



## Reflexiones simbólicas del color y de la luz en los códices caligráficos: de los rótulos de la Edad Antigua a los manuscritos iluminados en la cultura medieval

*Symbolic reflexions of color and light in calligraphic codices: from ancient age signs to illuminated manuscripts in medieval culture*

### Resumen

Se analizan la trascendencia y el simbolismo del color y de la luz en los manuscritos iluminados desde los inicios de la Era Cristiana hasta el final de la Baja Edad Media en Oriente y Occidente. Asimismo, desde el plano de la Estética y de la Teoría del Arte se hará referencia a los filósofos y autores clásicos y medievales que exaltan ambos elementos formales del lenguaje didascálico de los códices miniados.

En conclusión, la Misión Estética-Teológica y caligráfica-plástica forjada históricamente en los *scriptoria* de los monasterios medievales, adoptaba un doble cariz de exvoto. Por un lado, se convertían o transformaban en un emisario trascendental y pedagógico para la Persona, -sin obviar su importancia política- y por otro, cumplían con una última intención. Esta consistía en esencia: honrar a la *Lux Mundi*.

### Palabras clave

Manuscrito, Miniatura, Estética, Luz, Color.

### Abstract

*The transcendence and symbolism of light and color in illuminated manuscripts from the beginning of the Christian Era to the end of the Late Middle Ages in both the East and West are analyzed. Likewise, from the plane of the Aesthetics and the Theory of Art, reference will be made to the philosophers and classical and medieval authors who exalt both formal elements of the Didascalical language of the miniated codices.*

*In conclusion, the Aesthetic-Theological and Calligraphic-Plastic Mission historically forged in the writings of the medieval monasteries, adopted a double aspect of votive offer. On the one hand, they became or transformed into a transcendental and pedagogical emissary for the Person, -without ignoring its political importance-, and on the other, they fulfilled a final intention. This was essentially to honor the Lux Mundi.*

### Keywords

Manuscript, Miniature, Aesthetics, Light, Color

**Recepción de artículo:** 28-12-2020

**Aceptación del artículo:** 18-5-2021

MARÍA JESÚS APARICIO GONZÁLEZ  
Universidad CEU San Pablo, España.

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (Sobresaliente Cum Laude) y Magister en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Autónoma de Madrid (Sobresaliente). Ha sido Directora-Técnica de las Escuelas-Taller de Conservación y Restauración de Bienes Histórico-Artísticos del Patrimonio Nacional, con sede en el Palacio Real de Madrid. Técnico de las Escuelas Taller de Bienes Histórico-Artísticos en el Real Sitio de Aranjuez. Profesora de la Duke University. Actualmente imparte las asignaturas de Historia de las Ideas Estéticas, Arte del siglo XIX y principios del siglo XX, Arte de la segunda mitad del siglo XX, y Tendencias del Arte Actual en la Facultad de Humanidades y CC de la Comunicación de la Universidad CEU San Pablo, Grados de Historia, Historia del Arte, Historia y Periodismo.

ORCID  





## INTRODUCCIÓN

“porque ahora vemos a través de un cristal, oscuramente; pero luego veremos cara a cara”.

I Corintios 13, 12.

El uso del lenguaje hablado, le ha permitido al individuo, fomentar y desarrollar la memoria, intercambiar información, relacionarse social y culturalmente con el resto de los seres humanos y a transmitir su espiritualidad durante milenios. Al mismo tiempo, el libro oral, -aunque suene extraño el término por tratarse de un Bien inmaterial o intangible-, ha convivido con los rútilos o primer libro escrito, - bien sobre papiro en Oriente o pergamino en Occidente- sobre el que se han perpetuado los saberes de la Antigüedad<sup>1</sup>. Soportes amables al tacto, dúctiles a la escritura, plásticamente ilustrados con monocromáticas imágenes y ligeros para transportarlos. En consecuencia, los *rotulus*, fueron considerados el mejor sistema de expresión de la literatura superior tanto por sus inventores los egipcios como para la cultura greco-romana. Asimismo, su presencia convertía en obsoletas las exclusivas tablillas de barro cocido de la heterogénea civilización mesopotámica y también a las *tabellae* o *cerae* romanas en las que se habían iniciado las primeras letras cristianas. Aunque, por otro lado, la historia no es ajena a sus inconvenientes: la vulnerabilidad de su material, en ocasiones pasto de las polillas, de roedores pequeños o de la humedad y sobre todo de la manipulación, al requerirse las dos manos para desplegarlos o enrollarlos antes y después de la lectura.

Al final del Imperio Romano, el rollo dejaría de utilizarse para ceder el protagonismo a un nuevo formato de libro: el códice o manuscrito iluminado sobre pergamino. Textos cumplidores de una trascendental doble misión<sup>2</sup>. Por una parte, los procedentes de la antigüedad, -la mayoría desaparecidos en la actualidad, preservarían las fuentes del saber histórico, científico, del pensamiento filosófico-estético y literario clásico. Por otra, los cromáticos manuscritos cristianos imbuidos de un sentimiento providencialista del mundo auxiliarían a la Iglesia en la difusión del mensaje Bíblico y en la función litúrgica. La Iglesia, “cabeza” de la fe cristiana, en su proceso de expansión, suscitaría en mayor medida la elaboración de Biblias, Evangelios, Salterios, Libros de Horas y Beatos..., volúmenes “iluminados” como recio recurso de evangelización de la Europa medieval en un espacio y período de inestabilidad política sino también su instrumentalización en las luchas y disputas de los reinos cristianos. De esta forma, los códices o libros litúrgicos que participaban en las rogativas, rezos, ceremonias de la iglesia, celebración de la Misa, o de uso preferentemente en el ámbito monástico tuvieron una profusa difusión desde el inicio de la Era Cristiana y también a partir del siglo XIII en la labor universitaria. De ahí que, la intención del escriba-monje y con posterioridad los grandes nombres de copistas e ilustradores flamencos y franceses al transcribir los contenidos textuales para dar un plano de efecto acompañaran a la Palabra con elementos “aparentemente” ornamentales de diversas formas, calidades cromáticas, letras capitales, galones y florituras que ayudaban a fijar la vista del lector por el itinerario correcto. Estas

ilustraciones se realizaban con sumo cuidado, empleando dedicación y tiempo a la manipulación de los materiales más exquisitos y a las técnicas procedimentales, siempre en cumplimiento de legarlos a la humanidad *ad eternum*. Otros como los libros imperiales, sin perder su valor sagrado, los reyes y los aristócratas al convertirlos en presentes de sus credenciales o embajadas, por su suntuoso cariz estético, -sus pliegos iban encajados y protegidos por unas tapas revestidas de plata, incrustaciones de marfil y piedras preciosas-, les otorgaron una función instrumental o de mecanismo de propaganda y arma política, como ya se ha señalado<sup>3</sup>; pues no eran libros para la lectura: sino de exhibición. Se colocaban sobre los altares a la vista de los fieles o expuestos solemnemente en las procesiones.

Este tipo de “arte de la representación” o arte de la miniatura, era realizado por el monje en los *scriptoria* de los monasterios, conventos y abadías. El extraordinario valor textual e iconográfico de estos bienes de una acentuada presencia al estar tenazmente elaborados por el escriba-*artifex*, los *iluminatores* o los *miniatores*, permitía a los cristianos acceder a ciertas imágenes que con su propia visión les eran inaccesibles. Todos ellos, fueron responsables de trasferir los insignes textos caligrafiados de los Padres Apostólicos o Padres de la Iglesia que escribían en griego tanto de Oriente: Clemente de Alejandría, Orígenes y Eusebio de Cesárea en el siglo III, y un siglo más tarde, S. Basilio, S. Gregorio, Niceno y Nacianceno, y S. Juan Crisóstomo, momento en que la Iglesia era beneficiaria del poder imperial; y, por igual, los denominados apologistas o Padres de la Iglesia Occidental. Los textos eran transcritos en latín sobre un escritorio o pupitre con el tablero inclinado, - no sobre las rodillas como era tradición desde los inicios de la escritura-, en folios de pergamino aunados por una recia costura y bajo la protección de unas tapas guarnecidas con pieles, vitelas o pergamino púrpura, Nos referimos a Tertuliano siglo II, S. Cipriano del III, los poetas hispanos latinos: Juvenco y Prudencio, el retórico Lactancio, S. Ambrosio obispo de Milán, S. Jerónimo autor de la versión latina de la Biblia: la Vulgata, y S. Agustín de Hipona, todos ellos vivieron durante el siglo IV.

Una vez, un teólogo o superior, definía los pasajes a replicar, el copista se esmeraba en su caligrafía y en el repertorio emblemático que apoyaba a la palabra. Palabra, escrita en letra uncial hasta la aparición de la minúscula en el siglo VIII. Teniendo en cuenta, que los códices de intención evangelizadora eran una vía para conocer la voluntad de Dios. En esto último, se volcaba toda la maestría posible armonizando el pasaje y la representación al nuevo formato de libro. Por ello, sus cuerpos bien de papiro y casi siempre de piel por su calidad de resistencia a la hora del cosido, se ornamentaban con oro, plata, minio y fulgurantes colores, como si se tratara de otra manifestación más de lo que se considera “arte creativo”. Así, se dotaba a la copia de originalidad y la capacidad de “leerse” con nitidez y sencillez absoluta, pues un error en la recitación suponía poner en riesgo la salvación del alma, o acometer de mala manera, las normas -derivada de la experiencia de generaciones anteriores-, por las que regirse espiritual y moralmente. Por último, dicho esmero, permitía también una buena conservación y esta, repercutiría en más consultas. Esta responsabilidad significativa

1. Shailor 1991, pp. 23 Los rollos se diferenciaban del libro medieval, en que este último, se componía de folios de pergamino o de vitela. Cada una de estas hojas se doblaba a su vez en dos. La unión de dípticos, es decir, cuatro bifolios y doblados juntos configuraban un quaternio, ocho folios unidos. Por tanto, un libro se configuraba a partir de la costura, en el centro de las dobleces, de varios cuadernos.
2. Ibidem p. 25.
3. Escolar 1993, p. 244.



sometía a los copistas, de quienes desde el siglo IX-X, conocemos algunos de los nombres, al firmar y fechar en la parte inferior del códice, dar a conocer estos instrumentos misioneros en una época de ignorancia generalizada. Sirvan de ejemplo, el monje Rosendo futuro obispo de Mondoñedo que en el año 867 cedió a su comunidad la propiedad del monasterio de Almerezo y quitar una insigne colección de libros escritos e iluminados por él mismo. Entre los que destacamos: un salterio, un misal, dos pasionarios; Los Morales de S. Gregorio, las Epístolas de S. Pablo, Armentario, Vimara, el diácono Juan, el diácono Gómez, Endura, Diego y Sebastián, Alburano (de Silos), Florencio (miniaturista del siglo X), Gomesano, Vigila, Jimeno (S. Millán de la Cogolla), Velasco y Sisiebuto, Facundo (autor del Beato de la Biblioteca Nacional) Fructuoso (iluminador del *Diurnal* de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela) o *Maggio* o *Maio* un beato procedente de S. Miguel de la Escalada que pertenece a la Pierpont Megan Library, Nueva York. Lo que ayudaría a alcanzar la perfección y la felicidad plena a los cientos de peregrinos de escasa formación cultural y desconocedores de la tradición que regresaban a sus comunidades con un equipaje tan "artístico" después de haber acudido a los Santos Lugares: 'porque es más fácil adquirir un volumen que muchos; en segundo, porque se facilitaba a los lectores la localización de los temas que precisaban conocer para la predicación, la enseñanza o la propia formación espiritual'<sup>4</sup>. Además, al ser Bienes patrimoniales de uso, servían para concienciar a la sociedad y de este modo, evitar su desaparición por robos o destrucción.

## METODOLOGÍA DEL TRABAJO MANUAL

Para su decoración los copistas tanto bizantinos como los occidentales bajo la influencia de los primeros, cambiaron -como es lógico- a la temática cristiana; sin embargo, seguían una metodología de la tradición pagana a la hora de elaborarlos denominada bizantina a la *grecca*. En primer término, no existía distinción entre el tamaño de las tapas forradas en cuero con gofrados hechos al hierro frío o caliente sobre la piel humedecida, piel de cabritilla, seda o brocado, con el del cuerpo del manuscrito. Por otro lado, el lomo era liso y discurría desde arriba hacia abajo. Por último, en la tapa se insertaban o encastraban botones o clavos de plomo, latón o plata a modo de protección debido a que los libros se colocaban sobre los estantes, tumbados. Finalmente, el tomo se cerraba con uno o dos broches y en el caso de los manuscritos más emblemáticos, sus tapas, se ornamentaban con figuras y florituras realizadas con esmaltes o piedras preciosas, adornos que también podían cubrir *λεθρα* o *thecas* que preservaban los volúmenes.

En los primeros pliegos, se incluían unas tablas con las concordancias de los evangelios sinópticos bajo unos fondos arquitectónicos a modo de arquerías o pequeños templetos. Después se mostraban los retratos de los evangelistas, que introducían el texto de su buena nueva, y a su vez, estos se completaban con unas páginas tapices, que respondían plásticamente con los elementos ornamentales de los manuscritos

coptos o siríacos, de reminiscencia geométricas, entrelazados y enrejados similares a los arabescos descritos en una alfombra de nudo. La minuciosidad en la elaboración, calidad de materiales, y la intención de la representación entre ambas culturas eran las características que servían para diferenciarlos y valorarlos plásticamente. De todos son conocidas por sus dotes de hermosura, las miniaturas bizantinas del siglo VI: *Dioscórides Napolitano* (Constantinopla, 512), *Historia Bizantina* (S. XI), los *Evangelios de Trebizonda* (Ca. 1150), el *rollo de Josué* (s. X), el *Codex Amiatinus* (ss VII-VIII), el *Menologio de Basilio*, el *Menologio Imperial* (s. XI) y entre los más ejemplares de occidente, destacaremos el *Book of Durrow* realizado en el siglo VII en el monasterio del que adopta su nombre, el *Evangelio de Lindisfarne Gospels*, finales del siglo VII, ejecutado en Lindisfarne, ambos, a día de hoy, conservados en la Biblioteca del *Trinity College* de Dublín y en la *British Library*, respectivamente. O la joya más emblemática de los códices irlandeses el *Evangelario o Book of Kells* (siglo VIII) ilustrado supuestamente "por la mano de un ángel", en el monasterio de la isla de Iona, y preservado en primer lugar en la iglesia de S. Columbano de Kells y posteriormente en el *Trinity College*, Irlanda. Además, por citar otras copias, señalamos las *Moralia* de S. Gregorio, la *Historia Eclesiástica*, de Beda, y *De natura rerum*, de S. Isidoro de Sevilla, todas ellas, obras insignes de la cultura cristiana medieval<sup>5</sup>. Aunque, la obra más ilustrada o iluminada fue la Biblia, en particular, los pasajes del Génesis, Reyes y Nuevo Testamento por las cuatro escuelas por excelencia: Roma, Alejandría, Constantinopla, la siria palestina con capital en Jerusalén y Antioquía.

## ¿MENSAJE HISTÓRICO U OBRA DE ARTE?: AMBOS A LA PAR

La dualidad entre "el hombre bueno por esencia" y su naturaleza pecadora fue la lucha interna a la que se sometió el individuo durante la Edad Media. En particular, en la Alta Edad Media, hasta el advenimiento del Imperio carolingio y durante el mismo, el Estado se vería incapacitado en cuidar y proteger -en un ambiente de suma inseguridad- a la población. De ahí, la creación del género apocalíptico con su referente más emblemático: El Apocalipsis de S. Juan. Un ejemplar indiscutible para impresionar a los fieles a través de la iconografía de los beatos, también en las miniaturas, esculturas y pinturas. Unos siglos más tarde, en plena Edad Media, recalamos en la figura de Tomás de Aquino, principal exponente de la teología sistemática cuando, refiere en la *Summa Theologiae*: 'para que surja una obra de arte, se requiere ante todo la buena voluntad del artista, una voluntad razonable y moral: *ut homo bene*'<sup>6</sup>. Pensamiento que da la impresión prefiguraron los pintores de la Alta Edad Media y posteriormente secundarían, al leer sus escritos, los artistas de los siglos XIII al XV influidos por el platonismo y aristotelismo enunciador del Renacimiento. La bondad del hombre y su buen hacer<sup>7</sup>, se instituyó en las habitaciones para la copia de libros y formación de novicios: el escritorio. Hugo de San Víctor, lo explica de manera muy sencilla: 'mediante la práctica, se va generando un

4. Ibidem, p. 180.

5. Ibidem p. 226.

6. Bayer 1986, p. 93.

7. Jaeger 1987, vol. II-3, p. 263; 2007, p. 90.



estado en el alma que puede transportarla a la contemplación<sup>8</sup>. Fue así como, el *artifex* asumió el compromiso de “esclarecer” la teología. Aunque ‘el grueso de su contenido fue empírico’ según Tatkiewicz, este provendría: de experiencias artísticas concretas. Para aprehender esta aspiración, el servicio a Dios se desplegaba en sus vidas -de manera casi idéntica- al arte<sup>9</sup>. Seriamente su virtuosismo se iniciaba en determinarse como hombres dignos, morales y santos. En cuanto a la segunda prestación: “su genialidad exquisita”, -*cuasi divina*-, partía simultáneamente del conocimiento y la esmerada elaboración de los procesos procedimentales propios de las *ars mechanicae*. Desde Casiodoro y Boecio, Benito de Nursia, Casiano, Gregorio obispo de Tours..., que, distinguían perfectamente los saberes: uno para alcanzar el conocimiento puro, y otro que le permitía crear las formas en los monasterios. Al seguir estas pautas, se estableció una subdivisión entre el *artifex theorice* y el *practice*, es decir, la Disciplina y el *Ars* quedaron disociados. Por lo tanto, era imprescindible perpetuar un método desenvuelto, y para ello, debían conocer la gramática y la ortografía, además de leer, escuchar a viva voz la lectura diaria y por supuesto el conocimiento de las seis artes restantes: dialéctica, retórica, geometría, astronomía, aritmética y la música. Todas ellas, proporcionaban una enseñanza superior que les valiera para discutir argumentar, tomar medidas, cálculo de superficies, para contar, y modular canciones o sonidos, respectivamente. Por esa razón, era imprescindible, recurrir al primer sustrato: el físico o matérico, es decir, la elección de los materiales: pieles, vitelas, pigmentos, aglutinantes, vehículos, etc., elegidas per se, porque a partir de su manipulación, y ejecución técnica, alcanzarían una venerable identidad. Estas circunstancias, nos permite hacernos una idea de cómo a través de la jerarquización de los *laboratores* dentro del monasterio, (véase): los *armarium* o responsables de dirigir el escritorio, sobre todo de la corrección del texto, de aconsejar al abad los ejemplares que debían copiarse. Además, debía abastecer el lugar de todos los materiales y medios necesarios para la elaboración del manuscrito, entre los que constaban la preparación de las pieles tanto para la encuadernación como para la escritura y de las tintas que utilizaría el *scriptor librarius* o copista, el *rubricator* o artífice de los títulos y letras capitales, *pergaminari*, *iluminatores* o miniaturistas, *ligatori* o encuadernador..., se manufacturaba con cuidadosa destreza, sensibilidad, lentitud estricta, la iluminación de un manuscrito<sup>10</sup>. Otra voluntad de crear dogma, porque gracias a él podrían ser “contemplados” los misterios de la fe en la Escritura. Así lo expresa Ricardo de San Víctor:

Así pues, podemos distinguir bien en todo ese primer tipo de contemplación siete grados. El primero consiste en la admiración por

las cosas, originada en la consideración de su materia. El segundo grado consiste en la admiración por las cosas, originada en la consideración de su forma...El quinto también se refiere a la consideración de obras, pero las debidas a la acción del arte... Finalmente, el séptimo se apoya en la consideración y admiración de las instituciones divinas<sup>11</sup>. *Beniamin Maior*, II, 6 (P.L. 196, c.84). Siete Escalones de Contemplación<sup>12</sup>.

De todo lo dicho hasta aquí, se pueden desprender varias cosas. La primera es que la belleza plasmada en los manuscritos iluminados cumple en la vida del hombre medieval una función espiritual-moral y, la segunda, si particularizamos en el monje formado en el humanismo cristiano: la Persona (concepto que omitían los filósofos griegos), la pintura o elaboración de un manuscrito se convertía -sin accesorios hedonistas- en el segundo objetivo existencial al que le dedicaban su vida silenciosa. El transmitir gráficamente los misterios propios de la fe o la inaccesibilidad de la esencia de Dios, no resultaba nada sencillo. Al respecto, señala Buyrne: ‘Lo mismo que la Ciencia es el sustrato de todos los conocimientos científicos, el Arte es la hipótesis de todas las obras artísticas y la Luz, la sustancia misma de todos los colores; el Arte es la materia en la que se pulen todos los seres’<sup>13</sup>. Estos monjes, se “perfeccionaban” o limpiaban su alma al transferir y otorgarle dignidad o sacralidad a las imágenes. Al hacer visible el misterio de Dios, evitaban la confusión racional que provocaba, -en los que no gozaban del privilegio de sentir su amor-: su invisibilidad. Por ello, se responsabilizaba de dicha tarea a los monjes más maduros o expertos, incluso al abad, según la trascendencia del libro a copiar e incluso, en este caso, se les eximía de los rezos en comunidad. Y, en cuanto al segundo, la única Verdad espiritual se mostraba accesible en la revelación y el arte, al guiar el pensamiento y la mano de sus *artifices*: ‘Dios nos conduce a la belleza pura de su verdad a través de las imágenes sensibles de su invisible belleza’<sup>14</sup>.

Evidencias que nos hacen plantearnos: ¿cuáles serían de todos los aspectos formales de la práctica de la miniatura, los que mejor responderían en “reflejar” la Verdad y la Belleza absolutas?

8. Según el filósofo germano-estadounidense, la estética medieval se sustenta sobre otros pilares como la *Honestas*. A la que el filósofo alemán, relaciona con la *Kalokagathia* aristotélica. *Kalos* entendido como belleza y *agathos* igual a bien, es decir, se marca un ideal de comportamiento, en el que la belleza y el bien iban unidos. El especialista en Aristóteles parte de las afirmaciones en la Retórica (Libro I, cap. 9), en los Tópicos (Libro I, cap. 13 y Libro III, cap. 3) y en la Ética a Nicómaco (Libro VIII, cap. 2) del Estagirita. Hugo de San Víctor en *De sacramentis* estableció tres tipos de miradas, en función de los tres tipos de ojos: en “el ojo carnal se captan las cosas exteriores, con el ojo de la razón las cosas mentales y con el ojo de la contemplación las cosas divinas.
9. Valverde 2011, p. 199.
10. La técnica o procedimiento de realización de una miniatura se explica de modo muy claro en la obra de Corrado Maltese denominada *Las técnicas artísticas*, publicada por Ediciones Cátedra, 1980. pp. 304-306.
11. Tatkiewicz 2017, p. 213.
12. Resulta muy ilustrativo el magnífico estudio realizado por el doctor en Historia y conservador - restaurador de Bienes Culturales, Stefanos Kroustallis: *Quomodo Decoratur pictura librorum: Materiales y técnicas de la iluminación medieval*. Publicado en el Anuario de Estudios Medievales, N° 41. Fascículo 2, 4/12 julio-diciembre de 2011. Tras consultar una amplia bibliografía de fuentes antiguas documentales, se especifican a partir de los materiales y aspectos procedimentales, el proceso de iluminación de las miniaturas medievales, pp-775-802.
13. Bruyne 2010, p.93.
14. *Ibidem* p. 92.



## LUZ Y COLOR: BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN DURANTE LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA

Solo precisamos consultar y contemplar las fuentes históricas de orígenes geográficos, históricos y culturales diversos como son: *Los nueve libros de la Historia* de Herodoto, *Moralía* y *Quaestiones conviviales* de Plutarco<sup>15</sup>, bajo la influencia de Zenón de Critio<sup>16</sup>, el *Timeo* de Platón<sup>17</sup>, *De sensu* de Teofrasto<sup>18</sup>, la *Historia Natural* de Plinio (s. I), *Sobre la República* (libro VI) de Cicerón<sup>19</sup>. Señalaremos del período románico el *Libellus alter de consecratione ecclesie Sancti Dioynissi*<sup>20</sup>, y el *Liber de rebus in administratione sua gestis* escritos entre (1144-1149) por del Abad Suger. Pasajes esenciales que sirven para comprender la grandiosidad artística del clérigo y cómo justificaba la ostentación decorativa, en las que la luz y el color eran sumos protagonistas, tanto en la reconstrucción de la vieja iglesia abacial de Saint Denis como en el resto de sus empresas arquitectónicas<sup>21</sup>. Las Biblias ilustradas, entre las más significativas, citaremos a la Biblia de Farfa o *Ripoll*, (Biblioteca Vaticana), La Biblia de Roda o *Noailles*, el *Codex Calixtinus* (Catedral de Santiago), Las Biblias de Burgos (Bib. Púb. Burgos) y de Ávila (Madrid, B. Nacional) etc.,<sup>22</sup> o el *Liber divinatorum operum* o Libro de las Revelaciones, un delicioso códice miniado conservado en la Biblioteca de Lucca, que muestra las visiones de Hildegarda de Bingen (1098-1179). A los que podemos añadir, las *ekphrasis* (como diría Tatakiewicz: expresiones verbales de lo experimentado) cultivadas por los retóricos y por la Segunda sofística como es el caso del Obispo Coricio de Gaza, y su contemporáneo, el poeta Pablo el Silenciario<sup>23</sup>. Y extremando el sistema selectivo, también cabe mencionar los Tratados artísticos como por ejemplo: el *Liber pigmentorum*, manuscrito de los ss. VIII-IX, conservado en Lucca, o *De coloribus et artibus romanorum* (Heraclius, s. X), también el Ensayo sobre las diversas artes (*Schecula diversarum artium*) del Monje Theophilus (hacia 1120), en donde se aconsejaba a los pintores de vitrales que rellenaran los huecos entre las distintas placas de cristal con simulados elementos florales, pájaros, mariposas, peces de hermosos coloridos, con el propósito de provocar en los fieles -al penetrar por la puerta de las iglesias-, la sensación de introducirse en un alegórico jardín del Edén. Por último y para concluir; *De arte illuminandi*, manuscrito anónimo de mediados del siglo XIV custodiado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, y el Libro *dell'Arte*

de Cennino Cennini editado en 1473.

Para testimoniar, a través de todas estas referencias, sin duda, como en todos ellos se confirma un entusiasmo instintivo por el cromatismo durante la Edad Media: 'el primer grado de esa contemplación es la de la materia en tanto únicamente materia. El segundo grado es la contemplación a través de la visión de las formas y de los colores en los que se manifiesta la materia'<sup>24</sup>. Por correspondencia: a la belleza de la luz, enunciada en origen en los *Diálogos* de Platón; e igualmente, en los inicios de la Alta Edad Media, por la metafísica de la luz, clarividencia del neoplatónico-místico Plotino<sup>25</sup>, - entre otros-, a la que le dedicaría suma atención en sus escritos<sup>26</sup>. Y, sobre todo, en las Sagradas Escrituras interpretadas con un afán místico por los Padres de la Iglesia. Podemos apelar a las exégesis de (*Juan 8, 12*): 'Yo soy la luz del mundo, el que me sigue, no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida' (*Juan 12, 36*) 'Mientras tenéis la luz, creed en la luz, para que seáis hijos de la luz. Estas cosas hablaron Jesús, y se fue y se ocultó de ellos'. En *Génesis*: 'Hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza' (*Génesis I, 26*) y los *Libros de la Sabiduría*.

En resumen, durante la Edad Media se produjo un deleite por dos elementos enigmáticos propios del lenguaje pictórico: la luz y el color: ¿Hay algo más bello que la luz que, aun no teniendo color en sí misma, sin embargo, hace aparecer los colores de todas las cosas iluminándolas?" 'El color verde que supera a cualquier otro color en belleza, cómo arrebatara los espíritus de quienes los contemplan'. Cuestionaba con relación al primero y valoraba en cuanto al segundo Hugo de San Víctor en pleno siglo XII<sup>27</sup>. Algo semejante, se desprende de la ratificación del condiscípulo de Tomás de Aquino: Ulrico de Estrasburgo, al referirse al Arte como una hipótesis de 'todas las obras artísticas, y la Luz, la sustancia misma de todos los colores'<sup>28</sup>.

Fueras aristotélico o plotinista, la luz y el color, -ambos por igual- por su capacidad sensorial al contemplarlos imbuían de belleza y felicidad al alma de los individuos. Desplazando del centro de atención -entre otros-, a aspectos formales o códigos inteligibles que les habían precedido, como eran, por ejemplo: la línea<sup>29</sup>. A la que San Agustín en *De ordine*, vinculaba con el número: *simmetrya et compositio*: 'siento que nada

15. Sanz 2001, p. 705.

16. Marín 2008, pp. 174-179.

17. Platón 1992.

18. Con respecto a esta cuestión consultar el magnífico estudio realizado por Javier Aguirre: "La crítica de Aristóteles y Teofrasto a la concepción ígnea del ojo" Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica LXXX 1, (2012), p. 89.

19. Vives 1998.

20. Obras completas de Suger Sancti Dionysii, *Libellus alter de consecratione ecclesie*. Societé del Histoire de France, Publication no. 139, ed. A. Lecovy de la Marche, París- Jules Renouard, 1867. Disponible en: [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Suger/sug\\_con0.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Suger/sug_con0.html).

21. VVAA 2003, p. 163.

22. Falcón 1999, pp. 61-63.

23. Menéndez 2012, p. 64.

24. Sureda, Barral i Altet 1996, p. 421.

25. Pradier 2012.

26. Puigarnau 1998, pp. 223-246.

27. Eco 2004, p. 125.

28. Ibidem, p. 93.

29. Para el profesor Bruyne los conceptos populares antiguos referidos al color en la pintura y a la apariencia en la escultura resultan explícitos en cuanto a la descripción de lo bello: "toda forma plástica es bella a causa de su figura et colore" ..., y ratifica la relevancia del color y la luz sobre otros aspectos. Aunque señala la disconformidad de Aristóteles, al dar preponderancia a lo lineal, en contraposición con la crítica helenística, quienes se reafirmaban en poner de relieve las tonalidades, la luz y el resplandor. BRUYNE, de Edgard, *La estética medieval*, Op., cit, p. 25.



me causa más placer que la belleza, y en la belleza las formas, en las formas las medidas, y en las medidas los números<sup>30</sup>. O, la proporción, metafísica inscrita en la tradición pitagórica-platónica-neoplatónica asentada en el objeto, cuyo sentido estético redundaba en la concepción de un mundo ordenado y asociado a los conceptos de Figura y Forma. Su protagonismo surgiría a partir de los tratados antiguos de Boecio<sup>31</sup>, -que, a su vez, se remontaban a Teón de Smirna, Nicómaco de Gérase<sup>32</sup>, Euclides, Ptolomeo, Aristóteles, y Teofrasto- por ende, a los griegos clásicos y helenísticos. Si bien, en simbólica inferioridad respecto a la luz y el color<sup>33</sup>, mantendría su rango de importancia hasta bien entrado el siglo XIII<sup>34</sup>.

Queda demostrado que la luz y el color, para empezar, por su belleza y armonía sensibles, asombraba y fascinaba -al ser percibidas sensorialmente- tanto a los teóricos (filósofos, Padres, y autores medievales) como a los prácticos. Y en especial, cómo para ambos grupos, éstos dos lenguajes, trascendían al ser percibidos intelectualmente. Los primeros diseñaron la vía de búsqueda de lo estético, de la Belleza o de su reflejo en lo Bello: *pulchrum* y *aptum* y la segunda bifurcación era transitada por el artista de la mano de lo Bueno: *honestum et utile*. De lo que se desprende, en contraposición a uno de los enunciados del Concilio Ecuménico del año 787, que el arte de la iluminación de manuscritos, durante la Edad Media, el arte, en definitiva: 'no consistía sólo en pintar'<sup>35</sup>.

### “UNA CLARIDAD ABSOLUTA ES IMPOSIBLE DE OSCURECER”: EL SIMBOLISMO DE LA LUZ Y EL COLOR EN LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE LOS MANUSCRITOS ILUMINADOS.

Sobre este fondo histórico-pictórico-formal, filosófico-estético, resulta obvio comentar que, el hombre común del románico no estaba preparado para ocuparse de temas relacionados con la estética o el arte. Sin embargo, en una sociedad tan estamental: compuesta por individuos poderosos y ricos, es decir, el clero y la nobleza y otros pobres y sin autoridad, se palpaba un sentimiento de atracción hacia ciertas naturalezas coloreadas y luminosas., (véase): el gusto por los tejidos, las piedras preciosas, los vitrales, los paramentos, etc. Por ello, un recurso común de la persona para distinguirse socialmente consistía en lucir ropas de colores lucidos y exclusivos como el púrpura, armaduras lustrosas, joyas, mientras que, por otro lado, los desheredados se cubrían con tejidos toscos de tonos terrosos y descoloridos. Probablemente, el poder disfrutar de estos lujos unos y los otros soñar con ellos, somatizaría la dureza existencial del momento: hambrunas, peste, y guerras. Fuera lo que fuera, el amor o la curiosidad por el color, siendo poderoso o no, era un hecho, Sureda

lo justifica así: 'atraen su atención hasta tal punto que, deleitándose en ellos, se olvidan de sus problemas'<sup>36</sup>.

De ello se desprende, una de las hipótesis que creemos haber demostrado, es decir: en un primer momento durante la edad media, la Belleza, la Virtud o lo Bueno, se difundía, en primer lugar, a través de las cosas visibles que brillan y lucen para ir poco a poco adentrándose en otra realidad, la verdad inteligible o la Suma Belleza. Conjetura que, el profesor Sureda ratifica con estas palabras: 'la experiencia de la belleza de las cosas (*res*), de las acciones (*opera*) y de las costumbres (*mores*) es de carácter contemplativo'<sup>37</sup>. El transmitirlo era competencia de la Iglesia y estas verdades debían ser descubiertas por el ser humano sin hacer distinciones estamentales. Ahora bien, la actitud del hombre ante el arte era ingenua. Su mirada se conduce a través de los sentidos: con una pulsión olvidadiza ante lo bello. Por lo tanto, los pensadores cristianos le reivindicaban al arte que concuerde con la ley divina y no tanto con la de la naturaleza hasta el período románico, no tanto en épocas posteriores. A tenor de esta idea: 'para los estéticos religiosos, el arte era obra humana, por lo que su belleza tenía que ser inferior a la del mundo que era obra divina'<sup>38</sup>.

Por otro lado, en el primer estadio o de las cosas (*res*) en los que se incluyen los materiales preciosos y su artesanía asimilada del pasado reciente y que permanecía vivo, nos referimos a la tradición helenística pagana, influiría en la pintura de miniaturas. Y, en todas ellas, se ratificaba el simbolismo de la luz y de la luminosidad, *lumen*, o estética de la "claritas" gracias al uso del color: a partir de una escala cromática muy corta, saturada, sin gamas o matices: el oro, la plata, el blanco, y las tintas de diversas tonalidades: principalmente rojas, del que deriva la púrpura, el cinabrio, el óxido de mercurio, y el minio, el negro, el ocre, el azul y el verde. Evidenciándose, tanto en las manifestaciones más ostentosas de la pintura flamenca y borgoñona como en las miniaturas mozárabes y otonianas en plena Alta Edad Media:

Según Pasteruau:

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

30. Ibidem, p. 30.

31. Arias 2008, pp. 21-36.

32. García 2005, pp. 28-32.

33. El físico-químico Philip Ball, refiere que: "El pintor de la Alta Edad Media no tenía ningún problema con el concepto de proporción, sencillamente no le parecía que fuera muy importante". Con frecuencia se trataba de un monje anónimo cuya tarea era iluminar las historias evangélicas de un modo que expresase piedad y devoción". BALL, Philip: *La invención del color*. Madrid, Turner Ediciones, 2012.

34. Kline 1992, pp. 47-180.

35. Una de las pautas del Concilio Ecuménico del año 787 era: "el arte sólo es pintar mientras que la receta corresponde a los Santos Padres". Lo que nos induce a pensar, que el artista estaba exclusivamente dedicado a prestar un servicio a la fe y a la comunidad, sin tener en cuenta su sello individual.

36. Sureda, Barral i Altet 1996, p. 421.

37. Ibidem p. 410.

38. Tatarkiewicz 2017, p. 115.

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 litúrgicas y como lo indica explícitamente el término latino más corriente para designarlo: *subniger*<sup>39</sup>.

En todas ellas, desde el siglo III a.C., se cumplían dos principios emblemáticos: el alegórico y el teológico. Difundidos y materializados en luz y color o en lo que podríamos denominar la "poética de la mimesis". Dentro de este orden de ideas, la Edad Media, período que en opinión del profesor Valverde adopta una injusta nomenclatura, al parecer: 'que sólo hubiera sido un oscuro intermedio entre la gloria del mundo clásico y la nueva gloria del Renacimiento'<sup>40</sup>, precisamente, no tuvo nada de sombría. Al contrario, en ella se inicia la búsqueda de la iluminación, de la estética de luz, con la misma connotación que había tenido desde la tradición más ancestral, al ser entendida como búsqueda de la perfección: 'el resplandor, la irradiación y el brillo caracterizaban las formas, cuyo modelo supremo, la Escena del Bien, se compara con el sol'<sup>41</sup>, a lo que añadimos, Bien triunfante durante el medioevo. Teniendo en cuenta la argumentación anterior, podemos añadir, que el germen estético del Alto Medioevo, hasta el siglo IV – V no era otro que el pensamiento religioso, en menor medida el metafísico, y posteriormente de un marcado carácter pseudocientífico. Asimismo, durante esta época se cumplen unos principios estéticos nítidos (sin obviar lo dicho unas líneas más arriba), el primero ratifica que la belleza inteligible, primará sobre la sensible: 'el hombre debe rechazar la mirada exterior, la sensitiva, para buscar la mirada interior, los ojos del alma'<sup>42</sup>. Exégesis originadas por la Patrística: 'La simple belleza de un color procede de una forma que domina la oscuridad de la materia y de la presencia de una luminosidad incorpórea que es razón e Idea'<sup>43</sup>. Y, finalmente, la trascendencia que otorgaban al conocimiento de los procedimientos artísticos, ya que, de una buena técnica nacía una buena obra sin posibles "defectos"<sup>44</sup>. En cualquier caso, éstos se articulaban en los dos alegóricos conceptos: el color y la luz: "para el espectador bizantino al igual que para el clásico, el aspecto más apreciado del color era su valor lumínico. Los detalles más característicos del aparato litúrgico, el brillo de los hábitos y colgaduras de seda, el oro y la plata de las lámparas y vasos, las joyas y esmaltes de

los iconos, relicarios y libros procesionales... todos ellos se consideraban receptáculos e imágenes de luz"<sup>45</sup> y, ambos se materializaban gracias a la técnica: 'de este modo, lo divino, Uno, en forma de luz, hace que aparezcan la forma y la belleza de las cosas'<sup>46</sup>. Es decir, se confirmaba una teoría anagógica que reducía o mejor dicho esclarecía los límites entre lo terrenal y lo divino y, sobre todo, permitía al hombre descubrir la "luz verdadera".

En otras palabras, la *claritas*, la luz, trascendería al pensamiento y la mirada del *artifex*, o a los "iluminadores" de códices, conduciéndoles en un peregrinaje de búsqueda de los valores propios del lenguaje específico del arte de pintar. La intención estaba en separarlo de la herencia del pasado remoto y desempolvar la connotación de pura materialidad. Pues en la substancia misma de la pintura permanece latente otra significación que no solo atiende a la fisicidad o calidad de la obra: sino que ésta última debía ser subsidiaria – como refiere Rafael Argullol-, de la mirada interior. Por consiguiente, tanto el color como la luz permanecieron vinculados indivisiblemente tanto a aspectos científicos y, asimismo, - en este tiempo- a los puramente estéticos o metafísicos. 'La belleza del color es fundamental, junto con la del fuego y la de la luz: es el calor vital que determina la belleza de la carnación; es la luz cósmica que brilla con infinitos matices, en todo aquello que resplandece y hace surgir la belleza: *Lux color est* -dice Juan Escoto- *et formas rerum sensibillium detegit*'<sup>47</sup>. Prueba de ello, son los textos de los místicos y de los pensadores neoplatónicos<sup>48</sup>, a los que hemos aludido con anterioridad-alejados de las antiguas doctrinas materialistas y positivistas-, expresaban su ética y estética, a través del número, el símbolo, el color y la luz. Veamos cómo lo resume Plotino en la *Enéadas*, I, 6., en el siglo III<sup>49</sup>:

...percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediata superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de lo invisible, y ésta, a su vez, solamente el reflejo de la Belleza absoluta.

De ambas tesis deducimos que de la belleza del Uno emanaba la belleza del mundo. Y, por lo tanto, a la obra de arte se le dotaba de una potente función ontológica, puesto que la materia sensible participaba, aunque fuera de forma contenida de la inteligible. Por esto al objeto representado no se le da un valor en sí mismo: 'como móvil de placer estético, sino en la posibilidad de que conmocione al espíritu, provocando en el hombre el abandono de sí mismo y la contemplación divina'<sup>50</sup>. Dicho de otro modo, tal como recoge Tatarkiewicz del pensamiento del Pseudo-Dionisio (introdutor del plotinismo a partir de las traducciones que realizó de Hilduino y de Scoto): "la materia conlleva ecos o "reflejos" ...de la perfecta belleza intelectual..." y sigue afirmando 'que las cosas

39. Pastoureau 2006, p. 137.

40. Valverde 2011, p.63.

41. Bruyne 2010, p. 33.

42. Argullol 1985, p.48.

43. Eco 2004, p. 103.

44. Pochat 2008, p.80.

45. Gage 1998, p. 20.

46. Pochat 2008, p. 82.

47. Bruyne 2010, p.30.

48. El profesor José M<sup>o</sup> Valverde en su manual sobre Historia de la Estética incide en nominar el tema del neoplatonismo como "neoplotinismo" o "neo-neo platonismo". Breve H<sup>o</sup> de la Estética. Barcelona, Ariel, Ed. Planeta, p.59.

49. Panofsky 1987, p. 33.

50. Argullol 1985, p.48.

visibles son “imágenes” de las invisibles, gracias a lo cual el hombre puede aspirar a la belleza perfecta; mediante reflejos e imágenes, o sea, mediante la belleza visible puede alcanzar la invisible<sup>51</sup>.

Estos preceptos, cristianizados por San Agustín (354-430), asentaron las bases de la estética cristiana al ser: ‘el cristianismo el que vinculó los dos mundos a través del misterio de la encarnación y la doctrina de la revelación. El logos se hizo carne y Dios les habla a los hombres no sólo a través de las escrituras, sino a través del conjunto de la Creación y la Historia’<sup>52</sup>. De este modo, la belleza sensible abandonaba su virtuosismo de tintes paganos: de umbra, para transfigurarse en un simbólico vehículo de la Verdad Absoluta. En consecuencia, el artista debía saber “leer” y plasmar sin artificios en su aislamiento vital, dichos principios, porque: ‘es la forma de revelación que Dios, en su merced, creó para dar a conocer al hombre Las ideas que moran en Su mente’<sup>53</sup>.

En todo caso, la belleza *veritas*, tras liberarse, - relativamente- del corsé de la geometría, de la aritmética, de la armonía pitagórica, y de la supeditación a la perspectiva, respetaba la dignidad de las formas y le otorgaba al color el profundo sentido de mostrar la gloria de la Luz:

Puesto que la belleza está por encima de lo bueno, en cuanto que lo que se empieza por desear como bueno, aún antes de verlo, una vez conseguido nos gusta como bello. Pero para percibir la belleza, el ánimo ha tenido que embellecerse en esforzada elevación, a través de una purificación<sup>54</sup>.

Se reflexiona entonces, como a partir de la esquemática solemnidad, la ley de frontalidad y el inmovilismo, sinónimos de superficie pura y perpetuidad, ciertas imágenes artísticas son capaces de conmovir y hacer ascender el espíritu de la persona hacia Dios. Teniendo en cuenta, que la forma de representación formal se ha modificado, y no se sumerge en las autarquía de la percepción visual; es decir: ‘a la determinación del tamaño según la distancia del objeto sucederá una nueva escala o canon, que es la del “tamaño espiritual” según el cual la proporción de los objetos aumenta o disminuye en relación directa con su proximidad a la divinidad’<sup>55</sup>; Asimismo, sin caer en error, añadimos dos elementos más: el color y a la luz porque la belleza afecta al ojo y al ánimo: ‘por eso, la belleza no puede ser sino una realidad que está por encima de lo compuesto. Ella proviene del Uno y cobra apariencia en las formas inferiores de existencia y las cosas sensibles como forma, color y luz’<sup>56</sup>. Son palabras de Plotino, que confirma S. Agustín de este modo:

Aman los ojos las formas bellas y variadas, los colores claros y agradables. No posean estas cosas mi alma: poséala Dios, que ciertamente hizo estas cosas muy buenas, pero mi bien es Él... Cuán innumerables cosas, con variadas artes y elaboraciones, en

vestidos, calzados, vasos y productos semejantes, en pinturas y diversas invenciones que van mucho más allá del uso necesario y conveniente y de la significación religiosa, han añadido los hombres a los atractivos de los ojos... Las bellezas que a través del alma pasan a las manos del artista preceden de aquella hermosura que está por encima de las almas, por la cual suspira mi alma día y noche. Pero los artífices y seguidores de las bellezas externas toman de allí su criterio de aprobación, y sin embargo no toman de allí el modo de usarlas<sup>57</sup>.

Este ánimo de recreación alegórica del mundo, con aspiración de perpetuidad, a la que se incorporaría la disposición de amar, porque: ‘el Amor puede guiar hacia la Cognición’<sup>58</sup>, sería asumido conceptualmente en parte por los Padres de la Iglesia, y sobre todo por el *artifex theoricus* románico. Sin duda, estos dogmas estéticos contribuyeron a configurar tanto el aspecto externo:

Lo que llama la atención de las miniaturas medievales es que, habiendo sido realizadas tal vez en ambientes oscuros apenas iluminados por una única ventana, están llenas de luz, incluso de una luminosidad especial, producida por la proximidad de los colores puros: rojo, oro, plata, blanco y verde, sin matices, sin claroscuros, La Edad Media juega con los colores elementales, con zonas cromáticas definidas y enemigas del matiz, con la aproximación de tintes que generen luz por la concordancia con el conjunto, en vez de ser caracterizados por una luz que los envuelva en claroscuros o haga destilar el color más allá de los límites de la figura<sup>59</sup>.

Cómo el interno: ‘Él es el que en un principio posee los colores, y del que las otras cosas reciben la forma y el color... Las cosas inferiores a él, anuladas por el ofuscamiento de su luz, dejan de ser bellas, porque no participan de la idea total del color’<sup>60</sup>; y de las actividades desarrolladas; en palabras de Joan Sureda: “por sus hermanos menores”: los *artifex practice* medievales, laboriosos copistas- en particular-, de los manuscritos iluminados: un “virtuoso” referente para las restantes artes plásticas: ‘porque es bastante probable que encontremos en los manuscritos, el primer florecimiento de la iconografía cristiana’<sup>61</sup>.

## CONCLUSIÓN

Tanto el color como luz fueron absolutamente presenciales en la vida y plástica medieval desde sus inicios. Sin embargo, la historiografía tradicional ha mantenido la actitud de considerarla una época oscura e incluso retrograda durante el Renacimiento y para los más críticos esta idea perduraría hasta el siglo XIX.

51. Tataekiewicz 2017, p.33.

52. Gombrich 1986, p. 236.

53. Ibidem p. 236.

54. Valverde 2011, p.60.

55. Borrás 1996, p. 106.

56. Plotino 1998.

57. Tatarkiewicz 2017, p. 69.

58. Gombrich 1985, p. 240.

59. Eco 2004, pp. 100-101.

60. Ibidem p.103.

61. Grabar 1998, p.89.

Si avanzamos en conceptos vinculados con la teología o la estética comprobamos que estos dos elementos formales del lenguaje pictórico presente en los manuscritos iluminados se conciben como una parte de la obra de Dios, a la que el hombre debe imitar o replicar al ser un referente de la Verdad. La luz se relaciona con Dios, sumo creador y el color es la manera en que la Lux se refleja. Por ello, los colores se asocian a principios éticos como virtud, orden, perfección o suma belleza. Y, con la aparición de la burguesía en Italia y Flandes, se asociarían también a *autoritas* y *potestas*. Mientras que la oscuridad se asume a lo demoníaco. Serán los pensadores herederos de la tradición platónica quienes reconozcan a la luminosidad como la esencia de la Belleza intangible y de carácter metafísico: el Uno. Nos referimos, -teniendo en cuenta a la disparidad de pensamiento y saltos cronológicos- a Dionisio Aeropagita, San Agustín, San Ambrosio, Marsilio Ficino- y otros tantos que hemos señalado-, y como la *lux mundi* se materializa en el oro, los brillos, o las gamas cromáticas saturadas y de connotación tan simbólica traducidas por los *artificex practicus* a través de la obra de arte. En este caso, los códices miniados se conciben como uno de los mejores recursos de divulgación de la Misión Estética-Teológica a partir de la representación caligráfica-plástica de dos elementos formales como son la luz y el color. Se puede concluir diciendo que, ambos: lux o "claritas", lumen, y color fueron explicados racionalmente por la Escolástica con el fin de mantenerlos muy presencialmente en la iconografía cristiana durante mil años hasta la posteridad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Javier: "La crítica de Aristóteles y Teofrasto a la concepción ígnea del ojo" *Emérita*, Revista de Lingüística y Filología Clásica LXXX 1, (2012).
- Argullol, Rafael: *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria Editorial, 1985.
- Arias Páramo, Lorenzo: *Geometría y proporción en la arquitectura prerrománica asturiana*. Madrid, Archivo Español de Arqueología, CSIC, 2008.
- Bayer, Raymond: *Historia de la Estética*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Borrás Gualis, Gonzalo: "Teoría del Arte I", *Historia* 16, (1996).
- Bruyne, Edgar: *La Estética de la Edad Media*. Madrid, La balsa de la medusa, 2010.
- Eco, Umberto: *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- Escolar, Hipólito, *Historia Universal del Libro*, Ediciones Pirámide: Madrid, 1993.
- Falcón, Pilar: "El manuscrito ilustrado: su antigüedad, su valor como signo de prestigio social y sus funciones". III Jornadas de Canto Gregoriano. *Scriptoria y códices aragoneses*, Zaragoza, 1999, CALAHORRA, Pedro; PRENSA, Luis (eds.), Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1999.
- Gage, John: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid, Ediciones Siruela, 1998.
- García Bazán, Francisco: *La concepción pitagórica del número*. Buenos Aires, Daimón, 2005.
- Gombrich, Ernst: *Imágenes simbólicas*. Madrid, Editorial Alianza Forma, 1986.
- Grabar, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Editorial. Serie Arte y Música, 1998.
- Jaeger, Werner: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México D. F, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Jäger, Willigis: *En busca del sentido de la vida. El camino hacia la profundidad de nuestro ser*. Madrid Narcea. S.A. Ediciones, 2007.
- Kline, Morris: *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Marín Valdés, Fernando: *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica*. Oviedo, Ediciones Universidad de Oviedo, 2008.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2012.
- Panofsky, Erwin: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Platón: *Timeo*. Madrid, Gredos, 1992. También en TXAPARTEGUI, Ekai: "La doctrina platónica de los colores: Una interpretación realista", *Crítica*, revista Hispanoamericana de Filosofía. Vol. 40, No 118, (2008).
- Plotino: *Enéadas*, I, 6. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Pochat, Götz: *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Madrid, Ed. Akal, 2008.
- Pradier Sebastián, Adrián: *Metafísica de la Belleza y la estética de la luz en Marsilio Ficino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- Puigarnau, Alfons: "Plotino, Filósofo y teólogo de la luz antecedentes para una teología medieval de la imagen" *Ars Brevis*, Barcelona, (1998).
- Sanz, J. Carlos y Gallego, Rosa: *Diccionario del color*, Madrid, Akal, 2001.
- Shailor, Bárbara: *Análisis codicológico. El beato de San Miguel de la Escalada*, Madrid, Editorial Casariego, 1991.
- Sureda, Joan, y Barral I Altet, Xavier: *Historia del Arte Español. La época de los monasterios. La plenitud del románico*. Barcelona, Editorial Planeta, 1996.
- Sureda, Joan, y Barral I Altet, Xavier; *Historia del Arte Español. La época de los monasterios. La plenitud del románico.*, op., cit, Editorial Planeta, Barcelona, 1996.



## BIBLIOGRAFÍA

- Tatarkiewick, Wladyslaw: Historia de la Estética Medieval. Madrid, Akal, 2017.
- Valverde, J, M.ª: Breve historia de la Estética. Barcelona, Ariel: Editorial Planeta, 2011.
- Vives, J. Luís: El arte retórica, De ratione dicendi. Barcelona, Anthropos Ediciones, 1998.
- Vvaa: Monasterios románicos y producción artística. Palencia, Fundación Santa María la Real. Imprenta Cervantina, S. L, 2003.