

La heráldica, el retrato y el fin de la Edad Media. Un acercamiento antropológico a la iconografía

JORGE RIGUEIRO GARCÍA

Universidad de Buenos Aires

“...bordan sus monturas y blasonan sus escudos con escenas de batallas y torneos, deleitándose en imaginar ciertos combates en los que no se atreverían a intervenir o considerar”¹.

Resumen: Durante la Edad Media hizo su aparición la heráldica como forma de identificar ciertos aspectos de las personas, ya sea por su condición social o por su actividad específica. El uso de blasones y escudos de armas desde el siglo XI generó una importante cantidad de signos, colores y símbolos que edificaron todo un “patrón de lectura” del “rostro social” de la persona que portaba tal insignia, sin importar o no la veracidad de su rostro al confeccionarse un retrato pintado o esculpido.

Paralelo a esto, la retratística que hubo durante todo el período medieval de personas reales, sagradas o ideales avanzó hacia un progresivo naturalismo que finalizó en el siglo XV con la reproducción del retratado tal cual era su fisonomía y abandonando el canon estereotipado que durante los siglos precedentes habían proliferado.

Finalmente, con el creciente Humanismo, la aparición de la perspectiva y el progresivo abandono de la identificación de determinado personaje con sólo su escudo de armas, sirvió para que el retratado mirase a los ojos del observador y “dialogase”, develando aspectos espirituales antes ocultos.

El objetivo de este trabajo es acercarse con una visión antropológica a la cuestión del retrato tardomedieval y renacentista en conjunción con los cambios operados en la heráldica y la iconografía, comprobando que la mirada tiene marcada intencionalidad, los rostros se frontalizan progresivamente y la heráldica pierde el espesor que tuvo en siglos precedentes.

Palabras clave: retrato – heráldica – iconografía – antropología – Humanismo.

Abstract: During the Middle Ages, heraldry appeared as a means for identifying some aspects of persons, their social conditions or their specific activities. The use of coats of arms since the eleventh century generated an important number of signs,

¹ Parte de la crítica que hizo Pedro de Blois (1135-1212) a la nobleza que, vanidosa, engalanaba sus escudos con elementos sin sentido o que se arrogaba éxitos militares o de justas inexistentes.

colours and symbols that edified a “reading pattern” of the “social face” of the person whose portrait was made, rejecting the possible truthfulness in the portrait painted or sculpted.

To compare this, the portrait making that existed during the Middle Ages of royal, sacred or ideal persons advanced to a progressive naturalism that concluded on the fifteenth century, with the reproduction of the portrayed just as his/her physiognomy was and leaving the stereotyped cannon that had proliferated during the preceding centuries.

Finally, with the increasing Humanism, the apparition of perspective and the abandonment of the identification of a person with his coat of arms, the portrayed began to look at the eyes of the observer and “establish a dialogue”, thus showing spiritual aspects that were hidden before.

The aim of this paper is to approach, from anthropologic point of view, the Late Medieval and Renaissance portrait in conjunction with the changes operated in heraldry and iconography, proving that the look has a great intention, the faces have frontal appearances and the heraldic symbols lose the importance they had in the preceding centuries.

Keywords: portrait – heraldry – iconography – anthropology – Humanism.

Durante la Edad Media hizo su aparición la heráldica como forma de identificar ciertos aspectos de las personas, ya sea por su condición social o por su actividad específica. El uso de blasones y escudos de armas desde el s XI generó una importante cantidad de signos, colores y símbolos que edificaron todo un “patrón de lectura” del “rostro social” de la persona que portaba tal insignia, creciendo la distancia entre esos signos y la veracidad de su rostro al confeccionársele un retrato pintado o esculpido.

Paralelo a esto, la retratística que hubo durante todo el período medieval de personas regias, sagradas o ideales avanzó hacia un progresivo naturalismo que finalizó en el s XV con la reproducción del retratado tal cual era su fisonomía y abandonando el canon estereotipado que durante los siglos precedentes había proliferado.

Finalmente, con el creciente Humanismo, la aparición de la perspectiva y el progresivo abandono de la identificación de determinado personaje con su escudo de armas solamente, sirvió para que el retratado mirase a los ojos del observador y “dialogase”, develando aspectos espirituales y hasta psicológicos antes ocultos.

El objetivo de este trabajo es acercarse con una visión antropológica a la cuestión del retrato tardomedieval y renacentista temprano en conjunción con los cambios operados en la heráldica y la iconografía, comprobando que la mirada tiene marcada intencionalidad, los rostros se frontalizan progresivamente y la heráldica pierde el espesor que tuvo en siglos precedentes.

De esta forma el escudo de armas dio paso a la expresión viva del retratado y dejó de ser *signo visual y medial*.

Los retratos personales existieron desde la más temprana forma de iconografía, ya en la Antigüedad con mayor o menor grado de naturalismo y veracidad entre el original y la imagen obtenida, ya sea mediante escultura o las diversas formas de pintura. Egipto desarrolló una profusa iconografía de todo tipo de personajes y actividades, pero raramente preocupada por la reproducción fiel de los rasgos del personaje retratado. Lo habitual, eran retratos cortesanos o impersonales con ciertas características estilísticas propias del período que podrían estar cerca del original, pero no necesariamente.

Indudablemente, el Helenismo introdujo la cúspide de realismo en este tipo de manifestaciones y su heredera cultural, Roma, tomó gran parte de esos aspectos como propios. Cuando en época cristiana, el nuevo credo usó y reutilizó estilos, formas y actitudes ya vistas en el pasado romano, no hizo sino perpetuar esta condición, pero con las significaciones propias que en el primer arte cristiano se detectaron².

A pesar de ello, la creciente utilización de la iconografía de Cristo, los santos y la Virgen, propendieron a la elaboración de retratos que acabaron por ser estandarizados y que no respetaron esencialmente la veracidad del original, de la misma forma que las máscaras funerarias que remitían al rostro del ser evocado, pero sin corresponder al mismo. Así, las expresiones que sus rostros tuvieron fueron desarrollando una serenidad y carencia de gestos o dirección de sus miradas, que devinieron en toda una interpretación teológica, que el Oriente ortodoxo describió acabadamente³. Es más, en muchos edificios religiosos había más de un retrato de Cristo, pero no había necesaria coincidencia entre sus iconografías, como por ejemplo en San Vital de Ravena, Italia, en el cual Cristo aparece joven e imberbe a la vez que con la tradicional iconografía barbada, enraizada en el *Vero Icono*, o imagen del Mandylion de Edesa⁴.

Si bien lo que enunciamos no indica que todos los retratos de Cristo o la Virgen tengan su mirada perdida en el vacío como signo de introspección y profunda espiritualidad, sí podríamos aventurar que cuando estos personajes estén frontalizados en su representación, su actitud no pasa precisamente por cruzar sus miradas con el observador, sino que desarrollan la llamada *maiestas* o majestad como forma de expresión⁵.

² Para esto, son elementales GRABAR, André: *El primer arte cristiano. 200-395*, Madrid, Aguilar, 1971 y *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1985.

³ Entre otros: SEBASTIÁN, Santiago: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, Liturgia*; Madrid, Encuentros, 1994; OUSPENSKIJ, Leónidas: *La théologie dans L'Église orthodoxe*, Paris, 1980; TRUBECKOJ, Evgenij: *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, Milán, 1977; QUENOT, Michel: *L'Icone*; Paris, Du Cerf, 1987; EVDOKIMOV, Paul: *L'Art de l'icône*, Paris, Desclée, 1972, PASSARELLI, Gaetano: *El icono de la Anunciación*; Madrid, Claretiana, 1990 y su *Iconos. Festividades bizantinas*; Madrid, Libsa, 1999 o KONDAKOV, Nikodim Pavlovich: *Icons*; New York, Baseline Co., 2008.

⁴ BECKWITH, John: *Arte paleocristiano y bizantino*; Madrid, cátedra, 1997, Caps. IV y V.

⁵ Mucho se ha escrito sobre la *maiestas*, pero sugerimos la lectura de GRABAR, A. *op. cit.* y su *Les origines de l'esthétique médiévale*; Paris, Macula, 1992 y BECKWITH, J., ambos ya citados y verdaderamente formativos al respecto.

Asimismo, los santos u obispos, usualmente aparecieron durante los primeros siglos medievales portando los emblemas de su martirio o potestad, respectivamente y como muchos no serían reconocidos o recordados a través del tiempo, solía colocárseles *tituli*, señalando nombre o condición.

Lo que se buscaba indicar en este tipo de iconografía era la santidad del personaje o el mensaje salvífico que importaba, más que la fiel reproducción de las facciones, de ahí que los retratos no conllevasen naturalismo alguno. En definitiva: se generó un dualismo corporal ya que a un cuerpo natural, finito y mortal, se oponía otro ceremonial, social y revestido de autoridad⁶: así, el *cuerpo natural* cedía espacio al cuerpo social o, al decir de Belting⁷, a un *cuerpo en imagen*.

Primero los teólogos y canonistas, y luego los juristas reales, distinguieron entre el *corpus verum* (individual, sea el de Cristo o el de un hombre) y el *corpus mysticum* (el colectivo o corporativo, el de la Iglesia o el del reino). Los juristas acabaron identificando el *corpus mysticum* con el *corpus fictum*, con la persona ficta del derecho romano, y, al final, con cualquier tipo de universidades, corporación o *multitudo ordinata* que fuera algo más que una mera suma de los individuos y sobreviviera a la muerte de éstos⁸.

De este modo, debemos posicionarnos de una forma diversa de cómo entendemos en la actualidad el retrato personal; ya que desde la invención de la fotografía (y mucho antes, desde los progresos pictóricos del Renacimiento, con las secuelas barrocas y románticas), imagen y retratado *deben* coincidir para su fehaciente aceptación⁹.

Al darse por válida la imagen estampada en ese cuadro o fotografía, el análisis del estudioso profundiza en otros aspectos antes no relevantes: la edad del sujeto, variedad de retratos que sirvan para construir una progresión vital del mismo, vestimenta, modas, ambientación y luz, rango social, entorno y ambientación, como así también, la posibilidad de detectar enfermedades en el sujeto que sirvan para descubrir las causas de su muerte.

Sin embargo, sólo se puede hablar de un retrato autónomo cuando éste se convierte en su propio tema y aparece en un medio propio, en este caso transportable, del que

⁶ Esta es una de las principales tesis que se introducen en KANTOROWICZ, Ernst. H.: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*; Madrid, Alianza, 1985.

⁷ BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*; Madrid, Katz, 2010, Cap. III, p. 123.

⁸ RIVERA GARCÍA, Antonio: *La realeza medieval según Ernst H. Kantorowicz. Apuntes sobre los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*; p. 4. Citado de: <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/equipofilosofia/documento8.pdf>

⁹ Con sólo consultar el catálogo de los principales museos florentinos, podremos adentrarnos en un vastísimo “panorama de retratos”: GREGORI, Mina: *Le Musée des Offices et le Palais Pitti. La peinture à Florence*; Paris, Éditions Place des Victoires, 2010.

recibe su carácter formalmente y en lo que respecta a su contenido. Este medio estaba ligado a una convención social, de la que pueden extraerse conclusiones acerca del sentido del retrato¹⁰.

Según Camille¹¹, la individualidad de un retrato, durante gran parte de la Edad Media no correspondía necesariamente con la figura exterior del personaje, ya que la búsqueda del artista no estaba centrada en descubrir lo propio de cada individuo, lo esencial o su alma, sino el grado de parecido y empatía con la divinidad. Por eso, muchas veces, retratos bastantes fidedignos o sumamente expresivos que se elaboraron de personas vivas, no correspondían a los “protagonistas” del diseño sino a lo que ocurría en los márgenes de los folios, en las *drolleries*. La nobleza retratada se veía correspondida en los estereotipos estéticos y sociales del momento, en tanto el pueblo bajo era pasible de ser capturado en expresiones vivas, muecas o estados de ánimo¹².

De esta manera “...la majestad real es cuestión de aparecer ante la gente con lujosa vestimenta. El rey está ahí para ser visto y, al solicitar la mirada de los súbditos, está para verlo todo, como Dios, y para ser visto por todos¹³.”

Verlo todo y ser visto, he aquí una clave importante para interpretar la mirada que estos personajes retratados tienen: habitualmente no la fijan en el observador sino que la tienen puesta en un punto lejano del espacio, como avizorando o guardando por el futuro del pueblo que les ha sido encomendado, de la misma forma que los santos la tienen velada a las cosas mundanas y volcada hacia la profundidad de la contemplación. En los casos que alguna mirada esté dirigida hacia algún sitio, será puesta hacia el objeto observado (libro, el Niño, algún atributo del poder o en actitud de *Donatio*) o en lo que hoy denominaríamos “tres cuartos de perfil”, eludiendo la frontalidad completa, reservada fundamentalmente al Pantócrator o a la Virgen, aunque en ocasiones, personajes ilustres acceden a esta postura, como Salomón en la Biblia de Etienne–Harding (1109)¹⁴.

El gesto real, la *maiestas* o la *maestá*, estaba cargado de simbolismo y la mirada del sujeto no podía fijarse en el observador, pues sería una suerte de intercambio igualitario entre persona regia y hombre común, trastocando las elementales reglas de etiqueta y sacralidad del retratado (cuando más si se trataba de Cristo, la Virgen o un

¹⁰ Idem; Cap. IV, p. 143.

¹¹ CAMILLE, Michael: *Arte gótico. Visiones gloriosas*; Madrid, Akal, 2005.

¹² Ejemplo de estas características de retratos podrían conformarlo algunas caras esculpidas de personas comunes en la catedral de Durham, Inglaterra, en Reims cuyas expresiones nos parecen naturalísticas, pero están alejadas de la simple vista o en muchas sillerías de coro, donde la mueca y morisqueta trastoca la seriedad del recinto en burla y distracción. Lo real se transforma en algo indeseable y el aparato y ceremonial, en lo verdadero y deseable. Para más datos: de BRUYNE, Edgar: *La estética de la Edad Media*; Madrid, Visor, 1994.

¹³ Idem, cap.V, p. 166.

¹⁴ Dijon, Biblioteca Municipal, ms. 14, fol. 56. Sobre expresiones y posiciones corporales, es muy útil para desen- trañar el significado en la Edad Media: GARNIER, François: *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*; Paris, Le lion d'or, 1982.

santo), ya que uno se encontraba en espacios superiores y habitualmente con una jerarquización de su figura en relación con el de menor rango social.

En los casos en que Cristo o la Virgen estuviesen acompañados por algún donante o devoto, o éste contemplase la teofanía a la que tenía oportunidad de asistir, esta relación jerárquica se mantuvo sin alteraciones hasta que hacia finales de la Edad Media —gracias al creciente Humanismo— se cruzasen miradas entre ambos y los tamaños de los cuerpos fuesen más semejantes.

Los blasones y escudos de armas surgieron a partir de la primera mitad del siglo XII en las regiones situadas entre el Loira y el Rin¹⁵ y han configurado desde entonces, una poderosa manifestación de formas y colores que determinaron imprescindibles signos visuales altamente representativos. Para Belting, existe una clara distinción entre ambos términos, en tanto el escudo de armas o *écus* era privilegio de los señores nobles o personas de rango, mientras que el blasón, en sentido estricto, amplió su uso a otras capas de la sociedad¹⁶.

Nos aclara:

El portador de la imagen (el portador del escudo), no sólo es copia de un cuerpo (en el caso del blasón, ciertamente de un cuerpo social) sino que, a la vez, en tanto objeto, posee también un cuerpo físico: un cuerpo funcional para el ritual de la representación¹⁷.

Según Pastoureau, se han sucedido tres grandes teorías sobre el origen de los escudos de armas hoy abandonadas, en tanto herederos de la tradición de *vexilas* grecorromanas; la explicación germánica que relacionaba las runas y emblemas germánicos con la formación del sistema heráldico y finalmente la que indica la adopción en Occidente de costumbres bizantinas y musulmanas, durante la primera Cruzada¹⁸.

En realidad, la actual postura analítica pasa por entender la aparición de escudos de armas y emblemas como una evolución lógica de la sociedad occidental a la vez que del aparato militar desde finales del siglo XI y hasta mediados del siglo XII¹⁹. Dado que la cota de malla hacía cada vez más irreconocible y oculto el rostro del combatiente, empezó a usarse pintado sobre el escudo una serie de formas geométricas, animales o flores y con determinados colores que facilitasen su inmediata identificación²⁰. El problema, según Pastoureau, sigue siendo el detectar la génesis de la aplicación de tales

¹⁵ Para esto seguimos los lineamientos de PASTOUREAU, Michel: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*; Buenos Aires, Katz, 2006.

¹⁶ BELTING, H.: *Antropología...*; op. cit.; p. 149.

¹⁷ Idem. Idem.

¹⁸ Idem, p. 238.

¹⁹ PASTOUREAU, Michel: *Traité d'heraldique*; París, Picard, 2008.

²⁰ Pensemos solamente en el llamado *Tapiz de Bayeux*, de finales del S XI, cuando el duque Guillermo en plena batalla de Hastings debe levantarse la celada del yelmo para mostrar a sus soldados que no había muerto y de esta forma alentarlos a seguir combatiendo (Escena 55 del Tapiz).

figuras, pero su uso continuado durante la vida del guerrero (o contrincante en un torneo) y la capacidad de ir heredando derechos señoriales, fue posibilitando que esas marcas fuesen asentándose y generando un cierto *continuum* de reconocimiento social.

Indudablemente, los orígenes de los escudos de armas y blasones tienen que buscarse en pendones, sellos y monedas, entre otras fuentes, de la misma forma que en la combinación de la panoplia de colores medievales, telas y texturas posibles²¹. Asimismo, aparecieron las llamadas “figuras parlantes”, que no eran sino plantas, formas, objetos o animales del que cuyo nombre formase parte o remitiese directamente al apellido del poseedor; como por ejemplo el apellido Montini tenía un monte o montañas en su escudo, o el de los Fiore, usualmente una lis o un lirio.

En cuanto a su evolución histórica, podemos reseñar tres grandes etapas desde la aparición a instalación en la sociedad: la primera o de *gestación*; desde comienzos del siglo XI hasta el 1120-1130; una segunda de *aparición*, entre el 1120/1130 al 1160/1170 y finalmente, una de *difusión*, desde el 1170 al 1230²².

Se han podido identificar escudos individuales, grupales o familiares, civiles y militares además de que una misma persona puede tener más de un escudo o haber diferencias distintivas entre el escudo del padre y el del hijo.

Del mismo modo, permiten poner de relieve, junto con la existencia de emblemas familiares preheráldicos, la existencia de emblemas feudales o territoriales, transmitidos mediante diversos soportes (tejidos y *vexilla*, monedas, sellos) desde fines de la época carolingia hasta finales del siglo XIII, fecha de su fusión generalizada con los emblemas familiares en el seno de los escudos de armas definitivamente constituidos. La heráldica primitiva aparece como el producto de la combinación en un solo sistema —a su vez social y técnico— de una triple emblemática anterior: individual, familiar y feudal²³.

Dado que este sistema fue creado por fuera de las estructuras de la Iglesia, no usó ningún vocabulario latino, sino que incluso, usó palabras de origen popular para describir al escudo de armas, además de remitir o evocar el vocabulario relacionado con telas e indumentaria, generando con suma economía de medios, un universo descriptivo preciso. De todas formas, la Iglesia pretenderá, para una mayor comprensión, traducir los términos heráldicos al latín, con lo que empezará a variar sensiblemente el lenguaje utilizado y complejizará su análisis, debiendo aparecer un verdadero especialista de los escudos de armas: los heraldos de armas.

Estos recorrerán Europa recopilando escudos, describiéndolos en sus *armoriales*; en donde realizarán las aclaraciones correspondientes luego de la traducción latina de la

²¹ Para adentrarse en el mundo de la numismática y sus significados, un interesante y bien documentado estudio es el de SALGADO, Damián R: *Numismática. Concepto y metodología*; Buenos Aires, Letra viva, 2009.

²² PASTOUREAU, M.: *Una historia...*; op. cit., p. 243.

²³ Idem. pp. 244-245.

divisa (*quod vulgo dicitur...* “lo que en lengua vulgar equivale a...” y elaborarán coloridos catálogos de escudos que demostrarán que para el siglo XIV, la mayoría de los blasones eran bastante complejos y que requerían de un vocabulario técnico específico²⁴.

Además de esto, la sociedad medieval desde el siglo XII venía siendo campo propicio para ese “encelulamiento” en que cada individuo mostraba su pertenencia a un determinado estrato del orden señorial que se fue gestando desde la caída del imperio Carolingio y que formó grupos de pertenencia, independientemente de si provenía de la casta señorial o no: laicos, religiosos, nobles o plebeyos pertenecían a una célula social local y ésta a una mayor dentro de su misma “cuadrícula” en ese mosaico dinámico. A nuevas formas sociales, nuevas formas de identificación: el escudo de armas y la heráldica son parte de esa nueva forma de identificar e individualizar a las personas en el conglomerado social²⁵.

Dentro de esa sociedad cambiante y crecientemente colorida, las ropas civiles van cambiando de formato, adornos y colores, los hábitos religiosos van identificando a las diversas órdenes que había y se van fijando los atributos iconográficos que los santos van a tener de ahí en más²⁶. Así, ropas, sellos, atributos iconográficos, uniformes, colores permitidos o prohibidos y otras marcas externas van inundando de mensajes y signos que la sociedad lee inmediatamente y perfila a su portador, su condición social, rango institucional, dignidad sin necesidad de mediar comunicación alguna²⁷.

En este sentido, el intenso desarrollo del uso del sello durante el siglo XII no sólo debe ponerse en relación con la difusión de las actas escritas y de la cultura escrita, como siempre se afirma, sino también con la mayor atención prestada a la identidad y los sig-

²⁴ Ejemplos de armoriales pueden ser el *Wappenrolle von Zürich* (Zürich, Ca. 1330-1335), el *Armorial von Conrad Grünenberg*, de Constanza, hacia 1483 o el *Grand Armorial èquestre de la Toison d'Or*, de Lille, hacia 1435, o el *Petit Armorial èquestre de la Toison d'Or*, también de Lille, hecho entre 1438 y 1440, entre otros.

²⁵ Idem, p. 246. Los primeros escudos de armas fueron usados por príncipes y duques, seguidos de las ciudades, las que desde finales del siglo XII lo empiezan a diseñar; para el siglo XIII, toda la pequeña y mediana burguesía lo posee. Desde el segundo cuarto de ese siglo muchas mujeres, patriciado urbano y burgueses tienen su escudo; más adelante se empieza a ver en los artesanos y desde mediados del siglo, los cuerpos institucionales. Dentro de la Iglesia, los obispos empiezan a acuñar escudos desde 1220-1230, seguidos por abades, canónigos y comunidades religiosas.

²⁶ Sobre esto, una de las primeras y más interesantes obras sobre hagiografías y atributos iconográficos es la de Santiago de la Vorágine: *La Leyenda dorada*; Madrid, Alianza, 1987, 2 tomos. Esta versión se basa en la de un manuscrito ilustrado del siglo XIV que se halla en la Catedral de Valencia.

²⁷ Sobre vida en la Edad Media, ropas, sentido de sus características y colores como así también las costumbres, entre muchos otros: ARIÈS, Phillippe – DUBY, Georges (Dirs.): *Historia de la vida privada*; Madrid, Taurus, 1988, vols. I-II; DUTOIR, Thierry: *La ciudad medieval. Orígenes y triunfo de la Europa urbana*; Bs. As., Paidós, 2005, GUGLIELMI, Nilda: *La ciudad medieval y sus gentes (Italia, siglos XII-XV)*, Buenos Aires, 1981 o su *Vida cotidiana en la Edad Media*, Bs. As., UCA, 2000; LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Las fiestas en la cultura medieval*; Barcelona, Areté, 2004; MOLLAT, Michel: *Pobres, humildes y miserables en la Edad Media*, México, FCE, 1988; ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith: *Historia de las mujeres. Una historia propia*; Madrid, Crítica, 1991.

nos de identidad a partir de los años 1100-1150. La extensión del uso de los sellos, en efecto, en concomitante con el nacimiento de los escudos de armas y los apellidos²⁸.

De esta forma presenciamos la transformación de la *personalidad* del poseedor de un sello y escudo de armas en *emblema* y *símbolo*, independientemente de su presencia física en el acto, cumpliendo una triple función: ser signos de identidad, marcas de mando o estatus sociopolítico y motivo de ornamento. Así, su uso se generalizará notablemente en toda la sociedad y pronto se le adjudicarán retroactivamente escudos de armas a personas y personajes que nunca lo tuvieron, e incluso, personas ideales o hasta animales mitológicos, papas, héroes de la Antigüedad y de las Escrituras.

En cuanto a formas y colores utilizados originariamente, debemos recordar que los emblemas fueron utilizados para identificar guerreros en el campo de batalla o en la palestra de los torneos, cuyos rasgos estaban ocultos por los yelmos. Asimismo, el caballo de este personaje también era cubierto con los colores de su poseedor y su gualdrapa era estampada con las armas del señor. Con esto se lograba identificar inmediatamente al jinete y su condición. Para esto se usaba la paleta de colores fundamentales que era conocida durante la Edad Media y que dista mucho de la nuestra en tanto concepción, conformación y derivación de los colores y en muchos casos, su mismo significado alegórico.

Dada esa concepción particular sobre el color y sus posibles combinatorias, eran concebidos sólo seis colores heráldicos, al que se le agregará íntegramente en el siglo XVII el púrpura. No era dable mezclarlos de cualquier manera, estructurándose una suerte de dos grandes grupos: el blanco y el amarillo, por un lado y por otra parte el rojo, el azul, el negro y el verde. Poco importaba si se trataba de colores más claros u oscuros, eran esos y se sobreentendía que los matices no cambiaban radicalmente el mensaje emitido, impidiéndose que se mezclaran arbitrariamente colores del mismo grupo. Se debía yuxtaponer colores de ambos grupos para que se lograra el contraste esperado para ser visto desde lejos.

Según Pastoureau, parece ser que al principio del uso de los escudos de armas, sólo había colores en ellos y no había figuras, las que fueron apareciendo con el correr del siglo XII empezaron a darse, pero en un reducido grupo. Este fue creciendo y para el siglo XIII, no superaba la cincuentena de figuras, habiendo un tercio de animales, otro tercio de figuras geométricas fijas y finalmente el resto estaba compuesto de objetos y vegetales²⁹. En muchos casos, estas figuras o colores se transformaban en “parlantes” y evocaban al nombre del portador, como adelantáramos.

Originariamente, las figuras eran bastante esquemáticas y planas, recortadas sobre un fondo de un único color, exagerándose las líneas del contorno, para la finalidad

²⁸ PASTOUREAU, M.; *Una historia...*; op. cit.; pp. 248-249.

²⁹ Idem. pp. 254-255.

antes descriptas de facilitar su visualización desde lejos. Recién en el siglo XIV, los escudos se van subdividiendo en *cuarteles*, para agregar figuras o incorporar elementos de otros escudos de armas asociados vía matrimonial, aunque el método de “lectura” del escudo era similar en todos los casos y siguiendo el mismo patrón que las imágenes medievales: desde el fondo hacia arriba: primero el plano del fondo, luego los intermedios y finalmente la capa más superficial.

Finalmente, pudo agregárseles alguna divisa escrita que completase el conjunto de color y formas o que informase al lector del escudo, sobre todo de países extranjeros que no conociesen esa simbología, sobre la identidad del titular, amén de haber sido inventados muchas armas de personajes prestigiosos y lejanos o se les atribuyeron elementos heráldicos para su identificación, como por ejemplo, al del rey de Portugal en Francia, al que se le agregó una puerta.

No siempre ha sido fácil leer un escudo de armas parlante, en virtud de que el nombre del objeto que “habla” ha cambiado, o está en otra lengua que el origen nacional de su dueño, o remite a algún elemento retórico o alegórico. Si a todo esto le agregamos el uso de *cimeras* sobre los cascos desde la segunda mitad del siglo XII, estamos en presencia de una estilización sumamente importante del lenguaje heráldico:

...representan más que un simple adorno del casco: son verdaderas máscaras. Su función propiamente militar es pequeña (las cimeras se utilizan sobre todo en un torneo, rara vez en la guerra), pero su función simbólica es grande. Aparecen en el momento en que la cabeza se vuelve el elemento más importante en los sistemas de representación contruidos sobre el cuerpo y la gestualidad³⁰.

Más adelante, se señala:

La figura colocada en el escudo de armas equivale, en efecto, a una figura pintada sobre el cuerpo, devela la identidad de aquel que la utiliza y lo sitúa en el seno de su grupo familiar o feudal. Por el contrario, la figura colocada sobre el casco parece disimular la identidad de ese mismo individuo, al menos en el primer momento; lo dota de poderes nuevos, transforma su personalidad, lo arranca de su familia cercana y lo sumerge en redes de parentesco más extensas. Es máscara y tótem a la vez³¹.

Las cimeras pueden reproducir en todo o en parte los elementos del escudo y son estructuras muy frágiles montadas sobre los cascos y están hechas de madera, cuero, metal y adornadas con plumas, telas o cintas. En cambio, las cimeras que se colocan sobre los escudos pintados o esculpidos suelen ser desmedidas en cuanto a proporciones respecto del escudo y se agigantan para producir efectos visuales fuertes y a sabiendas de que se está violando un principio de armonía de formas. A veces incorporan animales negativos o partes de ellos en su concepción, como el cisne, el zorro,

³⁰ Idem, p. 263.

³¹ Idem, idem.

el dragón, los grifos o el gato y cumple la función de atemorizar al adversario en el torneo, edificándose como un “falso rostro” y generando una máscara defensiva y ofensiva a la vez³².

Con los cambios operados en las técnicas militares, desde el siglo XIV, el escudo desapareció como elemento preponderante en la batalla y aumentó su importancia y presencia en los torneos, cambiando su carácter: de emblema pasó a ser signo legal de la presencia del señor, independientemente de que éste estuviese o no: estando su escudo, él estaba. Se había convertido en exclusivo signo medial³³.

Es indudable que el gótico, entre sus muchas aportaciones, trajo nuevas formas de representación de la figura humana, las expresiones faciales o el sentido que podamos extraer de ellas, generando una visión más humana que engendraría la ola de artistas que desde el siglo XIV iría poblando muros y techos de imágenes y color que progresivamente arribarían a lo que hoy denominamos como pertenecientes al Renacimiento.

El artista paulatinamente va siendo identificado con su obra y ésta con un estilo propio que devela sus intencionalidades profundas, soltándose de la exclusiva regla de edificar, pintar o esculpir para la alabanza de la divinidad y ocultando su persona; empezando a bucear en las características del modelo representado y luego de la Crisis del XIV, en conjunción con el ascenso de la burguesía que desafía al poder señorial, se lanza a la exploración del cuerpo y psicología humanos. Los debates ideológicos se transforman en ricos vergeles a los que abrevan no sólo la política y la poesía, sino también el arte, la música y las cuestiones de género³⁴.

Asimismo, el retrato personalizado y próximo a la imagen *viva* del retratado fue cobrando relieve y preponderancia, ganando lugares rápidamente al escudo de armas o a los blasones.

... el escudo y el retrato son portadores de una referencia corporal cuyo sentido es tan distinto como su resultado, si bien ambos están vinculados entre sí. El escudo, en tanto signo de una familia y un señorío ligado a una familia de la alta nobleza, era heredable, y por tanto constituía la identificación de una genealogía portada por cuerpos. El retrato, por el contrario [...] significaba únicamente al portador vivo del nombre en su cuerpo mortal de persona³⁵.

Más adelante se agrega:

³² Un interesante y muy completo análisis sobre animales y su simbolismo –entre otros bestiarios– lo conforma CHARBONNEAU-LASSAY, Louis: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*; Barcelona, Olañeta, 1997, 2 tomos. Otro texto tradicional es el de BALTRUSAITIS, Jurgis: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*, Madrid, 1987.

³³ BELTING, H.: *Antropología ...*; *op. cit.*; pp. 146-147.

³⁴ PAUL, Jacques: *Historia intelectual del Occidente medieval*; Madrid, Cátedra, 2003.

³⁵ Idem, p. 151.

Se podría hablar justamente de “dos cuerpos” —el cuerpo colectivo de una liga familiar y el cuerpo natural de la persona viva— si esta terminología no hubiera estado reservada para el caso especial de una sucesión en el cargo real en el momento de la muerte³⁶.

Aunque deberían complementarse por tratarse de un mismo elemento aludido —la persona retratada y su escudo de armas—, ambos conceptos, *retrato* y *blasón*, terminaron por excluirse mutuamente, fundamentalmente por la presión de la burguesía y el creciente humanismo desde el siglo XIV. La heráldica producía personas jurídicas y extendían la presencia del señor más allá de los lugares a los que su cuerpo físico llegase o se encontrase *in corpore*.

En cambio, el retrato que el burgués se hacía hacer y rápidamente, el resto de la sociedad poderosa, lo mostraba detenido en un momento, una instantánea fugaz pero eternizada en la que deseaba ser recordado: joven, próspero, poderoso, bien vestido, sano... vivo. Aún así, los retratos yacentes que algunos personajes se hacían esculpir para sus tumbas pretendían desarrollar al decir de Duby, “una escritura de elegancia para traducir todas las seducciones de la envoltura carnal”³⁷.

Los retratos que la burguesía se hacía pintar como exvotos y que los mostraba en la plenitud de su riqueza ante Cristo, el santo patrono de la familia o su actividad, o directamente ante la Virgen y también frente a la sociedad que lo rodeaba, necesitaban de una mayor proximidad con el modelo vivo para poder identificarlos una vez instalados en el altar de la capilla familiar o “entronizados” en un lugar de privilegio de la casa. Si a esto sumamos que el retratado cruza miradas con el objeto venerado o mira al observador, se establece una suerte de triángulo que posiciona al retratado en presencia de lo divino, en una especie de teofanía a la que nos invita a participar, gracias a sus posibles virtudes.

En efecto, la *mirada alegórica* que el rostro sugiere que se encuentra en un campo de sentido distinto al de la *mirada teológica* de las imágenes referidas a Dios. En la analogía corporal de una familia de la nobleza, la fisonomía posee la evidencia de una distinción social, mientras que su contraparte en los retratos burgueses responde a pretensiones de otra índole. Los retratos de burgueses de los primeros realistas de la pintura flamenca del siglo XV liberan al cuerpo de su jerarquía social, y lo convierten en portador de una persona en los límites de la idea del estamento burgués³⁸.

La frontalidad que el retrato alcanza durante el siglo XV y mucho más allá del Renacimiento, pierde todo recuerdo de lo heráldico, busca nuestra mirada al igual que el modelo vivo la buscaría de estar *presente*, conformando algo que “no es un docu-

³⁶ Idem, idem.

³⁷ DUBY, Georges: *Le Moyen Age. Fondements d'un nouvel humanisme. 1280-1440*; Ginebra, Skira, 1984, Parte III, cap. 4: Le portrait, p. 143 y ss.. (trad. nuestra)

³⁸ Idem, p. 155.

mento, sino un medio del cuerpo en el sentido que exhorta al espectador a participar. Como medio, obtuvo para el cuerpo mortal una inmortalidad paradójica, que hasta entonces sólo había reclamado para sí mismo el signo heráldico³⁹.” Incluso, en varios retratos burgueses, éstos hacen colocar yelmos y escudos de armas ficticios para encumbrar su procedencia y proximidad a la Corte para la cual trabajan, como hiciera, por ejemplo, el burgués canciller Nicolás Rolin a través de Roger Van der Weyden, en su Altar del Juicio, para el Hospital de Beume. Hombre “moderno” pero anclado en valores típicamente medievales que recurrió a todos los elementos a su alcance para resaltar su poder y rango: el retrato, la presencia ante la Virgen y un dudoso escudo de armas, que al estar en presencia divina, quedaba ratificado y legitimado.

De la misma forma que se festejaba la vida a través del retrato, la profundidad casi tridimensional lograda por la perspectiva y el goce de lo sensible expresado en las texturas, colores, exhibición de posesiones o propiedades, el regusto a pasajero y finito de ésta también se pudo contemplar en esas exaltaciones del “yo” individual, en las *vanitas* que se incorporan a los retratos o escenas de la vida misma: calaveras, flores secas, lámparas apagadas o volcadas y también la alusión a la decrepitud o muerte aparecen para anunciar lo que antes la heráldica superaba con perennidad: el *sic transit gloria mundi*, que inunda los espíritus post renacentistas y mucho más, post luteranos.

La estatuaria gótica, pródiga en paños, pliegues, expresiones y hasta sonrisas, inundó los portales de templos, relicarios y hasta las plazas públicas de cuerpos absolutamente verosímiles y ya alejados de su primigenia función de estatua columna adosada a las jambas de una entrada en tantísimo monumento románico. Los Pisano habían llegado para quedarse y su aterciopelada escultura ya no tenía retroceso: el mármol había perdido su frialdad y bajo el color con que sus contemporáneos pintaban las esculturas, la luz hacía juegos que mostraban la maestría con la que estaban realizadas. La catedral misma, se convertirá en rotundo retrato a cielo abierto con sus Juicios Finales, sus Coronaciones de María, la profusión de ángeles, o la sonrisa del Ángel y de José en Reims⁴⁰, aunque habrá que esperar a Miguel Ángel para poner una suerte de punto final a la evolución de la estatuaria en cuanto a perfección y vida.

El mismo edificio se convierte en las *puertas del Templo de la Nueva Alianza* y como tal, debe mostrar las maravillas del mundo sobrenatural y enclavar ante la mirada de todos los ciudadanos y visitantes la teofanía de luz y piedra⁴¹.

Quienes quedan parcialmente excluidos de este tráfigo han sido artistas o intelectuales, los cuales al ser retratados, generalmente no miran hacia el espectador, sino

³⁹ Idem, idem.

⁴⁰ DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (Eds.): *Sculpture. From Antiquity to the present day*; Los Ángeles, Taschen, 2006, T. I, Parte II: *The great art of the Middle Ages*. Autores: Georges Duby, Xavier Barral I Altet y Sophie Guillot de Suduiraut.

⁴¹ ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: *La catedral*; Madrid, Akal, 2006, cap. VI.

contemplan su propia obra (un libro, una pintura o escultura, por ejemplo) y es ella precisamente la que se comunica con nosotros, como el retrato que hiciera Alberto Durero de Erasmo de Rotterdam en 1526, quien no cruza mirada con el espectador, sino que con sus ojos bajos, se concentra en la obra que escribe, y es ésta precisamente el pretendido retrato que Erasmo pretendió legarnos de su persona viva o *yo*, y no sus facciones pasajeras o *cuerpo en imagen*.

Finalmente,

Al mirar en retrospectiva los comienzos del retrato moderno, se hace evidente otra vez que la imagen del cuerpo y la imagen del ser humano sólo pueden aparecer bajo formas ligadas al tiempo, las cuales están sujetas a una intención de significado específica. El entusiasmo por la “modernidad” atemporal del retrato flamenco, que predominaba en la literatura especializada, fue una estimación incorrecta de su posición histórica. [...] Un enfoque antropológico está obligado a insistir precisamente en la transformación de la imagen del cuerpo y de la imagen del hombre con que se representa el interrogante irresoluble del ser humano en sentido social, biológico y psicológico⁴².

En conclusión, el lenguaje metacorporal que la heráldica creó en la Edad Media para remitir a las personas, su condición y alcurnia social y política, edificando un sistema complejo con una serie de signos y emblemas, sucumbió bajo el mismo peso de ese *yo* pretendidamente despersonalizado y convertido en elemento abstracto. Ese *yo* humanista se rebeló y reclamó su espacio en el mundo, aún a costa de quedar impregnado de temporalidad y finitud, pero era *su* temporalidad, *su* persona, *su* vida y deseaba que las demás personas de ese momento y la posteridad la captasen y al mirarse mutuamente desde una superficie plana como una tabla pero por obra de la perspectiva *resignificada* profunda, pudiese, una vez más, volver a vivir y posar, pero esta vez, no para un artista, sino para el observador, para *nosotros*.

⁴² Idem, p. 174.