

COMENTARIO A UNA TABLA EXISTENTE EN LA SALA XVIII DEL MUSEO LÁZARO GALDIANO*

Rosalía Crespo Prieto

*Cursillo "Epistemología de la Pintura Gótica", 1.988-1.989, dirigido por Don José María de Azcárate y Ristori.

La Fundación "Lázaro Galdiano" posee una colección privada, señalada por sus especiales características. Es ante todo, una muestra de buena calidad, aunque a veces no sepamos de don de proceden algunas de sus piezas. El Museo está formado por las colecciones artísticas que José Lázaro Galdiano (1862-1947) legó al Estado Español. Está instalado en Madrid en el palacete "Parque Florido", antigua residencia de su fundador; inaugurado en el año 1951. Contiene ricas colecciones de objetos suntuarios: marfiles, esmaltes, orfebrería, cerámica, armas, vidrio, etc. y posee, además, importantes fondos de pintura española y extranjera. Lázaro Galdiano, que vivió una época de coleccionismo de primitivos españoles, en un momento en que entre finales del siglo XIX y comienzos del actual existía gran afición en todo el mundo a los prerrafaelistas (1). En España se descubría su pintura gótica y se empezaba a valorar los retablos olvidados y la historiografía artística se enriquecía con libros a ella dedicados: Se comienza a buscar los restos de nuestra pintura medieval, hasta el momento no especialmente codiciada por los museos. Lázaro Galdiano, que además de gusto por esta pintura, poseía medios para su adquisición, reúne una colección que hoy nos da la posibilidad de estudiar y clasificar estas piezas conservadas en buen estado.

Entre las pinturas existentes en el Museo, hay una tabla pintada al óleo, localizada en la Sala XVIII del edificio. Se identifica con una placa de metal, en la que se lee: "Maestro Castellano. Hacia 1500". Representa el Prendimiento de Cristo en el Huerto de los Olivos.

Se trata de una tabla pintada al óleo, cuya medida aproximada está entre 70-80 cm de ancho por el doble de largo. Se enmarca en doble marco de madera dorada: el interior, en contacto con la tabla, tiene en su lado largo izquierdo unas bisagras en conexión con el marco exterior, también dorado, con formas de tracería gótica. Pero su formato no revela que haya pertenecido a un tríptico o un díptico; de lo que se deduce que pudo haber sido de un retablo que tenía la misión de abrirse o cerrarse desempeñando algún culto litúrgico ([ver figura](#)).

La pintura representa el tema de *El Beso de Judas* o *Traición de Judas*, en el momento del Prendimiento de Jesús, cuando Judas llega al Huerto de los Olivos a donde Jesús se había retirado a orar, tras la Cena Pascual. Judas viene acompañado de la cohorte (2) y los guardias enviados por los sumos sacerdotes y fariseos. Portan linternas, antorchas y armas (Jn. 18,4).

Se emplea la técnica del óleo que permite superponer colores ("veladuras"). Esto enriquece la gama cromática, que es evidente en los ropajes de los personajes que están en la escena.

El pintor tiene conocimiento inicial de la perspectiva, que se evidencia en la parte superior, donde se advierte búsqueda de un punto central, mediante la aplicación de líneas rectas convergiendo en el fondo, donde hay una luz natural blanquecina de amanecer, situada en el último plano, al fondo. El plano siguiente (hacia el espectador) presenta un farol de luz artificial, que uno de los soldados lleva en su mano, que levanta, con lo que la luz queda muy destacada. En el siguiente plano, de pie, está la figura de Cristo. Cristo, el farol y la luz de amanecer del fondo, forman un eje en torno al cual se organiza el espacio, utilizando las líneas convergentes que forman: a la izquierda de Cristo, las lanzas de los soldados romanos que aparecen con ropa militar del Siglo XV, y los mástiles de dos banderolas;

una de color morado, situada a la izquierda de Cristo y queda a su derecha. Se completa esta función con los tejados puntiagudos de una ciudad gótica, que se ve en la lejanía y un árbol solitario situado entre el farol y los soldados ubicados a la izq. de Cristo. Colaboran a la búsqueda del punto central, las piernas de la figura derribada en primer plano, así como las piernas del soldado que sujeta a Cristo.

Estamos en el siglo XV, momento en que la pintura interesa desde el punto de vista científico; los nuevos sistemas figurativos que se desarrollan a lo largo del siglo, tanto en Italia como en los Países Bajos, profundizan en la posibilidad de presentar, a través de un elaborado sistema de perspectiva (búsqueda empírica en el caso de los pintores flamencos) la representación de la realidad, que los pintores italianos tratan de encontrar a través de la perspectiva regular y racionalista; ideal. El interés por representar la realidad, determina la representación de la luz natural, mediante la cual se articula no solo la idea del espacio; también el volumen de los cuerpos. Sin embargo, el oro y la luz como valores simbólicos, no pierden su vigencia, aunque queden reducidos a símbolos aislados, perdiendo el papel predominante que habían representado en el período gótico.

El espacio se articula ahora como un escenario abierto abandonando la idea de caja cerrada, así como la ficción de "cara exterior" que hasta ahora expresaba una superficie pintada, para convertirse en un escenario que capta unas leyes. Para entender las razones que determinan la aparición de estos sistemas, debemos atender a las transformaciones que experimenta la sociedad (3). También hay que tener en cuenta la evolución de las corrientes de pensamiento, factores que caminan más o menos en paralelo, determinando este proceso evolutivo. El Feudalismo había perdido su papel predominante en el siglo XIV, entrando en una crisis irreversible. La crisis del sistema feudal y los inicios del capitalismo, aparejan una serie de transformaciones que se van a ver reflejadas en una nueva mentalidad; por tanto, en la cultura y en el arte. En relación con estas transformaciones, los artistas italianos establecen una valoración de la antigüedad, que sobrepasa lo que supone la idealización de unos modelos, llegando a establecer un nexo entre una época culturalmente laica y el momento presente; la Historia ya no es únicamente la puesta en escena de la voluntad divina; el auténtico motor de la historia está movido por lo humano y por los determinantes de la vida. Esta nueva forma de entender la Historia se aparta del carácter providencialista de períodos anteriores; es la expresión de la ideología laica (pero no anticristiana) de una burguesía que ha desplazado al feudalismo del escenario político y económico. Pero un cambio de las estructuras socio políticas no comporta un abandono radical de los sistemas y formas consagradas por las prácticas de los períodos precedentes; de ahí que en el arte no se abandonen totalmente sus funciones, especialmente en lo que se refiere a la iconografía de carácter religioso. No obstante la cultura figurativa del siglo XV se orientó a la elaboración de un método racional de representación, aplicado a un nuevo concepto de espacio pictórico y también arquitectónico. En la mayor parte de los casos, como en la pintura que analizo, se aplica a obras vinculadas a la religión, pero este sistema no está sometido a codificaciones simbólicas de carácter religioso, como ocurría en la Edad Media Gótica; la figura se organiza en función de: delante, detrás. etc., y toma valor porque la imagen enfocada como "cosa natural" posee valor y existencia. Más aún: cada figura aparece representada en su propia esencia, dejando de aparecer serialmente, como ocurría en las primeras etapas góticas, cuando la creación artística equilibraba la materia (que individualiza expresiones) y el espíritu (que las homogeneiza). Las doctrinas escolásticas del Siglo XIII, concebían los coros angélicos insertados en conjuntos felices. Es en el siglo XIV cuando se experimenta el cambio, influido por las corrientes de pensamiento del nominalismo de Occam, cuya filosofía postula que las únicas sustancias que conocemos son las individuales ("todo lo que es real es individual"); y así, todo lo que antes se devaluaba por sus caracteres singulares, ahora se estima y se representa, precisamente por los signos singulares. La filosofía nominalista incide en el arte, en el sentido de que influye en la entidad que se da a la figura; y no se trata ya de la figura organizada en un espacio racional donde adquiere volumen: se trata de la esencia de esa figura, que expresa unos sentimientos únicos y singulares.

Las figuras de *El Beso de Judas* se organizan en una serie de planos en paralelo: el siervo del Sumo Sacerdote derribado en el suelo. El soldado que agarra a Cristo. Cristo. Y, a su derecha, los discípulos, y el soldado que lleva la banderola roja; a su izquierda la soldadesca romana, de la que se destaca un soldado mirando hacia atrás, que lleva un farol que levanta (ver figura). A su derecha, una ciudad gótica en la lejanía, a su izquierda un árbol (como hecho anecdótico: entre la ciudad y el farol, hay un pequeño montículo de formación sedimentaria, del tipo de los que llaman "zopetero" en la zona de Cuenca; de donde podríamos deducir la procedencia del pintor). Hacia atrás, como fondo, la luz natural, clara, del amanecer.

Todas las figuras insertadas en este espacio no son más que el producto de la búsqueda emprendida en el proceso evolutivo mencionado, en el contexto cultural del momento.

Simón Pedro está mirando al siervo del sumo sacerdote al que ha arrancado una oreja, reflejando su real estado de ánimo (real e individual, según postulan las corrientes nominalistas); expresa indignación por la traición que Judas hace al Maestro, y consternación por haber arrancado la oreja al criado. Su propia esencia es la que provoca ese gesto ("los hombres no poseen la misma esencia, pero las distintas esencias se parecen entre sí"). Todos los personajes están representando su propia entidad: Juan mira al Maestro y expresa su amor en una mirada real e individual. El soldado que lleva el farol mira hacia atrás, como iluminando el camino a los que vienen tras él que, a pesar de formar parte de una colectividad, se individualizan en su expresión. El soldado que sujeta a Cristo, se singulariza en su ropa militar, que es diferente a la de los otros soldados: se viste con la ropa militar musulmana del siglo XV; va tocado con el alhareme y lleva un alfanje; el artista representa así el nuevo concepto de Historia, cuyo motor está movido por lo humano, por lo cotidiano y por los determinantes de la vida que el artista sabe utilizar, aprovechando el momento de hostilidad que vive la sociedad española hacia la etnia musulmana, acrecentada en el período de las Guerras de Granada: y coloca -precisamente al soldado que prende a Cristo- la indumentaria militar musulmana. Se trata de buscar la reacción del espectador, que es uno de los fines de esta pintura. Hay además, un acercamiento del pasado al presente, que es una manera de fusionar el tiempo, propia del Siglo XV.

Las figuras de Jesús y Judas que ocupan el lugar central, se destacan por su tridimensionalidad, en tanto que las figuras situadas a su derecha, a pesar de poseer identidad individual, aparecen masificadas y pegadas al espacio, al estilo de los cuadros angélicos de períodos anteriores, en que se tenía un concepto del espacio equivalente a un campo, donde los objetos eran particularizaciones. Incluso las figuras de los tres discípulos se presentan así, a pesar de que muestran un estudio de sus cabezas comparables a las de otros artistas de primer orden del momento: (Durero y "los cuatro temperamentos"). El espacio renacentista a que aspira el autor de *El Beso de Judas*, debería poseer tridimensionalidad en todas direcciones (espacio isótropo), lo que evidentemente aquí no se da, ya que no existe la misma tridimensionalidad en el espacio que ocupan Cristo y Judas, que en el ocupado por los discípulos. No obstante, la técnica de este pintor es bastante avanzada: no recurre a pintar suelos con dibujos geométricos, que en este momento sirven de arranque a otros pintores para organizar el espacio; su estudio del espacio es más avanzado, basándolo en la convergencia de las líneas geométricas que buscan la monofocalidad, representada en la luz del fondo, punto culminante de la investigación, también punto culminante en cuanto a simbología del contenido de la pintura, ya que la luz no ha perdido su vigencia como valor simbólico, aunque ahora también desempeñe la función de lograr un espacio plástico.- Volvemos a las figuras centrales de Jesús y Judas para buscar su esencia individual: las dos figuras aparecen unidas por el abrazo que Judas da a Jesús; pero esta unión exterior refleja una distancia interior, marcada por la expresión de Judas. Jesús aparece con el rostro vuelto hacia la izquierda, mientras su brazo derecho detiene la espada de Simón Pedro; mira al infinito y presta más atención a su lado izquierdo, recordándonos el pasaje evangélico (Le 15,4-7) que alude a la alegría del pastor que recobra la oveja perdida. En oposición a la mirada de Cristo, que parece tender un puente a los que le van a prender (y también a Judas), Judas no mira a nadie .

La anatomía de Jesús arrastra el concepto de jerarquía medieval: es desproporcionadamente alto al compararlo al soldado que le está sujetando. Tampoco hay proporción en su anatomía: a través de su ropa percibimos su rodilla en un lugar que no corresponde; las manos son toscas recordándonos las manos que se pintaban en el Gótico Lineal. La figura de Judas presenta parecidas desproporciones; en tanto que la masa de discípulos aparece confusa y nada puede analizarse de sus proporciones anatómicas. El criado del sumo sacerdote derribado en el suelo aún presenta anomalías más notables: hay una total deformación en sus brazos y piernas (que adoptan una postura extraña); vuelve la cabeza al lado contrario del espectador y sangra por la herida que le hizo Simón Pedro con la espada. En la mano izquierda sostenía un farol, que aparece volcado y apagado y derramando el aceite; también su arma aparece tirada en el suelo. Es un alfange.

Si el estudio anatómico no está conseguido, sí lo están el estudio de las cabezas de los personajes que intervienen en la escena: la estructura ósea de la calavera, en general, está muy conseguida: se percibe en los pómulos y en los arcos superciliares. La cabeza de Jesús representa un tipo rubio con barba clara. La cabeza de Judas responde a un estudio similar, con barba negra. Lo mismo podemos decir de los discípulos, en especial, la cabeza de Simón Pedro con cabeza calva y barba blanca. Hace estudios comparativos de edades:

el mayor Simón Pedro; y el más joven, Juan. También aparece el tipo musulmán, representado en el soldado que prende a Jesús, que es muy diferente de los soldados que llevan las banderolas, o el que lleva el farol. Este aspecto se refuerza apoyándose en la indumentaria, cascos, armas, etc.

El foco de luz natural del fondo se percibe como punto trascendente y simbólico; pero también de investigación en torno a la luz: es una luz blanca que despunta en el horizonte empujando la noche. Otra luz artificial procedente del farol que levanta un soldado, se le une para formar un foco de luz consistente que ilumina las aureolas doradas de Cristo y sus Discípulos. Otra luz que viene de lo alto, ilumina la figura derribada en primer plano. La luz es aquí un elemento esencial que tiene la doble función de investigar (instrumento de conmesuración y ordenación de la realidad renacentista), con significación radicalmente diferente a la que tenía en la pintura gótica (emanación de un orden sagrado del universo). No obstante, en *El Beso de Judas*, cumple ambas funciones, al incidir en las aureolas doradas y en el blanco de la vestidura del siervo, a la vez que participa de la investigación renacentista.

La gama cromática centra el color morado del manto de Jesús, rodeado por el rojo del manto de Judas y del rojo del manto de dos de los discípulos; el de Pedro es verde. El negro y el blanco presentes en los cascos de dos soldados. El que lleva el farol se toca con un casco blanco, cuya forma recuerda las cúpulas gallonadas de las iglesias bizantinas, tal vez aludiendo a la Iglesia como Guía de Salvación para la Humanidad, significada en la multitud que sigue al soldado que levanta el farol mirando hacia atrás. El soldado que lleva la banderola roja, se toca con un casco negro. Hay blanco resplandeciente en la figura del siervo que yace herido, quien lleva unas medias o calzas rojas y una camisa morada. El color morado fue adoptado por la Iglesia como símbolo de penitencia (4). El rojo es símbolo de amor ardiente de Jesucristo, que los fieles deben imitar; también es color de sangre y de sentidos vivos; expresa sangre, herida, agonía, sublimación (5). El verde es un elemento de transición y comunicación entre los colores cálidos y los fríos; significa la vida de gracia en que viven los justos (6). El color blanco, signo de luz y claridad es color de la verdad en la simbología cristiana. Sirve para representar las vestiduras de Dios, de los Santos, de los Catecúmenos (7).

En el Apocalipsis no solo se hace referencia al caballo blanco (el que lo monta juzga y combate con justicia); también a los ejércitos del cielo se les representa vestidos de lino blanco puro (8) (Ap 19,11); (Ap 19,15). El negro que en la pintura que analizamos está presente (armaduras militares, casco, etc), tiene significación de tierra estercolada. El manto morado de Cristo queda interrumpido con el blanco de la manga de la túnica de Judas, y el rojo del manto de Judas se interrumpe con el negro de la armadura del soldado que agarra a Cristo (la significación simbólica se deduce). El rojo tiene conexión con el derramamiento de sangre del siervo del sumo sacerdote que yace tirado, prefigurando la sangre que va a derramar Cristo. Según el Génesis "toda sangre pertenece a Dios" (Gn 9,6). Tiene relación con todo ritual de sacrificio; dice el Levítico que el papel del sacerdote comienza cuando la sangre de la víctima se pone en contacto con el altar (Lv 1,5) (Ex 44,11) .

El tema que llamamos *El Beso de Judas* o *Traición de Judas*, es narrado por los cuatro evangelistas en el pasaje de la Pasión y Resurrección de Jesús que hace referencia al Prendimiento de Jesús tras la Cena pascual, en el momento en que salió a orar al Huerto de los Olivos con algunos de sus discípulos, siendo apresado allí por mandato de los que luego decretaron su muerte en la cruz; uno de sus discípulos llamado Judas Iscariote, que lo había delatado, llega al lugar acompañando a los que le iban a detener. Este hecho es relatado por los cuatro evangelistas, fundamentalmente del mismo modo, sin embargo existen pequeños matices que vamos a resaltar:

La escena que presenta la pintura que analizamos, se sitúa en un lugar donde parece haber cierto grado de humedad, ya que las plantas de bosque bajo que alfombran el suelo, aparecen lozanas y verdes, manifestando que existe una corriente de agua en sus proximidades (9), lo que hace pensar que el artista se inspira en el relato de Juan (18,1) que dice: "...pasó Jesús con sus discípulos al otro lado del torrente del Cedrón donde había un huerto..". Los otros evangelistas describen el sitio como "Huerto de los Olivos" o "Getsemaní", y no aluden al torrente; asimismo refieren que los que llegan "traen espadas y palos", mientras que Juan (18,4) dice: "Judas llega allí con la cohorte (10) y los guardias armados por los sumos sacerdotes y fariseos, con linternas, antorchas y armas". Al referir el episodio del siervo herido, Juan (18,10-11) es el único que dice que Simón Pedro fue el que desenvainó la espada para herir al criado, y nos dice su nombre; se llamaba Malco, que fue herido "en su oreja derecha". Los otros evangelistas se refieren al que desenvainó la espada como a "uno de los que estaban con Jesús", "arrancándole la oreja" Excepto Juan, los evangelistas dicen que el Maestro al ser entregado, recibe un beso de Judas, quien había convenido esta contraseña con los que venían a detenerle. Juan (18,4-

9) no alude al beso y pone palabras en boca del Maestro, quien pregunta por dos veces a los que llegan que a quien buscan, y se entrega. Ninguno nombra a Judas: Mateo y Marcos dicen "el que lo iba a entregar"; Lucas: "Judas, uno de los doce, iba el primero". Pero Juan dice: (18,6) "el que le entregaba, Judas, estaba también con ellos".

La Pintura que nos ocupa presenta el tema de El Prendimiento de Jesús como fundamental: es su asunto primario. Pero subyacen otras intenciones morales, que nos indican un camino a seguir a través de los sacramentos. Hay un sentido anagógico que comporta valores simbólicos, obligándonos a interpretar la Escritura.

El pintor ha centrado la investigación del espacio en el elemento "Luz"; luz que articula el espacio o destaca simbólicamente algunos elementos. La luz, física y simbólica, ha sido puesta como eje en torno al que organiza el espacio (espacio real y el de los valores espirituales) La Luz del amanecer, la Luz del farol, Cristo (=Luz). En torno a estas tres figuras gira el contenido de la pintura: Jesús, puesto en pie, todavía domina la situación; está hablando (Jn. 18,4-9); tiene la Palabra.

La "palabra de Dios" es una expresión que la Biblia utiliza a menudo cuando habla de que Dios se revela a los hombres. La palabra de Dios es "su plena revelación de sí mismo": a la orden de Dios, en el momento de la Creación (Génesis) los seres cobran existencia; se hacen realidad -por orden creciente de dignidad que culmina en el hombre.- El farol que el soldado levanta enseñando el Camino a los que vienen tras él (simbólicamente Cristo) ilumina las tinieblas (significadas en el pecado, que se borra mediante la Penitencia, presente en el color morado). La luz de amanecer del fondo está simbolizando la Creación del Mundo: el día está empujando a la noche; Dios está apartando la Luz de la Oscuridad (Gn,1,5); la luz es creación de Dios; las tinieblas no lo son: son negación.

Palabra. Tinieblas. Luz (por este orden). Se refiere en primer lugar a la creación de la luz porque la sucesión de los días y las noches va a ser el marco en el que se desarrollará la obra creadora. Cristo (=Luz) separando las tinieblas; delante, derribado como mártir de Cristo, Malco. El que recibe el martirio por Cristo es Cristo mismo (1TM 2,6) (11). El Éxodo pone a Moisés como intermediario entre Yahveh y el pueblo, a los que une simbólicamente con la sangre derramada sobre el altar (que representa a Yahveh). También la sangre de Malco une simbólicamente al pueblo con Dios (Ex 44,8). La sangre de Malco derramada por el suelo, igual que el aceite de su farol volcado, vertido sobre las plantas, tienen significado de sangre de la víctima que ratifica el pacto, como la sangre de Cristo ratificará la Nueva Alianza (Mt 26,28); (Hb 9,12-16). El ceremonial israelita de la expiación es reemplazado por la ofrenda única: la Sangre de Cristo, que abre a los hombres el Camino, la Verdad, la Vida. Malco adquiere una triple dimensión en esta pintura: ratifica el pacto, representa el Sacrificio de la Misa (que sustituye el derramamiento de sangre mediante la transubstanciación) y hace una referencia al Bautismo (Ap 6,9-11) a través del derramamiento de sangre (12).

El Antiguo Testamento ponía al Bautismo en relación con el Agua, hasta el día en que queda absorbido en el nuevo rito instituido por Jesu (Mt 28,19); (Hch 1,5) vinculado a la persona de Jesús Salvador. En esta pintura se hace alusión al Agua y a la Sangre, que es un modo de representar el Bautismo según el Antiguo y el Nuevo Testamento: el Agua queda significada en el lugar donde la pintura encuadra la acción, que trasciende humedad, por existir un torrente cercano (Jn 18,1) y en la Sangre que derrama Malco. Hay conexión con el centurión que hace brotar sangre y agua del costado de Cristo (Jn 19, 31-36). Muchos Padres han visto en el Agua el símbolo del Bautismo, y en la Sangre el símbolo de la Eucaristía.

En síntesis: la Luz, simbolizando a Cristo Redentor centra el significado último de *El Beso de Judas*. En torno al dualismo Luz-Tinieblas se caracterizan dos mundos opuestos: el Bien y el Mal, representados en los que están a la derecha de Cristo y a su izquierda, en concordancia con Luz y Tinieblas. Esta separación (=juicio) se ha manifestado con la venida de la luz, que obliga a pronunciarse en contra o a favor (Jn 3,19-31). La perspectiva es optimista: un día desaparecerán las tinieblas ante la luz (Jn 1,5). Este dualismo adquiere carácter simbólico a través de los dos personajes centrales: la mirada de Cristo es Luz. La mirada de Judas (no mira a nadie) es Tinieblas (las Tinieblas no existen) (13).

Hay, ante todo, un dualismo de formas, que le hacen participar tanto en el Gótico Tardío, como en las formas que comportan la búsqueda consciente de un espacio racional, situándonos en el Renacimiento. En cuanto a su contenido, se evidencian imágenes carentes de formas concretas, expresadas a través de la imagen de Jesús y de Judas, entregándole a los soldados romanos en el Huerto de Getsemaní, cuando la noche está a punto de retirarse.

El dualismo de formas se explica por el particular momento histórico que vive Castilla. El arte de los siglos XV y XVI se engloba en lo que llamamos "Renacimiento", que es un fenómeno muy amplio en el tiempo y en el espacio. Concretándonos al arte que en el Cuatrocento se inicia en Florencia, éste se recibe en Castilla ya elaborado; hay un proceso de aceptación de formas italianas que son recreadas por artistas que a veces no han superado determinadas técnicas; hay un amplio proceso de cambio hacia las nuevas formas que en Castilla, además, implican el lenguaje con el que juegan los pintores flamencos del siglo XV, que crean una cultura figurativa en busca de la renovación, por otras vías distintas a las italianas. Por otra parte, así como en Italia el Renacimiento se ofrece como un deseo de entronque con la Antigüedad, pasando por alto la Edad Media, que significa para la península italiana la acción de las luchas entre el poder imperial y el pontificado, en Castilla, el pasado político anterior, ha sido más bien de triunfos: culminación de la Reconquista con las Guerras de Granada y momento de auge en el ámbito de la política europea, además de los recientes descubrimientos de las Indias Occidentales. Tampoco existió una relación conflictiva entre los dos poderes: imperial y eclesiástico, como la existente en la Península Italiana. El momento histórico que vive Castilla no comporta ninguna razón que le lleve a romper con el inmediato pasado; las nuevas ideas renacentistas, en algunos medios, entre ellos el eclesiástico, no podían ser totalmente aceptadas, dándose el hecho de que la polémica surgida en torno al uso de la imagen religiosa por parte de los erasmistas, alcanzó carácter de respuesta afirmativa y radical: las imágenes, junto a la palabra de los oradores, fueron el instrumento más utilizado por la Iglesia Española para la difusión y exégesis de las ideas religiosas; se impuso la imagen, y fue empleada por parte de la Iglesia sin limitaciones, como medio de acercamiento y propaganda de la fe: por el momento únicamente orientada a conmovir; pero supone la base o la plataforma hacia el futuro; puede decirse que la función de la imagen en esta época consolida un fenómeno que tendrá amplia difusión en la sociedad barroca en el siguiente siglo. Pero en este momento, la imagen religiosa es entendida como signo de persuasión, orientada a conmovir y convencer al fiel, y servir de exégesis de los misterios de la fe. En la crisis espiritual que planteó la confrontación Catolicismo-Protestantismo, la imagen religiosa se ofrecía por sí misma como "profesión de fe".

Entre la obra de arte y la sociedad en que ésta es realizada, existe una profunda reciprocidad que engloba aspectos históricos, sociales, ideológicos... Ya ocurría en las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad: Cuando el hombre cazador pintó los primeros bisontes, su obra estaba estrechamente vinculada a su sistema de vida; toda obra de arte tiene una meta concreta: estas pinturas estaban encaminadas a establecer un diálogo con un receptor que, al recibir el mensaje subjetivo en relación con el mundo, desencadenaba la "magia simpática". El artista era el instrumento, un comisionado encargado de realizar el arte en función de lo que esta sociedad de cazadores pretendía. Y ya en este momento -entre la Alta y Baja Edad de Piedra- se produce un cambio decisivo para la Historia del Arte, y supone su comienzo: es la independización entre la representación de la realidad y la representación de la ficción. Al finalizar el naturalismo Paleolítico y comenzar la estilización del Neolítico, se determina prácticamente todo el Arte Occidental: entre la representación naturalista de la imagen de un bisonte y la representación simbólica de una imagen por medio de signos, se produce la independización entre la realidad y la ficción. A esta concepción pertenece la conciencia de carácter ficticio que se representa en *El Beso de Judas*, plasmando una luz de amanecer o un criado herido que viste un ropaje blanco, como símbolos de otras imágenes, ligadas a la realidad inmediata.

Al analizar *El Beso de Judas*, hemos visto a través de la representación de un amanecer, simbolizada, la creación del mundo, como prefigura y significado de la "nueva vida" que nace al morir Cristo en la Cruz. El tema de la redención y la Actividad Pastoral de la Iglesia exaltada a través de los Sacramentos se representa simbólicamente mediante determinados colores; son signos que representan imágenes, del mismo modo que en la Baja Edad de Piedra sustituyeron imágenes concretas por símbolos y signos abreviados, o ideogramas abstractos; son imágenes intelectuales que ya no son sedimentos de algo sucedido o experimentado, sino la expresión de algo imaginado, que no surge de la realidad, sino que se impone a ésta. En *El Beso de Judas* estas imágenes impuestas, son la explicación dada a la Escritura, que no se produce desde un enfoque humanista, sino desde bases de una concepción escolástica, lo que nos vuelve a situar ante el dualismo, puesto que las corrientes renovadoras del nominalismo de Occam han intervenido en la

realización de la pintura al representar las figuras en su realidad individual, pero se mantiene la exégesis escolástica: *El Beso de Judas* se ofrecía a los fieles como la página de un libro, acentuando los recursos que facilitasen la percepción entre el Bien y el Mal, entre Luz y Tinieblas y su significado, identificándolos con la oscuridad del pecado y la luz que ofrecen los sacramentos. En la España del Siglo XVI la exaltación de la imagen religiosa tiene especial atención para el tema de la Redención, elemento de exégesis y de clara oposición al Luteranismo.

El promotor -la Iglesia- a través de una orden religiosa o del clero secular, influye en la idea del tema. El artista, aunque todavía no está unificado como grupo social, ya no es únicamente un instrumento en manos del que promociona la obra: después de miles de años, es ahora, en el Renacimiento, cuando adquiere la plena conciencia, y ya no la pierde, cualquiera que sea la misión que en lo sucesivo cumpla. Lo nuevo es el hecho de obedecer a la conciencia consecuentemente: el artista de *El Beso de Judas* divide su obra entre el presente y el pasado; entre lo que le han impuesto y lo que ha elegido libremente; la obra es renovadora en cuanto a búsqueda de un espacio racional a través de esquemas geométricos, la luz natural con contrastes lumínicos que dan volumen a los cuerpos, en tanto que las figuras aparecen en su realidad individual. Pero acude a una exégesis impuesta por el cliente, que nos retrotrae a corrientes de pensamiento ya superadas, a concepciones medievales. El promotor de la obra no promueve la ruptura que comportan las nuevas ideas; se queda pegado a la tradición, y se interpreta la Escritura en función de la trascendencia y de la simbología. El artista, necesariamente ha de acudir al sincretismo.

NOTAS

(1) Nombre adoptado en 1.848 por un grupo de artistas jóvenes ingleses que compartían su desaliento ante lo que consideraban situación moribunda de la pintura inglesa y aspiraban a conseguir la sinceridad y sencillez del primitivo arte italiano.

(2) Argán (1984), pp.8 y ss.

(3) Argán distingue dos componentes en el concepto del espacio: la Naturaleza y la Historia; en ellos está comprendido todo el pensamiento del hombre, quien al crear, se enfrenta al mundo que le rodea, y con los hechos del pasado. El cambio experimentado en el Renacimiento con respecto a la concepción del mundo, afecta a la actitud del hombre "quien transforma los abstractos valores espaciales en concretos valores humanos".Argan (1984), pp.8 y ss.

(4) "Cambio de mente" (etimológicamente) designa la renuncia al pecado, una "penitencia"; este pesar normalmente va acompañado de una "conversión" por la que el hombre se vuelve hacia Dios. Anuncia una vida nueva para recibir la salvación que trae el reino de Dios.

(5) Morales y Marín (1986)

(6) Morales y Marín (1986)

(7) Morales y Marín (1986)

(8) Los ejércitos angélicos (Mt 26,53) o mejor: los ejércitos de los mártires, según 14,4 y 17,14 vestidos de blanco (Ap 19,8) l o Morales y Marín (1986)

(9) Este valle, seco durante gran parte del año tiene un manantial, cuyas aguas introdujo el Rey Ezequias en la ciudad, por medio del túnel de Siloé; se encuentra en el lado Oeste del Valle del Cedrón. *Diccionario bíblico abreviado* (1985).

(10) Un destacamento de la Legión Romana destacado en Jerusalem. *Biblia de Jerusalem* (1982-1984), p.1536.

(11) Jesús es mediador, en su calidad de hombre, que le permite ser salvador de todos aceptando morir por todos los hombres, Cristo pone en claro, a los ojos del mundo, el designio divino de salvar a todos los hombres.

(12) Los mártires, testigos de la Palabra, están asociados a la inmolación de su Maestro (Flm 2,17).

(13) Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad (Gn 1,5).

OBRAS CITADAS

Argán (1984)

ARGÁN, G.Carlo: *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.

Biblia de Jerusalén (1975)

Biblia de Jerusalén. Bilbao, A.G. Grijalbo SA, 1975.

Diccionario bíblico abreviado (1985)

Diccionario bíblico abreviado. Estella (Navarra), Verbo Divino, Ediciones Paulinas, 1985.

Morales y Marín (1986)

MORALES Y MARÍN, J.L: *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, Taurus, 1986.

Fundación Universitaria Española