

LOS COLORES DEL CUERPO ENFERMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO¹

Cristina Marinas

Ecole Polytechnique / Université de Paris-Est-Créteil (UPEC)

Resumen:

El cuerpo enfermo ha sido representado con frecuencia por los pintores españoles de los siglos XVI y XVII; en la iconografía religiosa son numerosas las imágenes de cuerpos heridos, mutilados, debilitados, de santos, mendigos, lisiados y moribundos. La paleta cromática utilizada por los artistas para pintar estas patologías es la recomendada por la literatura artística para el tratamiento de las carnaciones. Los colores (blanco, amarillo, cárdeno) varían según el contexto iconográfico y los principios opuestos de decoro y realismo.

Palabras clave: color; carnación; amarillo; blanco; cárdeno; Vicente Carducho; Francisco Pacheco; Antonio Palomino.

Abstract:

The sick body (dying saints, martyrs of the catholic faith, ill and disabled poor and beggars...) has been frequently represented by the Spanish Painters of the XVI and XVIIth centuries; the various pathologies are rendered through the flesh tones; the colours, hues, pigments employed by the painters are those described in the art treatises of the period (white, yellow, *cardeno* -blue/purple/violet), and they may change according to the iconography, and the opposite principles of decorum and truth.

Key words: colour; flesh tone; yellow; white ; cárdeno; Vicente Carducho; Francisco Pacheco; Antonio Palomino.

El cuerpo enfermo ha sido representado con frecuencia por los pintores españoles de los siglos XVI y XVII. En la iconografía religiosa abundan las imágenes de cuerpos patológicos: los heridos, mutilados de los santos y de los mártires, los cuerpos debilitados de los enfermos y de los ancianos, de los moribundos y de los lisiados, de los pobres y de los indigentes. Para plasmar las diversas dolencias, los artistas se sirvieron de una paleta cromática variada, “una sintomatología pictórica que mostrara los signos clínicos de los estados patológicos”². La interpretación naturalista de los cuadros por nuestra mirada moderna ha dado lugar a lecturas médicas que no valoran el contexto técnico –estado de los lienzos, de los soportes, desgaste de los pigmentos...–, ideológico, histórico, de las obras, como por ejemplo, la descarnada palidez de los santos y caballeros toledanos pintados por El Greco, que ha sido asociada desde el siglo XIX a distintas patologías (locura, astenia, depresión)³.

Los colores varían con el tiempo; nuestra percepción de los colores es subjetiva y desconocemos cómo los percibían los pintores y sus públicos en la España del Siglo de Oro⁴.

En este artículo presentaremos algunas pinturas que muestran cuerpos patológicos y analizaremos el tratamiento de las carnaciones relacionándolo con la literatura artística y las definiciones de los colores en la España del siglo XVII.

Los pintores evocan las enfermedades humanas mediante la representación de la carne por el colorido. El color del cuerpo humano es el de la carne, y no aún el de la piel, término científico que hasta el siglo XVIII no aparece en el discurso artístico⁵, cuando la medicina semiótica busca en ella los síntomas de las patologías. La carne es la substancia viva del cuerpo, y es en Venecia, en las obras del Ticiano, cuando la pintura de la carne alcanza la verdad tan deseada, la de la *mimesis* de la naturaleza: “Esta pierna parece hecha de verdadera carne y no de pintura [...] creo que en este cuerpo Ticiano ha empleado carne para los colores”⁶. Desde el Renacimiento, color y vida están asociados a la representación pictórica de la piel humana. La pintura de las carnaciones obedece a estrictas normas codificadas en los tratados artísticos, que los artistas aplicarán con pocas variaciones hasta el siglo XVIII: la representación de la carne por el colorido depende de la edad, del sexo, de la clase social, de los movimientos de los humores, de los afectos y de las emociones.

En la España del Siglo de Oro, el colorido está vinculado con el naturalismo óptico y designa igualmente el conjunto de los diferentes colores y tonalidades utilizados por los pintores⁷. Los principales tratadistas españoles del Siglo de Oro, los pintores Vicente Carducho⁸, Francisco Pacheco⁹ y Antonio Palomino¹⁰, no tratan de los colores del cuerpo enfermo, solo mencionan las diferentes

tonalidades de la piel causadas por los humores. Son todos ellos deudores de la literatura artística anterior –los escritos de Cennino Cennini, G. Paolo Lomazzo, Ludovico Dolce, Leonardo, Alberti, Federico Zuccaro, Giorgio Vasari, Miguel Ángel, Alberto Durero o Carel Van Mander–, pero proponen consejos técnicos muy concretos -con frecuencia ausentes en los tratados italianos, alemanes o flamencos-, en particular sobre la preparación de los lienzos, la fabricación de las tintas, el empleo de los pigmentos. Participan en los debates artísticos de la época, defienden la primacía de la Pintura sobre la Escultura, del dibujo sobre el colorido.

Para Francisco Pacheco, el colorido está compuesto de tres partes: "hermosura, suavidad y relieve"¹¹. Y afirma: "La principal dificultad del colorido está en la imitación de las carnes y consiste en la variedad de las tintas y en la suavidad y morbidez de ellas"¹². Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, recomienda para el tratamiento de las carnaciones la variedad de las tonalidades acorde con la edad, el sexo, la clase social: "También se han de variar las carnes, haciendo los niños y mancebos más frescos que los viejos, juntando lo tierno y lo carnoso con lo seco y lo arrugado, que hace una maravillosa consonancia [...] Mas conviene atender siempre a las tintas principalmente de las carnes y a la suavidad, porque muchos hacen algunas que parecen de jaspe así en el color como en la dureza y las sombras son tan crudas que las mas de las veces acaban en puro negro. Otros las hacen demasiado blancas, otros demasiado rojas; yo gustaría que fuese el color algo trigueño y desterraría de mis pinturas las mejillas encendidas y los labios de coral, porque tal vez parecen máscaras [...] Verdad es que las tintas se deben variar considerando la edad y el sexo, porque un color conviene a la doncella, otro a una mujer anciana, otro al viejo, y no conviene al trabajador el que a un delicado gentil hombre"¹³. Para las variaciones de tono en los rostros, se intensifican los colores gracias a la mezcla de los pigmentos. Los colores del cuerpo sano, los de las bellas carnaciones, se obtienen a partir de la mezcla de tres pigmentos: albayalde o blanco de plomo, bermellón (rojo) y carmín¹⁴, que los pintores llaman "frescor" cuando colorean las mejillas¹⁵.

La pintura de las carnaciones es también la de los temperamentos y de los humores, porque "por medio de los colores conocemos el colérico, el flemático, el sanguino, y los afectos causados por estos humores"¹⁶. Vicente Carducho evoca la enfermedad sin nombrarla, y la vincula con algunos colores : cuando se rompe el equilibrio humoral, y sobrevienen "los accidentes" (cambios de los afectos), cambia el color del cuerpo sano¹⁷: "El hombre consta de cuerpo y materia, y en ella vemos que está introducido el color según su temperamento y composición [...] los accidentes mudan y alteran aquel mismo color según la pasión y moción interior, o movimiento exterior, encendiéndose o perdiéndose el color, ya blanquecino, y ya verdinegro, según la calidad de la causa, y del humor, inquietado por ella ; colera, flema, sangre o melancolía"¹⁸.

Antonio Palomino, a principios del siglo XVIII, recoge en su tratado la codificación polícroma de la piel enunciada por Carducho y Pacheco y la resume en estas bellas líneas: "Además de este colorido hermoso que hemos dicho, hay otros que se alteran, ya con la palidez de un susto, y ya con el sonrojo de la vergüenza, o ya con lo cárdeno de la muerte"¹⁹. La palabra cárdeno, derivada del latín *cardinus* y *cardus*, remite al color morado o amoratado de las flores del cardo²⁰. En este capítulo de su tratado dedicado a las técnicas de la pintura, Palomino recomienda para *el susto* el color amarillo claro (genulí)²¹, mezclado con ocre y un poco de carmín; para *la vergüenza*, tierra roja o bermellón y carmín para los tonos. Y para *la muerte*, blanco y negro de carbón²². En la España del Siglo de Oro, los nombres de los colores son también los de los pigmentos²³.

Mediante el color, los pintores dan forma plástica a las patologías y utilizan la paleta cromática recomendada por los tratadistas. La tez de los enfermos es blanca, amarilla, o sin color (*descolorida*), como la de los muertos. La enfermedad queda solo sugerida, y se ocultan los aspectos fisiológicos, que son sustituidos por los gestos sanadores. La representación de los cuerpos sufrientes tiene que conmover a los fieles y estimular su piedad, respetando las normas del decoro y las convenciones de la iconografía religiosa. En el tratamiento de las carnaciones, los pintores españoles de los siglos XVI y XVII se esfuerzan por distinguir el cuerpo sano y el enfermo, pero esta distinción es leve y limitada por la necesaria idealización de los síntomas clínicos, pues la humanidad de los personajes sagrados no puede ser representada como la de los comunes seres mortales.

Analizaremos aquí dos ejemplos de esta distinción suavizada por la idealización: el primero, una tabla pintada por Fernando del Rincón en torno a 1510 (fig. 1) que representa dos de los milagros de los santos médicos Cosme y Damián: el milagroso trasplante de la pierna de un "moro" o "etíope" en el cuerpo del sacristán de la iglesia romana dedicada a los dos santos, y el del campesino dormido en cuya boca se ha introducido una serpiente. Las dos curaciones tienen lugar durante el sueño de los enfermos (el sueño reparador o *incubatio* de la Antigüedad). La pierna gangrenada (o cancerosa, según algunas interpretaciones) del sacristán ha sido amputada y colocada en el cuerpo de un moro o etíope (traducción del *Mauri* o *Aethiops* de la versión latina del texto de Jacobo de Vorágine²⁴). La restauración de la obra ha desvelado que después de su fecha de terminación, fueron pintadas llagas adicionales en la pierna, para acentuar quizá la gravedad de la enfermedad y el poder sanador de los dos santos²⁵. Los tonos de la piel del sacristán amputado son más claros, amarillentos, que los de los dos médicos o los del labriego dormido.

El segundo ejemplo, el *Nacimiento de la Virgen*, pintado por Luis de Morales hacia 1562-1567, representa a santa Ana después del parto (fig. 2). Una joven le ofrece un plato de caldo mientras la ayuda a incorporarse²⁶. Sorprende por su



1. Fernando del Rincón. *Milagros de los santos médicos Cosme y Damián*. Hacia 1510. Óleo sobre tabla. 188 x 155 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P2549) © Museo Nacional del Prado.

realismo el gesto de dolor de la recién parida, denostado por los tratadistas del siglo XVIII pues los santos no están "sujetos a las leyes de la humana debilidad y flaqueza"²⁷. Sin embargo, este gesto es suavizado por la tez lozana de la madre de la Virgen. Las carnaciones del cuerpo dolido de santa Ana son similares a las de las mujeres que la acompañan, y destacan los tonos rosados de la piel, que evocan belleza y salud.

Los pintores utilizan una paleta cromática concreta para distinguir los cuerpos sanos de los enfermos. Estos colores son el amarillo, el blanco (o ausencia de color: *descolorido*), el gris, azul, el cárdeno, etcétera.



2. Luis de Morales. *Nacimiento de la Virgen*. Hacia 1562-1567. Óleo sobre tabla. 69,2 x 93,2. Madrid, Museo Nacional del Prado (P7859) © Museo Nacional del Prado.

El amarillo es el color de la enfermedad en los textos y en la pintura del Siglo de Oro. El *Diccionario* de Sebastián de Covarrubias lo define en los siguientes términos: "Amarillo. Entre los colores se tiene por la mas infelice, por ser la de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados"²⁸. Don Quijote tiene la tez amarilla, y la palabra "amarillo" es empleada con frecuencia por Cervantes para describir a su héroe²⁹. Este amarillo es polisémico, puesto que colorea tanto el cuerpo de los muertos como el de los enamorados y el de los temperamentos melancólicos³⁰. Los pintores utilizan diferentes matices de amarillo para las carnaciones de los cuerpos enfermos y los colores de los pigmentos varían en función del estado de conservación de las obras y de los personajes representados.

Son numerosas las imágenes de indigentes y de lisiados afectados por diversas patologías, y cuya tez amarillenta o terrosa remite a su condición humilde (la tez clara se reserva para los nobles, los príncipes, las figuras divinas). Los pobres son los necesarios protagonistas en el arte religioso del Siglo de Oro, pues sirven para transmitir con eficacia el valor fundamental de los actos de caridad, como en los lienzos pintados por Murillo para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Este hospital para pobres, fundado en el siglo XV, fue notablemente enriquecido por Miguel de Mañara, uno de sus cónfrades y principal benefactor, que encomendó a destacados artistas sevillanos la decoración de la iglesia.



3. Bartolomé Esteban Murillo. *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*. 1671-1672. Óleo sobre lienzo. 345 x 228 cm. Sevilla, Hospital de la Caridad, iglesia de San Jorge.

Murillo ejecutó, entre 1667 y 1670, ocho pinturas que escenificaban las siete obras de la Misericordia: *Moisés y la peña de Horeb* (dar de beber al sediento)³¹, *Multiplicación de los panes y de los peces* (dar de comer al hambriento)³², *El regreso del hijo pródigo* (vestir al desnudo)³³, *Abraham y los tres ángeles* (dar posada al peregrino)³⁴, *Liberación de San Pedro* (redimir al cautivo)³⁵. Tres de estas obras ejemplifican el cuidado de los enfermos: *San Juan de Dios transportando a un enfermo*³⁶, *La curación del paralítico*³⁷, y *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*³⁸, que aquí comentamos (fig. 3).

La santa, tradicionalmente asociada con el cuidado de los leprosos, ha sido pintada por Murillo en un contexto sevillano³⁹, lavando a varios niños tiñosos mientras en el ángulo inferior izquierdo de la composición, un hombre herido se deshace de las vendas y nos muestra las llagas de su pierna. La desnudez de los enfermos simboliza su virtud y su pureza⁴⁰, pero también permite plasmar las patologías: las carnaciones de los niños tiñosos y las del hombre que yace en el borde de la pintura, llevan las marcas y las manchas de la enfermedad. Las figuras de heridos y lisiados son con frecuencia colocadas por el pintor en el primer plano de la composición, como en *La curación del paralítico* o en el lienzo ejecutado hacia 1668 para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna a los pobres*⁴¹. En este cuadro, la luz ilumina al niño y al mendigo, destacando su palidez. Como en otras obras de Murillo, la enfermedad es evocada por los fuertes contrastes lumínicos y no tanto por el colorido de las carnaciones recomendado para los cuerpos patológicos (amarillo o descolorido).

Algunos artistas prefieren representaciones más cercanas a las convenciones cromáticas. Por ejemplo, Vicente Carducho, en dos pinturas que pertenecen al ciclo de los 54 lienzos sobre la Vida de san Bruno y la Orden de los cartujos realizados para la Cartuja de El Paular entre 1626 y 1632⁴²: *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno* (fig. 4) y *El padre Bernardo rezando en la Cartuja de Portes*⁴³. En estas dos obras, los personajes llevan en la piel los colores de la enfermedad; en la primera, están colocados con una gran variedad formal y cromática en torno a la tumba del santo, de la que mana la fuente sanadora: mujeres, niños, ancianos, lisiados, con sus diversas carnaciones. El hombre con el gorro rojo exhibe una llaga ensangrentada y detrás de él un enfermo arrodillado destaca por la lividez de su tez⁴⁴.

Como Carducho, Luis Tristán representa el cuerpo enfermo según las normas establecidas, en su obra *La ronda de pan y huevo* (fig. 5), ejecutada en 1624 poco antes de su muerte. El lienzo narra tres de las principales actividades caritativas de la toledana Hermandad del Refugio: en primer término, un moribundo es atendido por un caballero y un sacerdote. A la derecha un clérigo arrodillado ofrece un huevo y un vaso de vino a un anciano sentado y en el fondo de la



4. Vicente Carducho. *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*. 1626-1632. Óleo sobre lienzo. 337,5 x 93,2 cm. Rascafría, Cartuja de El Paular (depósito del Museo del Prado, P5232) © Museo Nacional del Prado.

composición una enferma es llevada hacia el hospital en una silla de manos⁴⁵. El fuerte contraste entre la tez amarillenta del moribundo y las carnaciones coloridas de los demás personajes señala la cercanía de la muerte.

Son escasos los cuadros que evoquen las grandes epidemias de peste del siglo XVII, en particular la que diezmó en 1649-1650 la mitad de la población de Sevilla. Por ello, resulta excepcional la *Alegoría de la peste* pintada por Pedro Atanasio Bocanegra hacia 1684⁴⁶. La imagen de la joven que yace muerta junto a sus hijos, en el primer término de la composición procede de un grabado del cuadro de Nicolas Poussin, *La peste de Ashod* (1630)⁴⁷, pintura que describía en estos términos André Félibien en 1667: "El señor Poussin representaba sus

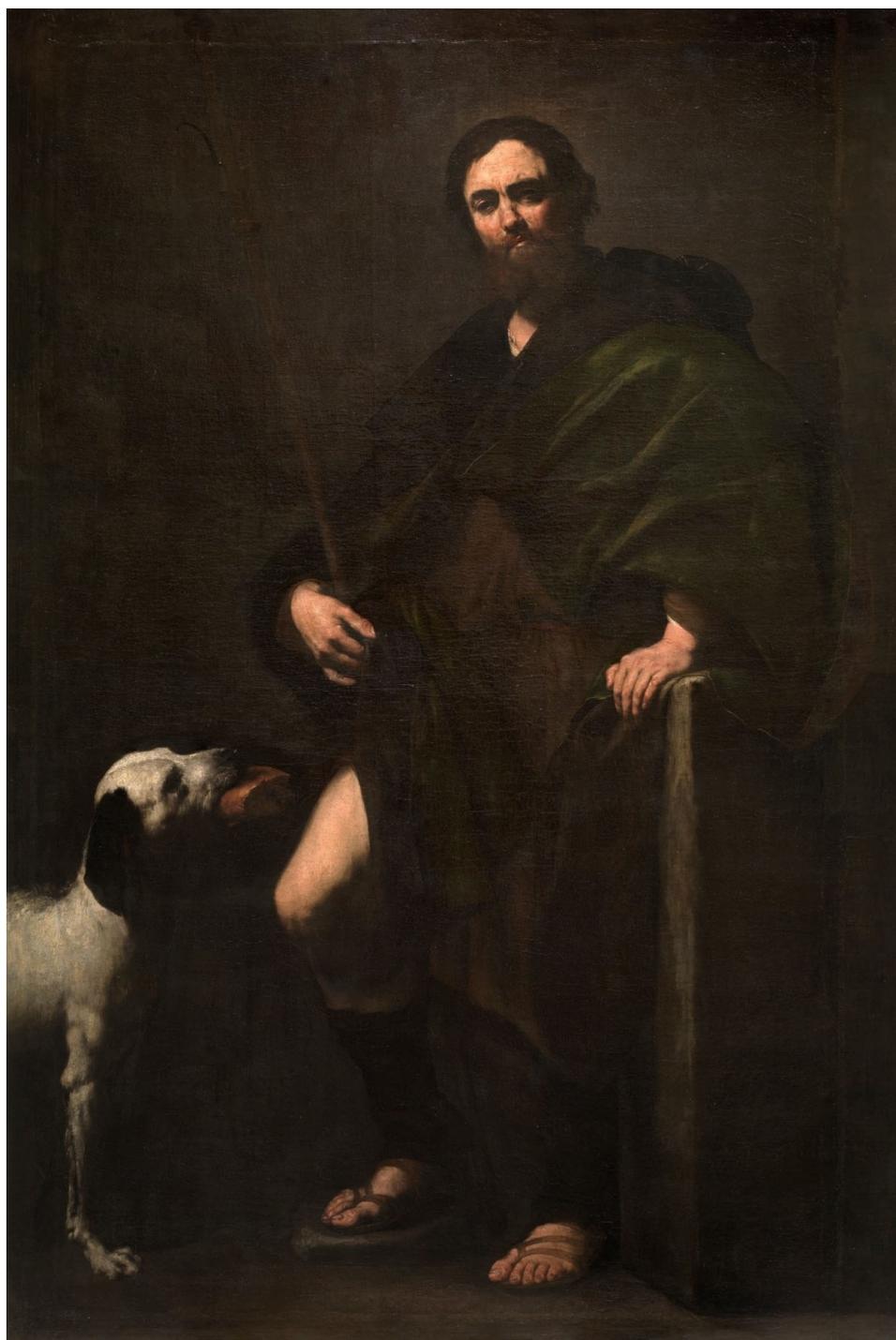


5. Luis Tristán. *La ronda de pan y huevo*. 1624. Óleo sobre lienzo. 130 x 160 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz.

figuras con acciones más o menos fuertes y colores más o menos vivos según el tema que tratara [...] Cuando representó un tema triste y lúgubre, como su cuadro que llaman la Peste [...] todos los colores son apagados, y casi borrados, la luz débil, y los movimientos de sus figuras lentos y abatidos...⁴⁸. Este juicio podría aplicarse también al lienzo de Bocanegra: la muerte y la "cruel y vergonzante enfermedad"⁴⁹ son plasmadas por las carnaciones amarillentas, los colores "apagados" de los cuerpos de la joven y del cadáver de uno de sus hijos, mientras el otro, aún con vida, se aferra a su madre: y este último ha sido pintado con un colorido más intenso, acorde con su estado.

Los pintores dan forma plástica a la enfermedad eludiendo referencias explícitas a los aspectos fisiológicos mediante representaciones idealizadas de las patologías en las que los gestos y el color de las figuras sustituyen las marcas de la enfermedad. Las numerosas imágenes de San Roque, enfermo de la peste y sanador, atestiguan esta ocultación pictórica. El santo levanta su túnica y nos muestra el muslo en el que el bubón de la peste es sugerido por una mancha de pintura⁵⁰, que oscurece unas carnaciones coloridas, como en el *San Roque* pintado por José de Ribera (fig. 6), o bien es representado con mayor realismo, como en el lienzo realizado por Francisco Ribalta hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En la iconografía religiosa de los siglos XVI y XVII, el color blanco es el de los cuerpos pálidos o "descoloridos" de los moribundos, y también el de los muertos, en particular de los santos, de la Virgen, de Cristo, pues "el muerto no tiene



6. José de Ribera. *San Roque*. Hacia 1631. Óleo sobre lienzo. 213,4 x 144,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P1109) © Museo Nacional del Prado.

color"⁵¹. La piel blanca simboliza la pureza de los seres divinos, de los ascetas dedicados a la oración. El *Diccionario* de Covarrubias define este color en los siguientes términos: "Blanca. Color; significa castidad, limpieza, alegría. Hay muchos lugares en la Escritura Sagrada de donde se colige, que por no cansar no los refiero"⁵². Pero también, como recuerda Michel Pastoureau, el blanco es "el blanco de la materia indecisa, el de los fantasmas y de los aparecidos que retornan para reclamar justicia o una sepultura, el eco del mundo de los muertos [...]". Desde la Antigüedad los espectros son descritos de color blanco"⁵³. Nombraremos aquí dos obras que ilustran la blancura de los santos moribundos: *El Tránsito de la Virgen*, tabla de Juan Correa de Vivar (fig. 7) y *La muerte del Venerable Odón de Novara* pintado por Vicente Carducho para la cartuja de El Paular⁵⁴. La agonía de la Virgen⁵⁵ y la del cartujo han sido escenificadas de forma parecida: yacen en su lecho, y la muerte inminente es anunciada por la palidez de los rostros y de las manos, que contrasta con las coloridas carnaciones de los demás personajes.

El color de los muertos es *el cárdeno* recomendado por Palomino, mezcla de "blanco y negro que hace un color cárdeno y mortífero muy natural" (ver supra). Esta tonalidad oscura es utilizada por numerosos pintores para colorear a los muertos, como el señor de Orgaz del *Entierro del Conde de Orgaz* pintado por El Greco entre 1586-1588 (fig. 8).

Podemos añadir a esta paleta cromática de las carnaciones "patológicas" el color de los cuerpos que están entre la vida y la muerte y el de los resucitados. Este color varía, según los pintores, entre el vivo colorido de la vida, los tonos amarillentos de la enfermedad, o la palidez amoratada de la muerte⁵⁶. En la *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne* pintada por Francisco Collantes (fig. 9), la paleta cromática de las carnaciones permite distinguir los cadáveres, los cuerpos putrefactos, los esqueletos o las figuras de los resucitados y el Profeta que, solo, tiene el color de la vida.

Cuando los pintores del Siglo de Oro representan las dolencias infrecuentes, las patologías extrañas, o los cuerpos heridos de los mártires, se sirven del colorido para los detalles anatómicos, y por medio de una gama cromática variada, buscan plasmar las calidades táctiles de la piel humana. Y solo excepcionalmente, aplican los tonos de las carnaciones de los moribundos o de los enfermos. Veamos por ejemplo algunas obras de José de Ribera como el retrato de *Magdalena Ventura con su marido*⁵⁷ y *El patizambo*⁵⁸. En ambos cuadros los personajes nos muestran sus patologías: en el primero, la mujer barbuda, con su hijo lactante en brazos y acompañada por su esposo, exhibe su hirsutismo y sus rasgos masculinos; y en el segundo, el joven mendigo, sonriente, descalzo y con su muleta sobre el hombro, enseña con orgullo su pie varo. Tienen la tez oscura y curtida de los campesinos, o de los seres de humilde condición. Podemos observar la misma vitalidad en las carnaciones coloridas de los mártires: el *San Bartolomé*, pintado por el napolitano



7. Juan Correa de Vivar. *Tránsito de la Virgen*. Hacia 1546-1550. Óleo sobre tabla. 254 x 147 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P671) © Museo Nacional del Prado.



8. El Greco. *Entierro del conde de Orgaz* (detalle). 1586-1588. Óleo sobre lienzo. 480 x 360 cm. Toledo, Iglesia de Santo Tomé.

hacia 1612⁵⁹, lleva en las manos el cuchillo de su suplicio y su piel de desollado, pero sin embargo las tonalidades brillantes de su bruñido rostro y de su calva cabeza, y la densidad cromática de la mano que sostiene con firmeza el arma, confirman su buena salud. De los numerosos martirios de San Bartolomé realizados por Ribera, el del Museo de Arte de Cataluña⁶⁰ es quizá el más espectacular: por su realismo, por el tratamiento preciso de la anatomía de los músculos, de la dermis sangrienta y de la piel arrugada del anciano, pero asimismo por la postura del cuerpo y del rostro del mártir, con la mirada interrogante girada hacia el espectador⁶¹. En esta obra quedan abolidas las distinciones entre piel, carne, pintura.

Los pintores del Siglo de Oro utilizaron una paleta policroma para el tratamiento pictórico de las patologías: cuerpos enfermos, debilitados, de las figuras divinas, de los santos, de los mártires y de los pobres y lisiados. Los colores eran los recomendados en los tratados artísticos: blanco, amarillo, azul, cárdeno... Su definición es tan subjetiva como nuestra mirada contemporánea, que ya no los percibe como fueron concebidos.



9. Francisco Collantes. *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*. Hacia 1630. Óleo sobre lienzo. 177 x 205 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P666) © Museo Nacional del Prado.

NOTAS

¹ Este artículo es la traducción ampliada del texto publicado en francés: Cristina Marinas, “Les couleurs du corps malade dans la peinture espagnole du Siècle d’Or”, in *Le Corps Polychrome. Couleurs et Santé. Antiquité, Moyen Âge, Epoque moderne*, Franck Collard et Evelyne Samama, dir., Paris, L’Harmattan, 2018, pp. 313-324.

² Chantoury-Lacombe (2010), p. 22.

³ En 1956 el médico e historiador Gregorio Marañón publicó un ensayo, *El Greco y Toledo*, en el que analizaba, desde una perspectiva médica, los aspectos cromáticos y compositivos de las obras del Greco. Interpretó, en particular, la palidez descarnada de algunas figuras como el síntoma clínico de una astenia vinculada con la depresión o la locura. La visión de El Greco como pintor loco y pintor de

cuerpos patológicos ya está presente en los primeros estudios sobre el pintor publicados en Francia en el siglo XIX. Louis Viardot, por ejemplo, escribía lo siguiente sobre el *Martirio de San Mauricio* pintado para Felipe II: "Dans le Saint-Maurice, le Gréco adopta ce dessin fantastique, ce coloris grisâtre, pâle, blafard, qui font de ses personnages autant d'ombres et de revenants... enfin tout le parti pris d'une bizarrerie vraiment malade et qui s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, allongés hors de toute proportion". Viardot (1860), pp. 261-263.

⁴ "Velázquez's viewers possessed categories of perception now lost to us, and we combine documentary and technical evidence in an effort to rebuild those categories [...] it is clear that the perception of reality is always historically determined". McKim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988), p. 63.

⁵ Fend (2017), p. 43.

⁶ Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557. Cit. Lichtenstein (1989), pp. 229-231.

⁷ McKim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988), p. 57.

⁸ Carducho (1633).

⁹ Pacheco (1649).

¹⁰ Palomino (1715-1724).

¹¹ "Hicimos división del colorido en tres partes: hermosura, suavidad y relieve...". Pacheco (1649), p. 396.

¹² Pacheco (1649), p. 400. En la edición de 1990, Bassegoda señala que estas líneas son una traducción de varios fragmentos del tratado de Ludovico Dolce.

¹³ Pacheco (1649), p. 398. Como señala Bassegoda en la edición de 1990 (p. 398, nota 7) este texto es una traducción de Giorgio Vasari, *Vite*, vol.1, pp. 179-181.

¹⁴ Los tratadistas nombran y describen los colores y los pigmentos utilizados por los pintores. El estudio de los lienzos de Velázquez ha permitido comprobar que "todos los pigmentos usados por Velázquez han sido descritos por los tratadistas españoles del siglo XVII". Garrido, Cabrera, McKim-Smith y Newman (1983), p. 86. Para las carnaciones, como ha mostrado el análisis técnico de *La Fragua de Vulcano*, Velázquez utilizó "[...] el blanco de plomo con pequeñas cantidades de negro de hueso, óxido de hierro rojo, calcita, bermellón de mercurio y azurita. Tanto en este cuadro como en otros del mismo pintor examinados por nosotros es frecuente la existencia de pigmento azul en la realización de las carnaciones". Garrido, Cabrera, McKim-Smith y Newman (1983), pp. 83-84.

¹⁵ "[...] el color de la mejilla que se hace con bermellón y carmín, que los coloristas llaman frescor". Carducho (1633), *Diálogo 6*, p. 265.

¹⁶ Carducho (1633), *Diálogo 3*, p. 159. En la edición de 1979, Calvo Serraller señala que Carducho cita (y traduce) en estas líneas algunos fragmentos de los tratados de Zuccaro y de Lomazzo.

¹⁷ En el cuerpo sano, las proporciones entre los cuatro humores son las siguientes: "[...] el hombre bien acondicionado de humores, i mui sano, ha de tener ocho pesos de sangre, quatro de flemma, dos de colera, y una de melancolía". Carducho (1633), p. 397.

¹⁸ Carducho (1633), pp. 159-160. En la edición de 1979, Calvo Serraller señala (nota 460, p.160) que la fuente de este fragmento del *Diálogo tercero* de Carducho procede del *Trattato del arte della pittura*, de Giovanni Paolo Lomazzo.

¹⁹ Palomino (1715-1724), p. 42, *II, Práctica de la pintura, Libro quinto, capítulo V*, "Como ha de comenzar a pintar el copiante, y los medios con que ha de facilitar el colorido".

²⁰ "Cárdeno/na : adj. El color morado: como el del lirio. Latin, *Lividus, a, um*" (*Diccionario de autoridades*, 1726-1739, T.II, 1729). Véase también la entrada de "cárdeno /na" del *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 2014, para la etimología latina de la palabra.

²¹ Para el color amarillo, los pintores utilizaban "amarillos a base de óxido de hierro y de amarillo de Nápoles", pero también "*jalde*, un amarillo tóxico a base de azufre que se mezclaba con aceite de linaza [...] y un pigmento antiguo, el oropimente, hecho a partir de arsénico de plomo". Lévesque (2012), p. 364.

²² "En el primero usará del genulí, y del ocre para mezclar en las tintas, con poco o ningún rojo, sino una puntica de carmín. En el segundo usará de la tierra roja, o bermellón, y carmín en las tintas, añadiéndoles, a proporción, más o menos según lo pidiere la parte. Y en el tercero, usará lo más blanco y sombra, rebajando con ella misma y el negro de carbón en las tintas oscuras: y en donde había frescores, usará del blanco, y negro, que hace un color cárdeno y mortífero muy natural". Palomino (1715-1724), p. 42.

²³ Mc-Kim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988), p. 97. Estos son los colores (o pigmentos) enunciados por Palomino (1715-1724), pp. 52-53, T.II, libro V, cap. IV, Los colores para el olio: "Los antiguos griegos, con solas cuatro colores, que nos dice Plinio, blanco, amarillo, roxo y negro, hicieron aquellas obras inmortales [...]. Mas dejando ahora estas antiguallas y el punto filosófico de los colores, sobre si son cuatro, como dicen unos, o siete, como quieren otros ; y que estos son como los principios elementales, de que se forman los demás, considerados materialmente como en la Pintura los usamos hoy, son los precisos y usuales : albayalde, bermellón, génuli, ocre claro, y oscuro, tierra roxa, sombra de Venecia, carmín fino, y ordinario, ancorca de Flandes, verdacho, tierra verde, y verde montaña, negro de hueso, negro de carbón, u de humo, añil o índico, y esmalte...".

²⁴ Vorágine (1260-1280), p. 639.

²⁵ Irene González Hernando, "El milagro de los santos Cosme y Damián, de Fernando del Rincón". Conferencia, Museo Nacional del Prado, 7/02/ 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=4GcD3hL3wQA>).

²⁶ Cenalmor Bruquetas (2015), pp. 60-64.

²⁷ "Algunos representaron el sobrepardo de la santísima virgen de modo enteramente vulgar, y como que la soberana señora estaba sujeta a las leyes de la humana debilidad y flaqueza... La pintura es de este modo : vése echada en la cama la Santísima Virgen, enferma y pálida por los dolores del parto : dánle alguna bebida las comadres que le asisten ; y otras cosas de este temor, que en ningún modo pueden tolerar los corazones católicos". Juan Interián de Ayala se refería a algunas pinturas (que no especificaba) que representaban el nacimiento de Cristo. Interián de Ayala (1782), t.1, I, VII, 4.

²⁸ Covarrubias (1611). Entrada: "Amarillo".

²⁹ Cervantes (1605-1615), T.I, 37, p. 436: "viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo..."; II, 7, p. 678 : "flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro"; II, 16, p. 753 : "... ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza os podrá admirar que aquí en adelante, habiendo ya sabido quién soy y la profesión que hago". Cit. Copello y Rada (1990),

que observan que "este color de la tez de nuestro hidalgo era percibido en su época como un signo de mala salud, incluso de locura". Para otros autores, Cervantes (1605-1615), pp. 36-37, nota 15, el Quijote tiene un temperamento colérico (caracterizado por la bilis amarilla).

³⁰ Carducho (1633), *Diálogo 7*, p. 142, "De las acciones y afectos por accidentes [...] la melancolía... el color pálido y amarillo".

³¹ Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad, Sevilla.

³² Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad, Sevilla.

³³ National Gallery of Art, Washington.

³⁴ National Gallery, Ottawa.

³⁵ Museo del Hermitage, San Petersburgo.

³⁶ Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad. Sevilla.

³⁷ National Gallery, Londres.

³⁸ Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad, Sevilla.

³⁹ Brown (1980), p. 202: "Al igual que el hospital para leprosos que fundara Santa Isabel, la enfermería de la Caridad se especializaba en casos incurables". Brown añade, citando la Regla de la Hermandad: "La curación ha de ser paliativa, como limpiarles las llagas que son incurables o otras semejantes".

⁴⁰ Cherry (2008), pp. 171-172: "En Murillo el cuerpo desnudo y sufriente de Cristo se refleja en la corporeidad de los pobres, considerados como miembros del cuerpo de Cristo".

⁴¹ Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*. Hacia 1668. Óleo sobre lienzo. 283 x 188 cm. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

⁴² Ruiz Gómez (2013), pp. 185-201.

⁴³ Vicente Carducho, *El padre Bernardo rezando en la Cartuja de Portes*. Óleo sobre lienzo. 336x 298 cm. Rascafría, Cartuja de El Paular (depósito del Museo del Prado).

⁴⁴ "En el caso de Bernardo de Portes, Carducho muestra su sepultura como si fuera una de las muchas que en su tiempo podían verse en iglesias de cualquier ciudad católica como Roma o Madrid : el velo que la cubre se ha descubierto y a su alrededor se disponen los enfermos que esperan recibir la gracia de los poderes milagrosos del cuerpo del santo o los exvotos presentados por éstos : lámparas de plata u otros más humildes, como figuras de cera, visibles en la pared izquierda. Es una escena muy similar a la que contemplamos en la primera parte del ciclo, en el cuadro nº 27, que muestra el licor milagroso que manaba de la tumba de san Bruno". De Carlos Varona (2013), p. 211.

⁴⁵ López Álvarez (2019), p. 287.

⁴⁶ Pedro Atanasio Bocanegra: *Alegoría de la peste*. Óleo sobre lienzo. 134 x 126 cm. Musée Goya, Castres.

⁴⁷ Nicolas Poussin: *Peste de Ashod*. Óleo sobre lienzo. 148 x 198 cm. Musée du Louvre, Paris.

⁴⁸ "M. Poussin représentait ses figures avec des actions plus ou moins fortes et des couleurs plus ou moins vives selon le sujet qu'il traitait [...] Lorsqu'il a représenté un sujet triste et lugubre, comme son tableau qu'on appelle la Peste [...] toutes les couleurs sont éteintes, et à demi-effacées, la lumière faible, et les mouvements de ses figures lents et abattus...". Félibien (1668), *Préface*, p. 53.

⁴⁹ "Le Poussin y a peint de quelle sorte Dieu affligea les Philistins d'une cruelle et honteuse maladie, pour avoir enlevé l'arche des Israélites et l'avoir mise dans la ville d'Azot". Félibien (1690), t.2, pp. 323-324.

⁵⁰ "Le motif du bubon prend un statut informel (aspect informe) en devenant une tache de couleur, un effet de peinture dans lequel nous observons une prépondérance des couleurs rouge et noir dans la figuration. Ces deux couleurs sont d'ailleurs dominantes dans la description de la peste. Les auteurs des nombreux traités médicaux mettent l'emphase sur la couleur noire des *charbons*, terme utilisé pour désigner les bubons". Chantoury-Lacombe (2008), pp. 215-216.

⁵¹ Cennino Cennini escribe lo siguiente en su tratado en el capítulo dedicado a "la manera de pintar un hombre muerto, el cabello, las barbas": "Y no apliques ningún tono rosado, porque el muerto no tiene color". Cennini (1991), pp. 260-261.

⁵² Covarrubias (1611).

⁵³ "... le blanc de la matière indécise, celui des fantômes et des revenants qui viennent réclamer justice ou sépulture, l'écho du monde des morts[...]. Dès l'Antiquité romaine, les spectres et les apparitions sont décrits en blanc". Pastoureau y Simonnet (2015), p. 55.

⁵⁴ Vicente Carducho: *Muerte del venerable Odon de Novara*. Hacia 1632. Óleo sobre lienzo. 337x 299 cm. Rascafría, Cartuja de El Paular (depósito del Museo del Prado).

⁵⁵ "El rostro de la Virgen aparece rígido, a manera de frío mármol, acentuado por el blanco de las sábanas y almohadones, todo símbolo de la muerte". Cardañanos Bardeci (2006), p. 10.

⁵⁶ Véase por ejemplo: José de Ribera, *La resurrección de Lázaro*. Hacia 1616. Óleo sobre lienzo. 171 x 289 cm. Museo del Prado. Madrid.

⁵⁷ José de Ribera: *Retrato de Magdalena Ventura con su marido*. 1631. Óleo sobre lienzo. 196 x 127 cm. Madrid, Museo del Prado (depósito de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli).

⁵⁸ José de Ribera: *El patizambo*. Hacia 1642. Óleo sobre lienzo. 164 x 92 cm. París, Musée du Louvre.

⁵⁹ José de Ribera: *San Bartolomé*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1612. 126 x 97 cm. Florencia, Fondazione di studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

⁶⁰ José de Ribera: *San Bartolomé*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1644. 202 x 153 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁶¹ Hendrix (2003), p. 90.

BIBLIOGRAFIA

- Brown (2002)
BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980.
- Cardiñanos Bardeci (2006)
CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Precisiones acerca del *Tránsito de la Virgen* de Juan Correa de Vivar". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 24, n°42, 2006, pp. 6-13.
- Carducho (1633)
CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633 (Ed. Madrid, Turner, 1979).
- Cenalmor Bruquetas (2015)
CENALMOR BRUQUETAS, Elena: "El Nacimiento de la Virgen" en *El Divino Morales* (cat. exp.), coord. Por Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo del Prado, 2015, pp. 60-64.
- Cennini (1991)
CENNINI, Cennino: *Il libro dell'arte* [1396-1437]. Colette Déroche (ed. y trad.): *Cennino Cennini. Le Livre de l'art*, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- Cervantes (1605-1615)
CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. 1605-1615 (Ed. Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998).
- Chantoury-Lacombe (2008)
CHANTOURY-LACOMBE, Florence: "La tache suspectée de Saint Roch. Invention d'une iconographie de la défiance" en *Coloris Corpus*, Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch y Dominique Chève (dir.), Paris, CNRS Editions, 2008, pp. 212-220.
- Chantoury-Lacombe (2010)
- *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie. XIV^e -XVII^e siècles*, Paris, Hermann, 2010.
- Cherry (2008)
CHERRY, Peter: "La dura realidad de la vida : pobres, marginados y el naturalismo español" en *Los pintores de lo real*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica/Círculo de Lectores, 2008, pp. 157-180.
- Copello y Rada (1990)
COPELLO, Fernando y RADA, Inés: "Corps grossier / corps policé à travers le filtre du *Don Quichotte*" en *Le corps dans la société espagnole des XVI^e – XVII^e siècles*, Augustin Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 321-334.
- Covarrubias (1611)
COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- De Carlos Varona (2013)
DE CARLOS VARONA, María Cruz: "Vicente Carducho en El Paular y la elaboración de un imaginario cartujano", en *La recuperación de El Paular*, Madrid, Museo Nacional del Prado/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp.183-203.
- Félibien (1668)
FÉLIBIEN, André: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Paris, 1668.
- Félibien (1690)
- *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris, 1690.

Fend (2017)

FEND, Mechthild: *Fleshing out surfaces. Skin in French art and medicine, 1650-1850*, Manchester University Press, 2017.

Garrido, Cabrera, McKim-Smith y Newman (1983)

GARRIDO, María del Carmen, CABRERA, José María, MCKIM-SMITH, Gridley y NEWMAN, Richard: "La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del siglo XVII". *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 4, nº 11, 1983, pp.79-95

González Hernando (2017)

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: Santos Cosme y Damián, de Fernando del Rincón. Conferencia, Museo Nacional del Prado, 2017 (véase enlace <https://youtu.be/4GcD3hL3wQA>).

Hendrix (2003)

HENDRIX, Harald : "The Repulsive Body : Images of Torture in Seventeenth-Century Naples", en *Bodily Extremities: Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, Florike Egmond y Robert Zwijnenberg (ed.), Aldershot, Hants, Ashgate, 2003 pp. 68-90.Á

Interior de Ayala (1782)

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Ibarra, 1782.

Lévesque (2012)

LÉVESQUE, Erik: "Rendre la peinture vivante. La technique de la couleur de Pacheco à Velázquez", en *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, Yves Germain y Araceli Guillaume (ed.), París, Presses Paris-Sorbonne, 2012, pp. 353-372.

Lichtenstein (1989)

LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, Flammarion/Champs, 1989.

López Álvarez (2019)

LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro: "Algunas notas sobre *La ronda de pan y huevo* de Luis Tristán (1624) y su copia anónima (1660)", *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, nº 31, 2019, pp. 285-302.

McKim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988)

MCKIM-SMITH, Gridley, ANDERSEN-BERGDOLL, Greta, y NEWMAN, Richard: *Examining Velázquez*, New Haven, Yale University Press, 1988.

Marañón (1956)

MARAÑÓN, Gregorio: *El Greco y Toledo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Pacheco (1649)

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649 (Ed. Madrid, Cátedra, 1990).

Palomino (1715-1724)

PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724.

Pastoureau y Simonnet (2015)

PASTOUREAU, Michel y SIMONNET, Dominique: *Le petit livre des couleurs*. París, Seuil, Points-Histoire, 2015.

Ruiz Gómez (2013)

RUIZ GÓMEZ, Leticia: "La recuperación de la serie cartujana de El Paular" en *La recuperación de El Paular*, Madrid, Museo Nacional del Prado/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 185-190.

Véliz(1986)

VÉLIZ, Zahira: *Artist's techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1986.

Viardot (1860)

VIARDOT, Louis: *Les Musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur. Suivis de Notices*

biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne. 3^{ème} édition très augmentée. Paris, Hachette, 1860.

Voragine (1260-1280)

VORÁGINE, Jacobo de: *Legenda Dorada. 1260-1280* (ed. Theodor Graesse. Leipzig, Impensis Librariae Arnoldianae, 1850).