuales de carácter sacro y religioso (pinturas y esculturas especialmente) producidas durante esta época, el Renacimiento y el Barroco con la finalidad de fortalecer el culto de los fieles durante las celebraciones religiosas realizadas por la Iglesia Católica en sus templos. Asimismo, durante el proceso de conquista y colonización de los territorios americanos, podemos apreciar la presencia de este tipo de obras que en el campo de la historia del arte se va a conocer como arte barroco hispanoamericano o arte colonial latinoamericano. En conclusión, estas manifestaciones artísticas, serán instrumentos que permitirán a la Iglesia difundir su doctrina teológica y relacionar la belleza y bondad metafísica de Dios con el elemento físico de la luz.

Palabras clave: Estética medieval, metafísica de la luz, claritas, teología de la luz y simbolismo del color.

Abstract

The research aims to establish the most striking features of the metaphysics of light within the aesthetic ideas developed by Christian theologians during the medieval period. This will be represented artistically in the diverse visual art forms of a sacred and religious character (especially paintings and sculptures) produced during this era, the Renaissance and Baroque periods, in order to strengthen the cult of worshipers during religious celebrations held by the Catholic Church in their temples. Likewise, during the process of conquest and colonization of the American territories, we can appreciate the presence of this type of work that will be known as Hispano-American baroque or Latin American colonial art in the art history field. In conclusion, these art forms will be instruments that will allow the Church to spread its theological doctrine and relate the beauty and metaphysical goodness of God to the physical element of light.

Key words: Medieval aesthetics, metaphysics of light, *claritas*, theology of light, color symbolism.

Introducción

Adentrándose en la época medieval, las ideas estéticas tuvieron su origen fundamentalmente en la antigüedad clásica, durante la cual éstas adquirieron un significado novedoso al ser incorporadas en la vida humana, en el contexto socio cultural y en el religioso, propios del cristianismo. En tal sentido, al abordar la concepción estética y al proponer normativas en la producción artística, la antigüedad clásica se enfocaba más hacia la naturaleza, mientras que los medievales se fundamentaban en la tradición cultural de esa época, apropiándose de sus rasgos más importantes y redimensionándolos a la luz de la fe y la teología.

En consecuencia, la edad media se caracteriza por la belleza inteligible, la armonía moral, y el esplendor metafísico. Al respecto el Pseudo Dionisio expresa, que la belleza es un atributo divino y debe entenderse la hermosura de las cosas creadas a partir de la belleza divina. Plotino distinguía entre belleza y bondad, pero el Pseudo Dionisio las identifica. Las cosas hermosas lo son porque participan de la hermosura; ésta es la causa de todo ser hermoso, del esplendor y de la armonía, a la manera de una luz que reparte sus rayos a todas las criaturas. Esta hermosura se llama *kalos* y es bella, eterna e inmutable, en todas sus partes, y todos los entes pulcros depen-

den de ella al ser causa eficiente, movedora y principio trascendental de todas las cosas¹.

Otro concepto plotiniano que el Pseudo Dionisio introduce en la estética cristiana es el de la luz. Lo Uno, según Plotino es como la luz, e irradia como la luz en sus emanaciones. También el Pseudo Dionisio se refiere a la belleza como luz y claridad, y hace un gran aporte al combinar esta noción con los antiguos conceptos de orden y simetría para definir la belleza. La belleza será entonces, armonía y claridad².

Asimismo, los medievales poseían sus apreciaciones sobre el tipo de belleza sensible dándole énfasis tanto a la belleza natural como a la belleza artística. Por consiguiente, para los estudiosos del área, éstas eran consideradas las vías a través de las cuales el hombre puede acceder al amor de Dios, debido por el goce estético que ellas producen en el alma del ser humano.

La metafísica de la luz y el color como origen de la belleza

En el ámbito estético, los estudiosos cristianos planteaban que lo sensible está impregnado de gran significación espiritual. En tal sentido, San Basilio plantea que la belleza es una relación que se establece entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado. En consecuencia, la belleza pertenece a este contexto relacional donde el hombre siempre la desea y la busca con el fin de alcanzar la belleza suprema, simbolizada en el amor a Dios. Por ende, la belleza sensible estará vinculada con el gusto que se genera al apreciar las representaciones artísticas, las cuales a su vez, son consideradas instrumentos didácticos al servicio de la Iglesia. Por consiguiente, las formas sensibles se transforman en símbolos de las verdades reveladas.

Durante los siglos XIII-XIV, el movimiento escolástico se inspiró fundamentalmente en el aristotelismo, pero también se apropió del neoplatonismo y de la filosofía árabe, que durante ese período empezaba a ser traducida al latín. Para la estética de la luz, sería especialmente influyente la teoría cosmológica de al-Kindi y su estudio de los «rayos estelares reflexionará sobre la doctrina de la luz en dos aspectos esenciales: *el enfoque cosmológico físico y estético* defendido por Roberto Grosseteste y San Buenaventura

1 Cfr. ESTRADA, David. *Estética*, Herder, Barcelona, 1998, p. 567.

2 Cfr. Idem.

y el enfoque ontológico de la forma planteado por San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. El que planteará la teoría de la luz en el terreno metafísico-estético será Roberto Grosseteste definiendo a la belleza como la conveniencia de un objeto consigo mismo y la armonía de todas sus partes en sí mismas y de cada una con respecto a las demás y a la totalidad, y de la totalidad con respecto a cada una de ellas³.

Grosseteste en su obra el *Hexaemeron* (una de las más importantes y últimas síntesis de la tradición alegórica medieval, que recopila los aportes de san Basilio, san Ambrosio, san Agustín, san Juan Damasceno, Beda y muchos otros), consolida su pensamiento sobre la temática de la luz, tratando de resolver la oposición entre los principios cualitativo y cuantitativo. En ella, define la luz como la plenitud de las proporciones, y la adecuación consigo misma al plantear que la luz es bella de por sí, dado que su naturaleza es simple y comprende en sí, todas las cosas juntas. Por ello, está vinculada plenamente y proporcionada a sí misma de manera concordante por la igualdad. La belleza entonces, es la concordancia de las proporciones. En tal sentido, la identidad se convierte en la proporción por excelencia y justifica la belleza indivisa del Creador como fuente de luz, puesto que Dios, –que es de naturaleza simple– es la máxima concordancia y conveniencia de sí consigo mismo.

Su pensamiento neoplatónico al respecto, lo conduce a su preocupación por el problema de la luz visualizando una imagen del universo formado por un único flujo de energía luminosa que es fuente al mismo tiempo, de la belleza y del Ser. Al respecto, se distingue el enfoque de carácter emanatista, ya que de la luz proceden por rarefacciones y condensaciones progresivas, las esferas astrales y las zonas naturales de los elementos y, por consiguiente, los matices infinitos del color y los volúmenes geométricos-mecánicos de las cosas.

La proporción del mundo es el orden matemático en el que la luz se difunde creativamente y se materializa de acuerdo a las diversificaciones que le impone la materia en sus resistencias: "... por tanto, o la corporeidad es la luz misma, o bien actúa de ese modo y confiere las dimensiones a la

3 Cfr. DE BRUYNE, Edgar. *La Estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1994, p. 88.

materia, en cuanto que participa de la naturaleza de la luz y actúa en virtud de la misma”⁴.

Para San Buenaventura, quien sigue el pensamiento agustiniano, la belleza es la igualdad en la diversidad rimada; es decir, viene a ser la *aequalitas numerosa*, que se identifica con la igualdad y la proporción. Esto se puede constatar en su obra *Itinerarium mentis in Deum*, cuando expresa que no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla en los números. Por eso, se requiere que todas las cosas tengan una proporción numérica y, por consiguiente, el número es el modelo principal en la mente del creador y la huella presente en los objetos que se dirige hacia la sabiduría. En cambio, la luz es simple y, por ello, todas las cosas que son proporcionadas son luminosas, ya que ésta les confiere armonía y orden, mientras que la luz les entrega la nobleza. Por ello, la nobleza y la belleza de las cosas se miden de acuerdo al grado de luminosidad coloreada. Es así como San Buenaventura junto a la estética de la proporción de la igualdad armoniosa, desarrolla la estética de la luz, la cual se encuentra en las sustancias terrestres y celestes, características de las criaturas y de la divinidad respectivamente. “La luz visible que todo lo baña, de la que todo nace, es en este mundo material, la imagen que da a los sentidos la semejanza más hermosa de la Deidad”⁵.

Cabe destacar, que San Buenaventura influenciado por el Pseudo-Dionisio, San Agustín y Escoto Eriugena, retoma planteamientos similares a los de Roberto Grosseteste en cuanto a la metafísica de la luz, pero con el rasgo distintivo de asimilar también el hilemorfismo aristotélico -conformación del ser por la materia y la forma-, la naturaleza y el proceso creativo de ésta, alejándolo así del neoplatonismo y acercándolo hacia el aristotelismo. La luz en el pensamiento buenaventuriano es la forma sustancial de todos los cuerpos; principio de toda belleza deleitable en sí misma y causa de múltiples colores en el cielo y en la tierra, la luz en estado puro, es forma sustancial y fuerza creadora; en cuanto color y esplendor, es forma accidental.

Es importante señalar que, según F. Copleston, la metafísica de la luz de San Buenaventura tiene tres rasgos fundamentales: creación, ejemplarismo e iluminación, por lo que su pensamiento metafísico constituye la unidad en la que la doctrina de la creación muestra al mundo como procedente

4 ECO, Umberto. Op. Cit, p.p. 63-64.

5 DE BRUYNE, Edgar. *Historia de la Estética*, B.A.C., Madrid, 1963, p. 639.

de Dios, creado a partir de la nada y enteramente dependiente de Él. La doctrina del ejemplarismo revela el mundo a las criaturas estando con Dios, en la relación de la imitación al modelo, del *exemplatum* al *exemplar*, y por último, la doctrina de la iluminación traza la ruta del alma hacia Dios, por medio de la contemplación de las criaturas sensibles, de sí misma y finalmente del ser perfecto⁶.

Asimismo, siguiendo el enfoque de Umberto Eco y de Edgar Bruyne, se concluye que la luz se puede definir bajo tres aspectos: En cuanto *Lux*, se considera en sí misma, como difusividad libre y origen de todo movimiento penetrando las entrañas de la tierra formando ahí los minerales y los gérmenes de vida, llevando a las piedras y a los minerales esa *virtus stellarum*, que es obra de su velada influencia.

En cuanto *Lumen* posee el *esse luminosum* y es transportada por los medios transparentes a través del espacio. En cuanto *splendor*, la luz aparece reflejada por el cuerpo opaco contra el que ha tropezado. En ese sentido, se hablará de *esplendor* en relación con los cuerpos luminosos que la luz hace visibles, y de *color* de los cuerpos terrestres.

El color visible se origina del encuentro de dos luces, la primera se introduce en el cuerpo opaco y la irradia a través del espacio diáfano y, la segunda, actualiza a la primera. Es decir, la luz en estado puro es forma substancial –fuerza creativa de carácter neoplatónico–, la luz en cuanto color o esplendor del cuerpo opaco, es forma accidental –carácter aristotélico–. Es así, como San Buenaventura basado en el misticismo y el neoplatonismo, es inducido a resaltar los rasgos cósmicos y estáticos de una estética de la luz, ya que la luz resplandecerá en sus cuatro propiedades básicas: claridad –*claritatem* o *claritas*–, que ilumina, la impassibilidad –*impassibilitatem*– por su incorruptibilidad, la agilidad –*agilitatem*– y la sutileza o penetrabilidad –*penetrabilitatem*– mediante la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin romperlos⁷.

Otro autor a considerar es Ulrico de Estrasburgo, quien plantea que la luz física es la causa formal y eficiente de la belleza y de todo lo visible:

6 COPLESTON, Frederick. *Historia de la Filosofía. De San Agustín a Escoto.*, Vol. II, Editorial Ariel, Barcelona-España, 2000, p. 288.

7 Cfr. DE BRUYNE, Edgar., *Historia de la Estética*, B.A.C, Madrid, 1963, p. 63; Eco, Umberto., *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, Lumen, Barcelona, 2005, p. 129.

“Es la causa formal de lo bello, pues es la luz la que constituye la sustancia misma del color inmediatamente variado: cuanto más luminosa y colorida es una cosa, más bella es; cuanto más oscura, apagada y sin brillo, más fea resulta. Por otra parte, la luz es la causa eficiente de la belleza, y el sol, al difundirla hace visible el color creando todo esplendor estético (...). Ulrico se limita a repetir a Grosseteste al afirmar que la luz es la belleza y el adorno de toda criatura visible”⁸.

El segundo enfoque sobre la ontología de la forma está integrado por los planteamientos de San Alberto Magno y de Santo Tomás. Para el primero, la bondad es uno de los trascendentales en su metafísica, siendo predicable de todos los seres y hallándose presente en todas las categorías aristotélicas; es el Ser visto en relación con el deseo o el apetito. Lo agradable o placentero es una de las divisiones de la bondad: “lo que ultima el movimiento del apetito en forma de descanso en la cosa deseada, se denomina agradable. Y la belleza se dice de aquello que agrada a la vista –*pulchra enim dicuntur quae visa placent*–”⁹. Asimismo, en los textos que anteceden a la Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino, éste no se desliga completamente de las concepciones estéticas de San Alberto Magno, ya que es en esta gran obra, donde se presenta un ideario estético más coherente y sistemático. Así, el Aquinate instaura una estética novedosa tomando de Alejandro de Hales la belleza en función de ciertas cualidades que se le adjudican al objeto. Así, Santo Tomás, la condiciona por su relación con la conciencia.

Por eso, si en San Alberto Magno, la belleza es el bien deseado en cuanto verdadero conocido, para Santo Tomás será lo verdadero conocido en cuanto bien apreciado. Para San Alberto, el estado estético culmina en un acto de conocimiento que aprehende en el Ser su verdadera bondad juzgándolo bello. En cambio, para Santo Tomás, la conciencia estética finaliza en un acto de gozo, que se deleita amorosamente con la aprehensión del Ser, juzgado como bello, no en cuanto formalmente bueno en sí, sino, por ser deleitablemente contemplado por el espíritu.

En tal sentido, aunque la estética tomista se construya sobre la relación ente sujeto-objeto, no es de carácter subjetivo, ya que reconoce en el

8 *Ibíd.*, p. 82

9 ESTRADA, David. *Op. Cit.*, p. 408.

objeto cualidades objetivas para que se goce contemplándole. Es decir, que la belleza es la misma que el bien, pero se distinguen según la razón, debido a que se denominan buenas las cosas que todos desean. Pertenece a la esencia del bien aquietar el apetito de lo real. Además, la naturaleza formal de lo bello es colmar el apetito del hombre, no por posesión de la realidad del objeto, sino por el conocimiento de su aspecto o de su forma estética.

Para finalizar este punto del contenido, se desea puntualizar que:

“... En la percepción de la belleza, la función de los sentidos es importante e indispensable, ya que nuestra inteligencia no es intuitiva como la del ángel. Santo Tomás ha tomado en consideración el hecho de que el conocer humano sólo es posible mediante un volverse del entendimiento hacia los datos de la fantasía emanados del conocimiento sensible (*convertendo se ad phantasmata*). El resplandor de la forma bella, por más puramente inteligible que pueda ser en sí mismo, es percibido en lo sensible y por el sensible y no, separadamente de él”¹⁰.

Simbolismo cristiano de los colores

Según el historiador Michel Pastoureau, la Edad Media habla raramente de los colores a pesar de la importancia de la Metafísica de la luz, de haberse interesado en la óptica e inventar las gafas, de iluminar manuscritos, policromar esculturas, y de producir esmaltes, vitrales y textiles como testimonio elocuente del uso del color.

Aunque para los hombres de la ciencia el color es luz, los teólogos no lo conciben de igual manera. Para San Bernardo, el color es materia y no luz, es *vanitas* y, por lo tanto, algo vil, inútil y despreciable que debe erradicarse del templo. Para Grosseteste la luz es la sola parte del mundo sensible que es a la vez visible e inmaterial. Es la visibilidad de lo inefable, la emanación de Dios. Hay prelados cromófilos que asimilan el color a la luz, como Siger y los Cluniacenses, para quienes la catedral será un templo del color; pero en la misma época hay prelados cromófobos que, apoyándose en San Bernardo, rechazan el color. Esta es la razón por la cual el color está

10 *Ibidem*, p. 409.

ausente en las iglesias Cistercienses. Además de cromóforo, San Bernardo era enemigo del lujo y un iconoclasta que solo toleraba el crucifijo¹¹.

Por otro lado, científicos y teólogos como Grosseteste, Pecham, Bacon, Thierry de Freiberg y Witelo –que descubren o redescubren los *Meteorológicos* de Aristóteles–, se interesan en el arco iris y distinguen tres -rojo, verde y azul, como Aristóteles- cuatro o cinco colores. Sólo Roger Bacon indica seis: azul, verde, rojo gris, rosa y blanco¹².

Como bien lo explica Pastoureau:

“Sobre la estricta cuestión de la visión de los colores, el balance científico medieval...es pobre. No obstante, el historiador de los colores no queda completamente insatisfecho. De los numerosos escritos referidos a la óptica puede extraer una cantidad de informaciones pertinentes. Antes que nada, la idea, compartida por todos los hombres de ciencia (pero no por todos los teólogos), de que el color es luz; luz que se ha atenuado u oscurecido al atravesar los distintos objetos o medios. Su debilitación se produce en cantidad, en intensidad y en pureza y, de ese modo, da nacimiento a los diferentes colores. Es por eso que, si colocamos los colores sobre un eje, todos se sitúan entre un polo blanco y un negro, los cuales forman parte plenamente del universo de los colores. Sobre ese eje, los colores no se organizan en absoluto en el orden del espectro, sino en un orden heredado del saber aristotélico, redescubierto en el siglo XII y enseñado hasta el siglo XVII: blanco, amarillo, rojo, verde azul, negro. Sea cual fuere el campo estudiado, estos seis colores son los colores básicos. A veces se agrega un séptimo color a fin de constituir un septenario: el violeta, que se ubica entonces entre el azul y el negro. En efecto, el violeta medieval no se piensa como mezcla de rojo y de azul, sino como un seminegro, o subnegro, como lo muestran las prácticas litúrgicas¹³ y como lo indica explícitamente el término latino más corriente para designarlo: *subniger*”¹⁴.

11 Cfr. PASTOUREAU, Michel. *Le temps mis en couleurs*. p.p.122-124.

12 Cfr. PASTOUREAU, Michel. Una historia simbólica de la Edad Media occidental. p.p.135-136.

13 Los paramentos y colores litúrgicos sacerdotales utilizan el negro para las misas de los muertos y el Viernes Santo. El violeta o seminegro, para los tiempos de aflicción y de penitencia como la cuaresma y, de espera y conversión como el adviento.

14 Ídem. p. 137.

Antes del siglo XVII, el espectro cromático y la clasificación espectral de los colores son desconocidos en Occidente. Existían diferentes sistemas para clasificar el color, siendo el aristotélico la referencia fundamental hasta la publicación de la óptica de Newton en 1704¹⁵. El círculo cromático de Moisés Harris aparece en 1776 y las tres dimensiones del color: croma, saturación (intensidad o pureza) y luminosidad, se formulan con mayor claridad en las teorías científicas del color en los siglos XVIII y XIX¹⁶.

Lejos de las teorías de Newton que demuestran que el color es un fenómeno vinculado a la descomposición de la luz, para Platón el color es una apariencia y lo concibe como unas partículas proyectadas sobre el ojo¹⁷. Para Aristóteles, el color es un accidente y no una verdadera sustancia, una mezcla de luz y de oscuridad. La luz se oscurece al atravesar los objetos o medios, dando origen a seis colores básicos. El sistema de Aristóteles ubica el blanco y el negro como extremos de una escala, entre los cuales se incluyen el amarillo, rojo, verde y el azul, ocupando el rojo la mitad de la secuencia. Para Aristóteles, el sol es blanco, pero si se mira a través de una nube su apariencia es oscurecida hacia el rojo. El sistema aristotélico del color hace referencia a la combinación de los cuatro elementos. El blanco es el fuego y el negro la tierra. Aunque el aire y el agua no tienen un color en sí mismos, contribuyen al color de los cuerpos al hacerlos más claros (aire, seco) o más oscuros (agua, húmedo)¹⁸.

Para comprender y abordar este sistema, el color debe entenderse como valor, como luz y oscuridad, y no como croma. El sistema de color de Roger Bacon utiliza cinco colores: blanco azul, rojo verde, negro. El de Grosseteste tiene dieciséis, con el blanco y el negro en los extremos, siete colores hacia el blanco y siete hacia el negro. El de Urso de Salerno, ubica el verde en el centro de la escala del blanco y el negro¹⁹.

En términos generales, los colores de la Edad Media son los seis básicos de Aristóteles, a los cuales se añade el violeta. En la mitad de la "secuencia" se encuentra el rojo. Diversos textos medievales explican que el

15 Cfr. SANZ, Juan Carlos y Rosa Gallego. *Diccionario Akal del Color*. p. 95.

16 Cfr. KEMP, Martin. *La ciencia del arte*. Akal, Madrid, 2000. p. 279.

17 Cfr. PLATÓN. *Timeo*, 67d.

18 Cfr. SORABJI, Richard. *Aristotle, Mathematics and Colour*. pp.293-294.

19 WOOLGAR, C.M. *The Senses in Late Medieval England*. pp.156-157.

rojo se obtiene de la mezcla en cantidades iguales del blanco y del negro. Todos los amarillos se sitúan entre el blanco y el rojo. El verde es vecino del rojo y, durante muchos siglos, la yuxtaposición de estos dos colores fue considerada de bajo contraste. El azul y el violeta se sitúan en el otro extremo, cerca del negro. El violeta no es ni percibido ni concebido como mezcla del azul y del rojo, sino como un seminegro. De igual forma, el verde no es ni percibido ni concebido como la mezcla del amarillo y del azul²⁰.

Es importante resaltar que, tanto en la Grecia Antigua como en la Edad Media, la mezcla de los pigmentos era una práctica altamente desaconsejada. Según Plinio, los grandes pintores griegos eran tetracromistas y sólo usaban cuatro pigmentos: blanco, negro, amarillo y rojo; sin embargo, análisis científicos han demostrado que la paleta era más rica. Para Empédocles, la mezcla de cuatro colores es el ideal de armonía porque equivale a los cuatro elementos, pero Plutarco considera la mezcla como una putrefacción. Para Platón, las mezclas de colores son peligrosas al ser potencialmente incontrolables.

En este sentido Philip Ball sostiene que:

“...la tendencia de los griegos a la idealización y a la abstracción intelectual dio pie a la noción de que los colores mezclados eran inferiores a los pigmentos naturales «puros» y a los colores «verdaderos» de la naturaleza. De modo que no tenía sentido que el pintor mezclara sus colores para intentar igualar a los de la naturaleza. Los académicos clásicos desalentaron esta práctica. «La mezcla provoca conflicto»”, dijo Plutarco en el siglo I. Era corriente referirse a la fusión de pigmentos como «desfloración» o pérdida de la virginidad. Aristóteles llamó a la mezcla de los colores «un morir». Pero también había una inhibición técnica hacia la mezcla. Dado que los pigmentos disponibles no eran colores primarios puros, mezclarlos provocaba una disminución del tono hacia el gris o el pardo, de modo que esto verdaderamente implicaba una degradación. El rechazo a mezclar los pigmentos podría explicar algunas de estas curiosas afirmaciones sobre pintura que aparecen en la literatura clásica, que hubieran podido descartarse mediante experimentos. Como que el rojo y el verde podían ge-

20 Tomado del ciclo de conferencias *Les couleurs du Moyen-Âge* de Michel Pastoureau realizadas en el Louvre del 8 noviembre al 13 de diciembre de 2012.

nerar amarillo, o que (como sugería Aristóteles) ninguna mezcla de pigmentos podía generar violeta o verde. Los pintores griegos eran capaces de recubrir un color opaco con otro traslucido, pero las mezclas «en la paleta» se limitaban generalmente al uso del blanco y el negro para iluminar o ensombrecer²¹.

En la Grecia Antigua, la Edad Media y el Renacimiento, las mezclas van a consistir principalmente en la adición de blanco o negro para aclarar u oscurecer el pigmento. El pintor ordena los colores puros sobre la superficie pictórica, como un plano de color al lado de otro. Cennino Cennini, por ejemplo, ordena minuciosamente los pigmentos mezclados con blanco o con negro para obtener la sensación de volumen²².

Colores litúrgicos

Los colores litúrgicos son cuatro: blanco, negro, rojo y verde, a los cuales se incorpora el violeta como seminegro. Al estudiar la historia del color, Michel Pastoureau establece dos etapas en la cronología de los colores litúrgicos, a saber²³:

–De la Alta Edad Media a siglo XII: el color indeciso

Durante los primeros tiempos del Cristianismo son frecuentes los textiles blancos o sin teñir en la indumentaria de culto. Dado que la técnica de teñir de blanco no se perfecciona hasta el siglo XV, el aspecto de estos textiles es más bien amarilloso, crema, beige o gris claro. Poco a poco el blanco se reserva a las fiestas de Pascua y a las celebraciones más solemnes.

Desde el siglo VI, el oro y los colores brillantes se incorporan a las indumentarias cultuales, pero el uso varía de una diócesis a otra. A partir del siglo XII, liturgistas como Honorio de Autun, Ruperto de Deutz, Hugo de San Víctor, Juan de Avranches y Juan Belet, comienzan a hablar con más frecuencia del color y destacan el blanco, el rojo y el negro.

21 Cfr. BALL, Philip. *La invención del color*. pp. 37-38.

22 Ibidem. pp. 38-39.

23 PASTOUREAU, Michel. *Le temps mis en couleurs*. pp.113-120.

–*De Inocencio III a Guillermo Durando: el ordenamiento del color*

Hacia 1194-1195 el cardinal Lotario, futuro Inocencio III, escribe el *De sacro sancti altaris mysterio*, donde recapitula lo escrito hasta el momento e incorpora nueva información. Indica que el blanco, símbolo de pureza, se usa para las fiestas de Ángeles, Vírgenes, confesores, Navidad, Epifanía, Jueves Santos, Domingos de Pascua y la festividad de la Ascensión. El rojo, como la sangre de Cristo, se usa para las fiestas de Apóstoles, mártires, la Santa Cruz y Pentecostés. El negro, símbolo del duelo y de la penitencia, para las misas de difuntos, el tiempo de Adviento, Santos Inocentes y septuagésima de Pascua. El verde, para los días que no convienen los otros -*viridis color medius est inter albedinem et nigritiam et ruborem*.

Es importante resaltar la ausencia del color azul. Al final del siglo XII, es considerado un color menos importante que los otros. Poco a poco se transformará en el color iconográfico de la Virgen, pero no en un color litúrgico. Entre 1285-1286, Guillermo Durando recopilará y ampliará una vez más los colores litúrgicos en su *Rationale divinatorum officiorum*.

Perlas, piedras preciosas y metales preciosos

Durante la Edad Media y el Renacimiento, se consideran materias preciosas: la escarlata²⁴ y la seda entre los textiles, las pieles y en especial la de marta, el marfil, los metales preciosos (oro y plata), las piedras preciosas y las perlas. De todas estas materias, la más importante es la perla, seguida de las piedras preciosas y de los metales.

Jesús compara al reino de los cielos con una negociante de perlas finas (Mateo 13, 45-46) y el *Apocalipsis* compara las doce puertas de la Jerusalén celeste a doce perlas (*Apocalipsis* 21, 21). De esta manera, los vestidos litúrgicos, el Evangelio y el cáliz se adornan con perlas que simbolizan el Reino de los Cielos.

Las piedras preciosas son igualmente mencionadas en el *Apocalipsis*. La muralla de la Jerusalén celeste es de diamante y sus fundamentos de jaspé, zafiro, ágata, esmeralda, ónice, rubí, crisolito, berilo, topacio, crisoprasa, jacinto y amatista (*Apocalipsis* 21,18-20). De igual forma, las piedras

24 Nos referimos a la escarlata como tipo de tejido y no como color.

más apreciadas por los judíos eran las que el sacerdote portaba sobre el racional de su efod, y en las cuales estaban grabadas los nombres de las doce tribus de Israel: rubí, crisolito, esmeralda, granate, zafiro, jade, jacinto, ágata, amatista, topacio, cornalina y jaspe (Éxodo 28, 17-21).

También este tipo de piedras son símbolo de los doce apóstoles, de las doce tribus de Israel, y según Barbier de Montault, también las propiedades y el color de las piedras preciosas tienen un significado²⁵.

El jaspe, opaco, duro, verde, simboliza la fe y la eternidad, y representa la tribu de Gad y a San Pedro. El zafiro, transparente y azul, la esperanza, la contemplación, la tribu de Neftalí y a San Andrés. La calcedonia vítrea y translúcida, la misericordia y la humildad y a Santiago el Mayor. La esmeralda verde, la fuerza y la virginidad, a Judas y a San Juan Evangelista. El carbunclo rojo, la caridad y la tribu de Dan. El ónice blanco, la inocencia y la verdad, la tribu de Manasés y a San Felipe. El granate rojo, la dilección. La cornalina púrpura matizada, la caridad y sus obras.

El jaspe rojo el fuego, el martirio, la tribu de Rubén y a San Bartolomé. El crisolito amarillo y verde, simboliza la vigilancia y la penitencia, la tribu de Efraín y a San Mateo. El berilo o agua marina, el color del agua, la doctrina y la ciencia, la tribu de Benjamín y a Santo Tomás. El topacio amarillo, la sabiduría y las buenas obras, la tribu de Simeón y a Santiago el Menor. La crisoprasa amarilla y verde claro, la acritud y a San Judas Tadeo. El ágata con puntos y venas la santidad, la tribu de Isacar. El jacinto azul cambiante, la prudencia y la condescendencia, y a San Pablo. El ligurio violeta, la suavidad o dulzura y el desapego, la tribu de Asher y a San Simón.

La amatista violeta púrpura, la abnegación y la generosidad, la tribu de Zabulón y a San Matías. El diamante blanco y duro, la resistencia al mal y la santidad invulnerable a Cristo.

En cuanto a los metales preciosos, el oro y la plata son citados frecuentemente en la *Biblia* como metales resistentes al fuego y que se purifican gracias a éste. La Jerusalén celeste es una ciudad de oro puro (Apocalipsis 21, 18). Se usa para la construcción del arca de la alianza (Éxodo 25, 10-22). Es símbolo de sabiduría y como tal, está presente en el efod del sacerdote judío (Éxodo 28, 6-8). Es también símbolo de los santos, de los

25 Cfr. BARBIER de Montault, X. *Traité d'iconographie chrétienne*. p.p. 139-140.

mártires y de los justos. “Los probó como al oro en el crisol, y los aceptó como un sacrificio ofrecido en el altar” (Sabiduría 3, 6). Es igualmente símbolo de la fe, de la sabiduría y de la riqueza espiritual (Apocalipsis 3, 18). Los Reyes Magos presentan oro, incienso y mirra como ofrendas a Jesús, siendo el oro símbolo de su realeza (Mateo 2,11).

El oro es símbolo del sol, de Dios mismo como Luz y perfección; símbolo de la gloria, la belleza, el cielo, la divinidad. Representa igualmente la Caridad como virtud.

La plata se relaciona con la luna, por su brillo y color blanco simboliza la pureza, y como metal que pierde su brillo y que debe procesarse, representa el alma que debe pasar por un proceso de purificación. La plata simboliza la Palabra de Dios y las Sagradas Escrituras. “Las promesas del Señor son puras; ¡Son como la plata más pura, refinada en el horno siete veces! (Salmo 11, 7). La plata es símbolo de la Pasión de Cristo. Judas traiciona a Jesús y recibe treinta monedas de plata.

Pigmentos y aglutinantes

Sin pretender ofrecer una lista exhaustiva de los pigmentos y aglutinantes utilizados entre las miniaturas y pinturas murales o exentas de Edad Media y el Barroco, indicamos a continuación algunos de ellos, con base en autores como Michel Pastoureau²⁶ y Max Doerner²⁷.

Los principales aglutinantes son: aceite (de linaza, nuez y amapola), huevo, cera de abejas, goma arábiga, leche y cola.

Blancos

El albayalde o blanco de plomo, de origen mineral, se usaba comúnmente pero era sumamente tóxico. El blanco también provenía de la cal, de cáscaras de huevo calcinadas o de conchas calcinadas.

26 Cfr. PASTOUREAU, M. *Les couleurs du Moyen-Âge*, ciclo de conferencias realizado en el Louvre del 8 noviembre al 13 de diciembre de 2012.

27 Cfr. DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. p.p. 41-84.

Amarillos

El más comúnmente utilizado es el oropimente, de origen mineral, que es un amarillo muy tóxico por tener arsénico, al igual que la sandáraca o rejalgar, también mineral, que posee amarillos anaranjados. El azafrán se distingue por una gama importante de amarillos, pero era especialmente costoso. La cúrcuma permitía obtener lacas colorantes amarillas. El amarillo de plomo-estaño se usará entre los siglos XIV y XVIII.

Rojos

Se usa el cinabrio, de origen mineral y el minio, éste último especialmente apreciado para crear la tinta roja de los manuscritos. La cochinilla resultaba un pigmento caro ya que se necesita alrededor de un kilo de insectos para producir diez gramos de pigmento. La sangre de drago, de origen vegetal (*Dracaena draco*), es generalmente utilizada para las miniaturas. La madera de Pernambuco o de Brasil permite obtener tonos rojos, al igual que la escarlata o Lac Dye, de origen animal.

Verdes

Para el verde se usaba la malaquita o carbonato de cobre, de origen mineral; las Tierras verdes o silicatos de hierro; el verdete, verdín o cardenillo, creado a partir de una lámina de cobre y de vinagre o vino agriado. El verdete no es resistente a la luz, es inestable y tóxico, pero era fácil de fabricar y no es costoso.

Azules

El lapislázuli, de origen mineral, da un color azul estable. Es costoso al ser importado de Afganistán, y por esta razón era usado para la túnica de la Virgen. El azurita, también un azul estable, es menos caro. Los azules de origen vegetal provenían del índigo y de pastel.

Púrpuras

Los púrpuras naturales y duraderos eran difíciles de encontrar. El murex o el púrpura de caracoles de mar es muy caro y posee un olor desagradable. Se usaba sobre todo para teñir pergaminos más que para la pintura.

Negros

Además de la tinta de hierro, se usaba carbón, negro de humo u hollín obtenido de la quema de madera, resinas, etc. en una placa de metal. El negro de vid proviene de madera de vid calcinada. También se obtiene un buen negro al calcinar los huesos o semillas de frutas y el hueso del marfil.

Metales

Se usaban metales en polvo o en hojas, como el oro, la plata y el estaño.

Conclusiones

Se puede concluir que los pensadores cristianos de la Edad Media se preocuparon por fundamentar teológicamente la importancia de la luz dentro de la doctrina cristiana, asociándola con Dios, y, por consiguiente, con la idea estética de la belleza ininteligible de carácter metafísico. De allí, que la estética medieval sea fundamentalmente una estética metafísica que va a encontrar en las distintas manifestaciones de las artes visuales de carácter plástico (pintura y escultura específicamente), su modo de expresión más alto y simbólico al otorgarle no sólo a la luz, sino a cada color, una variedad de significados positivos y negativos que variarán de acuerdo a la época.

Todas estas disposiciones litúrgicas para el culto cristiano, servirán de fundamento para la difusión de las verdades teológicas de la fe a través de los signos plásticos del alfabeto visual, entre ellos: la luz y el color, los cuales encontraron en la Escolástica el fundamento racional para su justificación e implementación en las producciones artísticas religiosas y sacras creadas desde la Edad Media hasta la actualidad.