

SAN LUCAS COMO PINTOR: RETRATISTA DE LA VIRGEN

SAINT LUKE AS A PAINTER: PORTRAIT PAINTER OF THE VIRGIN MARY

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA

(Universitat de València)

RESUMEN

San Lucas ha sido comúnmente representado acompañado del toro, siendo este su principal atributo identificativo. No obstante, las leyendas surgidas a raíz de los movimientos iconoclastas dotaron a san Lucas de la consideración de pintor, lo que se tradujo visualmente en su representación. Aunque el tipo iconográfico de «San Lucas retrata a la Virgen María» surgió en el medievo, su amplia representación llevaría a la creación de uno nuevo «San Lucas como pintor». En este último tipo, el evangelista se representa en el que el acto de pintar o sosteniendo la propia efigie de María, características que pasarían a ser sus atributos identificativos. El estudio de estas traducciones visuales mediante el método iconográfico-iconológico permite, no solo explicar el origen del tipo de «san Lucas como pintor» y su delimitación con respecto a «san Lucas retrata a la Virgen María» a partir de la continuidad y variación de las imágenes, sino entender la función de dichas representaciones: defender las imágenes frente a los movimientos iconoclastas y colaborar a mejorar la consideración de la actividad artística.

Palabras clave: San Lucas, Virgen María, Iconografía, Retrato de María.

ABSTRACT

Saint Luke is frequently depicted in the company of a bull, which serves as his primary identifying attribute. However, the legends that arose as a result of the iconoclastic movements attributed to Saint Luke the status of a painter, which was reflected visually in his depiction. On the basis of these premises, the present study aims to explain the origin of the iconographic type of Saint Luke as a painter, linking the written sources to the visual ones, as well as delimiting the type with respect to that of Saint Luke's portrait of Mary.

Key words: Saint Luke, Virgin Mary, Iconography, Portrait of Mary.

Esta investigación se enmarca en el proyecto "Los tipos iconográficos conceptuales de María", financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencias y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana (GV/2021/123)

RESUM

SANT LLUC COM A PINTOR: RETRATISTA DE LA VERGE

Sant Lluç ha estat comunament representat acompanyat del bou, sent aquest el seu principal atribut distintiu. No obstant això, les llegendes sorgides a partir dels moviments iconoclastes dotaren a sant Lluç de la consideració de pintor, la qual cosa es va traduir visualment en la seua representació. A partir d'aquestes premisses, el present estudi té per objectiu explicar l'origen del tipus iconogràfic de sant Lluç com a pintor, relacionant les fonts escrites amb les visuals, així com delimitant el tipus respecte al de sant Lluç retratant a Maria.

Paraules clau: Sant Lluç, Verge Maria, iconografia, retrat de Maria.

El tema de san Lucas representado como pintor ha sido objeto de estudio para la academia, especialmente centrada en dilucidar si el evangelista era un fiel autorretrato del artista que lo representa en su obra. Dicho tema tuvo especial resonancia entre los pintores europeos, quienes quisieron, en muchos casos, autorretratarse en la figura del evangelista, imágenes frecuentes a partir del siglo XVI, cuando la profesión de pintor adquirió mayor relevancia, al tiempo que el auge de las academias ponía en peligro los gremios dedicados a san Lucas y su imagen.¹ El hecho de autorretratarse fue común desde el siglo XV, como muestra Vasari en sus *Vidas* (1568). Sin embargo, no es este el tema que nos ocupa, sino la representación de dicho evangelista como pintor, consideración fruto de las fuentes escritas que recogen la leyenda que le atribuye la autoría del retrato de la Virgen María. Si bien parece que san Lucas honró la pintura con su ejercicio, también se ha entendido que realmente fue la Virgen quien encarnó dicho arte a modo de revelación cristiana.² Dicho argumento sirvió para defender las imágenes de los movimientos iconoclastas, lo que propició en un principio la aparición de dicha leyenda y fuentes, así como, más tarde, el auge de la representación visual de san Lucas retratando a la Virgen María y san Lucas como pintor.

1 VERSTEGEN, Ian (2008), "Between Presence and perspective the Portrait-in-a-Picture in Early Modern Painting", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 71 pp. 518-519.

2 VERSTEGEN, "Between Presence", p. 519.



Fig. 1. *San Lucas retrata a la Virgen María*, ca. 1320-1345, Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, cod. lat. III, III, fol. 166v.

San Lucas evangelista ha sido tradicionalmente identificado mediante un toro o novillo por dos razones. Por un lado, el relato de la visión de Zacarías –padre de san Juan Bautista– en el templo, ya que en dicho lugar tenían lugar los sacrificios de animales. Por otro, este animal representa a dicho evangelista en el tetramorfos, tal y como dicta el Apocalipsis (4,7) y se referencia en el Antiguo Testamento: «Y cada uno tenía cuatro caras: la primera era cara del querubín, la segunda una cara de hombre, la tercera una cara de león y la cuarta una cara de águila» (Ez 10,14). Estas fuentes fueron reforzadas durante el medievo por autores como Guillermo Durando,³ así como por las innumerables imágenes que representan

3 Guillermo Durando en *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286) explica: «*Lucas vero vitulus est, eo quod a Zacharia sacerdote inchoavit, et Christi passionem et hostiam specialius pertractavit. Vitulus enim est animal sacerdotum sacrificiis aptum. [...] Per hunc quoque figuratur Christus, qui fuit pro nobis vitulus immolatus*» [Lucas es el toro, porque inicia su libro hablando del sacerdote Zacarías y ha tratado más ampliamente que los otros la Pasión. Porque el toro es el animal más apropiado para los sacrificios de los sacerdotes (...). El toro es la figura de Cristo que fue inmolado por nosotros] (III, 9, p. 24). DURAND, Guillermo (1859), *Rationale Divinorum Officiorum*, Apud Jasephum Dura Bibliopolam, Nápoles.

a dicho evangelista acompañado de un toro. Sin embargo, en ocasiones, las concreciones visuales del evangelista quisieron enfatizar sus facetas como evangelista, médico y pintor mediante otros atributos. La presencia de libros suele hacer referencia a su ejercicio como evangelista, pero en ocasiones también a su práctica médica, reforzada por algún objeto científico como la esfera armilar. En cuanto a san Lucas como pintor, son varios los atributos que lo acompañan, de entre los que destaca el retrato de la Virgen María que se le atribuye. A partir de estas premisas, el presente estudio tiene como objetivo explicar el origen del tipo iconográfico de «san Lucas pintor», relacionando las fuentes escritas con las visuales, así como delimitando el tipo con respecto al de «san Lucas retrata a María».

ORIGEN Y FUENTES

La consideración de san Lucas como pintor se apoya en varias razones: haber retratado a la Virgen María, ser médico y su Evangelio. Por un lado, las fuentes escritas que hacen referencia al evangelista como pintor, tal y como se recoge en el *Menologion* de Basil II (ca. 1000), donde se le describe como «médico de oficio y pintor»,⁴ o en el *Synaxarion* de la Iglesia Constantinopla, en el que se dice que había sido «médico de oficio y gran experto en el arte de la pintura».⁵ Se ha creído que su consideración como pintor viene de la idea de que era médico,⁶ ya que la creencia de que algunas reliquias poseían propiedades curativas pudo motivar al evangelista a retratar tanto a la Virgen como a su hijo.⁷ Por este motivo, autores como Metaphrastes recogieron dicha consideración:

«empleando cera y colores, primero transmitió, en forma de un icono que aún hoy se honra, el modelo de la naturaleza encarnada de Cristo, así como la imagen de la mujer que lo dio a luz y le dio su naturaleza encarnada, porque pensó que no quedarían satisfechos los que desearan ver una imagen y patrón fruto de un gran cariño».⁸

4 Basilio II, *Menologion*; PG 117, 113. *Akolouthia* del 18 de octubre.

5 *Synaxarium CP*, 147-148. Cit. BACCI, Michele (2000), "With the Paintbrush of the Evangelist Luke", en VASILAKE, Maria (ed.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Skira, Milán, n. 17.

6 RAYNOR, Rebecca (2015), "The shaping of an icon: St Luke, the artist", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 39:2, p. 170.

7 RAYNOR, "The shaping", p. 170.

8 Symeon Metaphrastes, *Menologion, Praise of St. Luke*, 6; PG 115, 1136.

Eörsi apunta que la primera fuente occidental que nombra a san Lucas como pintor es el tratado dedicado al culto de las imágenes milagrosas de Roma que Nicholas Maniacutius (Papa Eugenio III) escribió en la década de 1140.⁹ En este se explica que, tras la ascensión de Cristo, se pidió a Lucas que pintara una imagen de su memoria, la cual dibujó, si bien tomando color de manera sobrenatural, dejando a la Virgen y los discípulos sorprendidos por su realismo.¹⁰ Pero, en este caso, el evangelista retrata a Cristo, no a la Virgen, tal y como explica santo Tomás de Aquino, a cuyo texto se atribuye la principal difusión por occidente de la leyenda de «san Lucas pintor»:¹¹ «Los Apóstoles, por íntimo instinto del Espíritu Santo, legaron a las iglesias algunas tradiciones que no consignaron en sus escritos (...) Por eso se cuenta que San Lucas pintó una imagen de Cristo, que se conserva en Roma».¹² Por otro lado, la elección de san Lucas como retratista de María se apoya mayoritariamente en su Evangelio, ya que incluye detalles de las vidas de Cristo, especialmente de su infancia, y la Virgen que no se encuentran en los otros Evangelios, razón por la que pudo haber conocido mejor sus vidas.¹³ No obstante, Eörsi considera que este argumento es demasiado ingenuo como para ser el motivo de su elección, siendo más convincente su narración de la Anunciación.¹⁴

Sin embargo, el principal motivo por el que san Lucas se representa como pintor es la atribución del retrato de la Virgen María o su *vera efigie*. Si bien dicho retrato no puede considerarse una imagen *acheiropoietos* (no hecha por las manos),¹⁵ su atribución al evangelista, para el cual se

9 EÖRSI, Anna (2003), "The incarnation of the word and of the form. Some thoughts about St Luke the painter, and about some painters of St Luke", *Acta Historiae Atrium*, n° 44, p. 48.

10 EÖRSI, "The incarnation", p. 48.

11 GONZÁLEZ, Pilar (2018), "San Lucas, pintor de la Virgen María y su repercusión iconográfica", en PAZ AMÉRIGO, Pablo de y SANZ EXTREMEÑO, Ignacio (coord.), *Eulogía. Estudios sobre cristianismo primitivo: homenaje a Mercedes López Salvá*, Escolar y Mayo, Madrid, p. 314.

12 "dicendum quod apostoli, familiari instinctu spiritus sancti, quaedam Ecclesiis tradiderunt servanda quae non reliquerunt in scriptis, sed in observatione Ecclesiae per successionem fidelium sunt ordinate. (...) Unde et beatus Lucas dicitur depinxisse imaginem Christi, quae Romae habetur" (S. Th. [47965] III, q. 25, a. 3 ad 4).

13 Durante la Iconoclasia, este detalle habría hecho que el argumento de los iconódulos fuera visto de manera más certera. RAYNOR, "The shaping", p. 168.

14 EÖRSI, "The incarnation", p. 47.

15 «concepto que acuña imágenes de representaciones "no pintadas", y por tanto especialmente auténticas, que pueden ser de origen celestial o resultado de una impresión mecánica acontecida durante la vida del modelo (...) lo componen representaciones "no pintadas", y por tanto especialmente auténticas, que pueden ser de origen celestial o resultado de una impresión mecánica acontecida durante la vida del modelo». BELTING, Hans (2009),



Fig. 2. *San Lucas retrata a la Virgen María*, 1435-1440, Rogier van der Weyden, Boston, Museo de Bellas Artes.

cree que posó en vida,¹⁶ la dotó de un carácter divino que justifica su origen sagrado. Como apuntan diversas investigaciones, la leyenda surgió durante la controversia iconoclasta oriental (730-787 y 815-843)¹⁷ como argumento a favor de las imágenes,¹⁸ y no anteriormente, como también

"Imágenes milagrosas de origen celestial y retratos terrenales. La imagen de san Lucas y el original 'no pintado' en Roma y en Oriente", en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, p. 74.

16 DOBSCHÜTZ, Ernst von (1899), *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, pp. 267-280.

17 BOECKL, Christine, M. (2005), "The Legend of St. Luke The Painter: Eastern and Western Iconography", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n° 54, p. 9.

18 BACCI, "With the Paintbrush", p. 103.

se ha sugerido.¹⁹ Esta debió basarse en una imagen ya existente,²⁰ ya que algunas tablas conservadas en Roma y Kiev parecen datar del siglo VI, aunque se desconoce a cuál de ellas haría referencia la leyenda.²¹ No obstante, el testimonio más antiguo fue transmitido por Teodoro Lector en la *Historia Eclesiástica* (s. VI), donde cuenta que Eudoxia (esposa de Teodosio II) envió desde Jerusalén a Pulqueria (hermana mayor del emperador) «una imagen de la Madre de Dios pintada por el apóstol Lucas»,²² dato que más tarde fue recogido por Nicéforo Calixto.²³ Aunque Dobschütz cuestiona su fiabilidad, ya que apunta que el pasaje que cuenta dicha historia fue añadido posteriormente,²⁴ el hecho de que dos de las tres iglesias marianas de Pulqueria poseyeran reliquias y en la tercera se venerara el icono de la *Hodegetria*, pudo propiciar la creación y difusión de la leyenda, ya que los tres valiosos vestigios –el manto, el cíngulo y el icono– procedían de Jerusalén.²⁵

Esta leyenda fue recogida por fuentes escritas griegas desde el siglo VI y latinas desde el XII.²⁶ Más allá del pasaje de Teodoro Lector, el primer texto que menciona a san Lucas como retratista de la Virgen es el tratado *De Sanctarum Imaginum Veneration* (ca. 726), tradicionalmente atribuido a Andrés de Creta (660-740) y escrito poco antes de comenzar las controversias iconoclastas en el siglo VIII.²⁷

«Del evangelista y apóstol Lucas todos sus contemporáneos dicen que con sus propias manos pintó a Cristo encarnado y la purísima Madre, y sus imágenes están conservadas en Roma, así se dice, con gran honor; y en Jerusalén ellas son exhibidas con meticulosa atención» (PG 97, 1304B-C).²⁸

19 Cormack explica que la leyenda pudo originarse en torno al año 600, cuando las leyendas de los retratos no pintados de Cristo ya se habían difundido. CORMACK, Robin (2007), "Icons in the Life of Bizantium", *Icon*, Walters Art Gallery, Baltimore, p. 20.

20 BOECKL, "The Legend", p. 9.

21 BELTING, "Imágenes" p. 82.

22 CARMONA, Juan (2008), *Iconografía de los santos*, Akal, Madrid, p. 290.

23 GONZÁLEZ, "San Lucas", p. 313.

24 No obstante, Dobschütz cuestiona la fiabilidad del testimonio de Teodoro Lector, ya que apunta que el pasaje que cuenta dicha historia fue añadido posteriormente. DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, pp. 269-271.

25 BELTING, "Imágenes", pp. 81-82.

26 OLDS, Clifton (1990), "Jan Gossaert's 'St. Luke Painting the Virgin': A Renaissance Artist's Cultural Literacy", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 24:1, p. 89.

27 La atribución a Andrés de Creta ha sido recientemente cuestionada por Auzépy (1995, pp. 1-12, esp. 7). Cit. por BACCI, "With the Paintbrush", p. 80.



Fig. 3. *San Lucas recibe la Verónica de la Virgen María*, ca. 1370, Llorenç Saragossà, València, Museo de Bellas Artes San Pío V.

Concretamente, este autor describe al evangelista como *zoographos* o «el que pinta de la vida»,²⁹ reforzando la idea de que la Virgen posó en vida para ser retratada, tal y como Juan Damasceno expone en su *Epistola ad Theophilum Imperatorem de Sanctis et Venerandis Imaginibus*: «*Enimvero divinus Lucas apostolus et evangelista divinam ac venerabilem castissimae*

28 «*Lucam apostolum et evangelistam omnes illius temporis dixerunt propriis pinxisse minibus et ipsum incarnatum Christum, et ipsius intemeratam Matrem, et illorum imagines in urbe Roma servari in convenienti gloria, et in Jerusalem quoque diligenti cura expositas ipsas dicunt*» (PG 97, 1304B-C).

29 RAYNOR, "The shaping", p. 167.

Deimatrix Mariae Hierosolymis adhuc in carne viventis, et in sancta Sion morantis imaginem, temperantis coloribus in tabella expressit, posterisque velut in speculo contuendam reliquit» (PG 95, 350). Sin embargo, no fue el único texto en el que este autor hizo referencia a la leyenda, ya que en *De Sacris imaginibus adversus constantinum Cabalinum*, también menciona al evangelista como aquel que retrató a María: «*Videsis et sanctum evangelistam ac apostolum Lucam; nonne is pretiosum intemeratissimae semperque virginis Mariae imaginem pinxit*» (PG 95, 321C). Semejantes consideraciones ofrecen los textos de Esteban de Constantinopla,³⁰ Pseudo-Damasceño³¹ y Jorge el Monje o Hamartolos, quien en *Chronicon IV* explica: «una imagen de la más pura y aun viviente Madre de Dios».³²

A partir del siglo XIII encontramos menciones a la leyenda en los textos latinos, tal y como atestigua Jacopo de la Vorágine en *La leyenda de oro*: «pintó San Lucas Evangelista, viviendo la Virgen, algunas imágenes suyas: una de ellas está hoy día en Roma, en la Iglesia de Santa María la Mayor, en la cual se echan de ver las facciones de la Virgen y cuanto se parecía la madre a su hijo».³³ En el siglo XIV, Nikephoros Kallistos Xanthopoulos pudo contar no menos de setenta iconos pintados por Lucas, con igual número de retratos pintados de la Virgen y el niño juntos y la Virgen sola.³⁴

Si bien parece que hubo unanimidad respecto a la autoría del retrato, el descontento frente a la leyenda introdujo la intervención de la Virgen, quien habría terminado su propia efigie, o incluso del Espíritu Santo, adquiriendo así la obra una entidad todavía superior.³⁵ Respecto al cuestionamiento de la leyenda, Réau apunta que en *Los hechos de los Apóstoles* no se menciona que Lucas fuera pintor, además de que la pintura estaba prohibida a los

30 En su *Vida de San Esteban*, escrita a comienzos del siglo IX, habla del «*et illa castissimae Deiparae imago, quam a Luca evangelista depictant, Jerosolymis ad Theophilum missam fuisse memoriae proditum est*» [icono de la purísima Madre de dios enviado por Lucas desde Jerusalén a Teófilo] (PG 100, 1085A-1086).

31 «*Videsis et sanctum evangelistam ac apostolum Lucam; nonne is pretiosum intemeratissimae semperque virginis Mariae imaginem pinxit*» (Pseudo-Damasceño, *De sacris imaginibus adversus Constantinum Cabalinum* V, 6; PG 95, 321).

32 «*Est insuper ab apostole evangelistae Luca expressa castissimae Dei Genitricis tunc adhuc viventis sancta imago*». George Hamartolos, *Chronicon*, IV, 248; PG 110, 920.

33 VORÁGINE, Santiago de la (1999), *La leyenda dorada (I)*, Alianza, Madrid, p. 188.

34 RAYNOR, "The shaping", p. 165.

35 BELTING, "Imágenes", p. 75.

judíos.³⁶ Por este motivo, puede que la atribución del retrato a san Lucas fuera fruto de la confusión de su persona con un pintor florentino del siglo IX llamado Luca.³⁷

Aunque la leyenda de san Lucas prevaleció, no fue la única conocida. En Armenia, en un área de particular oposición a las imágenes, surgió una leyenda similar, pero con san Juan evangelista como protagonista. Esta historia se recoge en un texto atribuido a Moisés de Corene (ca. 410-ca. 490), el cual se centra en la taumatúrgica del icono, o sus propiedades milagrosas.³⁸ Por otro lado, hubo otra leyenda que atribuyó el primer retrato de María a un pintor cuyo servicio habían encargado los Magos de Oriente.³⁹ La sesión de posado para el pintor encargado por los Magos, que Juan de Eubea describe en el texto de una homilía, también se ilustra como episodio en miniaturas del siglo XI.⁴⁰ Sin embargo, la leyenda de san Lucas pintor subsistió como uno de los fundamentos relevantes para la interpretación del icono como retrato histórico.⁴¹ Concretamente, la *Narratio de rebus persicis*, de finales del siglo VI, cuenta cómo, antes de dejar Belén, los tres Magos encargaron dicho retrato, ejecutando así la primera imagen cristiana, la cual sería instalada más tarde en el principal templo de la capital persa.⁴²

SAN LUCAS Y LA PINTURA

Tanto las leyendas como las fuentes escritas que las difundieron contribuyeron a la proyección visual del tema, la cual derivaría en diferentes tipos iconográficos que destacan la faceta de san Lucas como pintor. De entre ellos se puede destacar la representación de dicho evangelista retratando a la Virgen María, exhibiendo su retrato y portándolo como atributo identificativo.

36 RÉAU, Louis (2000), *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Barcelona, vol. 5, p. 263.

37 RÉAU, *Iconografía*, p. 263.

38 DASNABEDIAN, T. (1993), "L'histoire de l'icône de Hogeak' Vank'. Une attribution à moïse K'ert'ol", *Handes Amsorya*, n° 107, pp. 149-166. Cit. RAYNOR, "The shaping", p. 164.

39 ARANDA, Blanca (2019), *Una pintura sobre lámina de cobre con la representación de una "Virgen Hodigitria"*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Trabajo Final de Grado, p. 11.

40 DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, p. 143, n. 2.

41 BELTING, "Imágenes", p. 75.

42 BACCI, Michele (1998), *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, GISEM, ETS, pp. 78-96.

SAN LUCAS RETRATA A MARÍA

El tipo iconográfico más frecuente representa a san Lucas evangelista retratando a la Virgen, quien posa para él como modelo o se le aparece a modo de visión. El evangelista suele situarse en posición de tres cuartos frente a un caballete que sostiene la tabla en la que realiza el retrato. La primera imagen de este tipo se encuentra en un manuscrito del siglo XI de Jerusalén (GOPJ, ms. Taphou 14, fol. 106v), en la que María y el Niño posan para san Lucas, quien les está retratando sobre una tabla. La presencia de la tabla está relacionada con la creencia de que dicho soporte procedía de una rama del árbol de la vida que el arcángel san Gabriel le ofreció a la madre de Jesús o bien que provenía de la mesa familiar fabricada por el mismo Jesús o de la utilizada en la última cena.⁴³ Generalmente, la Virgen posa sosteniendo al Niño, siendo retratados ambos, aunque hay variantes en las que tan solo posa la Virgen y es retratada como su «verónica» o respondiendo a otras tipologías. El retrato de Madre e Hijo se ha entendido como un intento de enfatizar el rol de la Virgen en la encarnación de Cristo,⁴⁴ como explica santo Tomás de Aquino: «El honor de la madre se dirige al hijo, porque aquélla es honrada a causa de éste».⁴⁵ Belting explica que no hay imágenes tempranas de María sin el Niño ya que el icono de la Virgen surgió a causa del Niño, pues no había otra posibilidad de representar a Dios hecho hombre que como niño en los brazos de su madre.⁴⁶ El patriarca Sergio mostró en el año 626 en las murallas de Constantinopla,⁴⁷ tal y como se recoge en la *Opuscula moralia*: «los santos iconos de la Madre de Dios, en los que el Salvador, representado como niño, era llevado en los brazos de la madre».⁴⁸ Si estas fueron las primeras imágenes de María, la leyenda de san Lucas se asociaba principalmente a la representación de medio cuerpo de la Madre y el Niño,⁴⁹ aunque Boeckl apunta que en las imágenes orientales la inclusión de Cristo en retratos de la Virgen parece haber sido atípica.⁵⁰

43 GONZÁLEZ, "San Lucas", p. 318.

44 SMIRNOVA, E. (1997), "The veneration icons in Russian Iconography", *Journal of Medieval Art*, Belgrado, p. 123. Cit. BOECKL, "The Legend", p. 12.

45 «Ad secundum dicendum quod honor matris refertur ad filium, quia ipsa mater est propter filium honorata» [S.Th. [47980] Illa q. 25 a. 5 ad 2].

46 BELTING, "Imágenes", p. 83.

47 BELTING, "Imágenes", p. 83.

48 «at Sergius pontifex, sacras Dei genitricis imagines, quibus maxime infans quoque Salvator in ulnis Matris representatione, eum urbi tutament concilians, tum Barbaris ac hostibus consertationem, interitum ac fugam» (Comfebis, Auctar, II, 807; PG 106, 1337).

49 BELTING, "Imágenes", p. 83.

50 BOECKL, "The Legend", p. 12.



Fig. 4. *San Lucas retrata a la Virgen María*, ca. 1490-1501, Israel van Meckenem, Chicago, Art Institute.

Este tipo ofrece continuidad en el medievo, aunque la mayoría de las imágenes presentan variaciones respecto a las características principales, como es el caso de un misal del siglo XIV (ca. 1320-1345, Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, cod. lat. III, iii, fol. 166v) [fig. 1], en el que no se representa a la Virgen posando y el evangelista la retrata sin la presencia del Niño. Un leccionario del siglo XIV (ca. 1356-1360, Sinaí, Monasterio de Santa Catalina, cod.gr. 233, fol. 87v) ofrece una imagen semejante, pero añade la presencia de una figura alada que personifica la Sabiduría divina.⁵¹ También el iluminador del misal de Neumarkt (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1182, fol. 91v) abordó el tema, pero con una notable variación en el retrato, ya que la Virgen es representada en la Crucifixión.

51 BOECKL, "The Legend", p.10.



Fig. 5. San Lucas, *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1503-1508, Jean Bourdichon, París, Bibliothèque nationale de France, Latin 9474.

La representación de este episodio aumentó a partir del siglo XV, coincidiendo con la amplia aceptación de la *Leyenda dorada*,⁵² así como la aparición de variaciones del tipo. Dicha diversidad visual vino propiciada

52 BOECKL, "The Legend", p. 20.



Fig. 6. *San Lucas*, ca. 1602-1605, El Greco, Catedral de Toledo.

por la libertad que ofrecían las fuentes escritas, ya que tan solo se referían al hecho de que san Lucas retrató a María sin dar más detalles al respecto. En una ilustración de las *Horas de Malet-Lannoy* (ca. 1420-1440, Minnea-

polis, Walters Library, Ms. W. 281, fol. 17r), el evangelista se encuentra ya pintando el retrato, casi concluido, de la Virgen, quien posa frente al pintor con el Niño. Este esquema compositivo que sitúa al evangelista sentado prevaleció en numerosas obras, como vemos en las de Simon Marmion (ca. 1465-1470, Londres, British Library), Hermen Rode (1484, Lübeck, Sankt-Annen-Museum) y Colijn de Coter (1493, Vieuve, Iglesia de San Luigi).

Sin embargo, la obra que tuvo mayor impacto fue la de Rogier van der Weyden (1435-1440, Boston, Museo de Bellas Artes) [fig. 2], la cual representa al evangelista arrodillado sosteniendo un papel en el que esboza el retrato mientras la Virgen lactante posa ante él. Boeckl apunta que van der Weyden quiso enfatizar el rol principal de la Virgen como portadora de Dios e intercesora,⁵³ por lo que la representó con el niño. Además, Mary W. Ainsworth considera que la elección de la Virgen de la leche pudo ser debido al culto a Nuestra Señora de Halle, el cual se practicaba en el pueblo natal del artista,⁵⁴ aunque Boeckl apunta a que la Virgen lactante indicaría a los fieles que ella era toda la fuente de alimento para la encarnación de su hijo.⁵⁵ No obstante, el aspecto más significativo de la obra de van der Weyden, ha sido destacado por Jean O. Schaeffer, quien, tras analizar la obra en su contexto, considera que es una de las primeras, sino la primera, que responde directamente a la iconoclastia protestante.⁵⁶

Las obras de Dieric Bouts (1500, Llandygai, Gwynedd, Penrhyn Castle) y Jan Gossaert (ca. 1520, Praga, Národní Galerie) denotan la influencia de la obra de Roger van der Weyden en la representación de este tema. A pesar de la prevalencia del esquema compositivo de dicha pintura, hay obras que varían algunos aspectos, como el hecho de añadir el caballete y la tabla, elementos que ofrecen continuidad desde las primeras representaciones del tema, como vemos en una obra del Maestro de la Santa Sangre (ca. 1510-1520, Cambridge, Fogg Art Museum) y una miniatura del *Prayer Book of Queen Claude de France* iluminado por el Maestro de Claude de France (ca. 1517, Nueva York, Morgan Library ms. M.1166, fol. 2v).⁵⁷

53 BOECKL, "The Legend", p. 26.

54 Cit. BOECKL, "The Legend", p. 26.

55 BOECKL, "The Legend", p. 26.

56 SCHAEFFER, Jean O. (1992), "Goassaert's Vienna 'Saint Luke Painting' as an early reply to protestant iconoclasts", *Notes in the History of Art*, vol. 12: 1, pp. 31-37.

57 Otras obras que muestran la continuidad del tipo son las de Hans Burgkmair (1507, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), Dirk Vellert (1526, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), Lanceloot Blondeel (1545, Brujas, Groeningemuseum), una miniatura de un *Libro de Horas* (ca. 1520, Nueva York, Morgan Library) y el escudo de armas del gremio de San Lucas de Amberes (ca. 1500-1549).

Aunque en la mayoría de los retratos la Virgen María se acompaña del Niño, numerosos libros de *Horas* del siglo XV representaron la Verónica de María, es decir, el retrato de su rostro. Ejemplo de ello son las *Horas de William Porter* (1420-1425, Nueva York, Morgan Library, ms. M. 105, fol. 35r) y las *Coëtyv Hours* (ca. 1443, Dublín, Chester Beatty Collection, W. 82, fol. 14v y fol. 271r). Si bien estas obras son del siglo XV, ya en el XIV encontramos la Verónica de María en un retablo de Llorenç Saragossà para la capilla del Gremio de Pintores y Carpinteros de la Iglesia de San Juan del Mercado de Valencia (ca. 1370, València, Museo de Bellas Artes San Pío V) [fig. 3]. Esta obra muestra a la Virgen suspendida en el aire portando el retrato de su rostro, el cual le entrega al evangelista que se encuentra arrodillado. La obra se completa con una cartela que contiene la siguiente inscripción: *Com feu la Verónica la quella Verge Maria se posa en sa cara*. Aunque en los otros tipos iconográficos prevalece la representación de la Virgen con el Niño, en este caso, María le entrega el retrato de su «vera efigie» o Verónica. Si bien la representación de este episodio es insólita, no lo fue la de la Verónica de María ni su ejecución por parte de san Lucas, como muestran las *Horas de Ana de Francia* (ca. 1470-1480, Nueva York, Morgan Library, M.677, fol. 29v) y otras *Horas* de semejante cronología (ca. 1480, Nueva York, Morgan Library, M. 330, fol. 9v). Además, en este último caso la ausencia del Niño se refuerza con la representación de la Anunciación en grisalla, lo que refuerza la maternidad de María y justifica el carácter divino de su retrato. Cabe añadir que la representación de la Virgen sola propició la variación de su tipología, en ocasiones representada leyendo, como en una obra de Vranck van der Stockt (s. XV, París, Louvre), u orando, como en la miniatura de unas *Horas* (ca. 1484, Nueva York, Morgan Library, MS M.1162, fol. 16r) o en un manuscrito de este siglo (s. XV, Londres, British Library, Harley 5328, fol. 16v). En el siglo XVI también se observa continuidad en la representación del retrato como Verónica de María en un *Libro de Horas* (ca. 1500, Nueva York, Morgan Library, H. 5, fol. 9r), imagen en la que la Virgen posa leyendo, así como en otra miniatura de este mismo siglo (ca. 1510, Nueva York, Morgan Library, M. 646, fol. 9v).

Por otro lado, otra variación del tipo fue la representación de un ángel que procede a coronar a la Virgen, como muestra la obra de Israhel van Mecenem (ca. 1490-1501, Chicago, The Illinois Institute of Art) [fig. 4] y un *Libro de Horas* del siglo XV (Londres, British Library, Add. 20694, fol.14), en las cuales el evangelista tan solo esboza el retrato aun sin color. La presencia del ángel ya la encontramos en una miniatura del *Rogozkoje Gospel* (s.XV, Recklinghausen, Ikonen-Museum Recklinghausen), pero en este caso cumple una función diferente, ya que parece indicar al evangelista cómo

proceder en la ejecución del retrato. Varias leyendas occidentales bajomedievales mantenían que san Lucas tan solo había comenzado algunas de las imágenes sacras «no pintadas», creyéndose que el evangelista había sido ayudado por un ángel, identificado como Gabriel.⁵⁸ Sin embargo, en la obra de Derick Baegert (ca. 1480-1485, Utrecht, Museum Catharijne Convent), el ángel aparece al fondo moliendo los pigmentos. Se ha entendido cierto paralelismo entre el proceso de creación de una pintura y la «encarnación», es decir, como san Lucas fue quien describió la encarnación detalladamente en su evangelio, también bajo sus manos la imagen de la Virgen se «encarnó».⁵⁹ De este modo, el milagroso origen de la pintura es una imitación del milagro de la encarnación: la intervención divina convirtió la pintura de Lucas en un *acheiropoietos*.⁶⁰ Por este motivo, en algunas obras el retrato tan solo aparece esbozado. Este es el caso de la obra de Maerten Heemskerck (ca. 1550-1553, Rennes, Musée des Beaux-Arts),⁶¹ en la que no solo se enfatiza la actividad artística del evangelista, sino que también se acompaña del toro y otros atributos que aluden a la práctica médica.⁶²

La representación del ángel se hizo más frecuente en las representaciones del siglo XVI, como vemos en la obra de Jan Gossaert (ca. 1520, Viena, Kunsthistorisches Museum) en la que el ángel guía la mano de san Lucas, garantizando así la verosimilitud del retrato de María, quien se presenta ante ellos a modo de visión. Además, cabe destacar en esta obra la pre-

58 BOECKL, "The Legend", p. 24. La leyenda fue introducida por Nicholas Maniacutius haciendo referencia al icono *Sancta Sanctorum* y por Gregorio de Kykkos en alusión a una *Hagiosoritissa*. MANIACUTIUS, Nicolaus (1709), *De Sacra imagine SS. Salvatoris*, pp. 321-325 y KYKKOS, G. (1950), "Description of the Kykkos monastery", *Kypriakai Spoudai*, n° 14, pp. 51-52. Cit. RAYNOR, "The shaping", p. 171. En el Alto Bizancio, la idea de la falta de preparación del artista era una cualidad deseable porque necesitaba ayuda divina, por lo que Lucas era considerado el autor ideal. RAYNOR, "The shaping", p. 171.

59 «He was the one to describe the incarnation; under his hands did the relevant image become 'incarnate'». EÖRSI, "The incarnation", p. 47-48.

60 EÖRSI, "The incarnation", p. 49.

61 Veldman realiza un análisis más detallado de esta obra. Vid. VELDMAN, Ilja M. (1974), "Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7: 2, pp. 91-100.

62 Sobre el suelo, en primer plano, yacen dos libros abiertos en los que se inscriben "Nicandro" y "Dioscórides" en griego, destacando la profesión médica del evangelista. Igualmente, la esfera armilar situada tras la Virgen era más propia de un médico que de un pintor en aquellos tiempos, cuando la posición de los planetas y las estrellas influía en la práctica médica. VELDMAN, "Maarten van Heemskerck", p. 98.



Fig. 7. *San Lucas*, 1622-1628, Domenicchino, Roma, Sant'Andrea della Valle.



Fig. 8. *San Lucas exhibe el retrato de la Virgen María*, 1562-1563, Guercino, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

sencia de Moisés sosteniendo las tablas con las leyes que prohibieron las imágenes grabadas que se sitúa al fondo.⁶³ Al igual que la leyenda fue usada en el siglo VIII para defender las imágenes ante la predominante iconoclasia, la obra de Gossaert podría representar una defensa del arte religioso frente a las acusaciones de idolatría de los reformistas, destacando el proceso milagroso mediante el que san Lucas creó el auténtico retrato de la Virgen.⁶⁴ Como excepción, en una miniatura de un Libro de Horas del siglo XVI (ca. 1510, New York, Morgan Library, MS M.250, fol. 17r), el ángel se sitúa tras la Virgen en lugar de tras el evangelista. También Jan de Beer (ca. 1505-1510, Milán, Pinacoteca di Brera) representó al ángel, aunque situándolo al fondo moliendo los pigmentos. Sin embargo, no siempre es un ángel quien prepara los pigmentos, sino que en otras ocasiones se representa un personaje masculino que realiza esta acción, algo que ya mostraba la pintura de Colijn de Coter (1493, Iglesia San Luigi in Vieuve) y que tuvo continuidad en el siglo XVI, como muestra la obra de Vasari (1565, Florencia, Basilica della Santissima Annunziata), en la que la propia Virgen extiende el dedo índice señalando el retrato, lo que se ha interpretado como un signo de inspiración.⁶⁵ Las obras de Niklaus Manuel (1515, Bern, Kunstmuseum Bern) y Frans Floris I (ca. 1560, Amberes, Royal Museum of Fine Arts) son ejemplos de la continuidad que tuvo esta variación.

A pesar de que en el siglo XVI la variación del tipo mediante la representación del ángel fue frecuente, en el siglo XVII perdió vigencia. La obra de Maerten de Vos (1602, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) muestra a un hombre moliendo pigmentos tras el evangelista, quien ejecuta un retrato de la Virgen y el Niño. Las fuentes escritas refuerzan el predominio de esta figura frente a la del ángel, ya que Antonio Enríquez Gómez –conocido como Fernando de Zárate–, en su comedia *El médico pintor San Lucas* (1675), concibió el personaje de Modorro con la función de moler los pigmentos: «Modorro: Què alegría! / voy à moler los colores / para pintar a la Reyna / de los Angeles, que Reyna / sobre los Coros mayores».⁶⁶ Sin embargo, el ángel moliendo los pigmentos también se mantuvo, aunque de manera cada vez menos frecuente, como vemos en una pintura

63 BOECKL, "The Legend", p. 28.

64 BOECKL, "The Legend", p. 28.

65 BOECKL, "The Legend", p. 29.

66 ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [ZÁRATE, Fernando de] (1675), *El médico pintor San Lucas*, fol. 8r. Otra referencia al quehacer de este personaje es: «Mod. [...] para moler resplandores / se den roxo azul, y nieve / para pintar à MARIA, / que es de pecadores guía, / el cavallero se atreve / à competir peregrino / con el Athlante mayor; / que el lienzo superior / de este Retrato Divino / que mi amo ha de pintar [...] pues vamos afirmando / con el oleo la

del siglo XVII (Lima, Museo de Arte) y en una medalla de Kaspar Joseph Schwendimann (1775). *La pintura de Nuestra Señora de la Luz* (anónimo novohispano, siglo XVIII, México, Museo Nacional del Virreinato) presenta otra variación sobre la ayuda divina que recibió el san Lucas, ya que es la propia Virgen quien guía al evangelista en la ejecución de su retrato, tal y como dicta la leyenda de Nuestra Señora de la Luz.⁶⁷

En los siglos XVII y XVIII se observa el predominio de la representación de la Virgen con el Niño, aunque esto da pie a variaciones como la del grabado de Francisco López (1633) que ilustra los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho. En esta imagen, san Lucas retrata a la Virgen y a Cristo adulto, a quienes observa el evangelista a modo de aparición. Si bien la visión de la Virgen como modelo para el pintor ya había sido incluida anteriormente, en estos siglos son abundantes las pinturas que la representan. Ejemplo de ello son las obras de Luca Giordano (1692, Brest, MBA), Pierre Il Mignard (1695, Troyes, Museo de Bellas Artes) y Jean Langlois (ca. 1699-1702), entre otras.⁶⁸ Cabe destacar la pintura de Giuseppe Antonio Petrini (s. XVIII, Zurich, Kunsthau) por mostrar una visión de tan solo la cara de la Virgen en lugar de su representación completa. Igualmente, es destacable la obra de Simone Cantarini (ca. 1632-1648, Hampel Kunstauktionen) por no aparecer el retrato a la vista, pero sí la Virgen como visión de la que toma modelo para ejecutar el retrato. Por último, en el siglo XVIII se observa continuidad de la ausencia de la Virgen como modelo, como en la obra de Juan Correa (ca. 1669-1716, México, Iglesia de San Felipe Neri la Profesa), así como de la representación del retrato oculto al espectador, como vemos en las pinturas de Pietro Damini (ca. 1620, Padua, Iglesia de San Lucas) y Eduard von Steinle (1851, Reino Unido, Royal Collection Trust).

color, / asta que venga el Pintor, / vamos moliendo, y cantando: / Buela el pincel de Lucas Evangelista, / y al bolar va diciendo Ave Maria, / como al Sol ha pintado nos pinte al Alva / y estará la pintura llena de gracia, / y mirando a Maria diràn las gentes, / el Señor es contigo bendita eres». ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico*, fol. 10r.

67 CUADRIELLO, Jaime (2001), "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México DF., Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 130.

68 Otras obras en las que san Lucas toma como modelo la visión de la Virgen son: Filippo Paladini (ca. 1601, Palermo, Iglesia de San Giorgio dei Genovesi), Pierre Mignard (ca. 1612-1695, París, Louvre), Luca Giordano (ca. 1650-1955, Lyon, Museo de Bellas Artes), Domenico Piola (ca. 1681, Londres, British Museum), Alessandro Gherardini (ca. 1655-1728, París, Louvre), Giovanni Paolo Melchiori (ca. 1664-1745, París, Louvre).

Conforme avanza la cronología vemos cómo la diversidad de tipologías se va ampliando, ya que la Virgen retratada puede corresponder a diferentes advocaciones a las que se les ha adjudicado una leyenda semejante a la de san Lucas como pintor de su imagen. Es el caso de la Virgen leyendo de Ribalta (1625-1627, València, Museu de Belles Arts) o la Virgen con las palmas de frente de la Parroquia San Lucas Xolox (s. XVII-XVIII, Tecamac, Estado de México). Otro caso es la obra de fray Juan de Santa María, quien representó al evangelista, además de junto al retrato pictórico, junto a una escultura de la Virgen (1621-1623, Guadalupe, Real Monasterio de Santa María, Claustro de los Milagros), lo que también atribuiría su imagen escultórica al evangelista, tal y como dicta la leyenda de dicha advocación.⁶⁹

SAN LUCAS COMO PINTOR

La coincidencia de la ausencia de María posando o como visión y del ángel o ayudante moliendo los pigmentos o aconsejando al evangelista, así como el hecho de que el retrato se muestre ya acabado, son elementos que permiten distinguir el tipo iconográfico de San Lucas retrata a la Virgen María del de San Lucas como pintor. A partir de estas premisas, podemos distinguir diversas variantes de este último tipo en las que el retrato o el propio acto de pintar pasan a ser atributos identificativos del evangelista.

Si bien se ha apuntado que el icono de la Virgen se incorporó como atributo de san Lucas en el siglo XV,⁷⁰ ya en el XIV, en la *Virgen con el niño y santos* de Giuliano da Simone (ca. 1392-1395, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi) vemos a san Lucas mostrando el retrato de María como su único atributo identificativo. En el siglo XV, también Stefan Lochner (ca. 1455-1450, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum) representó al evangelista sosteniendo el retrato de la Virgen que se le atribuye como atributo, aunque en este caso el toro también lo acompaña. Parece que esta tendencia se mantuvo a lo largo del siglo XVI, ya que tanto Ambrosius Benson (ca. 1500-1550, Colección privada) como Jean Bourdichon (1503-1508, París, Biblioteca Nacional de Francia, Latin 9474) [fig. 5] optaron por la misma combinación de atributos que Lochner un siglo antes: el retrato de María y el toro.

69 HALL, Linda B. (2004), *Mary, Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*, University of Texas Press, Austin, p. 51.

70 En referencia a *La Coronación de la Virgen* de Michele Giambono (ca. 1450, Venecia, Galería de la Academia).

A partir del siglo XVII, el uso del retrato de María como atributo de dicho evangelista se extendió, aunque ofreciendo más variaciones en cuanto a su disposición. El Greco (ca. 1602-1605, Catedral de Toledo) [fig. 6] representó a san Lucas sosteniendo el libro que alude a su Evangelio, pero que también contiene el retrato de María a modo de ilustración, destacando así su faceta como retratista de la Virgen. También las fuentes escritas de este siglo refuerzan la consideración de san Lucas como pintor, tal y como escribió Lope de Vega en la LXXVIII de sus *Rimas sacras* (1614): «Lucas, gloria y honor de la pintura, / fue sólo digno de copiar un día / con envidia del cielo su hermosura. / O soberano Apeles de María, / pues retrató la virginal figura, / a donde Dios mostró lo que sabía». Semejante testimonio ofrece Carducho, quien incluyó a san Lucas en sus *Diálogos de pintura*, algo comprensible debido a que el santo era considerado como patrón de los pintores, e incluso dio nombre a numerosas academias:

«Y es mui cierto, que San Lucas fue Evangelista, y Pintor, en que vemos epilógado todo el encarecimiento, pues parece que Dios no quiso fiar este Arte a menos de a quien avia fiado su santo Evangelio, y hizo retratos de nuestra Señora, y de nuestro Señor; y que traía consigo estos retratos, con que convertía mucha gente, y hacia muchos milagros, y desto no ai duda».⁷¹

También Fernando de Zárate hizo hincapié en el asunto en *El médico pintor San Lucas* (1675), donde pone en boca del evangelista las siguientes palabras: «Luc. Esta es la Imagen primera / de Jesus suma alegría, / cuya adoración Latria / à la deidad verdadera / se debe, y en retratando / à su Santissima Madre, / Hija del Eterno Padre, / se imagen reverenciando».⁷² La proliferación de fuentes escritas artísticas destacando su faceta como pintor también fue notable en las de carácter religioso, como muestra las *Vidas de los santos* (1620) del obispo Máximos Margounios:

«It is said that he executed by pictorial art with wax first one image of the Holy Theotokos, holding in Her arms Our Lord Jesus Christ, and then another two; he showed them to the mother of the Lord, whether She liked them: and it seems She said, "The grace of my son will go tiith them through me", as well as with the images of the holy apostles

71 CARDUCHO, Vicente (1633), *Diálogos de pintura*, Francisco Martínez, Madrid, p. 128.

72 ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico*, fol. 7v-8r

*and saints: and that good and devout and venerable work was spread by him (Luke) everywhere on earth».*⁷³

El aumento de los testimonios escritos sobre la actividad artística de san Lucas se vio reflejado en su imagen, como vemos en la obra de Domenichino para Sant'Andrea della Valle (1622-1628, Roma) [fig. 7], en la que, aunque el evangelista no sostiene dicho retrato, son unos *putti* quienes lo exhiben, mientras otros muestran un rollo de papel en el que aparecen las primeras palabras de su Evangelio: "*Fuit Sacerdos*". La profusión del uso del retrato de María como atributo de san Lucas coincidió con el auge de los iconos a finales del siglo XVII y principios del XVIII como arma contra los movimientos iconoclastas promovidos por los protestantes y los turcos musulmanes.⁷⁴ En este contexto, la obra de Domenichino fue un referente para otros artistas, ya que las pinturas de Johann Michael Rottmayr (1716, Abadía de Melk), Daniel Gran (1738-1748, Iglesia de Sonntagsberg), Francisco Bayeu (1771, Madrid, Museo del Prado) y Pietro Tedeschi (1793, Urbino, Museo diocesano) parecen inspiradas en su obra, no solo por el esquema compositivo, sino por la representación del retrato de la Virgen como atributo del evangelista.

El *San Lucas* de Valentin de Boulougne (ca. 1618-1620) también incluye dicho retrato como atributo del evangelista, pero en este caso este tan solo se expone en su escritorio, mientras el santo escribe su evangelio y se acompaña del toro que lo representa. Esto nos lleva a considerar la variante del tipo que sitúa al evangelista en su taller mientras exhibe el famoso retrato de María que se le atribuye, la cual fue representada desde el siglo XVI, como vemos en la obra de Guercino (1562-1563, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) [fig. 8]. Además, esta obra establece otra variante del tipo, ya que el evangelista está acompañado por el ángel que, habiendo ya intervenido en el proceso, ha dado color al retrato conforme dicta la leyenda. La representación del ángel, además de conferir a la efigie un aura de sacralidad, refuerza el carácter divino del arte pictórico, consideración que sirvió de reivindicación del oficio en el siglo XVII, el cual instaba ser reconocido como un arte liberal y no mecánico, lo que llevaría al pintor

73 Ver el texto del s. XVIII *akolouthia* en la Gran Menaia el 18 de octubre, citado por Lipsius 18883-1890, vol. II: 2, p. 361, n. 2 y p. 358, n. 2. Versió diferente de Tsiknopoulos (1971), pp. 255-274, esp. pp. 270-271. Ambos aparentemente confían en el texto publicado por Margounios 1620, p. 18; cf. OHE, VIII, pp. 364-366, esp. p. 366. Cit. BACCI, "With the Paintbrush", p. 79.

74 BOECKL, "The Legend", p. 34.



Fig. 9. *San Lucas exhibe el retrato de la Virgen María*, s. XVIII, anónimo novohispano, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México.

a dejar de ser artesano para ser artista.⁷⁵ En este mismo siglo, también fue más frecuente representar a san Lucas en su taller, donde se muestra el retrato acabado, como en las obras de Giovanni Lanfranco (ca. 1611, Piacenza, Museo Civico) y Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber (ca. 1710-1768). En una estampa del siglo XVII el evangelista exhibe el retrato concluido a la propia Virgen, mientras que en una pintura anónima novohispana (s.XVIII, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México) [fig. 9], basada en la anterior obra, lo muestra al Cielo.

75 CIVIL, Pierre (2020), "El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro", en ARIZALETA, Amaia et al. (coords.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, vol. 2, p. 236. Vid. GÁLLEGO, Julián A. (1995), *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada.

La representación de san Lucas como pintor no se limitó a la exhibición del retrato de María que se le atribuye, sino que también se tradujo visualmente ejerciendo como retratista de esta, pero sin ningún modelo referente ni ángel consejero. Este tipo iconográfico se distingue del de san Lucas retratando a María, ya que suele formar parte del conjunto de los cuatro evangelistas o precede el Evangelio de san Lucas, por lo que el acto de pintar en sí constituye un atributo identificativo del santo, no la representación del episodio, lo que explicaría la ausencia del ángel y la Virgen. Este es el caso de una ilustración de la *Nuremberg Chronicle* de Hartmann Schedel (1493) o un tondo de Pinturicchio para Santa María del Popolo (1509, Roma). Parece que este tipo de imágenes fueron referencia para representaciones posteriores del evangelista, ya que Juan de Valdés Leal pintó en la Iglesia de San Clemente de Sevilla (ca. 1682) [fig. 10] un san Lucas muy semejante, puesto que, al igual que Pinturicchio, situó al toro como soporte de la tabla en la que ejecuta el retrato. También en *Los cuatro evangelistas* de Mattia Pretti (ca. 1656-1660, Palermo, Palazzo Abatellis) podemos identificar a san Lucas por encontrarse pintando el retrato de la Virgen, siendo este su atributo junto al toro.

No es de extrañar que el propio acto de pintar constituyera su atributo identificativo, puesto que el evangelista no solo ha sido considerado retratista de la Virgen sino también de otros personajes. Ya en el siglo XIV, en el *Manuscrito de Troppau* (iluminador del Misal de Neumark, 1386, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1182, fol. 91v), vemos al evangelista esbozando a Cristo Crucificado flanqueado por María y Juan, ofreciendo una variante que no ofreció continuidad aparentemente. Sería siglos después, cuando Francisco de Zurbarán planteara su *Cristo crucificado con San Lucas* (1630-1639, Madrid, Museo del Prado), obra en la que el evangelista como pintor, sosteniendo una paleta, admira a Cristo, como si tal imagen realista hubiera sido fruto de su obra. Por ello, remitimos de nuevo a la comedia de Fernando de Zúrate, en la que la propia Virgen afirma: «Virg. Quien à mi Hijo ha pintado / con pincel tan superior; / yo Criatura, y el Criador, / no ha de estar arrodillado».⁷⁶ Esto refuerza la idea de la razón de la efigie de María es la imagen de su Hijo, motivo por lo que en la mayoría de los retratos aparecen ambos. Incluso en los *Diálogos de pintura* de Carducho, encontramos una estampa de Francisco López (1633) [fig. 11] que muestra a María y Cristo frente al evangelista, acompañados por el toro y una cartela en la que se inscriben las palabras que dan comienzo a su evangelio. Por último, una ilustración de la Vulgata (1509, Londres,

76 ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico*, fol. 11r.



Fig. 10. *San Lucas*, ca. 1682, Juan de Valdés Leal, Sevilla, Iglesia de San Clemente.



Fig. 11. *San Lucas retrata a la Virgen y a Cristo*, *Diálogos de pintura*, 1633, Francisco López.

British Library, Royal 1 E. V, volumen 1, fol. 3), muestra a san Lucas en su taller acompañado del toro y un caballete que sostiene una tabla que parece pintar. Sin embargo, en este caso el espectador no puede ver qué está pintado el evangelista, lo que justifica que el propio acto de pintar sea lo que identifica a san Lucas.

CONCLUSIONES

La consideración de san Lucas como pintor surge de las leyendas que le adjudican la autoría del retrato de la Virgen María. Esto dio lugar a la representación de dos tipos iconográficos principales: san Lucas retratando a María y san Lucas como pintor. El primero se caracteriza por la presencia de María, generalmente con el Niño, posando para el evangelista, imagen que suele variarse con el añadido de un ángel consejero que da color al retrato o muele los pigmentos. El tipo de san Lucas como pintor presenta diferentes variantes. Por un lado, la representación del evangelista portando o exhibiendo el retrato terminado de María como atributo identificativo. Por otro, su representación pintando el retrato ya acabado u otras variantes, que destacan su identificación como pintor dentro del conjunto de los cuatro evangelistas. Dicha división dotaría al retrato de la condición de atributo, lo que contradice la consideración de Verstegen, quien afirma que realmente san Lucas es el atributo de la Virgen.⁷⁷ En todo caso, la representación de estos temas tuvo unas pretensiones claras en función del contexto en el que se realizaron las obras. Por un lado, la defensa de las imágenes frente a los movimientos iconoclastas, tanto aquellos que propiciaron el origen de la leyenda como lo más tardíos provenientes del protestantismo. Por otro lado, el énfasis en el carácter divino de la actividad pictórica pretendía lograr un ascenso en la consideración de este oficio, cuyo patrón era san Lucas. De este modo, el auge de la representación del evangelista, no solo como pintor, sino como el propio retratista de la Virgen, pretendía conferir un aura de divinidad tanto a las imágenes como a la mejor consideración de la actividad artística, algo decisivo para el ascenso de artesano a artista.

77 VERSTEGEN, "Between Presence...", p. 517.