

SIMBOLOGIA DE LA SOMBRA.

José M. Parreño

Dejando de lado la utilización de la sombra y del sombreado como elementos del lenguaje pictórico, la sombra, como tema en sí mismo, es muy poco frecuente en la pintura. Se ha representado en contadas ocasiones con anterioridad al siglo XX y hasta entonces, que sepamos, exclusivamente para ilustrar dos temas concretos. De ambos, el que ofrece menos problemas de interpretación es también el más reciente. Se trata de la representación del origen de la pintura¹ según una leyenda ampliamente conocida en Occidente. Su fuente originaria es Plinio el Joven que, al igual que Quintiliano, se refiere a ella como una verdad histórica. Se lee en el libro XXXIV de la *Historia Natural: La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara... unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre*. Y en el libro XXXV se indica que también la escultura debe su nacimiento a querer perpetuar, esta vez con arcilla, el perfil de la sombra del enamorado que se va. El estudio posterior de los autores clásicos dio a conocer estos textos a los tratadistas del Renacimiento, y a través suyo llegaron a Junius, Félibian, Carducho, Pacheco, y otros teóricos del XVII. El primero en trasladar esta anécdota a lienzo fue Murillo, alrededor de 1660, en una obra de carácter ajeno al resto de su producción. Inicialmente estuvo destinada a la Capilla de los Pintores de la Iglesia de San Andrés, en Sevilla (y actualmente en Formerly Sinai, Rumanía). Poco después lo haría Sandrart, en 1675. A principios del siglo XVIII se multiplican las traducciones de Plinio, aparecen nuevas fuentes (como *Las Apologéticas*, de Atanágoras) y se recoge el mito en diccionarios y enciclopedias. Es entonces, en pleno Neoclasicismo, cuando proliferarán las obras con *El origen de la pintura* como tema. A. Runciman en 1771, David Allan en 1773, Joseph Wright of Derby en 1784, Jean Baptiste Regnault en 1785, J. Benôit Suvée en 1791, Schenau, Guéret, Mulready y, finalmente, Daumier hacia 1840. Las

¹ROSENBLUM, R., The origin of the painting: a problem in the iconography of Romantic Classicism, *The Art Bulletin*, December, 1957, págs. 279-290.

José M. Parreño.

causas a las que se debe tal cantidad de obra de idéntica temática son puestas de manifiesto por Robert Rosenblum en el artículo citado y refrendadas por H. Honour en su conocido libro sobre el Neoclasicismo. Se trata en esencia, dicen ambos, de la idoneidad de la anécdota para reforzar visual y conceptualmente una de las preferencias estéticas de la época: la preeminencia de la línea sobre la mancha, de lo dibujístico sobre lo pictórico. El siglo XVIII será el siglo de auge de la sombra, presente también a través de las populares *siluetas*, esos perfiles recortados en cartulina negra sobre fondo blanco, que si por una parte constituían un mero entretenimiento, por otra fueron objeto de investigaciones científicas a cargo de la fisiognomía.

Una vez esbozada la interpretación del primer tema, veamos el segundo. Es también la sombra su protagonista, si bien desempeña un papel muy distinto. Una de sus escasas representaciones es el fresco de Masaccio *San Pedro sanando con su sombra*, que se encuentra en la Capilla Brancacci, en la iglesia del Carmine de Florencia. Esta escena es una más del ciclo dedicado a la *historia de San Pedro* con que está decorado el recinto, en el que por cierto se pueden admirar dos frescos de tema completamente ajeno: *Adán y Eva en el Paraíso* y *La expulsión del Paraíso*. La decoración de la Capilla fue encargada por Felice Brancacci a Masolino di Panicale en 1422, pero a partir de 1425, en que éste parte a Hungría al servicio de Pipo Spano, es el joven Masaccio quien continúa el trabajo. La mayoría de los frescos son, pues, obra suya, aunque en 1428 marchará a Roma y morirá en ella, dejando la decoración inacabada. Será Filippo Lippi, cincuenta años más tarde, quien la terminará.

A la hora de analizar el contenido simbólico de este *San Pedro sanando con su sombra* nos encontramos, en primer lugar con el carácter insólito de esta escena dentro de la iconografía del santo. San Pedro, dado su peso doctrinal y su protagonismo en muchos pasajes del Evangelio, tiene una iconografía notablemente más amplia que el resto de los santos. Sin ánimo de ser exhaustivos se pueden citar las escenas más frecuentemente representadas en las que aparece: la negación de Cristo, el arrepentimiento, los sucesos de Gethsemaní, la marcha sobre las aguas, la liberación de la cárcel... Menos frecuentes son la predicación de Pentecostés, el célebre *Quo Vadis?*, o su disputa y reconciliación con San Pablo. Por otra parte, existe una serie de atributos con los que se le relaciona: el gallo, el pez, la roca, la oreja y las

llaves²⁻³. En fin, entre tantas referencias, ni una sola a su *poterosa* sombra en los repertorios consultados. Entonces, ¿fue una excentricidad de Masaccio o de su patrón escoger esta escena?, ¿la temática al uso estaba trivializada por la repetición y se intentó recuperar un pasaje original?, ¿se escogió por lo que éste tenía en sí mismo de poético o extraordinario?

Importa ahora señalar que el momento en que se representa la escena, principios del siglo XV, 1427 exactamente, es una época de transición en lo que a la normativa temática se refiere. En Italia el paso del siglo XIV al XV supone un paréntesis entre las rígidas convenciones de la iconografía medieval y el omnipresente simbolismo neoplatónico renacentista. Además, el propio desarrollo de la técnica pictórica da lugar a que desde *el principio del siglo XIV o incluso antes, las necesidades de composición y verosimilitud introduzcan en la escena relaciones que no se puede saber si tienen la significación precisa que tenían anteriormente*⁴. Ignoramos también hasta que punto la serie de pinturas de la Capilla sigue rigurosamente un programa dispuesto por Felice Brancacci o por una persona culta a su servicio, o es más bien el producto de la libre elección de sus autores en el ámbito de unas orientaciones generales. El mencionado programa consistía en una indicación de los temas y del desarrollo de los mismos, a veces de forma muy precisa. Tenemos abundantes muestras de estos cuadernillos desde el siglo XVI en adelante pero no sabemos si era una costumbre generalizada en el siglo XV⁵. Y no hay que despreciar tampoco las preferencias o aptitudes del artista, que era quien tenía la última palabra. La importancia de la voluntad del pintor a la hora de aceptar o modificar un programa ha sido reconocida sólo recientemente, en contra de lo que sostenía la historiografía tradicional.

Sabemos que Felice Brancacci fue un rico comerciante de sedas y que además ocupó importantes cargos políticos. En 1421 fue miembro del Consulado del Mar; entre 1422 y 1423, embajador florentino en El Cairo; en 1426 comisario del ejército florentino-veneciano que asediaba Brescia en la guerra contra la poderosa Milán. Y sabemos tam-

²FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emercé, 1955, pág. 259.

³URECH, E., *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel, Delchaux et Niestlé, 1972, págs. 148 y ss.

⁴GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or, 1982, pág. 14.

⁵GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pág. 18.

José M. Parreño.

bién que Brancacci encargó a Masolino y a su discípulo Masaccio pintar en frescos la *historia de San Pedro* aunque, como ya hemos dicho, no tenemos información sobre si el encargo se concretó en algo más que en eso.

Apoyándose en estos datos se han elaborado diversas interpretaciones del ciclo de pinturas considerado en su conjunto⁶⁻⁷⁻⁸. Brockhaus por una parte y Antal por otra han coincidido en atribuirle un significado comercial y mariner. Por el contrario, Meller ve una trasposición del conflicto entre Milán y Florencia y el arbitraje pontificio al que se sometieron. Al margen de estas hipótesis globales, ciertas escenas son también muy controvertidas. *El pago del tributo*, basada en Mt. 17, 26, es una de ellas. Aunque la interpretación más simple parece ser la más acertada, las hay para todos los gustos. La que preferimos es la de Meiss y Berti, que la relacionan con la institución, en la Florencia de aquellos años, de un nuevo tributo en beneficio de las urgentes necesidades presupuestarias para fines militares, el llamado *catasto*. La escena representa a San Pedro extrayendo, por orden de Cristo, un óbolo del interior de una pez y pagando con él al fisco. Braccacci por su parte obtenía también su riqueza del mar y sufría como cualquiera la creciente presión fiscal. Sin embargo, otros autores, Meller por ejemplo, encuentran una alusión al punto de vista de San Antonio con respecto al pago de los impuestos por parte de la Iglesia; Steimbart descubre un alegoría de la autoridad de la Iglesia, reforzada por Martín V; y van Eim lo relaciona con las revueltas hussitas. Tras conocer esta proliferación de interpretaciones sobre *El tributo* sorprende comprobar que sobre el fresco que es objeto de nuestro estudio no se encuentran más que dos o tres comentarios tangenciales y ninguna teoría que lo analice en profundidad. Aún más curioso: la mayoría de los estudios consultados saltan a este San Pedro sanador sin dedicarle ni una línea.

Para desentrañar el simbolismo de la obra procederemos, de acuerdo con el criterio de Gombrich, a identificar *el significado dominante, esto es, el significado pretendido o el propósito principal del cuadro*⁹. En este sentido, la escena representada corresponde a Act. 5, 14-15: *se agregaban al Señor cada día más creyentes, muchedumbre de hombres y mujeres, hasta el punto de sacar a las calles los enfermos y*

⁶BERNARDINI, C., *Masaccio*, Barcelona, Sarpe, 1979, pág. 23.

⁷PARRRONCHI, A., *Masaccio*, Barcelona, Toray, 1968, págs. 15 y ss.

⁸BERTI, L., *L'opera completa di Masaccio*, Milano, Rizzoli, 1968, pág. 72.

⁹GOMBRICH, E. H., op. cit., pág. 42.

ponerlos en lechos y camillas para que, llegando Pedro, siquiera su sombra los cubriese. Masaccio representó la escena con fidelidad, como se puede apreciar, salvo el anacronismo arquitectónico. Se nos plantean ahora nuevos interrogantes, ¿qué significado tenía esta escena para Masaccio y sus contemporáneos?, ¿qué significado tiene en la Biblia?

Dice Santo Tomás con respecto a la Escritura que ésta contiene una doble verdad: una reside en las cosas aludidas por las palabras utilizadas, es decir, el sentido literal; la otra será la manera en que las cosas se convierten en figuras de otras cosas, y en esto consiste el sentido espiritual. Otros exégetas consignan cuatro sentidos y aún otros afirman que el texto bíblico, igual que tiene la cola del pavo real infinitos matices, tiene infinitos significados. Pero nos basta con la más modesta de estas proposiciones. Consideraremos pues no más de dos significados para nuestro pasaje. El primero o literal es obvio, aunque merece ciertas observaciones. En el contexto de las predicaciones de los apóstoles se nos narra lo que podría parecer una mera exageración fantástica o un recurso literario: se nos dice que los enfermos se conformaban con ser cubiertos por la sombra de San Pedro. Pero la Biblia Vulgata es aún más explícita al referir los hechos: *ita ut in plateas eicerent infirmos, et ponerent in lectulis ac grabatis, ut, veniente Pedro, saltem umbra illius obumbraret quemquam illorum, et liberaentur ab infirmitatibus suis.* Es decir, atribuye eficacia a lo que podría tomarse por un gesto de poética devoción: la sombra curaba a los enfermos que cubría (por cierto, una leyenda irlandesa cuenta lo mismo: la curación se obtiene poniéndose a la sombra de un santo¹⁰). Conviene tener en cuenta, llegados a este punto, que la sombra ha sido, y es aún, un fenómeno natural con una fuerte carga simbólica. Por lo mismo, lo que a nosotros puede parecernos mera retórica, ha podido tener durante siglos un significado simple, serio, preciso, en el mismo sentido que los Hechos de los Apóstoles dicen más adelante refiriéndose a San Pablo. Se lee en Act. 19, 12: ... *Hastà el punto de que se ponían sobre los enfermos los pañuelos o ceñidores que habían tocado su cuerpo y quedaban libres de la enfermedad y se huían los espíritus malignos.* A diferencia del de la sombra, este pasaje es comprendido por cualquier devoto moderno, porque reposa sobre la misma base que todo el culto a las reliquias: el principio de la magia por contacto. Es decir, que los restos orgánicos o los objetos que han estado en contacto con la persona fuente de poder, guardan algo de éste. La sombra pues, como perteneciente al

¹⁰THOMPSON, S., *Motif-Index of Folk-Literature*, Blomington, Indiana University Press, 1956, cfr. Índices.

José M. Parreño.

cuerpo que la arroja, comparte su poder y aún, en su aparente inanidad, puede que sea el rasgo más definitorio del ser humano según ciertas tradiciones. De ser así, la sombra se comportará como un paradigma de las virtudes y los vicios del original.

Tras este significado literal ya sabemos que descansa otro, el espiritual. La sombra tiene un simbolismo extremadamente contradictorio en la Biblia. Aparece asociada a la muerte y al castigo eterno: por ejemplo el Sal. 44, 20 *nos has aplastado en noche de aflicción cubriéndonos con la sombra de la muerte*. Pero también se encuentran numerosas alusiones a un poder protector, aunque solamente la sombra de Yahvé, de su mano o de sus alas, ofrece frescor eterno. Dice Is. 49, 2 *Ha hecho a mi boca como espada afilada, me oculta a la sombra de su mano*. La sombra es pues en la Biblia símbolo por excelencia del cobijo, prolongación de las virtudes (por no decir sinónimo) del cuerpo que la proyecta. Por tanto, si ahora contemplamos la escena de San Pedro cubriendo con su sombra a unos enfermos, en el contexto de la tradición bíblica podemos deducir toda una serie de matices. El primero es que la sombra no es un elemento como cualquier otro de los que componen la gestalt de un santo en acción. Es el fenómeno que se ha utilizado por excelencia, en contextos como el que estudiamos, como símbolo del cobijo salvador. La sombra de San Pedro protege a los débiles como ya lo hizo el Dios del Antiguo Testamento y lo hizo Israel, la nación escogida. En este sentido, San Pedro participa de un rango incomparable al de cualquier otro ser humano que aparezca en la Biblia. Ya veremos más tarde el interés que hubo en subrayar esta preeminencia.

Los comentaristas han interpretado este pasaje en dos sentidos complementarios. Jacobo de la Vorágine, Baronius y Rivadeneira destacan el notabilísimo poder del Santo, que con su sola sombra realizaba milagros. Leon-Dufour, por su parte, nos enseña que el significado de este pasaje es reafirmar *la presencia salvífica de Dios en la Iglesia*¹¹. En este lacónico comentario está implícito el que la Iglesia es la sombra de Dios en la tierra, que la representación tangible de Dios es el Papado, y que a través de éste se ejerce de forma natural la Voluntad Divina. No se puede pedir más. En cuanto a por qué se eligió esta escena, trataremos de ofrecer varias razones posibles.

¹¹LEON-DOFOUR, X., *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona, Herder, 1978, pág. 869.

Hay que señalar que el siglo XV marca el punto de inflexión entre la utilización del sombreado como técnica para dar volumen a las figuras y su posterior utilización naturalista. Masaccio no empleó las transiciones suaves de Giotto, que perfeccionan lo que se dio en llamar *maniera greca*, sino que basándose en estudios de arquitectura y geometría utilizó los contrastes entre la luz y la sombra para sugerir de forma realista la luz del sol. Masaccio fue estrecho amigo de Brunelleschi, con quien contrastó puntos de vista y de quien extrajo una notable influencia. El gusto de Masaccio por la representación arquitectónica, típicamente renacentista, puede admirarse en varios frescos de la Capilla y también en obras anteriores. Entre estas se destaca *La Trinidad*, el primer ejemplo de perspectiva geométrica llevada a cabo hasta entonces. Teniendo en cuenta todo esto no es descabellado pensar que Masaccio hubiera elegido esta escena (un pasaje de la *historia de San Pedro*, tal y como quería su patrón) como desafío ante sí mismo y como muestra de su habilidad ante los florentinos, ya que la sombra es un elemento clave a la hora de representar la perspectiva. Masaccio apenas utiliza las sombras en el resto de los frescos, pero en éste, ya desde el título nos prepara para un efecto sorprendente. En el fresco la estrecha calle se alarga, efectivamente, hacia el fondo, y hay una gradación de alturas en los personajes y una severa moldeación del volumen. Sin embargo nadie puede decir honestamente que ve una sombra a los pies del Apóstol, al menos nosotros no la vemos. Aún así el título y la disposición de la escena nos hacen intuirlo de inmediato, acorde con una perspectiva verdadera, sobre los lisiados, en la confusa penumbra inferior del fresco.

El tema de nuestro fresco, insólito hasta entonces, fue sin embargo representado al menos dos veces más con posterioridad. Doscientos años más tarde, en el siglo XVII, nos encontramos con un *San Pedro Sanando a los enfermos con su sombra* ejecutado por Giovan Francesco Romanelli para una de las salas del Vaticano, concretamente para aquella en la que poco después se levantó el sepulcro de Alejandro VII. El otro es uno de los *mays* de Notre Dame de Paris, uno de esos lienzos que por el mes de mayo ofrecían anualmente los orfebres de la ciudad a su iglesia. Este lienzo, que hoy se encuentra en el Museo del Louvre, fue realizado por Laurent de la Hyre en 1635. Emile Mâle sitúa estas dos obras en el contexto artístico originado por la Contrarreforma y además les da beligerancia en la controversia religiosa de la época¹². La XXV sesión del Concilio de Trento había formulado

¹²MALE, E., *El Barroco. arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985, págs. 82 y ss.

con respecto a las representaciones religiosas una prohibición taxativa no solo del desnudo, sino también de cualquier imagen extravagante o que pudiera confundir a los simples. Resulta extraño entonces que una escena como la que estudiamos, anecdótica cuando menos, pero incluso impregnada de un misterio que nada tiene que ver con las netas verdades de la fe, fuera tolerada y además colocada en lugares tan principales. Aún es más extraño, desde este punto de vista, comprobar que junto al *San Pedro...* del Vaticano se coloca también la disputa de Pedro y Simón el Mago ante Nerón, en la que el heresiarca se representa en vuelo milagroso. En salas próximas se encuentran representaciones del encuentro del Señor con San Pedro (el popular *Quo Vadis?*), la crucifixión del Apóstol cabeza abajo, y el bautismo de sus carceleros. Todas estas escenas provienen de fuentes no canónicas, bien de las *Actas Apócrifas*, bien de relatos populares. Dudoso origen, de cualquier manera, en tiempos de tanto rigor a la hora de deslindar los límites de la ortodoxia. Será Baronius quien en sus *Annales Ecclesiastici* dotará a todas de reconocimiento doctrinal. La tesis de Mâle es que estas y otras obras de arte son la respuesta artística, paralela a la dialéctica, con que se contestó a los ataques que desde el protestantismo se lanzaban contra el Papado. Para este fin se echó mano de cualquier fuente que apoyara las tesis contrarreformistas, aunque esta estrategia diera lugar a que se representaran escenas tan peligrosas o tan poco edificantes como la de un hechicero planeando. Desde nuestro punto de vista el fresco de Masaccio que venimos analizando habría sido también consecuencia de una actitud doctrinal de apoyo al Papado, muy semejante en algunos aspectos a ésta del siglo XVII. El Gran Cisma o Cisma de Occidente se extiende desde 1378 a 1429. Durante este periodo hubo varios Papas a la vez, se trasladó la sede pontificia a Avignon y se atacó con suficiente razón y acritud la institución papal como para que ésta necesitase de una buena campaña de rehabilitación. En concreto, en los años inmediatamente anteriores a la realización del fresco tienen lugar tres reuniones conciliares, en 1404, 1414 y 1417, de las que el Papado sale muy debilitado. Es un hecho probado que hasta la mitad de la década de los treinta es el Concilio el que prima sobre el Pontífice, imponiéndole condiciones y rebelándose contra su autoridad, hasta llegar al extremo, en 1431, de desobedecer la orden papal de disolver la Asamblea, y continuar trabajando por la reconciliación con los hussitas. En este contexto religioso, una serie de pinturas cuyo tema es la vida del primer Papa no puede tomarse como el resultado de una simple devoción particular. O no sólo como éso. Es posible que ésta hubiera existido, debido entre otras razones a los puntos de contacto de su actividad profesional. En este caso habría que preguntarse por qué de las diecisiete escenas dedicadas al Santo, contando los frescos destruidos, sólo tres

tienen un contenido marinerero: *La llamada de San Pedro y San Andrés* y *El naufragio de los Apóstoles*, hoy desaparecidos, y *El tributo*, que ya hemos comentado. Se excluyen representaciones muy comunes en la iconografía del Santo, como la de *La pesca milagrosa*, y se recurre en cambio a escenas muy poco conocidas, como la ya mencionada de la disputa con Simón el Mago, o la de *La muerte de Ananías*. Finalmente se añaden escenas del Génesis, de las que quedan las anteriormente señaladas. Pero no es nuestra intención polemizar sobre el sentido general de los frescos, sólo tratábamos de evidenciar lo simplista que es explicar el conjunto como una alusión a los intereses profesionales de quien los encargó.

La Leyenda Dorada, escrita hacia 1264, al comentar las razones por las que se habían instituido tres fiestas para honrar a San Pedro, aduce, entre otras cosas, la eficacia del poder del Apóstol, ya que en *el Libro de los Hechos de los Apóstoles podemos leer que meramente con la sombra de su cuerpo sanaba a los enfermos*¹³. Baronius por su parte, en sus *Annales Ecclesiastici*, publicados a finales del XVI dice¹⁴: *si la sombra de San Pedro es suficiente para hacer milagros, los sucesores de San Pedro, a pesar de todo, no serán más que la sombra del Apóstol y guardarán una virtud sobrenatural*. Hay que destacar en primer lugar cómo el aparentemente intrascendente pasaje de la curación por la sombra despierta ecos en autores diversos. Y ecos, por cierto, que resaltan el gesto como signo de un poder especial. En segundo lugar y más anecdóticamente, merece la pena señalar cómo Baronius convierte a San Pedro en el arquetipo platónico del Papa, y asigna a sus sucesores una desvaída identidad de reflejos, de imágenes degradadas que aún así participan de la naturaleza del original. Baronius al comentar el pasaje emplea el mismo tipo de argumentos que varios siglos antes utilizaron San Juan Damasceno y Teodoro Studita durante la crisis iconoclasta para defender el culto a las imágenes: la identidad entre las imágenes sagradas y sus prototipos; ya que aquellas son la necesaria prolongación de éstos, como la sombra que arroja un cuerpo o la impresión de un sello. (Dice Baronius: *hay tanta virtud en el cuerpo de San Pedro como en su sombra*). Y por último, en el famoso *Flos Sanctorum* del Padre Rivadeneira, que se publica en Madrid en 1616, llega a decir su autor que al tocar la sombra de San Pedro a un enfermo, los sanaba a todos en conjunto, *lo cual no se lee de otro tanto, ni aún de Cristo Nuestro Redentor: porque en esta parte quiso que su*

¹³JACOBO DE LA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 1982, vol. I, pág. 347.

¹⁴BARONIUS, C., *Annales Ecclesiastici*, Venetiis, 1738, Fol. 283.

José M. Parreño.

siervo se aventajase más, e hiciese mayores milagros... Es decir, deja claramente establecida la preferencia que San Pedro goza ante Cristo y su preeminencia entre el resto de los discípulos. De hecho, su biografía aparece bajo el título: *San Pedro, Príncipe de los Apóstoles*¹⁵.

En resumen, parece plausible situar el fresco de Masaccio en el movimiento de reacción de la cristiandad ante la crisis del Papado acaecida durante el Cisma de Occidente, al igual que Mâle lo hace con los cuadros de Romanelli y la Hyre, que tienen el mismo tema, en la argumentación contrarreformista.

Existe, sin embargo, otra posible razón que Mâle ni siquiera apunta y que a nuestro parecer puede también explicar el por qué de la representación de la sombra benéfica de San Pedro. Y tanto en 1427 como a mediados del siglo XVII. En las dos épocas la Iglesia se debate en una lucha entre iconoclastas y defensores de las imágenes, que si es más virulenta en el XVII no es menos importante en el XV, durante el cual no pudo sofocarse. Primero albigenses, luego valdenses y hussitas por fin, mantienen viva, entre los siglos XII y XV, una decidida oposición contra el culto a cualquier tipo de representaciones religiosas (e incluso el de las reliquias). Más adelante, la opinión de los protestantes sobre esta cuestión es de sobra conocida. Pues bien, la elaboración doctrinal con que se combatió la iconoclastia, la llamada Primera Teología de las Imágenes, se basa fundamentalmente en¹⁶:

- 1-) Afirmar que tras la Encarnación, Cristo, como verdadero hombre, puede y debe ser reproducido y adorado en imágenes.
- 2-) Afirmar la identidad esencial entre la imagen y el prototipo, hasta el punto, dice San Basilio, de *que el honor rendido a una es recibido por el otro*.
- 3-) Establecer una jerarquía de imágenes y prototipos en cuya cima estaría el Padre y en cuyo escalón más bajo, las imágenes sagradas.

Ahora bien, en la terminología utilizada por estos autores, *sombra, imagen y reflejo* son empleados como grados de fidelidad con respecto al original, y en ocasiones como sinónimos. El origen de esta sinonimia se remonta a Santo Tomás y San Buenaventura, a Hugo San

¹⁵RIVADENEIRA, P. de, *Flos Sanctorum. Libro de las vidas de los Santos*, Madrid, 1616, págs. 431 y ss.

¹⁶LADNER, G. B., *Images and ideas in the Middle Ages*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, págs. 47 y ss.

Víctor y su escuela, que retoman ideas neoplatónicas elaboradas por Filón de Alejandría quien, a su vez, interpreta, deformando, a Platón. En fin, la Escolástica hace de la sombra, en lo que se refiere al ámbito religioso, un símbolo del símbolo. Dice San Buenaventura: *se llama imagen, sombra o vestigio a lo que expresa o imita a un ser diferente*¹⁷ y más adelante señala que se puede llamar sombra a aquella representación que de Dios se hacen las criaturas, de una manera lejana y confusa¹⁸. Por su parte, Oloth San Emmeran, siguiendo a Hugo San Víctor, escribe: *todo en la tierra simboliza algo del cielo y viceversa, todo en el más allá tiene aquí en la tierra su imagen y su sombra*¹⁹. Y antes que todos ellos, Filón: *el mundo inteligible no es sino la Palabra de Dios, que es Su Imagen, de aquí que el Logos, que es la Primera Imagen de Dios, sea la Sombra de Dios*²⁰. En el otro sentido, de gradación, que mencionábamos, nada mejor que la sentencia de San Ambrosio: *umbra in Lege, imago vero in Evangelio, veritas in Caelestibus*, que calca los grados del conocer platónico²¹.

En definitiva, podríamos relacionar la escena de *San Pedro sanando a los enfermos con su sombra* con estas elaboraciones teológicas. Si el lector encuentra insostenible esta relación entre especulación doctrinal y arte le recordamos que Brunelleschi, según dejó escrito, esperó la traducción del comentario de San Juan Crisóstomo a la Epístola a los Romanos para concretar la solución de un problema arquitectónico²². La sombra sanadora, pintada en un momento en que la polémica en torno a la licitud de las imágenes alcanzaba su clímax, podría considerarse como una toma de partido, como un testimonio de la eficacia de la representación, del poder curativo del símbolo. Del valor de aquello que es meramente recordatorio, huella, vestigio del original.

Añadiremos algo a lo anterior. Por esos mismos años viajó por el norte de Italia el célebre predicador San Bernardino, a cuyo alrededor llegaron a congregarse auditorios de más de treinta mil personas. El

¹⁷BUENAVENTURA, San, *Obras completas*, Madrid, B. A. C., 1955, vol. I, págs. 587 y ss.

¹⁸Ibidem, pág. 738.

¹⁹CHYDENIUS, J., "The Theory of the Medieval Symbolism", *Commentationes Humanarum Letterarum*, XXVII, nº 1-3, 1961, pág. 10.

²⁰LADNER, G. B., op. cit., págs. 47 y ss.

²¹Ibidem, pág. 83.

²²BATTISTI, E., *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electra, 1981, pág. 132.

José M. Parreño.

Domingo de Ramos de 1424 muestra a sus seguidores, para excitar su piedad, un cuadro de temática religiosa, en lo que parece una campaña personal en favor del culto a las imágenes. Sin embargo existe otro elemento que suele utilizar el santo en sus predicaciones: una tablilla en la que están escritas las iniciales JHS rodeadas de rayos luminosos. La mostrará también a los devotos, que la besan en señal de adoración. Pronto se multiplicarán las hojas con este anagrama, signo y símbolo del Salvador. A pesar de la acogida popular (o precisamente por ella) San Bernardino será juzgado por la Inquisición, reducido al silencio y finalmente, rehabilitado con todos los honores. Tiempo después de su muerte se llegó a consagrar un día, en el calendario litúrgico, a honrar *el Nombre del Señor*. El capítulo correspondiente del *Flos Sanctorum* dice: *en virtud de este Nombre muchísimos Santos hicieron muchos y grandísimos milagros y San Bernardino nos enseñó que debe ser reverenciado con la misma reverencia y latría con que adoramos al mismo Salvador...*²³ Es decir, que también a través del nombre, sombra de otra sombra, se podía ascender hasta Dios.

²³RIVADENEIRA, P. de, op. cit., pág. 90.