

Helena Carvajal González
Universidad Complutense de Madrid

hcarvajal@ucm.es

/ Ideas, certezas e incógnitas sobre la vestimenta de Jesucristo

Resumen:

Este trabajo hace un recorrido iconográfico por los diferentes atuendos que viste Cristo a lo largo del relato evangélico, analizando su significado simbólico. Si bien las menciones a las ropas de Cristo son escasas en el relato bíblico en ocasiones los autores de los evangelios emplean estos elementos con un valor taumaturgico o trascendente. Por último, se recoge la existencia de reliquias textiles conservadas en diferentes sedes europeas.

Palabras clave:

iconografía medieval, Jesucristo, vestimenta, pañales, túnica

Abstract:

This paper analyses the different outfits that Christ wears throughout the Gospel, considering its iconography and symbolism. Although references to Christ's clothes are scarce in the biblical story, the authors of the Gospels sometimes use these elements with a thaumaturgic or transcendent value. Finally, it notes the existence of textile relics preserved in different European venues..

Key Words:

medieval iconography, Jesus Christ, clothing, Swaddling clothes, tunic

Introducción

No es la intención de este trabajo debatir sobre la existencia o no de un Jesús histórico pues la Historia del arte y el estudio de la iconografía no se construyen sobre verdades probadas sino sobre las creencias de los diferentes momentos históricos. Para los teóricos y artistas de la Tardoantigüedad y la primera Edad Media la existencia de Jesús era probablemente una certeza, como también lo era lo contenido en los Evangelios canónicos y las reliquias veneradas en diversas sedes religiosas. A la pregunta de cómo vestiría un judío del cambio de Era en la Judea romanizada, Alexandra T. Croom siguiendo a L. A. Roussin responde que el hombre medio usaría un atuendo muy similar al de los griegos de la época, habitual en toda la zona oriental del Imperio romano y compuesto de túnica y manto, aunque, dado que no se conservan representaciones coetáneas de hombres judíos en época del imperio romano, estas afirmaciones se basan en evidencias arqueológicas y referencias literarias¹. Estas túnicas usadas por los varones judíos, sin embargo, se distinguían de las de otras zonas del Imperio por el empleo de una orla con borlas en los cuatro extremos de la tela, tema sobre el que se volverá más adelante. Por tradición, los varones debían vestir sólo de blanco, aunque los restos arqueológicos revelan que esta disposición fue solo teórica ya que era frecuente la adición de bandas de color como decoración de las túnicas y mantos e, incluso, el uso de otros tonos en la tela base de los ropajes².

Sin embargo, el hecho de que el cristianismo pronto trasladase su foco principal de actuación y predicación al centro del Imperio hizo

que, desde época muy temprana, las representaciones artísticas de Cristo y sus coetáneos no reflejasen los atuendos provinciales sino la realidad urbana de Roma, lo que no impidió que perviviesen algunos elementos *historicistas* cuando la representación así lo requería. Por otra parte, el arte cristiano pronto revistió a las figuras sacras de multitud de elementos simbólicos que intencionadamente se alejarían de una representación fidedigna de los personajes históricos para dotarles de la majestad necesaria, ya fuera mediante el vestido, las actitudes y gestualidad o las ubicaciones. Son muy escasas las indicaciones que sobre la vestimenta de Jesús nos dan los textos neotestamentarios. En general, el tema del vestido se menciona de forma somera si interviene en la acción y sólo captura la atención del narrador cuando se reviste de valores simbólicos. Esas menciones esporádicas de carácter trascendente son las que sirven de hilo narrativo a este trabajo.

El nacimiento de Cristo y los santos pañales

Una de las primeras menciones a la vestimenta de Jesús es la que aparece en la breve narración del nacimiento que hace el evangelista Lucas: Subió también José desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y familia de David, para empadronarse con María, su esposa, que estaba encinta. Mientras estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento y dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el albergue³.

La imagen de Jesús *in pannis involutus*⁴ será la habitual en las representaciones orientales del tema de la Natividad y responde, como ha señalado Irene González Hernando, a las prácticas higiénicas de la época que establecían la necesidad de vendar a los recién nacidos para protegerles de golpes y caídas⁵, aunque es innegable que en estas representaciones se encuentra también un buscado simbolismo que anuncia la muerte de Cristo, estableciendo un interesante paralelismo entre el pañal y la mortaja contemporánea, similitud que se observa, por ejemplo, en la resurrección de Lázaro de San Apolinar el Nuevo.

El arte tardoantiguo se apoyará en los textos apócrifos para ampliar la somera descripción ofrecida por San Lucas, introduciendo en el relato otros personajes y anécdotas que enriquecerán el discurso artístico. Estos textos apócrifos, en especial el *Protoevangelio de Santiago* (s. III-IV), el

Pseudo Mateo (s. VI) y *Evangelio Árabe de la Infancia* (s. V-VI), darán a la primera vestimenta del Niño una gran trascendencia por su poder curativo. Es bien conocida la historia de la partera Salomé quien, por no creer en la virginidad de María, sufrirá una parálisis en la mano, trama que, pese a su temática colorista, fue escasamente representada en el arte medieval y que encuentra uno de sus mejores ejemplos en la Catedral de Maximiano (c. 550) conservada en Rávena: La otra comadrona, llamada Salomé, al oír esto dijo: “No creeré jamás lo que oigo si yo misma en persona no lo compruebo”. Y se acercó a María diciéndole: “Deja que te palpe para saber si es verdad lo que acaba de decir Zelomi”. Asintió María,



Fig. 1. Imagen del textil considerado el pañal de Cristo, conservado en la catedral de Aquisgrán, durante su ostensión en 2014, fotografía de dominio público de Geolina163 en Wikipedia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aachen_Pilgrimage#/media/File:AC_Dom_Heiligum_Windel_Jesu1.jpg

y Salomé extendió su mano, pero al tocarla ésta se le quedó seca y muerta. Entonces la comadrona empezó a llorar vehementemente (...). Dicho que hubo esto apareció a su lado un joven todo refulgente, que le dijo: “Acércate al niño, adórale y tócale con tu mano. Él te curará pues es el Salvador del mundo y de todos los que en Él ponen su confianza”. Ella se acercó al Niño con toda presteza, le adoró y tocó los flecos de los pañales en que estaba envuelto. Y al instante quedó su mano curada”⁶.

Otra tradición medieval explica que, dada la pobreza de la Sagrada familia, José hubo de emplear sus medias para hacer unos pañales a Jesucristo, motivo que aparece representado en algunas obras bajomedievales como la Natividad de Joseph Malouel, pintada c. 1400 y conservada en el museo Mayer van den Bergh, de Amberes. Este motivo, habitual también en el teatro de la época, fue interpretado por Gibson, no en clave jocosa y anecdótica, sino como símbolo de la humildad de Cristo y recuerdo del gesto de Moisés ante la zarza ardiente⁷.

El ya mencionado *Evangelio Árabe de la Infancia* narra cómo el hijo del sumo sacerdote de Heliópolis, que estaba poseído por el demonio, quedó sano al ponerse los pañales recién lavados del Niño sobre la cabeza, sugiriendo con ello el autor del evangelio que hasta las prendas menos nobles de Jesús estaban revestidas de divinidad: El hijo del sacerdote fue acometido de su accidente habitual. Y entró en

el asilo en que Santa María y José se encontraban, y a quienes todo el mundo había abandonado, huyendo. Y nuestra Señora Santa María acababa de lavar los pañales de Nuestro Señor Jesucristo, y los había puesto sobre la pared del muro. Y el joven poseído sobrevino, y agarró uno de los pañales, y lo puso sobre su cabeza. Y, en el mismo instante, los demonios, bajo forma de cuervos y de serpientes, comenzaron a salir y a escapar de su boca. Y el poseído quedó curado por orden de Nuestro Señor Jesucristo. Y empezó a alabar y a dar gracias a Dios, que le había devuelto la salud⁸.

Este mismo evangelio señala que los pañales, regalados por la Virgen a los Reyes Magos como agradecimiento por sus ofrendas, fueron llevados con ellos de vuelta a su tierra y, una vez allí, delante de los reyes de Persia, arrojados a una hoguera de la que salieron intactos para demostrar que Cristo era “el dios de los dioses”⁹.

Son varias las reliquias de los pañales que la tradición cristiana ha señalado como auténticas. Una de las más conocidas es la conservada en el *Marienschrein* de Aquisgrán (fig. 1) junto a las otras tres “Grandes Reliquias”: el manto de la Virgen, el paño de pureza de Cristo en la cruz y el que colocaron sobre la cabeza decapitada de San Juan Bautista. Estas piezas fueron raramente exhibidas antes del siglo XIV, pero a partir de ese momento es tradición mostrarlas a los fieles cada siete años¹⁰. Este supuesto pañal conservado en Aquisgrán es una tela áspera de color marrón de 68 por 94 cm que fue adquirida en el año 445 en Jerusalén por la emperatriz Licinia Eudoxia, quien la depositó después en Constantinopla, aunque posteriormente una parte se separó y, tras pasar por Roma, fue entregada a Car-

Fig. 2. Detalle de la escena central del mosaico de la cúpula, s. V, Baptisterio de los Ortodoxos, Rávena, Italia. Fotografía de la autora.

lomagno. Los estudios más recientes señalan que en realidad es un textil confeccionado entre mediados del s. V y la primera mitad del s. VII¹¹. También Lérida afirma haber conservado los restos de las telas que fajaron al Niño al nacer. Según la leyenda, el *Sant Drap* llegó a la *Seu Vella* de la mano de Arnau Solsona, mercader de Lérida apresado junto a su mujer y su hija en la incursión que el rey de Túnez hizo a Mallorca. Su hija Guillamona fue casada a la fuerza con el hijo del monarca tunecino y, una vez en palacio, descubrió que allí se guardaba el santo pañal. Lo sustrajo a escondidas y se lo entregó a sus padres quienes lo donaron a la catedral en el año 1297. Según Jesús Castellón, parece ser que dicha reliquia se invocaba para que el alumbramiento de las embarazadas llegara a buen término y con este fin, la reliquia fue trasladada a Madrid para el nacimiento de la futura Isabel II¹². En 1851, Jaime Villanueva lo describía así en su *Viaje literario a las iglesias de España*: Es un tejido grosero, tanto como el sayal más despreciable. Presenta un color ceniciento y es un trozo casi cuadrado de dos palmos poco menos. Está extendido en una cajita cuadrada de plata, cuyas labores parecen ser de fines del siglo XV¹³. Durante la Guerra Civil española, la reliquia se depositó en el Banco de España de Lérida, pero, tras la salida del ejército republicano, fue llevada a Francia donde se le pierde la pista. Actualmente sólo se conservan unas pocas fibras en Barcelona y otras en



Escalona del Prado (Segovia), donadas por el rey Leopoldo a Felipe IV a cambio de un fragmento de la veracruz¹⁴. A principios de siglo XX el arqueólogo y sacerdote suizo Adolf Föh, bibliotecario del monasterio de Saint-Gall, realizó una serie de exámenes al tejido, llegando a la conclusión de que databa del siglo I y que su origen se situaba en Palestina¹⁵. Otros fragmentos de los santos

pañales se conservan en dos iglesias romanas, Santa María la Mayor y San Marcello al Corso, en la Cámara Santa de Oviedo, o en la Catedral de Dubrovnik (Croacia), sede que afirma conservar también unos pañales del Niño Jesús en un magnífico relicario de plata sobredorada, aunque estos serían los que llevaba en su presentación en el templo¹⁶.

El Bautismo de Cristo en el río Jordán

El Bautismo de Jesús se considera el inicio de la vida pública y es narrado tanto por los evangelios sinópticos como por Juan aunque en ninguno de los textos aparece mención alguna a las ropas de Jesús¹⁷. La iconografía, sin embargo, acabara dándole un espacio importante a las vestiduras que portaba Cristo, incorporando al tema bíblico elementos tomados de la liturgia contemporánea.

En los ejemplos más antiguos del tema, como son las pinturas murales de las Catacumbas, Cristo aparece desnudo y representado como un niño, no por su edad sino porque los catecúmenos eran llamados *pueri* en la liturgia de la época¹⁸. Ejemplos de esta modalidad se encuentra en las catacumbas de San Calixto y en las de los santos Pedro y Marcelino de Roma. En los mosaicos de los Baptisterios de los Ortodoxos (fig. 2) y los Arrianos de Rávena, del siglo V, el desnudo de Cristo es completo y no aparece vestidura alguna; son, además, los más cercanos a la descripción bíblica pues Jesús aparece inmerso en las aguas del río Jordán, personificado en el anciano que porta el cántaro.

Sin embargo, progresivamente fueron incorporándose a la escena las figuras de los ángeles que portan en sus manos vestiduras blancas, a imitación de los diáconos que sostenían junto al sacerdote la túnica blanca que debía vestir el neófito. Según

Réau, esta imagen sería una mala interpretación de la costumbre bizantina de llevar las manos veladas en señal de respeto que los artistas tradujeron copiando la liturgia coetánea¹⁹. La Plena Edad Media, además, sustituirá a veces el color de la vestidura blanca por el púrpura, color altamente simbólico –como es bien sabido y se analizará más adelante–, por ejemplo, en el magnífico conjunto de pinturas murales de la iglesia zaragozana de Bagüés, actualmente conservadas en el Museo Diocesano de Jaca o en la escena pintada por Giotto en la Capilla Scrovegni en Padua.

El papel de la túnica de Cristo en las curaciones

Aunque, como ya se ha señalado, son escasas las menciones a la vestimenta de Jesús, los evangelistas introducen referencias a ella en diversas narraciones de curaciones y milagros. Quizá una de las escenas más conocidas a este respecto sea la de la hemorroísa, mujer aquejada de continuas hemorragias uterinas que quedará sanada al entrar en contacto con las ropas de Jesús: Entonces, una mujer que padecía flujo de sangre desde hacía doce años, y que no había podido ser curada por nadie, se acercó por detrás y tocó la orla de su manto; y, al punto, se le paró el flujo de sangre. Jesús dijo: “¿Quién me ha tocado?” Como todos lo negaban, dijo Pedro: “Maestro, las gentes te aprietan y te oprimen”. Pero Jesús dijo: “Alguien me

ha tocado, porque he sentido que una fuerza ha salido de mí”. Viéndose descubierta, la mujer se acercó temblorosa y, postrándose ante él, contó delante de todo el pueblo por qué razón le había tocado, y cómo al punto había sido curada. Él le dijo: “Hija, tu fe te ha salvado; vete en paz”²⁰.

La alusión a la orla o flecos del vestido es una forma de señalar que hasta la última fibra de tela en contacto con el cuerpo de Cristo emanaría el poder curativo del Mesías, pero, a veces, esta parte de la vestimenta aparece representada de forma muy literal, como se ve en el luneto del Cuarto 65 de la Catacumba de Pedro y Marcelino de Roma, pintada en el tránsito del siglo III al IV, en el que la mujer parece sostener un hilo que sale de la túnica de Jesús. Esta imagen podría estar reproduciendo los llamados *tzitzit* (fig. 3), flecos de lana que los hombres judíos llevaban en los bordes de sus prendas como recuerdo de su alianza con Yahvé²¹:

Yahvé dijo a Moisés: “Di a los israelitas que ellos y sus descendientes se hagan flecos en los bordes de sus vestidos, y pongan en el fleco de sus vestidos un hilo de púrpura violeta. Llevaréis, pues, flecos para que, cuando los veáis, os acordéis de todos los preceptos de Yahvé. Así los cumpliréis y no seguiréis los caprichos de vuestros corazones y de vuestros ojos, siguiendo a los cuales os prostituís. Así os acordaréis de todos mis mandamientos y los cumpliréis, y seréis hombres consagrados a vuestro Dios”.

La misma idea del borde de la túnica reaparece en otras curaciones como la de Generaset, narrada por San Mateo y San Marcos²² y, en opinión

de Emma Sidwick, sería un recuerdo del “antiguo motivo literario del Cercano Oriente de “sostenerse”, “aferrarse” al borde de una prenda como acto de súplica”, quizá con un cierto carácter apotropaico pues éste era, según las fuentes prebíblicas el origen último de las borlas que decoraban las túnicas del medio oriente antiguo²³.

Esta parte de la túnica (*κράσπεδον, fimbria*) se guardaba según la tradición en la iglesia de los Cartujos de Colonia y se consideraba curativa de la misma afección que había sufrido la mujer del evangelio²⁴.



Fig. 3. Imagen de tzitzit contemporáneo, fotografía de dominio público de DRosenbach en English Wikipedia,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=583945>.

Ecce homo

El relato evangélico vuelve a detenerse en la vestimenta de Jesús en una de las más conocidas escenas de la pasión: el escarnio. Aunque se trata de una tipología iconográfica que no aparece hasta el siglo XV, los textos bíblicos en los que se basa esta imagen resultan relevantes en el contexto que aquí se analiza pues aluden a la importancia que en época tardoantigua se daba a la púrpura, sobre la que existe una amplísima bibliografía y que se retomará más adelante al mencionar la iconografía triunfal de Cristo.

El *Ecce homo*, imagen de Cristo humillado y escarnecido por los soldados antes de ser crucificado, es sin duda una de las representaciones devocionales que más éxito ha tenido en la historia del arte de la Baja Edad Media en adelante. El nombre de esta denominación procede de la traducción latina que hizo la *Vulgata* del texto de Juan, quien describe la escena de la siguiente manera: Pilato entonces tomó a Jesús y mandó

azotarle. Los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le vistieron un manto de púrpura (*πορφυροῦν ἱμάτιον*); y, acercándose a él, le decían: «Salve, rey de los judíos.» Y le daban bofetadas. Volvió a salir Pilato y les dijo: «Mirad, os lo traigo fuera para que sepáis que no encuentro ningún delito en él.» Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura (*ἱμάτιον πορφυροῦν*). Díceles Pilato: “Aquí tenéis al hombre (*ἴδου ὁ ἄνθρωπος*)”²⁵.

Aunque Lucas no relata esta escena, sí lo hacen Marcos y Mateo²⁶ que, como Juan, insisten en dos elementos muy característicos de la humillación a la que es sometido Cristo: la corona de espinas y el manto, definido en Juan como *πορφυροῦν* (púrpura), quizá los símbolos más reconocibles de la dignidad regia.

Crucifixión y sorteo de la túnica

Sin duda, una de las menciones a la vestidura de Cristo que más trascendencia ha tenido en la cultura occidental ha sido la que los cuatro evangelistas hacen a la túnica que portaba Jesús antes de la crucifixión, llegando incluso al cine del siglo XX²⁷. Tal como describe Juan, un centurión y cuatro soldados eran los encargados de vigilar a los crucificados y tenían derecho a hacerse con sus bienes: Los soldados, después que crucificaron a Jesús, tomaron sus vestidos, con los que hicieron cuatro lotes, un lote para cada soldado, y la túnica. La túnica era sin costura, tejida de una pieza de arriba abajo. Por eso se dijeron: «No la rompamos; sino echemos a suertes a ver a quién le toca.» Para que se cumpliera la Escritura: Se han repartido mis vestidos, han echado a suertes mi túnica²⁸.

Según la tradición, la Santa Túnica que portaba Cristo antes de la crucifixión habría sido tejida sin costuras por la Virgen María. En opinión de

José Ángel Ubieta, el hecho de que fuera *inconsultis* o de una sola pieza es una posible alusión al sacerdocio de Cristo en la cruz pues la vestidura del sumo Sacerdote no debía tener costura²⁹. Son varias las reliquias que dicen ser la túnica que portaba Cristo el día de la crucifixión, aunque quizá la más famosa sea la que se conserva en la ciudad de Tréveris (Trier) (fig. 4), enviada a esta ciudad según la creencia popular por Santa Helena. Localizada en su catedral con seguridad desde 1127, aunque con algunas menciones en 1072 y 1105, es una pieza de tela de 157 x 109 cm de algodón fino de color pardo oscuro, tejida sin costuras en la época Altoimperial, según los expertos. Muestra restos de haber sido consolidada con tejido de seda siria por su tremenda fragilidad entre el s. VI y IX³⁰.

También en Argenteuil, cerca de París, se conserva otra prenda que algunos consideran la *Cappa pueri Jesu*³¹ mientras que para otros sería la túnica interior llamada entre los judíos *sâdîn* y usada por debajo de la



Fig. 4. Imagen de la túnica de Tréveris, fotografía de dominio público de Ghazwan Mattokaen Wikipedia,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/The_Holy_Tunic_of_Jesus_Christ_in_Trier%2C_Germany.JPG?uselang=it

principal (*chetoneh*)³² (fig. 5). Según la tradición, Carlomagno la habría recibido en el año 800 de la emperatriz Irene y posteriormente se la habría entregado a su hija Teodrada, monja en la abadía de Argenteuil. En el siglo XVII pasaría a manos de los benedictinos y en 1791 a la iglesia parroquial donde años más tarde el cura la habría troceado para protegerla de los revolucionarios³³. Se trata de una pieza de 122 por 90 cm conservada en pésimo estado y con algunas manchas que a finales del siglo XIX se identificaron como sangre. Los estudios realizados en 1998 concluyeron que se trataba de una tela de lana tejida en un telar muy horizontal análogo a los egipcios del s. I a.C., con trama en z y teñida con rubia³⁴.

Según el Evangelio de Nicodemo, a la llegada al Gólgota Jesús fue expoliado de sus vestiduras y cubierto con un lienzo³⁵, siendo esta la representación más habitual de Cristo en la cruz en épocas tempranas, en las que aparece vestido únicamente con este paño denominado *perizonium* o *subligaculum*³⁶. Esta prenda era una especie de pañal usado en el mundo romano debajo de las ropas o como única prenda en las actividades deportivas o las luchas de gladiadores, que podía oscilar entre un estrecho ceñidor, como el representado en las puertas de Santa Sabina (fig. 6) hasta un faldón. Como ya se ha señalado anteriormente, también la catedral de Aquisgrán dice



Fig. 5. Imagen de la túnica de Argenteuil en su ostensión de 2016, fotografía de dominio público de Simon de l'Ouest en Wikipedia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Argenteuil_95_Sainte_Tunique_2016.JPG

conservar esta prenda, un textil basto de 127,5 por 151 cm que parece proceder de Constantinopla³⁷ (fig. 7). Algunos ejemplos como los Evangelios de Rábula, (s. VI, Florencia, Biblioteca Medicea-Laurenziana, cod. Plut. I, 56, f. 13r), sin embargo, muestran a Cristo vestido con una túnica (*colobium*) sin mangas en púrpura y oro³⁸. Esta vestimenta más decorosa será la que impere durante la Alta Edad Media.

La iconografía triunfal o el Cristo Emperador

Como es evidente, la iconografía tar-doantigua optó porque los aspectos simbólicos primasen sobre los historicistas, revistiendo desde época temprana a la figura de Cristo del boato propio del atuendo imperial³⁹. Son múltiples las representaciones que, desde época temprana, fundamentalmente tras la consolidación del cristianismo como religión oficial, recurren a la iconografía del emperador y su corte para representar a Cristo, ya sea acompañado de santos apóstoles, o en las moradas celestes al modo del más rico salón palatino, como se aprecia, por ejemplo, en el muy restaurado mosaico del ábside de la iglesia romana de Santa Pudenciana (fig. 8).

Es bien conocido que la púrpura es un tinte obtenido del molusco *murex* que produce una gama de intensos colores que van del rojo al azul pasando por el morado. En la Antigüedad era un producto muy apreciado e incluso en ocasiones se limitó su uso a los estratos más altos de la sociedad y a los objetos más preciados, como fueron los llamados códices purpúreos.

En la Roma republicana era el color de las túnicas de los generales de la más alta graduación mientras que los senadores y cónsules sólo podían emplearlo en las franjas que decoraban sus togas. En la Roma Imperial y en la Edad Media bizantina su uso fue progresivamente restringiéndose hasta quedar reservado al empe-

rador y su familia⁴⁰ incluso aunque se tratara de tintes de imitación y no del obtenido del *murex*⁴¹. En el mundo Bizantino, incluso, dio origen al sobrenombre de varios *basileus* como Constantino VII *Porfirogéneta*, “nacido en la púrpura”. En el latín eclesiástico se denomina a los cardenales *patres purpurati*, manteniendo también la asociación ya expuesta de este color con el poder y las altas dignidades. Apoyando esta consideración es de destacar el apunte que hace Michel Pastoureau de cómo, en

muchas traducciones antiguas, donde en hebreo dice “rico” los traductores latinos escribieron “púrpura”⁴².

Entre los muchos ejemplos que de esta iconografía aúlica se pueden mencionar los ya citados evangelios de Rabula o Rossano y sobre todo los mosaicos de la iglesia bizantina de San Vital de Rávena, del siglo VI, en los que el rango de las figuras queda establecido por el uso de vestiduras de púrpura reservadas a Cristo y a los emperadores Justiniano y Teodora⁴³(fig. 9).

Fig. 6. Detalle de la crucifixión en las Puertas de Santa Sabina, Roma, s. VI, fotografía de dominio público de Talmoryair en Wikipedia,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1880569>.





Fig. 8. Detalle del mosaico del ábside de Santa Pudenciana, Roma, s. IV, fotografía de dominio público de Welleschik en Wikipedia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AApsis_mosaic%2C_Santa_Pudenziana%2C_Rome_W2.JPG

El Apocalipsis o el blanco contra la púrpura

Solamente existe un color en el texto bíblico que supere a la púrpura en importancia y es el blanco, color de la pureza, la renovación y la gracia, por lo que aparecerá con frecuencia en escenas de teofanía y, sobre todo, en el Apocalipsis, donde pasa a ser el color de los justos que han lavado sus ropas en la sangre del Cordero. En ese mismo libro, la púrpura se convierte, por el contrario, en el símbolo de la lujuria y los pecados de la Gran Ramera y la ciudad de Babilonia, personificación de la Roma Imperial: La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución, y en su frente un nombre escrito -un misterio-: «La

gran Babilonia, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra.» Y vi que la mujer se embriagaba con la sangre de los santos y con la sangre de los mártires de Jesús⁴⁴. El simbolismo del blanco se rastrea ya desde épocas muy antiguas tanto en la cultura judía como en la grecolatina y la oriental. Pitágoras recomendaba a los que entonaban himnos sagrados que vistieran túnicas blancas⁴⁵ y en la mayor parte de las culturas antiguas mediterráneas el blanco era el color de los animales sagrados o destinados al sacrificio⁴⁶. En el mundo romano el término *candidus* designaba el color blanco brillante que habían de vestir los políticos como símbolo de pureza, lo que generó el término aún hoy usado *candidatus*⁴⁷ y se distinguía del color *albus*, un blanco algo más

Fig. 7. Imagen del textil considerado el perizoneum de Cristo, conservado en la catedral de Aquisgrán, durante su ostensión en 2014, fotografía de dominio público de Geolina163 en Wikipedia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AC_Dom_Heiligtum_Lendentuch.jpg



apagado. Según Plinio los artesanos empleaban lejías o azufre mezclado con raíces de gualda (*reseda luteola*) para el blanqueo de las fibras⁴⁸. Si bien el Apocalipsis es un texto que será representado de forma más tardía, sí se observa la importancia del blanco en obras tempranas asociado a escenas de revelación de la gracia y teofanías, como son la Ascensión contenida en el f. 13v del Evangelario de Rabula o la Transfiguración del monasterio de Santa Catalina del Sinaí que parecen responder a la elocuente cita de san Marcos sobre la importancia de la vestidura: Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, Santiago y Juan, y los lleva, a ellos solos, aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de ellos, y sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, tanto que ningún batanero en la tierra sería capaz de blanquearlos de ese modo⁴⁹.

A modo de conclusión, es necesario reiterar el escaso tratamiento que del atuendo de Cristo hacen los Evangelios canónicos siendo los textos apócrifos los que aportan detalles narrativos mucho más coloristas, elementos que los artistas tardoantiguos y alto-medievales, así como los teóricos responsables de los programas iconográficos, supieron emplear para dotar a sus obras de una mayor riqueza visual y simbólica, convirtiendo muchas veces pequeñas referencias aparentemente anecdóticas en complejos entramados simbólicos que conectan el Antiguo y el Nuevo Testamento. Como se ha visto en el texto, siempre que aparecen referencias a los atuen-

dos en el texto evangélico, éstas suelen relacionarse con valores trascendentes como la humildad de Cristo y sus pañales, la magnificencia del Mesías vestido del púrpura y oro en sus mansiones celestiales, una vez que la religión cristiana se vuelve el culto oficial del Imperio, o la santidad y carácter curativo que emanan de la persona de Cristo, impregnando hasta la última de las fibras de su vestimenta. Asimismo, es de destacar la importancia que la liturgia contemporánea, el teatro sacro y las tradiciones populares adquieren en la configuración y consolidación de estos motivos iconográficos, contaminando frecuentemente el texto evangélico con

referencias tomadas del contexto cotidiano y completamente ajenas a él. Este carácter popular de muchos cultos medievales adquiere una enorme relevancia al examinar la importancia de las reliquias y su tráfico durante los siglos de la Edad Media. Dada la absoluta certeza en la santidad y cualidades profilácticas de estos retazos sacros que el hombre medieval poseyó, la tenencia de una reliquia certificada como auténtica o, al menos, dotada de un importante prestigio y tradición, determinó en gran medida la dignidad y el enriquecimiento de muchas sedes, que vieron sus arcas repletas gracias al trasiego de peregrinos y al favor de las clases dominantes.



Fig. 9. Detalle del mosaico de la emperatriz Teodora en la iglesia de San Vital, Rávena, Italia, s. VI, fotografía de la autora.

Bibliografía

- BALL, P. (2004)
La invención del color. Madrid; México, D.E., Turner / Fondo de Cultura Económica.
- BECKER, U. (2008)
Enciclopedia de los símbolos, Barcelona, Sving
- BIEDERMANN, H. (2013)
Diccionario de símbolos, Barcelona, Paidós.
- CARROLL CRUZ, J. (1984)
Relics, Huntington, Our Sunday Visitor Publishing
- CASTILLÓN, J. (1990)
“La leyenda del santo pañal”, *Historia y Vida*, n° 273, pp.84-85.
- CROOM, A. T. (2002)
Roman clothing and fashion, Charleston, Tempus.
- JANEKOVIC-ROMER, Z. (1996)
Javni rituali u političkom diskursu humanističkog Dubrovnika (in Croatian), Zagreb, Institute of Croatian history, Faculty of Philosophy Zagreb.
- HELLER, E. (2012)
Psicología del color. Barcelona, Gustavo Gili.
- GIBSON, G. M. (1989)
The Theater of Devotion: East Anglian drama and society in the Late Middle Ages, Chicago, The University of Chicago Press.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I. (2010)
“El nacimiento de Cristo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, pp. 41-59.
- GORY, G. Y ROSIKON, J. (2014)
Testigos del Misterio: Investigaciones sobre las reliquias de Cristo, Madrid, Rialp.
- MISLIN, J. (1863)
La Tierra Santa: Peregrinación á Jerusalén, Barcelona, Sociedad Editorial la Maravilla.
- PAREDIS-VROON, M. (2012)
“Stoffwechsel. Die vier Aachener Heiligtümer aus textilrestauratorischer Sicht” en GORMANS, M.: *Venite et videte. Kunstgeschichtliche Dimensionen der Aachener Heiligtumsfahrt* pp. 23-47, Aachen, Einhard-Verl.
- PASTOUREAU, M. (2006)
Una historia simbólica de la Edad Media occidental. Buenos Aires, Katz.
- RAFFARD DE BRIENNE, D. (1998)
Dizionario della Sindone, Torino, Effata Editrice.
- RÉAU, L. (2006)
Iconografía del arte cristiano, T. 1, Iconografía de la Biblia. Vol. 2, Nuevo Testamento, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2010)
“La crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, pp. 29-40.
- SANTOS OTERO, A. (Ed.) (2004)
Evangelios Apócrifos. Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- SEBESTA, J. L. Y BONFANTE L. (2001)
The World of Roman Costume, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- SIDGWICK, EMMA (2013) “
Entre el límite y el umbral. El borde en el motivo cristiano temprano de la hemorroisa”, *Tópicos del seminario*, n° 29, ene./jun. 2013, en línea: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002013000100005&script=sci_arttext#notas
- [Consulta 04-09-2016].
- STEINHAUER, K. (2013)
Der gotische Mensch will sehen, auch wenn er betet, Die Sichtbarmachung und Schau des Heiligen am Beispiel der Aachener Heiligtumsfahrt, Aachen, Thouet-Verl.
- UBIETA, J. A. (Dir.) (1999)
Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- VILLANUEVA, J. (1851):
Viaje literario a las iglesias de España, tomo XVI, Viaje a Lérida, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia.

Referencias

1. CROOM (2002): p. 131-132.
2. CROOM (2002): p. 131-132.
3. Lc 2, 4-7. Todas las citas bíblicas están tomadas de UBIETA (1999).
4. RÉAU (2006): Tomo I, vol. 2, p. 228.
5. La iconografía del nacimiento se analiza en GONZÁLEZ HERNANDO (2010): pp. 41-59.
6. “Evangelio del Pseudo Mateo”, en SANTOS OTERO (2004): pp. 203-4. El tema vuelve a tratarse muchos siglos después en la famosa tabla de La Natividad, pintada por Robert Campin hacia 1420 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Dijon.
7. GIBSON (1989): 58-59.
8. SANTOS OTERO (2004): 309.
9. SANTOS OTERO (2004): 308.
10. CARROLL (1984): 23.
11. PAREDIS-VROON (2012): 23-47.
12. CASTILLÓN (1990): 84-85.

13. VILLANUEVA (1851): 71.
14. En línea: <http://www.turosewella.cat/el-conjunto-monumental/pequenas-historias/el-santo-panal/el-santo-panal> [Consulta: 4-10-2015].
15. CASTILLÓN (1990): 84-85.
16. JANEKOVIC-ROMER (1996): 78.
17. Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-13; Lc 2, 21-22; Jn 1, 29-32.
18. RÉAU (2006): Tomo I, vol. 2, p. 309.
19. RÉAU (2006): Tomo I, vol. 2, p. 310.
20. Lc 8, 38-39. Se narra también la misma escena en Mt 9, 14-17 y Mc 5, 1-20.
21. Nm, 15, 37-40. Véase también Dt 22, 12 y Réau, Tomo I, vol. 2, p. 397.
22. Mt 14, 34-36: Terminada la travesía, llegaron a tierra en Genesaret. Los hombres de aquel lugar, apenas le reconocieron, pregonaron la noticia por toda aquella comarca y le presentaron todos los enfermos. Le pedían que tocaran siquiera la orla de su manto; y cuantos la tocaron quedaron salvados. Mc 6, 53-56.
23. SIDGWICK (2013) en línea: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002013000100005&script=sci_arttext#notas [Consulta: 04-09-2016]. Son muy abundantes las imágenes del mundo mesopotámico en las que aparece el remate en forma de flecos o pequeñas borlas decorando las túnicas. Valga como ejemplo la Estatua de Puzur-Ishtar, c. 2060-1955 a.C. conservada en el Museo de Estambul o los relieves del palacio de Tiglath-pileser III, realizados c. 730 a.C., procedentes de Nimrud y custodiados en el British Museum de Londres.
24. RÉAU (2006): Tomo I, vol. 2, p. 22.
25. Jn 19, 1-5.
26. Mt 27, 27-31 y Mc 15, 16-20. Lucas relata sin embargo una escena similar pero ocurrida ante Herodes en el capítulo 23, 11: Pero Herodes, con su guardia, después de despreciarle y burlarse de él, le puso un espléndido vestido y le remitió a Pilato. Tal es la importancia dramática de esta escena que aparece narrada de modo muy similar también en algunos textos apócrifos como el Evangelio de Pedro III, 6-9 p. 376.
27. Bien conocida es la película de 1953 *La túnica Sagrada* (*The Robe*) basada en la novela homónima de Lloyd C. Douglas que fue dirigida por Henry Koste y protagonizada por Richard Burton en el papel de Marcelo, soldado que gana la túnica de Cristo en el sorteo al pie de la cruz.
28. Jn 19, 23-24. La escritura a la que se refiere San Juan es el Salmo 22, 18-19 que en alusión al Mesías afirma: “Ellos me miran y remiran, reparten entre sí mi ropa y se echan a suertes mi túnica”. La misma escena del expolio y sorteo de las ropas de Cristo se narra de forma más parca en los tres evangelios sinópticos: Lc 23, 34; Mt 27, 35-36; Mc 15, 24.
29. UBIETA (1999): nota a Jn 19, 23.
30. RAFFARD DE BRIENNE (1998): 15.
31. RÉAU (2006): Tomo I, vol. 2, 104.
32. MISLIN (1863): 335.
33. RAFFARD DE BRIENNE (1998): 15.
34. Los análisis y pruebas de carbono realizados en 2003 y 2004 establecieron que era una pieza del s. VI o VI aunque otros hechos en 2005 han determinado que se trata de una pieza más antigua manchada con sangre del grupo AB positivo perteneciente a un varón de origen palestino de donde también proceden los restos de polen hallados. Véase GORY y ROSIKON (2014): 190-194.
35. “Salió, pues, Jesús del Pretorio, acompañado de los dos malhechores. Y, en llegando al lugar convenido, le despojaron de sus vestiduras, le ciñeron un lienzo y le pusieron alrededor de sus sienes una corona de espinas.”; “Evangelio de Nicodemo”, cap. X, 1, en SANTOS OTERO (2004): 415.
36. SEBESTA y BONFANTE (2001): 223.
- RODRÍGUEZ PEINADO (2010): 30.
37. STEINHAEUER (2013).
38. RODRÍGUEZ PEINADO (2010): 30.
39. En este sentido resultan determinantes para la cronología artística los bien conocidos edictos de Milán (315) y Tesalónica (380) a través de los cuales el Cristianismo pasará de ser perseguido a tolerado primero y ensalzado como religión oficial a partir de la proclama del emperador Teodosio.
40. PASTOUREAU (2006): 149.
41. BALL (2004): 257-262.
42. PASTOUREAU (2006): 149.
43. HELLER (2012): 195.
44. Ap 17, 3-6
45. BIEDERMANN (2013): 67.
46. BECKER (2008): 68.
47. CROOM (2002): p. 28.
48. CROOM (2002): p. 28.
49. Mc 9, 2-3.