

# *El oro: símbolo de lo trascendente en la pintura gótica. Su capacidad como elemento transformador, espiritual y plástico.*

**Aurora Valero Cuenca**  
Académica Numeraria

## **RESUMEN**

El empleo del oro en la pintura gótica es un recurso bellissimo. Por un lado cumple una función espiritual y simbólica, y por otro es una manera plástica de resolver el problema de la luz. El oro representa la imagen de Dios en la tierra, su Amor Divino, su luz sobrenatural. A la vez, plásticamente aísla las figuras del fondo creando un espacio atemporal y eterno que les confiere un significado singular.

*Palabras clave:* Pintura gótica / Oro / Elemento transformador, símbolo espiritual y solución plástica.

## **ABSTRACT**

*The use of gold in the gothic painting is a marvellous resource. On the one hand, it has a spiritual and symbolic function and on the other hand, is a plastic way of solving the problem with light. Te gold represents the image of God on earth, his divine love, his supernatural light.*

*At the same time, it isolates the figures creating a timeless and eternal space which implies a singular meaning.*

*Key words:* Gothic painting / Gold / Transforming element, spiritual symbol and plastic art solution.

Contemplar la pintura gótica es traspasar el umbral que nos separa de un mundo sin tiempo, irreal y fantástico. Es también descubrir cómo se transforma nuestra sensibilidad al contacto con sus líneas suaves y descriptivas, con la forma ideal, con el color puro o matizado pero siempre limpio, percibiendo, en fin, la apoteosis subjetiva de lo narrativo en su afán por manifestar lo divino.

¿Cómo se consigue esa sutileza, esa luz, esa atmósfera ligera donde parece que las cosas van a emprender el vuelo desde el espíritu hasta un empíreo dorado?

El camino, largo y tortuoso, seguido durante centurias, no anunciaba una solución tan ideal, tan bella, sobre todo porque su trazado se había construido con otra conjunción de ideas. Perdidos entre los vericuetos de analogías impuestas, las imágenes divinizadas se habían formulado de manera pictórica sobre caligrafías geométricas, sobre ingenuos diseños decorativos cuya expresividad primitiva y directa impactaban en el espectador dejándole atónito puesto que su efecto producía la impronta cromática de lo que está vivo sin ser, por ello, real. Entre las figuras pululaba un bestiario compuesto de animales fantásticos e incluso monstruosos cuyo simbolismo pretendía actuar como la negación que oculta, tras su parte visible, otra forma invisible y misteriosa.

La pintura gótica recoge, en parte, este legado pero su poética hace que la monstruosidad se relegue a las gárgolas y a otros elementos arquitectónicos, mientras que la imagen pintada adopta una forma poética que exalta la presencia de lo inmanente y de lo intangible. Es natural, porque las ideas, ahora, influenciadas por la filosofía escolástica de Tomás de Aquino junto a la lírica de Raimundo Lulio o de Dante Alighieri introducen unas coordenadas distintas donde la presencia de Dios se hace patente en la armonía y en la belleza sublimadas.

De cualquier manera si resulta agotadora la temática excesiva y redundante de la pintura gótica en sus argumentos bíblicos y hagiográficos, también sorprende en ella la convivencia de lo sublime con lo cotidiano, cuyo resultado aún

el desarrollo de la mística más refinada junto a alguna tosca e incluso fantástica interpretación de la realidad. Tanta exhuberancia, reiteración y disparidad, podrían ser conflictivas de no ser porque todo queda articulado y resuelto dentro de una unidad estilística con una finalidad única; expresar en cualquier circunstancia, la presencia de Dios cuya esencia se encarna, desde otra óptica, en todas las apariencias de la vida. Y, consecuentemente, la búsqueda de otro significado cambia la dirección del universo plástico, porque la supremacía de lo espiritual sobre lo temporal y la apreciación de la belleza que ahora depende de la Verdad teológica, trascendente, sobrenatural, ideal y misteriosa, crea otra forma de expresión artística que interpreta la realidad desde sus propios parámetros: “Contempla la belleza de la Verdad desde el lugar que prefieras” decía Ibn Arabí. Y parece como si estas palabras las hubiera rubricado el pintor gótico en su aspiración por descubrir un lugar especial y único.

El resultado, conmovedor, indefinido e inefable, se centró, pues, en embellecer esa Verdad teológica a la que se accedió desde una inocencia virginal. Inocencia; esta es la palabra que mejor define la transformación plástica y que más que un tratamiento simple, implica un encuentro con las fuentes originales de la vida y con la profundidad que existe en el mundo del espíritu. Por eso esta inocencia, construida con la pureza de líneas y colores normalizados, determina la etérea belleza del estilo, en el que se revela el preciosismo de la imagen y su significación.

Así pues, esta pintura, totalmente desligada del Románico en lo fundamental, inmersa en otras coordenadas socio-culturales que evolucionan y expanden su carácter cosmopolita, se encuentra perfectamente consolidada en el siglo XIV.

El retablo, que se independiza parcialmente del muro, sustenta la imagen narrativa, evidenciando la unidad que preside sus partes y que, finalmente, funciona como un mundo independiente, compuesto con sus propias reglas, sin fisuras, completo y extático. Por ello,

si queremos penetrar en esta pintura tendremos que prescindir de cánones clásicos, de juicios y de referencias ajenos a ella misma, y habrá que dar un salto en el vacío para encontrar otra forma de mirar que, además de captar la realidad pintada, nos introduzca en este otro mundo y contemplarlo con los ojos del espíritu. Sin esta predisposición será imposible descubrir su talante místico y misterioso, y tampoco podremos profundizar en la intención que motivó esta solución plástica.

Los aspectos procedimentales también tienen su importancia en esta transformación. Se deja de pintar al fresco sobre el muro y se pinta al temple sobre tabla en talleres especializados cuya técnica, laboriosa y eficiente, de una lentitud exasperante, elimina el tiempo, ahora ausente o excluido del proceso de pintar; una técnica realizada delicadamente, que hace de cada detalle una pequeña obra maestra de sentido real o simbólico.

No obstante cada maestro artesano tiene su propia técnica y guarda celosamente sus secretos, compartidos únicamente por sus discípulos, elegidos entre los más afines a él. Junto a esta innovación se produce otro cambio significativo en la personalidad del pintor que ahora se esfuerza, además, por penetrar y asimilar el conocimiento y la cultura. Cualquier idea en ebullición despierta su interés por adquirir sabiduría y a falta de otros medios, se introduce incluso en la experiencia del esoterismo, de la alquimia y de la cábala. Por todo ello, las formas pintadas, denotan el esplendor de una mística ideal, en un tiempo en el que se concentran intrincados paradigmas metafísicos que sólo pueden resolverse desde la imaginación y la fantasía.

\*\*\*

La metamorfosis del hombre en ser divino representa en el Medioevo un largo proceso en el que cabe todo, desde la penitencia a la glorificación, desde su disolución en el infierno hasta el éxtasis celestial; desde la experiencia, a la fe y a la elucubración metafísica. Dante desciende a los infiernos y sube al cielo acompañado de

Beatriz. Su temática como objeto de desarrollo poético, es crucial por cuanto implica la salvación humana a través de la transformación alquímica de la materia y del ser en espíritu.

Y ¿cómo explicar la traslación, la metamorfosis de la materia elemental, hasta convertirse en esencia pura, en espíritu perfecto? La pintura resolvió este problema plástico por medio de una analogía, impuesta desde unos principios reglados, formulados a priori, en los que se establece, artificialmente, la concordancia entre la idea y la realidad, entre lo que se conoce como una presencia visible y lo que se pretende alcanzar en el mundo invisible. Por ello, precisamente, no se puede hablar de realismo en la pintura gótica, puesto que se antepone a él el idealismo estilístico. El realismo está, más bien, en las líneas del contorno que delimitan la forma y que es siempre convencional e ideal además de “bueno”, en el sentido que la Gestalt da a este término, y que Lulio, siguiendo a Platón, asigna a la belleza que, para serlo absolutamente, debe ser también buena y estar identificada con la bondad.

Así pues, por una parte se definió el estilo pictórico de contorno perfecto, purísimo, las formas ideales, una ausencia de contrastes radicales de claroscuro que, por el contrario, permiten a la forma esfumarse en sutiles transparencias, una renuncia al espacio perspectivo del que se prescinde al ser ignorado teóricamente, y, por otra parte, sobre todo ello, se introdujo el empleo del oro, material que representa con mayor propiedad, lo divino y el cielo, en el que no hay nada excepto luz. Es pues el oro quien expresa mejor la metamorfosis del alma, la transubstanciación de la materia en luz, adecuando los elementos sintácticos a él para conseguir la perfección.

En consecuencia, el empleo del oro es fundamental en la pintura. Porque este noble metal es el material que puede ejemplificar la relación entre el hombre y Dios en lo espiritual, y entre el espacio y la luz, como concepto plástico, en la pintura durante los siglos XIII al XV.

Es cierto que, en algunos casos, el oro no forma parte del contenido religioso por cuanto,

de manera decorativa, se emplea también en los ropajes, armas y joyas de algunos personajes representados, e incluso, se recubre de oro la arquitectura estructural del retablo. Y no es menos cierto que esta utilización demuestra más interés en hacer ostentación de la riqueza que en sostener ideologías o cuestiones metafísicas. Lo cual puede confundirnos y alejarnos de la intención que se ha señalado anteriormente. Incluso hoy puede parecernos un derroche dado las carencias económicas de los más desfavorecidos. Pero entonces, ¿quién podía preferir su propio bienestar a la magnitud de la resonancia religiosa que ve, en cada símbolo cultural, la imagen del Creador antepuesta a cualquier forma de realidad tangible?

Todas estas cuestiones nos llevan a centrarnos exclusivamente en el empleo del oro como fondo pictórico, y a su ubicación alrededor de las imágenes sacras, puesto que en este punto podemos hacer dos interpretaciones más profundas y complejas del significado que le otorgó la época al respecto: una que afecta a su finalidad estilística y a su solución plástica con su singular forma de integración y otra que alude a su significado ideal y místico.

Centrémonos primero en el empleo del oro como solución plástica. Si tomamos como paradigma el fondo dorado que aísla a los personajes representados, observamos que actúa como un plano de luz, inefable y sublime, que influye de manera poderosa sobre ellos. De ahí que la pintura, la pasta coloreada, el pigmento finamente molido y aglutinado con el temple, quede oscurecido por el reflejo que proyecta el fondo y que a veces deslumbra, excluyendo a los personajes de cualquier connotación ambiental naturalista.

Esta circunstancia introduce cambios significativos en el discurso. Porque el oro no es un color; es un metal noble y refulgente que sobrepasa la sensación que provoca cualquier elemento cromático. Sobre la tabla, como fondo de los personajes, es la luz dorada que irradia desde el interior hacia el exterior de la misma y que actúa deshaciendo contornos e incluso difuminándolos con su fulgor. De esta manera, la luz actúa sobre la parte pintada y obliga,

en muchos casos, a contemplarla haciendo una abstracción a fin de percibirla separada del soporte resplandeciente. En este punto comienza la primera manifestación misteriosa del efecto áureo, puesto que el contorno desaparece parcialmente y a retazos, devorado por esta presencia viva y transformadora. Porque si la pintura es una representación de objetos virtuales en un espacio virtual, el oro es una realidad que, partiendo de un plano uniforme, de una superficie, se transmuta en una proyección lumínica.

El oro transformado en luz, en foco radiante, en emisor vivo, inunda el espacio emanando de la superficie de forma real. Su consistencia metálica se vuelve evanescente y sutil adoptando una cualidad cálida y etérea. Cuando interactúa con la luz ambiental en la que está ubicado el retablo, modifica su intensidad y su fulgor según el punto de vista que adoptemos para contemplarlo, puesto que el ámbito en el que actúa la luz áurea, modifica también su potencia y su singularidad. A veces si se filtra algún rayo solar desde el exterior, el oro refulge, resplandece y ciega o deslumbra al espectador dejándole suspendido en una situación atemporal.

Hay un amor exagerado por el efecto de la luz en el gótico. Las vidrieras, que son una solución originalísima al problema de cerrar grandes vanos y de iluminar las naves, también parten de una dicotomía singular: por un lado los vidrios se cubren con pasta coloreada que el fuego transformará en un transparente cromatismo, y por otro, al incidir la luz sobre ellas, proyectará irisaciones evanescentes en el aire y en los lugares donde se posen los colores creando una sutil atmósfera.

Por tanto, la luz, fundamental en la pintura gótica, invade el espacio en el que queda ubicado el espectador y le envuelve, y al irradiar su reflejo dorado, le confiere otro sentido al hecho físico en sí: es el símbolo de lo divino, del Ser Supremo que está por encima de los elementos naturales, iluminando el peregrinar del contemplador y transportándolo a un mundo fuera de la existencia.

Pictóricamente, la luz que irradia del oro, también es a la vez un elemento objetivo y

subjetivo cuya realidad va más allá de la simple representación. Ya no estamos ante un suceso que se expone y se contempla sólo desde el exterior, sino ante una realidad trascendente que involucra al ser y a su espacio al penetrar en ellos. Por este motivo el espectador se encuentra en una situación inestable y se ve obligado a buscar el punto ideal para asumir el fenómeno, hasta que, finalmente, debe relegar la visión clara, concisa y definida de carácter naturalista, porque el brillo y el fulgor la sustituyen, desvirtuando cualquier connotación terrena.

La energía radiante del haz luminoso propone un movimiento interior hacia el mundo ideal del espíritu. No importa que, a veces, observemos una ausencia de criterio compositivo intencional porque es evidente que la vitalidad de este proceso de contemplación implica otra forma de proceso lógico. Por ello no es relevante que las figuras representadas se agrupen y se sujeten a los convencionalismos de una composición estructural. Excepto en las composiciones del siglo XIV, pintadas por Simone Martini, Van der Weyden o El Giotto, en los que ya se constata una determinación compositiva, organizada según cánones más propios del clasicismo y de una lógica sensible, las composiciones anteriores a ellos no manifiestan ninguna forma de orden preciso, estando sujetas a la narración más que a relaciones clásicas o armónicas. El énfasis se impone desde la concreción del plano luminoso, fijo, acotado y estable, y de este mismo plano que se altera con los reflejos que la luz emite y que varía en intensidad, en deslumbramiento y en cantidad de emisión lumínica.

El oro se convierte así en un agente luminoso y espiritual de una contundencia arrolladora. Y para los que lo contemplamos a través del tiempo, perdida su significación trascendente, simbólica y divina, como luz, es un ejemplo de sabiduría haber encontrado la solución idónea para manifestar la identidad entre función y efecto; entre belleza ideal y armonía concreta.

La segunda función no menos importante atañe al significado simbólico extraído de su tradición como elemento esotérico. Según la antigua doctrina hindú, el oro es la luz mineral. La

misma palabra aurum, oro, aôr, o luz en hebreo, para el alquimista Michel Majer en su obra *De Círculo Physico quadrato* es la consecuencia de un hilado áureo producido por millones de rotaciones que hace el sol en torno a la tierra, lo cual, significado aparte, nos remite a una bella concepción poética. El oro, como imagen de la luz solar representa la inteligencia divina y de la misma manera que la imagen del sol representa el corazón humano, el oro es la imagen del corazón divino en la tierra. Por tanto, con el empleo del oro se simboliza lo superior, la glorificación, o el cuarto estado después del negro (cuya referencia es la culpa y la penitencia); del blanco (como perdón e inocencia) y del rojo (que significa pasión y sublimación). Todo lo que se pinta con oro pretende transmitir la cualidad superior de la iluminación suprema debido a su radiación. Es como un concepto de infinitud y perfección en el que la luz pura del empíreo se manifiesta totalmente diáfana.

El concepto teológico que acompaña al simbólico se explica por las palabras de Jesús en el evangelio de San Juan: “Yo Soy la luz del mundo” y por el comentario del evangelista; “y la Vida era la luz de los hombres y la luz, en las tinieblas resplandece”.

Junto a la luz, el fulgor del oro también es sinónimo de Amor, el amor de Cristo, Dios poderoso y Hombre divino. Y en este Amor que es, también, unificación, el pintor pretende aunar, además, un concepto universal de lo divino con las fuerzas dispersas que rigen nuestro destino humano.

Y he aquí que sobre la radiación áurea, las imágenes pintadas, provocan una gran paz y una sutil armonía, hijas de una ética y de una estética perfectamente conformadas, no en una relación, sino en una mismidad o identidad que elimina el nihilismo, la inquietud o la desesperanza. Ni siquiera los demonios, los dragones y demás personajes de la fantasía, pueden alterar esa paz etérea y divina, ese silencio que emite la luz dorada del metal divino. Y de la misma manera que el místico sólo puede encontrar la beatitud celestial en el silencio, en este caso, la luz acaba imponiendo su presencia, borrando

las formas colindantes y haciendo que el vacío, lleno de vida, desborde el corazón humano. Y en esto no hay contradicción porque el vacío siempre es, paradójicamente, el lugar en el que están todas las cosas que no son o que dejan de ser, para convertirse en inmensidad, en espacio. Podríamos añadir que este vacío, además es silencio: un silencio que aumenta la polifonía interna del alma. Y si el budista necesita la forma para meditar, si construye mandalas sobre los cuales dirigir la atención y transformar ésta en vacío, en la pintura gótica, dorada y luminosa, es la luz refulgente la que debe conducir a la meditación para trascender lo terreno. Ella es el paso necesario para que el ser humano se dirija al lugar en el que quedan ubicados los bienaventurados junto a la divinidad, gozando de la gloria celestial. De esta manera, el oro es un puente trazado hacia el infinito, o un camino por el cual debe transitar el alma hasta encontrar la belleza de lo que Es y de lo que siempre Será.

Camino o puente, lo difícil es ver más allá de la apariencia y dejarse penetrar por el misterio,

saber que si se sabe mirar y si se quiere ver, siempre hay algo más de lo que aprecian los sentidos: otras formas diferentes de intuir, de sentir, de vivenciar y de comprender.

Llegados a este punto sabemos que no es solamente el ideal de belleza el protagonista de esta pintura exquisita y sutil, sino que, más bien, es la inocencia virginal con que está pintada, sentida y comprendida. Es el retorno al estado puro antes de la expulsión del Paraíso. Es el regreso a la cualidad esencial por la que el hombre proyecta una visión del mundo y de las cosas, poética, primordial, incorruptible, primorosa, virginal... en una palabra, inocente.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

*El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media.* Francesco Zambón. Ed. Siruela 2010

*Diccionario de símbolos.* J. Eduardo Cirlot. Ed. Labor S.A. Barcelona 1969



Llorenç Saragossa: *San Lucas recibe de manos de la Virgen su vera efigie*. Temple sobre tabla (ca. 1363-1406).  
Museo de Bellas Artes de Valencia. (Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos).