

Trabajo de Fin de Grado

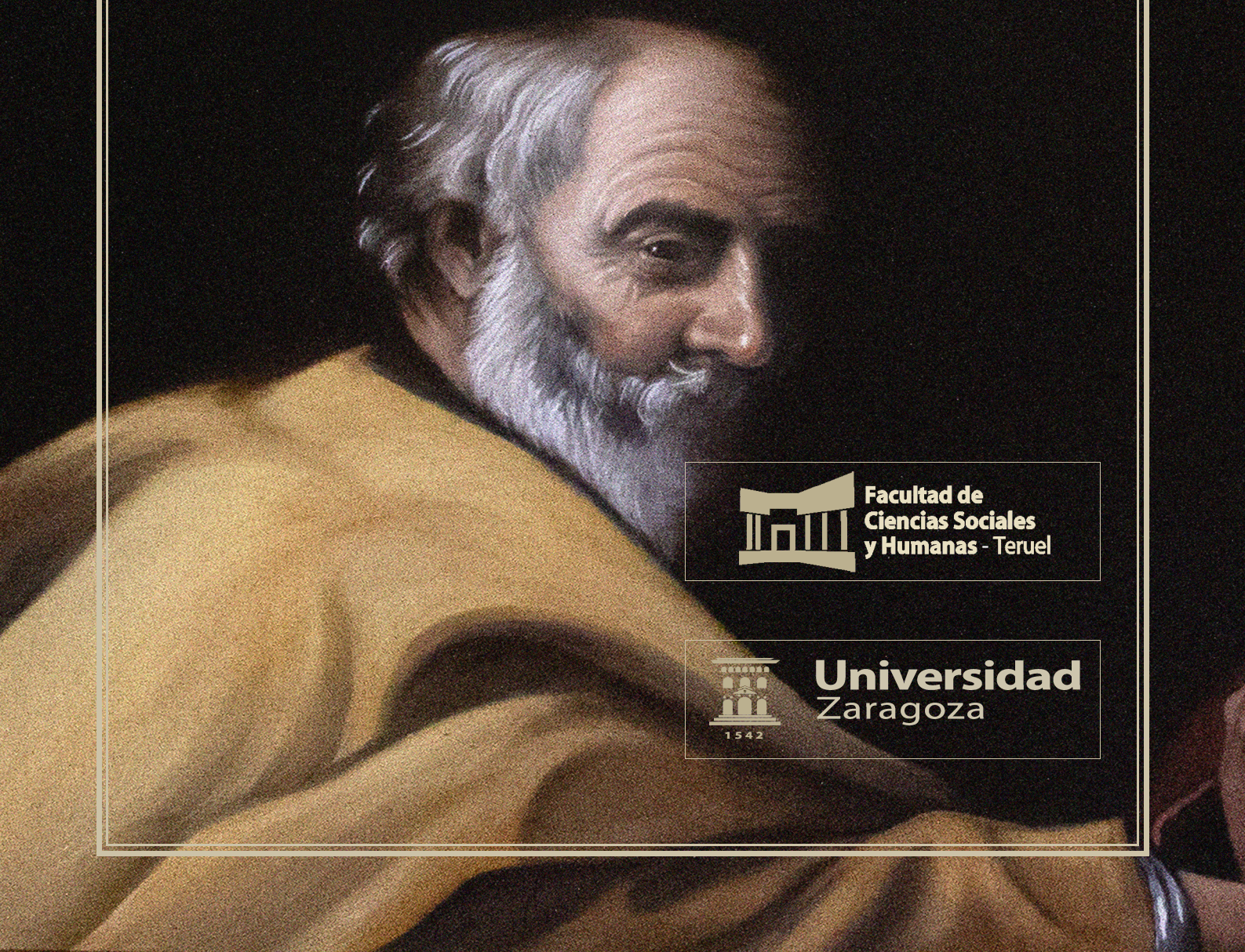
El Arte Cristiano y las Parábolas del Evangelio

Realizado por Joan Blesa García

Tutorizado por Pedro Luís Hernando Sebastián

Grado en Bellas Artes

2020-2021



Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel



Universidad
Zaragoza

Información sobre el Trabajo de Fin de Grado

Título: El Arte Cristiano y las Parábolas del Evangelio.

Tipo de trabajo: Serie Pictórica.

Autor: Joan Blesa García.

Tutor: Pedro Luis Hernando Sebastián.

Titulación: Grado en Bellas Artes.

Curso: 2020-2021.

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel.

Universidad de Zaragoza.



**Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel**



**Universidad
Zaragoza**

Índice

| | |
|--|----------|
| - Sumario.-..... | p.4 |
| - Palabras clave.-..... | p.4 |
| - Agradecimientos.-..... | p.5 |
| I. Introducción.- | |
| I.I. Presentación.-..... | p.6 |
| I.II. Justificación del tema.-..... | p.7 |
| I.III. Objetivos.-..... | pp.7-8 |
| II. Ámbito teórico.- | |
| II.I. Contextualización.- | |
| - Origen de la pintura cristiana.-..... | pp.9-11 |
| - Manifestaciones pictóricas del arte cristiano.- | |
| - Ciclo iconográfico del Antiguo Testamento.- | pp.11-14 |
| - Ciclo iconográfico del Nuevo Testamento.- | pp.14-17 |
| II.II. Cuerpo teórico.- | |
| - Definición de parábola.-..... | pp.18-20 |
| - Exposición y explicación de las parábolas seleccionadas.-..... | pp.20-22 |
| II.III. Descripción conceptual de las obras.- | pp.22-25 |
| II.IV. Referentes.- | p.25 |
| III. Ámbito técnico.- | |
| III.I. Metodología.- | |
| - Descripción técnica.-..... | pp.26-28 |
| - Estudios.- | |
| -Pintura a la acuarela y gouache.-..... | p.29 |
| -Pintura al pastel y trementina .-..... | p.29 |
| -Pintura al óleo.-..... | p.30 |
| III.II. Obra.- | pp.31-33 |
| IV. Conclusión.- | p.34 |
| V. Bibliografía.- | pp.35-36 |
| VI. Anexos.- | pp.37-46 |

Sumario

El mundo y la historia del arte parecen haber centrado muchos de sus esfuerzos en un tema particular: la creación de obras de arte inspiradas en las Sagradas Escrituras. El objetivo de este trabajo es atender a dicha tendencia para elaborar tanto una investigación histórica como una revisión pictórica de dicho tema. Concretamente, dentro del Arte Cristiano, se ha decidido trabajar tres lienzos por medio de la técnica de la pintura al óleo, que representan dos parábolas del Evangelio de Jesucristo. Para poder llevar a cabo este trabajo, se ha realizado un recorrido por el origen de la pintura Cristiana y sus manifestaciones pictóricas a lo largo de la historia del arte, además de un estudio sobre el término “*parábola*”, cuyo desempeño desemboca en la creación de dos lienzos que forman un díptico sobre “*la parábola del sembrador*” y un lienzo sobre “*la parábola de la oveja perdida*”. El estudio, tanto teórico como técnico, de la pintura religiosa determina que la relevancia de las manifestaciones artísticas inspiradas en el Cristianismo han trascendido los siglos, adaptándose a las tendencias y movimientos artísticos de cada época, convirtiéndose en uno de los mayores legados culturales y artísticos que integran el patrimonio de la humanidad.

Abstract

The world and the history of art seem to have focused many of their efforts on a particular theme: the creation of works of art inspired by the Holy Scriptures. The aim of this work is to address this tendency to elaborate both an historical investigation and a pictorial review of this topic. Specifically, within Christian Art, it has been decided to work three canvases using oil painting technique, which represent two parables of the Gospel of Jesus Christ. In order to carry out this work, a journey has been made through the origin of Christian painting and its pictorial manifestations throughout the history of art, in addition to a study of the term "parable", a work that leads to the creation of two canvases that form a diptych on “the parable of the sower” and a canvas on “the parable of the lost sheep”. This theoretical and technical study of religious painting determines that the relevance of artistic manifestations inspired by Christianity have transcended the centuries, adapting to the artistic trends and movements of each era, becoming one of the greatest cultural and artistic legacies that make up the heritage of humanity.

Palabras clave

Arte Cristiano - Evangelio - Parábola - Pintura al óleo

Agradecimientos

*Al que abrió su boca en parábolas
y declaró cosas escondidas
desde la fundación del mundo.*

*Al que por andar desocupado,
desatendió al Señor.*

A quien me dio la vida.

I. INTRODUCCIÓN.-

I.I. Presentación del tema.-

“Entonces acercándose los discípulos le preguntaron:

- ¿Por qué les hablas por parábolas?

Él respondiendo les dijo:

- Porque a vosotros os es dado saber los misterios del reino de los cielos, pero a ellos no les es dado [...] ¹

[...] Por eso les hablo en parábolas: porque viendo no ven, y oyendo no oyen ni entienden.” ²

Es importante destacar que las parábolas son una de las formas literarias, y por extensión al arte plástico, pictóricas, con más poder pedagógico para transmitir un mensaje. En este sentido, la intención que ocupa el presente trabajo no es otra que trasladar cierto mensaje al lector y al espectador de las obras; en concreto una pequeña porción del relato de los Evangelios y las enseñanzas de Jesucristo. Como consecuencia, podemos decir que el tema capital del estudio, es la representación de dos parábolas, por medio de la técnica de la pintura al óleo sobre lienzo. En particular, estas son: “*la parábola del sembrador*” y “*la parábola de la oveja perdida*”. Asimismo, se busca aportar una síntesis de los aspectos teóricos relativos a la pintura religiosa cristiana, además de un acercamiento al concepto de parábola, en relación con las predicaciones y enseñanzas de Jesucristo; todo ello para crear y definir una versión actualizada de dichas parábolas.

En definitiva, lo que se podrá encontrar en este trabajo de fin de grado es: una contextualización histórica, relacionada con la pintura cristiana, que ofrece un recorrido a lo largo de las diferentes obras y autores, que se han dedicado a la representación de los episodios contenidos en las Sagradas Escrituras; en particular desde el origen del Arte Cristiano en las catacumbas, pasando por la gran mayoría de los libros del Antiguo Testamento, hasta las escenas de la vida de Jesús y la pasión de Cristo. Además, la respuesta a una serie de preguntas relacionadas con el concepto de “parábola” como por ejemplo ¿Qué es una parábola? ¿Cuál es su diferencia del mito y la fábula? o ¿Como se interpretan las parábolas? Así como la explicación del significado de las parábolas seleccionadas para su representación. Por último, también podremos ubicar la descripción tanto técnica como conceptual de la obra realizada, además de una conclusión de lo aprendido a lo largo de la elaboración del trabajo.

¹ [Mateo 13:10] *La Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de Reina (1869) Revisado por Cipriano de Valera (1602) – Revisión 1960. Sociedades Bíblicas de América Latina.

² [Mateo 13:13] *Ibidem*.

I.II. Justificación del tema.-

En términos generales, este apartado busca motivar y definir las competencias que se aplican a la investigación. De esta forma, comprenderemos el tema mediante su valor científico y teórico. En este caso, se justifica el objeto de la investigación a partir de la exposición y actualización del arte religioso cristiano, a través de dos pinturas al óleo. La intención es resaltar, dentro de la iconografía cristiana, el papel de las parábolas de Cristo por su sencillez y su carga didáctica y moral, en el contexto inicial de una sociedad iletrada, en donde las imágenes poseían una fuerza transmisora evidente, y cuya importancia permanece vigente en la actualidad.

De igual forma, atender a la trascendencia del mensaje cristiano, por medio del trabajo de incontables artistas que se han dedicado a la representación de estos temas religiosos. Ya que en los últimos años y a lo largo de la historia del arte, los grandes nombres de la pintura se han dedicado a este tema en concreto; autores de la talla de Massaccio, Giotto, Fra Angélico, Piero de la Francesca, Leonardo Da Vinci, Tiziano, Rafael, Miguel Ángel, Caravaggio, Bernini, Ribera, Rubens, etc. Este trabajo representa una oportunidad para realizar una contribución a la temática y continuar con esta labor divulgativa.

I.III. Objetivos.-

El presente Trabajo de Fin de Grado plantea tres propósitos, que se quieren lograr por medio del estudio de las parábolas, referidas por la predicación de Jesucristo en los Evangelios canónicos y apócrifos. El primero de ellos, ahondar en los conceptos que a lo largo de la historia de la humanidad y concretamente de la historia del arte, han servido como modelos originales de la enseñanza cristiana, es decir, aquellas aptitudes que sirven como ejemplo del ideal de vida según las enseñanzas de Jesús. Se busca trabajar ideas de carácter arquetípico, justo por su naturaleza trascendente, una serie de ideas que atañen al género humano por su gran valor y preeminencia. Como argumenta José M. Martínez acerca de la temática y clasificación de las parábolas, *“dichos temas son relativos a Dios, a su soberanía, al hombre, al sentido de su vida, a su responsabilidad y destino, a la oración, al servicio cristiano, etc. todo ello en el marco de un tema central: el Reino de Dios.”*³ Estas concepciones están en la raíz desde la cual debe abordarse la condición humana, razón indispensable para comprender aquellos conceptos que aparecen inmutables en el ideario de las personas y, por consiguiente, aparecen plasmados en las representaciones artísticas de la cultura occidental.

3 MARTÍNEZ, José M. *Hermenéutica Bíblica*, CLIE, 1984, p.483.

El segundo objetivo responde a un interés de carácter recreativo. Es decir, se busca “re-crear” lo ya creado con el fin de entenderlo mejor. De ahí deriva la reproducción plástica de los textos sagrados como un género pictórico en si mismo, que se enmarca en la categoría de pintura religiosa. En relación directa a este trabajo, esto es por interpretar un conjunto de escenas presentadas en los textos del Nuevo Testamento; concretamente dos parábolas contenidas en los Evangelios canónicos de San Mateo, San Marcos, San Lucas y en el Evangelio apócrifo de Santo Tomás, las cuales se seleccionan por ser dos de las de más notable prominencia. Igualmente, se desea recrear éstas parábolas de Jesús para, de algún modo, reflexionar y acercarse a su ejemplo de vida.

Por último, el tercer aspecto depende de una intención evangelizadora, se procura dar a conocer las buenas nuevas del Evangelio, dando a luz el Reino de Dios y acercando la promesa cristiana al mundo del arte. Esta voluntad de ilustrar las parábolas se fundamenta en materializar en obras pictóricas el mensaje de Cristo, a fin de manifestar el amor y la fe en Dios, para la gloria del mismo. Así pues, consideramos como hipótesis que esa voluntad de “dar a conocer el Evangelio”, apareció en el origen del arte cristiano con una evidente vocación pedagógica, en medio de una sociedad mayoritariamente iletrada. Si dejamos a un lado el rol de la Iglesia Católica Romana como mecenas del arte, ésta podría ser la principal razón por la cual hallamos tantos artistas que pintan, dibujan, esculpen y construyen utilizando como base los textos sagrados.

En conclusión y bajo nuestro punto de vista, emprender esta tarea supone revivir el sentimiento que otrora fue el germen que proporcionó al mundo sus más grandes y manifiestas creaciones artísticas. Un germen que en los últimos años, y tras un aparente letargo, ha significado el renacer del interés espiritual en el mundo del arte, demostrando que los artistas siempre han usado su oficio para significar su vida, y de algún modo buscar aquellos elementos trascendentes que perciben en la existencia, y que les permiten ejercer un acto de comunión con lo divino.

II. ÁMBITO TEÓRICO.-

II.I. Contextualización.-

Como método introductorio, cabe destacar la evidente deuda que se contrae con los autores que se han especializado en el estudio y análisis de la pintura cristiana. De ellos se ha extraído información para esta contextualización histórica. De dichos autores se da cumplida referencia en la bibliografía especializada y general.

- Origen de la pintura cristiana.-

En cuanto al tema que nos ocupa, entendemos como pintura religiosa cristiana aquel género pictórico que se dedica a representar, con objeto central, las escenas de las Sagradas Escrituras. En relación con las temáticas específicas, esta clase de arte no solamente está motivado por el sentimiento religioso, sino que busca ilustrar de modo material el mensaje cristiano. El uso de estas cuestiones no ha variado en gran medida a lo largo de la historia, como nos revela el teólogo Juan Plazaola, al hablar del desarrollo de la pintura cristiana después de sus orígenes: “[...] *San Paulino de Nola decide pintar en varias iglesias construidas por él, escenas del Antiguo Testamento; Pero para decorar los ábsides prefiere símbolos de la Santa Trinidad y de los apóstoles. [...] Parece pues evidente que en la segunda mitad del siglo IV la postura oficial de la Iglesia es la preferencia por figuras simbólicas. [...] Pero al mismo tiempo, [...] constata nuevos temas iconográficos y una nueva visión de la figura de Cristo.*”⁴ Esta afirmación certifica que, desde sus inicios, el Arte Cristiano es aquel que busca escenificar los episodios del Antiguo Testamento, así como los símbolos y alegorías relacionadas con el mensaje de Cristo, la representación de su vida, muerte y resurrección, así como los hechos de los apóstoles junto a las Epístolas paulinas y universales, recogidas en el Nuevo Testamento.

Es necesario recalcar que, a diferencia del Arte Sacro, que aparece ligado al Arte Religioso e incluso se confunde en muchos casos, este último no pretende la creación de imágenes dedicadas al culto de las mismas, sino que se dedica a la recreación de escenas bíblicas, personajes o eventos relacionados con las escrituras, con la intención de exponer sus enseñanzas, pero evitando su uso como objetos de adoración. De modo que estas deben apreciarse como obras artísticas sin un carácter sacralizado.

Una vez aclarado esto, el siguiente punto trata sobre la cronología de este género; Primeramente diremos que es una difícil tarea enmarcar la pintura cristiana en un periodo concreto del tiempo, debido a que sus representaciones aparecen disgregadas por casi todo el espectro de la historia del arte. Éstas abarcan un abanico temporal que contempla las primeras manifestaciones del Arte Paleocristiano en los siglos I y II, y recorre cada una de las distintas etapas del arte, hasta la actualidad. Por consiguiente, y empezando por el ya citado arte cristiano primitivo del mundo antiguo, podemos decir sin riesgo a equivocarnos, que este tipo de pintura ha sido un motivo frecuente para los artistas de los distintos periodos históricos.

4 PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia del Arte Cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos BAC, 1999, p.20.

El arte Cristiano, resultó ser el grueso de la creación artística en la Edad Media, donde sus manifestaciones se extendieron más allá de la representación de escenas del Antiguo Testamento o del Evangelio, mediante pinturas, mosaicos y esculturas que decoraban las catacumbas o baptisterios, y empezó a tomar una mayor expresión en la arquitectura de las iglesias, las basílicas y las catedrales que se fueron construyendo a lo largo del Románico y el Gótico. Es decir, el culto cristiano, junto al mecenazgo de la Iglesia Católica Romana, convirtieron las manifestaciones del arte cristiano en el tema predilecto del propio arte. Más tarde, durante el Renacimiento, no se restó importancia a las expresiones de la pintura cristiana a pesar de que este periodo, siguió una corriente antropocéntrica y humanista, con tendencia a la secularización, por el contrario, los artistas seguían acudiendo a este tema de forma recurrente. Como consecuencia de la Contrarreforma, pasó a ser un asunto de suma relevancia durante el Barroco, donde muchas de las imágenes y conceptos que se habían estado pintando en relación a los pasajes bíblicos, adquirieron un carácter más complejo y detallado, llegando al extremo de producir algunas de las mejores y más relevantes obras pictóricas del arte cristiano en la historia. Del mismo modo, permaneció como una de las materias sustanciales de la Edad Moderna, que acabó extendiéndose por el mundo contemporáneo mediante el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Realismo, como un género pictórico en si mismo, que aún a día de hoy sigue teniendo vigencia. En definitiva, estos hechos aseguran al Arte Cristiano como uno de los temas mas importantes de la historia del arte, por su permanencia y continuidad a lo largo del tiempo.

Una vez introducido el tema, y entrando propiamente en la materia que nos ocupa, cabe señalar que el Cristianismo expresó su sentido desde la palabra, pero sobre todo por medio de la imagen. Hablando de su origen, podemos comentar que las primeras pinturas aparecen con una clara intención decorativa. No obstante, en lo que se refiere a la temática del Arte Paleocristiano en las catacumbas, no pretende solo decorar estos lugares de reunión, sino manifestar de forma plástica escenas relacionadas con el primigenio culto cristiano. Este tipo de arte adquiere una fuerte influencia de mitemas, tanto de la mitología grecorromana como de oriente próximo, coincidiendo estos temas con los de las mitologías paganas. Un claro ejemplo es el Diluvio Universal, como podemos ver en el fresco de “*Noé en el arca*” en las Catacumbas de Santa Domitila de Roma, [Vid. en adelante Anexo de Imágenes: Img.1] Pero como nos indica Ignacio de M. Cerezeda en su artículo “*El arte Cristiano*”: “[...] *el arte de las Catacumbas, no tiene más importancia en el proceso histórico del Arte Cristiano, que el de su nacimiento, o más bien, su iniciación*”.⁵

5 CERECEDA, Ignacio de M. “El Arte Cristiano”, en *La construcción moderna*. Madrid, en la Imprenta de A. Marzo, 1912 Abril 15, (núm.7)

Más adelante aparecen distintas representaciones de carácter simbólico con formas animales como el pez o el cordero de Dios para sustituir la forma de Cristo, pero finalmente surgen símbolos antropomórficos, que representan la propia figura de Cristo como “*el pescador de almas*” o “*el buen pastor*” en las Catacumbas de Priscila. [Img.2] “*Además de las imágenes simbólicas de Cristo, que ampliaron su significación a alegorías sacramentales, y se fueron creando imágenes más explícitas por si mismas, basadas en los episodios evangélicos*”⁶. Estas representaciones de los sacramentos también tienen su expresión en la pintura cristiana, siendo las representación del Bautismo [Img.3] y la Eucaristía sus temas centrales, aunque en el arte de la Edad Media apenas surgen obras con dichos motivos. Después de la Paz de la Iglesia en el siglo IV, con el Edicto de Milán, el arte religioso entra en una nueva etapa. Empiezan a representarse episodios bíblicos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento con más frecuencia. Por consiguiente, y cerrando con el apartado que se refiere al origen de la pintura cristiana, entramos en un nuevo bloque de investigación que expone los dos ciclos iconográficos en los que podríamos dividir las manifestaciones pictóricas del Cristianismo; primero del Antiguo Testamento y después del Nuevo Testamento.

- Manifestaciones pictóricas del arte cristiano.-

Este apartado se desarrolla mediante un recorrido por las obras y autores que trabajaron este tema y que se han seleccionado según el propio gusto y criterio del autor de este trabajo. El recorrido sigue el orden explícito de los libros de la Biblia, el cual se ha decidido estructurar en dos grupos, de acuerdo con el criterio que se sigue en las Sagradas Escrituras.

- Ciclo iconográfico del Antiguo Testamento.-

Empezando por el grupo de libros del Pentateuco, y concretamente con las representaciones del libro del Génesis, encontramos obras como el renombrado fresco de Miguel Ángel conocido como “*La creación del hombre*”, pintado en el año 1511 en la bóveda de la Capilla Sixtina, en una estancia del Palacio Apostólico del Vaticano, que el pintor renacentista “*decora con nueve episodios del Génesis: de la creación hasta el pasaje de la embriaguez de Noé*”⁷. [Img.4]

6 MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz; GONZÁLEZ VICARIO, M^a Teresa ; ALZAGA RUIZ, Amaya. *Mitología clásica e Iconográfica cristiana* UNED, Editorial Ramón Areces, 2010

7 AZNAR ALMAZÁN, Yayo; LÓPEZ DÍAZ, Jesús. *Introducción a la historia del arte*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. 2014 p.94

Del mismo modo, centrados en el mismo pasaje bíblico podemos observar el famoso tríptico de Jheronimus Bosch, que aborda este mismo tema, el cual se pintó apenas unos años antes, en el año 1503 y fue bautizado como “*El jardín de las delicias*”. En ésta pintura se nos muestra en tres paneles “*el mundo durante el tercer día de la creación, [...] la obra de la creación, que culmina el sexto día con la introducción de Eva.*”⁸ Además de representar a “*la humanidad antes del diluvio universal y, [...] el infierno*”⁹. [Img.5] Similarmente, otros artistas como Tiziano, Durero o Rubens pintan episodios relacionados con el paraíso terrenal y el pecado original, con la consiguiente caída del hombre. De ello da buena cuenta el Museo Nacional del Prado, donde permanecen conservadas las dos tablas conocidas por el título de “*Adán y Eva*”, que pintó Durero en el año 1507, el lienzo de Tiziano “*Adán y Eva en el paraíso terrenal*”, del año 1550 o la copia del mismo realizada por Rubens en el 1628¹⁰. [Img.6] Sobre el mismo concepto bíblico, pero medio siglo antes que el Bosco, pinta Masolino da Panicale, junto al joven Massaccio, los frescos de la Iglesia del Carmen, en Florencia, conocidos por el título de “*La expulsión de Adán y Eva del paraíso*”, entre los años 1426 y 1427 y que decoran la capilla Brancacci. [Img.7] Si apelamos a un símil de otra escuela de pintura, pero que recurre al mismo tema, observamos que en el año 1470 pinta el flamenco Hugo Van Der Goes, un óleo sobre tabla que tituló “*Caída del hombre*”, y que permanece conservado en el Museo Kunsthistorisches de la ciudad de Viena. [Img.8] Siguiendo con la secuencia cronológica de la Biblia, nos encontramos con la historia de los primeros hombres, en la época de los grandes patriarcas. En este apartado entraría, por ejemplo, la obra de estilo renacentista de Jacopo Robusti “*el Tintoretto*”, conocida con el nombre de “*Cain y Abel*”, realizada con pintura al óleo sobre lienzo en el año 1552.¹¹ [Img.9]

Las grandes catástrofes del Antiguo Testamento, es la parte que ejemplifica obras como el ya citado Diluvio Universal, como podemos ver en la representación al fresco de Miguel Ángel, [Img.10.1] realizada en el año 1509, o la escena del mismo episodio bíblico, pintada al óleo sobre tabla en el año 1530, por el pintor de estilo manierista Jan Van Scorel, que logra reflejar un escena que consigue conjugar figuras derivadas de la pintura de Miguel Ángel “*con el paisaje nocturno, tipología característica de la tradición nórdica*”.¹² [Img.10.2] Otro episodio contemplado en el mismo bloque iconográfico es el de la Torre de Babel, como dejó plasmado Pieter Brueghel “*el Viejo*”, en la única de las tres versiones que se conserva en el Museo Kunsthistorisches, una escena

8 FISCHER, Stephan. *Iheronimus Bosch. La obra completa* Köln, TASCHEN GmbH, 2016, p.247

9 *Ibidem*.

10 RIELLO, José María. “*Adán y Eva*”, Tiziano. En *la Guía del Prado*. (pp.252,253) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2ª edición revisada, 2009; ATERIDO, Ángel. *Ibidem*. (pp.406-407).

11 <<https://reproarte.com/es/component/virtuemart/cain-y-abel-detail>> Consultado el 10 de Julio de 2020

12 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-diluvio-universal/d1392ff6-25ca-442a-8fe4-0d8fb9da041f>> Consultado el 11 de Julio de 2020

pictórica en la que el autor capta la esencia del pasaje bíblico al representar una torre que “... *no está hecha para que viva nadie en ella, ni para defenderse, ni para dar lustre y gloria a la ciudad; su única ambición es emprender el asalto del cielo, que tarde o temprano está segura de poder perforar.*”¹³ [Img.11]

Asimismo podemos encontrar la representación de la vida de los grandes patriarcas en obras como “*El sacrificio de Isaac*”, de Caravaggio [Img.12] terminada en el año 1604, y que representa el momento en el que Dios manda a Abraham sacrificar a su propio hijo, Isaac. O la obra sobre el mismo tema y con título homónimo de Rembrandt, óleo sobre lienzo pintado en el año 1635 cuya escena “*reviste la apariencia de un golpe de efecto. Sorprendido por la irrupción del ángel.*”¹⁴ [Img.12] “*La riña de Ismael e Isaac*”, de Luca Giordano (1664), [Img.13] “*La reconciliación de Jacob y Esaú*”, de Pedro Pablo Rubens (1624), [Img.14] o “*El sueño de Jacob*”, de José de Ribera del año 1639, donde “*el Españolito*” logra una metáfora visual muy sutil, al pintar la escalera hacia el cielo que nombra el pasaje bíblico, como un haz de luz que baña el rostro de Jacob. [Img.15]

En el bloque de los libros históricos, y continuando con el libro del Éxodo, se representan los episodios relacionados con la salida de los hebreos del antiguo Egipto, y su liberación de la mano de Moisés, quien los condujo a la tierra prometida. Esto quedó plasmado en obras como “*Moisés frente a la zarza ardiente*” un óleo sobre tela de Domenico Fetti, pintado entre 1613 y 1614, que esta en el Museo de Historia del Arte de Viena. [Img.16] En las representaciones de las plagas de Egipto, como por ejemplo “*La quinta plaga de Egipto*”, un óleo de 1800, en el que Joseph M. Turner representa la misteriosa y contagiosa enfermedad que afectó al ganado egipcio, elaborado en el estilo pictórico típico del romanticismo, pero con la influencia de la “*tradición nórdica de escenarios naturales con matices fantásticos*”.¹⁵ [Img.17] La entrada en el desierto del pueblo de Israel y la provisión del maná de Dios, se ejemplifica en la obra de Tintoretto “*La recogida del Maná*”, de estilo renacentista italiano y pintada en 1577. [Img.18] El episodio del Monte Sinaí y las tablas de la ley representadas por Rembrandt, Ribera o Philippe de Champaigne. Y, finalmente, el pasaje de la entrada en la tierra prometida, como podemos ver en la obra realizada al óleo sobre cartón “*Moisés viendo la tierra prometida*” del paisajista Friedrich Edwin Church, terminada en el año 1846. [Img.19]

Pasando rápidamente por los libros de los jueces, de los reyes y los profetas de Israel, podemos destacar los episodios de la consolidación de la monarquía en Israel por medio de obras como “*Sansón y Dalila*”, una brillante acuarela de estilo simbolista y realizada en el año 1882 por el

13 DENIZEAU, Gérard. *La Biblia explicada a través de la pintura*. Barcelona, LAROUSE, 2015, p.42

14 Ibidem. p.51

15 Ibidem. p.70

pintor Gustave Moreau. [Img.20] “*Saúl y David*” de Rembrandt, pintura creada en un plazo de cinco años, alrededor del año 1650 y que podemos encontrar expuesta en La Galería Real de Pintura de Mauritshuis” [Img.21]; o el óleo sobre tela realizado en 1878, y que recibe el mismo nombre, elaborado por el pintor Ernst Josephson. [Img.22] Por otra parte, observamos en el famoso capítulo del rey David, obras como “*David venciendo a Goliat*” de Caravaggio [Img.23] o el “*David y Goliat*” de Tiziano, una obra que representa “*el momento inmediatamente posterior a la victoria de David, cuya postura de rodillas y con los brazos en alto hacia la misteriosa luz que cae del cielo*”¹⁶ sirve como gesto de debida alabanza al Todopoderoso. [Img.24] Por último, y cerrando con el bloque de libros del reinado de Israel. destacamos el episodio de “*El juicio de Salomón*” de la mano del pintor normando Nicolás Poussin, donde podemos ver representado el juicio entre dos madres que reclaman el mismo hijo, y donde el rey Salomón “*aparece sumido en una reflexión cuya profundidad solo delatan sus ojos y sus manos*”¹⁷ [Img.25]; o la representación de “*El cautiverio de los hebreos en Babilonia*”, realizado al óleo en el 1858 por Joaquín Ramírez, y conservado en el Museo Nacional del Arte de México. [Img.26] En relación con los libros sapienciales o poéticos dejaremos su desarrollo de lado. por carecer de episodios notables representados en la historia del arte, y esto es por su carácter didáctico y no histórico, lo cuál dificulta traducir estas ideas en un lenguaje pictórico.

- Ciclo iconográfico del Nuevo Testamento.-

A partir del nacimiento de Cristo, establecemos cuatro grupos diferenciados de libros; El primer bloque recoge la historia de Jesús en los cuatro evangelios; el segundo relata los Hechos de los Apóstoles; en el tercer grupo encontramos los libros didácticos que contienen las epístolas paulinas y generales y, por último, el libro de las Revelaciones más conocido como el Apocalipsis.

De las obras más relevantes en relación con la infancia de Jesús, encontramos por ejemplo “*La anunciación*” de Fra Angélico, una pintura en la cual se muestra la escena narrada en el primer capítulo del Evangelio de Lucas, y que representa el momento en el que “*el ángel Gabriel saluda reverente a la Virgen, [...] quien inclina ligeramente la cabeza para mostrar su sumisión*”¹⁸ recibiendo el anuncio de la concepción del Hijo de Dios. [Img.27] Análogamente e inspirada en el mismo pasaje, encontramos la obra realizada entre los años 1597 y 1600 por el Greco, que se conserva en el Museo del Prado, [Img.28]; o el óleo sobre lienzo, de Murillo, pintado medio siglo

¹⁶ DENIZEAU, Gérard. *La Biblia explicada a través de la pintura*. Barcelona, LAROUSE, 2015, p.91

¹⁷ Ibidem. p.93

¹⁸ UPJOHN, Everard; WINGERT, Paul; MAHLER, Jane Gastón. *RENACIMIENTO Arte Italiano Nórdico y Español*. Madrid - Barcelona, DAIMON, 1984, p.85

más tarde, en 1660, y conservado en el mismo museo. Estas son dos obras que, aparte de describir el mismo acontecimiento, comparten un elemento simbólico común: la representación de un conjunto de ángeles en la parte superior de los lienzos, que parecen estar celebrando la buena nueva [Img.29]. Por supuesto, uno de los temas más recurrentes en la pintura Cristiana es el propio nacimiento de Cristo, un acontecimiento que se representa en obras como la pintura de Federico Barocci, conocida como “*La Natividad*”, de estilo naturalista místico, y “*cuyo punto focal es el Niño, al que la Virgen semiarrodillada contempla con arrobó.*”¹⁹ [Img.30] La obra homónima de Giovanni Battista Tiepolo, de 1732, que está en la Basílica de San Marcos en Venecia, [Img.31] y que también utiliza el recurso de enfocar la luz sobre el niño Jesús, para enfatizar la atención en él, y convertirlo en la figura principal de la obra. Contrastando con lo que ocurre en la “*Adoración de los pastores*” de Domenico Girlandahio, una obra pintada en 1485, y conservada en la Capilla Sassetti de la Iglesia de la Santa Trinità de Florencia, [Img.32] en la que, si bien el niño se sitúa como el centro de la escena, es María la que ocupa el lugar preponderante y quien recibe un mayor peso compositivo en la obra. Por otra parte, de los episodios de su infancia podemos destacar también obras como “*La masacre de los inocentes*”, un óleo sobre tabla pintado por Rubens en 1611, con su característico estilo Barroco. “*La presentación de Jesús en el templo*”, de Francisco Rizi, realizado hacia el año 1663 y de fuerte influencia veneciana [Img.33], o el óleo sobre tabla conocido con el título de “*Jesús entre los doctores*”, elaborado en el año 1506 por Alberto Durero. Esta última, está expuesta en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y representa el capítulo en el que Jesús se pierde en el templo de Jerusalén para discutir con los maestros de la ley judía, [Img.34] y que, como dato curioso, representa a Jesús con una larga melena rubia.

Continuando con la vida pública de Jesús, podemos ver episodios como la elección de los doce apóstoles en el fresco “*Vocación de los apóstoles*”, de Domenico Gírladahio, elaborado en 1481, y conservado en la Capilla Sixtina del Vaticano. [Img.35] Los episodios relacionados con los milagros de Jesús, como por ejemplo, el “*Milagro de los panes y los peces*”, realizado entre los años 1620 y 1623, por Giovanni Lanfranco, y que está en la Galería Nacional de Irlanda; [Img.36] En esa misma línea, la escena de la curación del paralítico en la piscina de Betesda, representada en la obra realizada al óleo sobre tela, alrededor de 1667, y conocida como “*El milagro de la Piscina*” de Bartolomé Esteban Murillo [Img.37]; o “*La resurrección de Lázaro*” de José de Ribera, una obra maestra de 1616, en la que el autor “*crea una luz intensa y dramática que participa en la narración al resaltar tanto la mano de Cristo que señala a Lázaro como el enfático gesto del resucitado*”.²⁰

19 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. “*El Nacimiento*”, Barocci. En *La Guía del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2ª edición revisada, 2009, p.243

20 PANCORBO, Alberto. “*La resurrección de Lázaro*”, Ribera. En *La Guía del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2ª edición revisada, 2009, p.76.

[Img.38] En relación con las parábolas, que es el tema principal de este trabajo de investigación, destacaremos, por ejemplo, “*La parábola del trigo y la cizaña*”, de Abraham Bloemart, [Img.39] donde podemos ver como “*el diablo, identificado por sus cuernos y su cola, siembra mala hierba (o cizaña) en el campo donde se ha plantado trigo, mientras los campesinos duermen.*”²¹ En esta escena pictórica, Bloemart logra representar la enseñanza espiritual bíblica, cuando plasma, con acierto, la coexistencia entre el bien y el mal, (a la cual hacía referencia Jesús en la parábola), además de señalar directamente la ineludible separación entre redimidos y perdidos en la consumación de los tiempos. Por otro lado, destacan “*La parábola del Sembrador*” [Img.40] o la parábola de “*Los viñadores infieles*”, de Abel Grimmer [Img.41] dos obras que, tanto en su estilo, como su temática, son muy parecidas, además de por su formato pequeño y la utilización de elementos frecuentes en su producción. La diferencia más notable es la referencia pictórica a cada parábola, es decir, mientras que la primera nos muestra a Jesús junto a sus discípulos, en la parte inferior derecha, donde son instruidos frente a un campo en donde un hombre siembra, en la segunda, Jesús y los discípulos, situados esta vez en la parte inferior izquierda, reciben la doctrina tomando como ejemplo una viña y sus trabajadores. Es interesante ver como, a pesar de la diferencia doctrinal de cada parábola, la representación es casi la misma, y tal vez esto se deba al éxito que tenían en su época las obras inspiradas en los calendarios medievales, lo cual no deja de ser curioso, por representar edificios del siglo XVII en la época de Jesús, en un evidente acto anacrónico. Asimismo, por nombrar alguna de las muchas representaciones inspiradas en este estilo narrativo, destacamos “*La parábola de los talentos*” de A.N. Mironov, [Img.42] o “*La parábola de la paja y la viga*” de Domenico Fetti, etc. [Img.43] dos obras poco conocidas por pertenecer a colecciones privadas.

Por último, concluiremos este recorrido por las manifestaciones de la pintura cristiana, nombrando algunas obras de la Pasión de Cristo, que contempla su juicio, crucifixión y resurrección. Del mismo modo, se considera dejar fuera de esta contextualización tanto la iconografía mariana y la hagiografía, por considerarse arte sacro, así como los Hechos de los Apóstoles, los libros didácticos y el libro de las Revelaciones, con la intención de detenernos en el punto en donde el trabajo que nos ocupa, recupera su cauce, esto es, las parábolas del Evangelio. Para finalizar esta contextualización, como se ha dicho previamente, nombraremos algunas obras del bloque de la Pasión, como por ejemplo: “*La flagelación de Cristo*” de Piero de la Francesca, una obra pintada en un claro estilo renacentista y que representa el momento en el que Jesús recibió los latigazos de los guardias romanos, hasta que estos se cansaron. [Img.44]

21 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Bloemaert_-_Parable_of_the_Wheat_and_the_Tares_-_Walters_372505.jpg> Consultado el 24 de Mayo de 2021

También podemos nombrar sobre el mismo momento de la Pasión, *“La coronación de espinas”* de Leandro Bassano, [Img.45] donde el autor logra captar el dramatismo de la escena con elementos pictóricos, como la prominente lágrima que cae sobre la mejilla de Cristo, o el color oscuro de la pizarra donde está pintado, la cual ayuda a crear un ambiente lúgubre en la escena, que apenas tiene dos focos de luz. Sin embargo, cabe destacar, que al igual que ocurría en las parábolas de Abel Grimmer con los edificios, no pasan desapercibidas las armaduras de los guardias romanos, representadas con una clara inspiración medieval, lo cual resulta ser una imagen inadecuada de la armadura militar romana que llevaban las tropas en los tiempos de Jesús. Siguiendo con las sucesión cronológica, después del juicio y la flagelación, nos encontraríamos ante la escena de la subida al Gólgota. La obra realizada por Tiziano, conocida como *“Cristo con la cruz auestas”* [Img.46] es un ejemplo de esta parte del relato bíblico. El pintor representa a Jesús junto a Simón de Cirene, quien fue obligado a ayudar a Cristo a cargar la cruz, y lo hace por medio de un primerísimo plano del Mesías, que dirige la mirada directa al espectador; además el autor acude a un elemento recurrente en este tipo de pinturas, que es enfatizar el sufrimiento de Jesús por medio de una lágrima que recorre su mejilla. Llegando ya al final del relato de la Pasión de Cristo, nos encontramos ante la representación de *“La piedad”*, de la mano de autores como Alonso Cano [Img.47] o de Jordaens Jaques, [Img.48] obras que representan el momento después de la muerte de Jesús, donde María, *“que sostiene en su regazo el cuerpo muerto de Cristo conduce implorante la mirada al cielo”* ²² en ambas obras, aunque, mientras que en la primera pintura son un grupo de ángeles quienes están presentes, en la segunda son José de Arimatea, María Magdalena, Nicodemo, etc. Para finalizar este ciclo iconográfico, no puede dejarse de lado una de las más trascendentes imágenes del arte Cristiano: la crucifixión. Tres de las más relevantes representaciones de este momento histórico son el *“Cristo crucificado”* de Velázquez,[Img.49] de Murillo,[Img.50] o de Goya,[Img.51] que se conservan en el Museo del Prado, y de las que sabemos que, al menos, la de Goya está inspirada en la de Velázquez, siendo que las tres parecen estar relacionadas, por utilizar casi la misma composición y gama cromática. Diferenciándose apenas por la postura de Jesús y la técnica pictórica específica de cada autor. Por último, quedaría referirse a la resurrección de Cristo, representada en obras como el retablo pintado al temple, de Juan Correa de Vivar, titulado *“La resurrección de Cristo”* [Img.52] que representa a un Jesús triunfante saliendo del sepulcro, frente a la estupefacta reacción de los soldados. Aunque el pintor sí que representa la sepultura sobre la peña, tal y como lo nombra el texto bíblico, también aparece un anacronismo, o al menos un fallo de interpretación del texto al situar un sarcófago tras la figura de Jesús.

22 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-piedad/05d1877d-11c5-4eb6-a0cf-6ff315ed351e>>

Consultado el 24 de Mayo de 2021

II.II. Cuerpo teórico.-

- Definición de parábola.-

Debemos atender pues, a la cuestión fundamental de esta trabajo: ¿Qué es una parábola? Además de una serie de interrogantes que acompañan a esta primera pregunta: ¿Cuál es su diferencia del mito y la fábula?, ¿Como se interpretan las parábolas? Y ¿Por qué Cristo hizo uso de este recurso?

Según la Real Academia de la Lengua Española, éste término procede del latín “*Parabōla*”, y éste del griego παραβολή (parabolē). Su primera acepción declara que una parábola es: una “*narración de un suceso fingido del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral.*”²³ Aunque ésta es una definición adecuada, creemos que no aclara del todo bien el significado pleno del término, ya que lo describe de un modo filológico que no incorpora otros aspectos esenciales. En el ámbito teológico, la definición que generalmente se acepta es: “*que una parábola es la narración real o verosímil, con una acción propia que ilustra una verdad espiritual*”²⁴ y, por ello, para el sentido de este trabajo se ajusta más la segunda definición. Nos interesa subrayar la parte en la que se refiere a una narración real o verosímil en contraposición a la narración de un suceso fingido que expone la R.A.E, considerando que se adecua más al sentido del concepto y lo enriquece. Por otro lado, también nos interesa hacer énfasis en la parte que describe el significado de la parábola, como una narración que ilustra una verdad espiritual y no sólo una verdad importante o una enseñanza moral. Entendiendo que las parábolas de Jesucristo se refieren a enseñanzas que abarcan un espectro más amplio que el de la simple moralidad, y que contemplan doctrinas más relacionadas con la realidad espiritual del mundo. Analizando dicha definición de un modo más exhaustivo y en relación al sentido que se otorga a dicho término en el diccionario bíblico de W.W. Rand, encontramos que el término parábola deriva del “*Griego PARABOLE, una comparación [...] y del Hebreo MASHAL, similitud, traducida proverbio en [Prov. 1:1]. En su sentido mas lato significa cualquiera clase de enseñanza por medio de analogía o figura, e incluye las metáforas [...] proverbios o máximas [...] expresiones proféticas oscuras [...] signos típicos o simbólicos [...]. En su sentido más riguroso, como en muchas de las enseñanzas de Cristo, es una corta narración de algún acontecimiento real o posible que se emplea para aclarar o acentuar alguna verdad espiritual.*”²⁵

23 <<https://dle.rae.es/parábola>> Consultado el 15 de enero de 2021

24 TRENCHARD, Ernesto. *Introducción a los Cuatro Evangelios*, Madrid, Editorial Literatura Bíblica, 1981 (3ª Ed), p.98

25 RAND W.W. *El Diccionario de la Santa Biblia* (Con grabados, mapas y tablas). San José, Costa Rica, Editorial Caribe [reimpresión de la American Tract Society de la edición de 1890] p.489

Como podemos observar en esta definición, hay dos sentidos que se le aplican al mismo concepto, el primero está relacionado con la idea de poner una cosa al lado de otra, para compararla. Podríamos decir que es una historia o dicho terrenal (tangible o inferior) que utilizamos para expresar una enseñanza celestial (espiritual o superior). Mientras que el otro sentido tiene más que ver con el concepto de “*proverbio*”, proveniente de la palabra griega “*paroimía*”, el cual se refiere a un dicho que algunas veces ha llegado a ser común entre el pueblo, y a veces tiene una enseñanza escondida o difícil de entender. Ahora bien, ¿Cuál es la diferencia que existe entre una parábola y el mito o la fábula? Las principales diferencias tienen que ver con que la parábola responde a un hecho real, verdadero y conocido, el cual siempre obedece a las normas de la naturaleza, mientras que las fábulas y los mitos relatan sucesos que solo podrían ocurrir en el espacio que ocupa la imaginación. En la misma acepción de “*parábola*” del diccionario bíblico, encontramos que, una parábola “*difiere de la fábula, en que ésta se vale de animales o plantas a quienes se atribuye el raciocinio a fin de aprobar o censurar alguna línea de conducta*”²⁶; por añadidura entendemos que el objeto principal de éstos es entretener o transmitir una moraleja o un pensamiento de la sabiduría humana, mientras que la finalidad principal de las parábolas es transmitir una lección espiritual, superior a la materia.

Otra de las preguntas que nos atañen sería: ¿Cómo se interpretan las parábolas? La forma literaria parabólica puede resultarnos en apariencia tan sencilla, que puede llevarnos a pensar que su interpretación ha de ser igualmente sencilla. No obstante, su sentido narrativo y figurativo, conlleva una problemática propia en su interpretación. Esto ha llevado a muchos teólogos a desacertar en la visión exacta de la realidad espiritual que se expone. Así pues, debemos atender a las normas generales de la hermenéutica bíblica, para llegar al profundo significado que éstas contienen, atendiendo, por ejemplo, a preceptos como: “*buscar la verdad central que cada parábola ilustra, entender que no todos los detalles de una parábola tienen significado espiritual, examinar las parábolas a la luz de la doctrina bíblica, etc.*”²⁷

En último término, debemos ser muy cuidadoso para no malinterpretar la esencia de la sabiduría espiritual que se nos transmite. Concluyendo este apartado, nos viene a la mente una de las preguntas más relevantes que podríamos plantearnos ¿Por qué Cristo hizo uso de este recurso? En relación a este aspecto, no es muy difícil comprender los grandes atributos de la divulgación de un discipulado por medio de las parábolas.

26 Rand W.W. *El Diccionario de la Santa Biblia* (Con grabados, mapas y tablas). San José, Costa Rica, Editorial Caribe [reimpresión de la American Tract Society de la edición de 1890] p.489-490

27 TRENCHARD, Ernesto. *Introducción a los Cuatro Evangelios*, Madrid, Editorial Literatura Bíblica, 1981 (3ª Ed), p.225-228

De esa manera, entendemos que Jesús se sirvió de este recurso para ilustrar la verdad del espíritu, por medio de una fórmula que fuese fácilmente recordada, que pudiera despertar la consciencia de los hombres de forma indirecta, y que utilizara una simbología que las personas de todas las épocas pudieran reconocer sin mayor complicación, (como por ejemplo, el uso de elementos cotidianos o referencias a la naturaleza). Sin embargo, es de suma relevancia recalcar una cualidad clave de las parábolas que no podemos encontrar en ningún otro tipo de figura literaria, como es la propiedad de revelar la verdad a los discípulos sinceros y adeptos, dispuestos de corazón y esconderla a los oyentes rebeldes y carentes de interés espiritual. Como podemos leer en el capítulo 13 del Evangelio de Mateo, en palabras de Jesús: “*al que tiene le será dado, y tendrá en abundancia; pero al que no tiene, aún lo que tiene le será quitado*”²⁸ es decir, para los hombres con una mente centrada en lo material, estos principios carecerían de importancia, mas a aquellos que están al servicio del espíritu, las parábolas señalan una ley espiritual y moral intangible, y de aplicación universal.

- Exposición y explicación de las parábolas seleccionadas.-

- La parábola del Sembrador.-

*“He aquí, el sembrador salió a sembrar. Y mientras sembraba, parte de la semilla cayó junto al camino; y vinieron las aves y la comieron. Parte cayó en pedregales, donde no había mucha tierra; y brotó pronto, porque no tenía profundidad de tierra; pero salido el sol, se quemó; y porque no tenía raíz, se secó. Y parte cayó entre espinos; y los espinos crecieron, y la ahogaron. Pero parte cayó en buena tierra, y dio fruto, cuál a ciento, cuál a sesenta, y cuál a treinta por uno. El que tiene oídos para oír, oiga.”*²⁹

En esta parábola, Jesús hace referencia al destino que seguirá una misma clase de semilla en diferentes terrenos. Primero habla de un terreno endurecido al borde de un camino. Efectivamente “*la semilla que cae en un camino [...] no puede brotar porque la tierra es dura y carece de humedad*”³⁰. El segundo tipo de terreno apenas cubre las rocas con una capa de escasa profundidad, esto quiere decir que la cantidad de tierra es insuficiente para que una semilla pueda brotar. En relación a la tierra que podría haber sido buena, pero se ha llenado de espinos, deducimos que la maleza ahoga los brotes y no los deja crecer. Por último, el buen terreno es aquel que se ha cultivado y preparado bien para la siembra.

28 [Mateo 13:11-12] *La Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de Reina (1869) Revisado por Cipriano de Valera (1602) – Revisión 1960. Sociedades Bíblicas de América Latina.

29 [Marcos 4:1-9] *Ibidem*.

30 NEAL, Charles L. *Parábolas del Evangelio*, Barcelona, Casa Bautista de Publicaciones, (1ª Edición condensada), 1972, p.14

Ésta parábola, junto a la parábola del “trigo y la cizaña”, son dos de las únicas que reciben una explicación directa de Cristo, que aclara el significado de sus símbolos, y las hace servir como ejemplo para interpretar las demás parábolas:

“Oíd, pues, vosotros la parábola del sembrador: Cuando alguno oye la palabra del reino y no la entiende, viene el malo, y arrebató lo que fue sembrado en su corazón. Este es el que fue sembrado junto al camino. Y el que fue sembrado en pedregales, éste es el que oye la palabra, y al momento la recibe con gozo; pero no tiene raíz en sí, sino que es de corta duración, pues al venir la aflicción o la persecución por causa de la palabra, luego tropieza. El que fue sembrado entre espinos, éste es el que oye la palabra, pero el afán de este siglo y el engaño de las riquezas ahogan la palabra, y se hace infructuosa. Mas el que fue sembrado en buena tierra, éste es el que oye y entiende la palabra, y da fruto; y produce a ciento, a sesenta, y a treinta por uno.”³¹

Con respecto a la interpretación de las comparaciones que Jesús utiliza, nos indica que la “semilla” es la “palabra del Reino”, que hace referencia directa al mensaje del Evangelio. Se deduce que Él es el Sembrador, junto a todos los discípulos que predicán su palabra. Y por último, los terrenos corresponden a aquellos que oyen su mensaje, mientras que las características de cada terreno se refieren a la disposición de sus corazones a recibir el Evangelio. Es decir, la semilla junto al camino representa los corazones endurecidos y profundamente indiferentes. La semilla que cayó en pedregales, representa los corazones de las vidas superficiales. La semilla que cayó entre espinos, se refiere a los corazones susceptibles a las cosas materiales, mientras que la buena tierra remite a los corazones preparados para la recepción de la palabra de Dios.

- La parábola de la oveja perdida.-

“¿Qué hombre de vosotros, teniendo cien ovejas, si pierde una de ellas, no deja las noventa y nueve en el desierto, y va tras la que se perdió, hasta encontrarla? Y cuando la encuentra, la pone sobre sus hombros gozoso; y al llegar a casa, reúne a sus amigos y vecinos, diciéndoles: Gozaos conmigo, porque he encontrado mi oveja que se había perdido. Os digo que así habrá más gozo en el cielo por un pecador que se arrepiente, que por noventa y nueve justos que no necesitan de arrepentimiento.”³²

La interpretación de esta parábola viene implícita en la propia narración, concretamente en la parte final del texto, del que se desprende que “Dios, en su gracia y amor, se interesa en lo que se ha perdido, y se goza cuando es hallado.”³³ En una clara referencia a los pecadores

31 [Marcos 4:13-20] *La Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de Reina (1869) Revisado por Cipriano de Valera (1602) – Revisión 1960. Sociedades Bíblicas de América Latina. *Ibidem*.

32 [Lucas 15:3-7] *Ibidem*.

33 TRENCHARD, Ernesto. *Introducción a los Cuatro Evangelios*, Madrid, Editorial Literatura Bíblica, 1981 (3ª Ed), p.242

redimidos. En esta parábola Jesús utiliza una semejanza común en muchas de sus enseñanzas, y ésta es la comparación entre el pueblo de Dios y un rebaño de ovejas. Cada oveja hace referencia a cada creyente, mientras que el Pastor es el propio Dios.

Sintetizando el tema que trata, diremos que ésta es una parábola que sirve para mostrar el carácter y los atributos de Dios, dando a conocer su personalidad a los seres humanos. De ello resulta necesario decir que se muestra el perdón y la misericordia de Dios, por medio de una escena de búsqueda de lo perdido y de alegría por lo encontrado.

II.III. Descripción conceptual de las obras.-

A continuación se describe el contenido compositivo de los lienzos, además del significado de su simbología, dejando a un lado el comentario de los aspectos técnicos, para describirlos en un apartado que se desarrolla más adelante.

La inspiración del tema se extrae directamente de *“la parábola del sembrador”*, razón por la cual se decide utilizar el propio nombre de la parábola como título, con el fin de aludir directamente al concepto de la misma. Es importante recalcar que los modelos humanos utilizados en la pintura, se extraen de la serie pictórica de *“El Apostolado”*, realizada por José de Ribera, y expuesta en el Museo del Prado, mientras que el resto de referentes de la obra se obtiene de fotografías de archivo en Internet.

Por consiguiente y entrando en la descripción conceptual, diremos que la escena muestra un total de cuatro personas: dos en el lienzo izquierdo (copias del San Pedro y San Andrés de Ribera) y dos en lienzo derecho, (copias del San José y San Bartolomé, también de Ribera). Las figuras se ubican una al lado de otra, ocupando dos planos diferenciados. En el primer plano encontramos, de izquierda a derecha, una primera figura posando a tres cuartos desde atrás, es decir, se muestran tres de las cuatro partes del rostro y la espalda. El cuerpo no aparece de frente, sino que el busto muestra la cabeza girada del lado contrario a los hombros, de manera que vemos la mejilla derecha, mientras que la izquierda se funde en la oscuridad del fondo. En el mismo plano vemos también la tercera figura, en una variación de la postura anterior, llamada pose a tres cuartos delantero. Ésta vez se muestra la parte delantera del cuerpo, dispuesta en la dirección contraria a la primera figura, los hombros tampoco se ven alineados con el frente, y la cabeza aparece ligeramente girada, mostrando todo el rostro. Aunque comúnmente, en este tipo de posado el modelo dirige su mirada al frente, aquí aparece dirigiendo la mirada hacia la parte superior del lienzo.

Siguiendo con el segundo plano, observamos a la segunda figura en un posado frontal, que se nos presenta con los hombros alineados y la cabeza también alineada hacia delante. Y, por último, la cuarta figura también aparece con un posado a tres cuartos delantero, como la tercera, aunque ésta sí que cumple con el canon del retrato, de aparecer mirando hacia el frente.

Asimismo se puede diferenciar un tercer plano que muestra un fondo neutro, que podemos ver atravesado diagonalmente por un haz de luz, que va desde la esquina superior izquierda del primer lienzo, hasta la esquina inferior derecha del segundo lienzo, y que junto al fondo sobrio y oscuro, supone una clara alusión a la luz simbólica que utilizaban algunos pintores tenebristas del Barroco.

Las cuatro figuras humanas, corresponden a tres ancianos y un joven, que van vestidos con túnicas de colores distintos, estos son: amarillo, rojo, negro y blanco, respectivamente. Sobre la cabeza de cada uno de ellos, se puede ver un pedazo de tierra flotando, cada uno con sus propias características: el primero aparece con cinco pequeños brotes de centeno, que crecen entre espinos y cardos; el segundo se ve como un trozo de tierra compacta, en el que reposa un mirlo con una semilla en la boca, mientras que otros dos mirlos lo sobrevuelan; el tercero es un trozo de tierra blanda y húmeda, del que crecen ocho espigas exuberantes de centeno; mientras que el cuarto muestra un trozo de tierra recubierto con tres rocas.

En cuanto a los símbolos pictóricos que se utilizan, cabe recalcar que se extraen directamente del texto bíblico, siendo que su significado se puede extrapolar directamente de la propia parábola. Esto quiere decir que, como se ha citado previamente en el apartado centrado en explicar las parábolas, (p.20) las semillas, brotes y espigas de centeno se interpretan como la palabra de Dios, diferenciándose cada elemento por el nivel de profundidad que ha logrado ahondar en el corazón de las personas. A saber, en el trozo de tierra que representa el camino, se puede ver una semilla que ha sido arrancada por un pájaro, pero como la tierra (que simboliza la disposición del corazón), era tan dura, ésta no pudo penetrar ni un poco. Por otro lado, los mirlos que aparecen representados en éste caso, se interpretan según el propio Cristo como el “*malo*”, un término que hace referencia al diablo, quien se dedica a quitar lo que Dios ha sembrado. En el pedregal, ni siquiera aparece la semilla, debido a que ésta se ha secado al carecer de profundidad para arraigar.

La traducción simbólica de este elemento es la de un corazón superficial, que recibió el mensaje de Dios, pero que al carecer de raíz, no duró mucho; En relación a los espinos y cardos, éstos representan los afanes, placeres e intereses materiales de la vida, que interfieren en el crecimiento espiritual de los seres humanos. De ahí que el símil sea tan adecuado, ya que al igual que la maleza impide el crecimiento de las plantas que dan fruto, el deseo por lo material acaba ahogando la constancia en la vida de los creyentes. Por último, la buena tierra se puede traducir como la buena disposición de las personas para obedecer los mandatos de Dios. Por ese motivo, de

las cuatro personas que aparecen en la escena (que se deben interpretar como los oyentes o receptores del mensaje de Dios) se decide representar a la persona que tiene sobre su cabeza el trozo de la buena tierra, como un hombre más joven, que dirige su mirada hacia el cielo y coloca su mano en el corazón. Éste es un gesto que simboliza la conmoción del Espíritu, causada por el amor y la misericordia de Dios, motivo por el cual debemos considerarlo como el personaje principal de la obra. En contraposición, se representa a los tres ancianos mirando hacia el frente, con un gesto serio y severo, que denota su carencia de sensibilidad espiritual y el detrimento de sus almas.

En referencia a la segunda obra, el tema también se extrae directamente del texto bíblico, concretamente de “*la parábola de la oveja perdida*”. De igual forma, se decide titular con el propio nombre de la parábola. Así pues, queda decir que el modelo utilizado como imagen de referencia de la obra, es una fotografía de archivo extraída de Internet

Con respecto a la descripción compositiva, diremos que la escena muestra un plano general bastante abierto, donde se ve un paisaje de montaña. El lienzo está dividido en dos grandes porciones: la parte superior ocupada por el cielo, y un poco por debajo de la mitad, la zona de montaña. En el cielo observamos dos grupos de cúmulos de nubes que ocupan casi la totalidad de éste espacio, dejando muy pocos huecos que muestran el cielo despejado. Por otro lado, en la parte terrestre observamos una separación del espacio por planos: en el plano más alejado vemos la ladera de un monte en la lejanía que apenas se ocupa una pequeña porción situada en el lado inferior izquierdo del lienzo. El segundo plano nos muestra una montaña en la parte central derecha de la obra, que acaba desembocando en un precipicio rocoso en la parte central izquierda. Y por último, el plano más cercano, presenta un camino de tierra junto a un desnivel, cuyo principio vemos en la esquina inferior izquierda del lienzo, y avanza en diagonal hacia la montaña que ocupa la parte central derecha de la obra. Tanto en el lado izquierdo del camino como el lado del desnivel, podemos ver abundante vegetación. Del mismo modo, en la parte baja de esta pequeña pendiente, se observa un grupo de rocas que acaban junto a un pequeño camino de piedras en la esquina inferior derecha de la pintura. Por último, en el centro compositivo vemos un cordero blanco que dirige su mirada hacia el espectador, justo en la mitad del camino de tierra. Éste es el elemento más importante y que ocupa el lugar prominente de la obra.

Una vez completado el apartado que se refiere a la composición, y pasando al aspecto simbólico, diremos que en ésta obra aparece una cantidad menor de elementos con un significado alegórico. No obstante, los pocos elementos que aparecen tienen un desarrollo trascendente y profundo. El primero, de fácil comprensión, sería la semejanza entre la oveja que ha perdido su pastor y su rebaño, y las personas que se han alejado de Dios y han decidido seguir su propio camino.

El extravío de esta oveja es la representación de las personas que se rebelan contra Dios, creyendo no necesitar su mando, su amor y sus bondades, para acabar descansando en su propia autosuficiencia. Del mismo modo, la decisión de pintar un cordero y no una oveja, responde al interés de resaltar la fragilidad de la cría de la oveja y su dependencia del cuidado de un pastor, frente a los peligros de la vida. Otro elemento con carácter simbólico es el contexto en el que se encuentra el cordero, que va andando por un camino que está junto a un precipicio. La elección de este aspecto es una referencia metafórica al concepto de pérdida que aparece en la parábola. Ésto sirve para enfatizar la siguiente idea: el cordero que se ha separado del rebaño, y se ha perdido, ha ido siguiendo su propio instinto, por un camino que podemos considerar peligroso, por estar junto a un acantilado. Su decisión conlleva un riesgo de muerte, que el propio cordero no es capaz de comprender, y sin el cuidado de el pastor, seguirá tomando decisiones que son arriesgadas y perjudiciales para si mismo. Para concluir, el último elemento que quedaría por desarrollar es el momento que capta la escena, en concreto el momento que recoge el instante en el que el cordero, que iba siguiendo un camino que el mismo había decidido seguir, se para y se vuelve a causa de alguna circunstancia que le ha obligado a ello. La causa, naturalmente, es el encuentro del pastor que había estado buscándolo y el momento simboliza el arrepentimiento del pecador.

II.IV. Referentes.-

Como referente teórico, debe mencionarse la inspiración que se toma de las Sagradas Escrituras y el mensaje del Evangelio que gira en torno a la figura de Jesucristo y, concretamente, alrededor de los pasajes en los que aparecen sus parábolas. Por otro lado, y en relación al aspecto técnico de las pinturas, es indispensable hacer una mención a la referencia que se toma de la obra del pintor José de Ribera, “*el Españolito*”, por el legado estético que su estilo naturalista refleja en las obras y, por extensión, a las fuertes influencias del tenebrismo Barroco de Caravaggio, que se pueden ver tanto en la técnica pictórica, como en la elección de la paleta de colores, el tipo de luz elegida, etc.

III. ÁMBITO TÉCNICO.-

III.I. Metodología.-

- Descripción técnica.-

En relación a la primera obra, *“La parábola del sembrador”*, empezaremos comentando que está realizada con la técnica de la pintura al óleo sobre tela, e integrada por dos lienzos de cien centímetros de ancho por ochenta centímetros de alto, que forman un díptico. El formato de la obra es horizontal o apaisado, provocando una sensación visual de estabilidad o firmeza. Los bastidores son de fabricación propia y se construyeron con listones de madera de pino, de cuatro centímetros de ancho por dos centímetros y medio de alto, por la longitud específica de cada lado de la obra, estos son: cien centímetros para el lado que corresponde a la anchura y ochenta para el lado de la altura. El entelado se realizó con tela de algodón 100%, de trescientos gramos por metro cuadrado, y la correspondiente preparación anti-moho que tiñe el reverso de la tela con un tono gris oscuro. El tipo de granulado de la tela es medio y, aparte de la imprimación sin ácidos que viene de serie, se volvió a imprimir con tres capas de gesso blanco de acabado mate.

Sobre la descripción técnica de la pintura, el proceso que se sigue para la elaboración de la misma es la técnica de la pintura por capas y veladuras. Empezando por el encaje con óleo muy diluido en trementina, siguiendo con la elaboración de las distintas capas, con la adición de más cantidad de óleo, y terminando con capas más finas realizadas con medium Liquim Original, de la marca Winsor&Newton, para acelerar el proceso de secado y mejorar el brillo. Para finalizar, se aplica una fina capa de barniz para óleo con acabado brillante. Por lo que se refiere a la estructura de la obra, los factores compositivos y la organización de los elementos, diremos que la imagen tiene diversos puntos de interés, que se sitúan tanto en los rostros de los personajes como en los elementos que flotan sobre sus cabezas. No obstante, estos puntos de interés confluyen en un centro visual que es el climax de la idea principal de la obra. En este caso particular, esta idea coincide, tanto en su aspecto conceptual como técnico, dado que en ambos casos el valor simbólico y el centro visual más importante de la obra, se sitúan sobre la tercera figura. Esto se debe a que es la que aparece más cerca del espectador, en el primer plano. Por otro lado, la línea de fuerza principal, es la diagonal formada por el haz de luz que cruza los dos lienzos, mientras que la otra línea de fuerza que podemos observar, es la que recorre la mirada del espectador, de izquierda a derecha siguiendo los rostros de los personajes. El peso visual se distribuye alternativamente entre masas y vacíos de forma equilibrada, mientras que la dirección de la mirada del espectador en la escena, coincide con las líneas de fuerza, esto es, una línea representada en dirección diagonal descendente, (el haz de luz) y una línea inducida horizontal (los rostros de los personajes).

En cuanto al esquema compositivo que organiza los espacios, diremos que es simple, ya que muestra una distribución simétrica aparente, que se rompe por la tensión que genera la luz que atraviesa la obra diagonalmente. El peso o fuerza dentro de la composición se reparte gradualmente entre los distintos elementos, recayendo el mayor peso sobre la tercera figura, por ser la que se representa más cerca. También recae sobre la primera por la cercanía, pero, sobretodo, por el color amarillo de su túnica. Después sobre la segunda y cuarta que ocupan el segundo plano, y finalmente, sobre el fondo, cuya oscuridad ayuda a resaltar las figuras, por el contraste que genera. En cuanto al equilibrio compositivo, éste se modula en unidades más o menos regulares, aunque como se ha dicho previamente, existe una jerarquización del espacio visual, ya que todas las formas que aparecen no tienen la misma importancia.

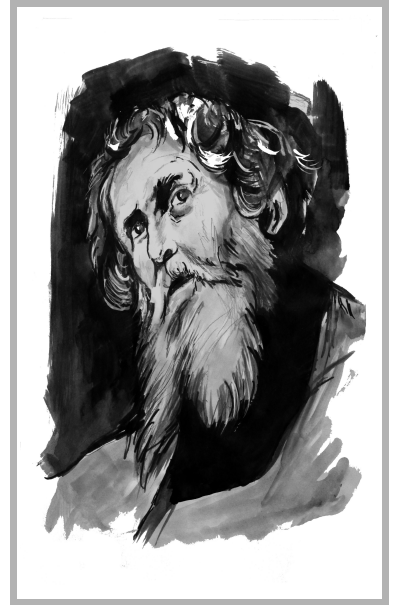
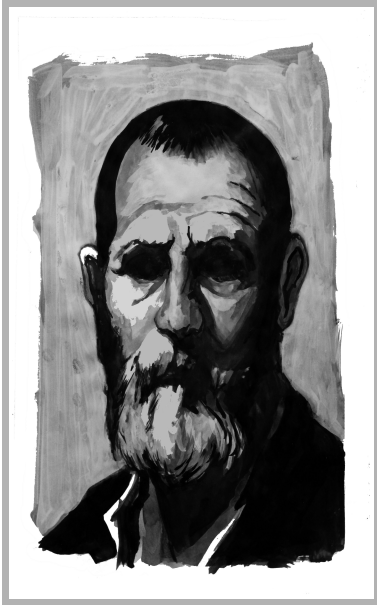
En cuanto al ritmo que genera la obra, diremos que la repetición progresiva regular de las figuras, que coinciden en su formato, (una figura humana con una porción de tierra flotando sobre la cabeza) ayuda a generar una cadencia formal continua en la composición. En lo que se refiere al color, se utiliza una paleta que destaca por la utilización de colores cálidos, y que apenas se sirve de colores fríos más que para las mezclas y matices cromáticos. Todas las carnaciones se obtienen con la misma combinación de colores, estos son: blanco, ocre amarillo, carmín de garanza y tierra siena tostada para las zonas de luz, y tierra sombra tostada, tierra sombra natural y violeta para las zonas de sombra. El fondo se obtiene mediante varias capas que combinan los siguientes colores: tierra sombra tostada y natural con negro marfil, mientras que el haz de luz se obtiene de la mezcla del fondo con ocre amarillo y siena natural. Aparte de esta gama cromática, los únicos colores que se utilizan son el verde vejiga para los espinos, y el magenta para las flores de los cardos.

En cuanto a la textura y tipo de pincelada, cabe recalcar que se busca dejar la menor huella al aplicar la pintura, intentando controlar el volumen y la cantidad de óleo, su espesor y la transparencia, con la utilización de un medio que ayuda a matizar el color y distribuir fácilmente la pintura. Por último y en relación a la luz que se representa en la obra, ésta viene de dos fuentes, una luz general que ilumina la escena de izquierda a derecha y un haz de luz situado un poco por detrás de los personajes, y que tiene más que ver con un interés teatral o efectista inspirado en la luz del Barroco y concretamente en el tenebrismo. Por eso el contraste entre las figuras iluminadas, el haz de luz y las sombras, es tan exagerado. Se trata de una luz artificial o simbólica que ilumina dramáticamente las partes relevantes de la obra, y deja en penumbra aquellos elementos que no interesa destacar. De este modo, el fondo aparece como un espacio neutro que ayuda a generar profundidad, y una sensación de tridimensionalidad por medio del claroscuro y no tanto por el uso de la perspectiva o los puntos de fuga.

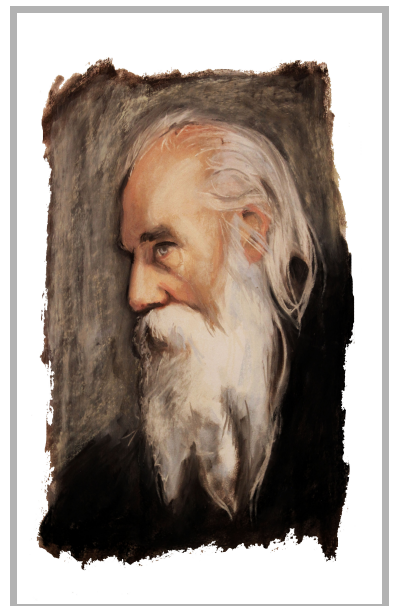
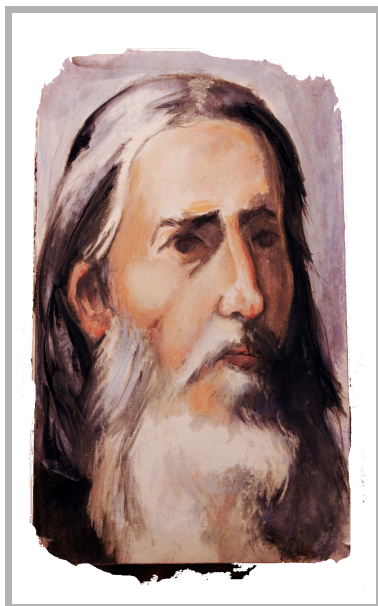
En cuanto a la segunda obra, *“la parábola de la oveja perdida”*, también se realiza con la técnica de la pintura al óleo sobre tela, pero en esta ocasión, sólo se compone por un lienzo de cien centímetros de ancho por ochenta centímetros de alto. Por lo demás, tanto en el proceso de construcción del soporte, como la elaboración técnica de la pintura, se ha seguido el mismo método que en la primera obra. Habría que decir también que el formato es igualmente horizontal, considerando que es la mejor distribución para encuadrar un paisaje. Por lo que se refiere a la composición, el mayor punto de interés de la obra o si se quiere, el centro visual de la composición recae sobre el cordero, que es el elemento destacado y sobre el que se focaliza la mirada del espectador. Las líneas de fuerza que se pueden extraer de la composición, están señaladas tanto por la disposición de las nubes, que dividen el cielo en dos mitades por medio de una diagonal descendente, como por la línea de horizonte y el camino de tierra que se contraponen a ésta, por medio de dos diagonales ascendentes paralelas. Todo el peso visual se ubica en el centro compositivo, mientras que el entorno invita al espectador a realizar un recorrido visual que empieza en la esquina inferior derecha en el principio del camino de tierra, y asciende en dirección diagonal, pasando por la figura del cordero hasta cruzar toda la obra. Por tanto, el foco de atención más fuerte en la composición, se obtiene con el movimiento ascendente de la mirada del espectador, que se para en el centro compositivo y se tensiona a causa de la contraposición de las líneas de fuerza. La obra no se adapta a los esquemas compositivos más corrientes o utilizados. Esto se debe a que el conjunto de líneas maestras que organizan el espacio, son una serie de líneas oblicuas que confluyen en dos ejes. Este tipo de esquema sirve para sumar dinamismo a la composición, ya que atraviesa la escena por medio de diagonales que se tensionan a causa de la oposición de sus direcciones. Para referirnos a los factores estructurales que tienen que ver con la armonía visual, diremos que la obra tiene un equilibrio compositivo dinámico, es decir, no existe relación simétrica, sin embargo esta asimetría se ve compensada por el peso que genera la figura del cordero en el centro de la obra, que es la ubicación que tiene el mayor peso visual en la composición. En lo relacionado con el color, cabe decir que al contrario que en la primera obra, en esta aparece un mayor número de colores fríos, siendo estos: el azul real, azul ultramar claro, el azul de prusia y el violeta junto al blanco para el cielo, además del verde vejiga y verde compuesto junto al amarillo de nápoles, amarillo cadmio medio y ocre amarillo para la vegetación. También se utiliza el color tierra sombra tostada, tierra sombra natural y tierra siena tostada tanto para el precipicio como los caminos, mientras que el cordero presenta tonalidades grisáceas, obtenidas con la mezcla del blanco junto al tierra sombra natural y el ocre amarillo. Por último, con respecto a la luz, se trata de un foco natural que proviene del sol, y que ilumina la escena de forma general desde la esquina superior izquierda, generando la correspondiente sombra en los distintos elementos.

- Estudios.-

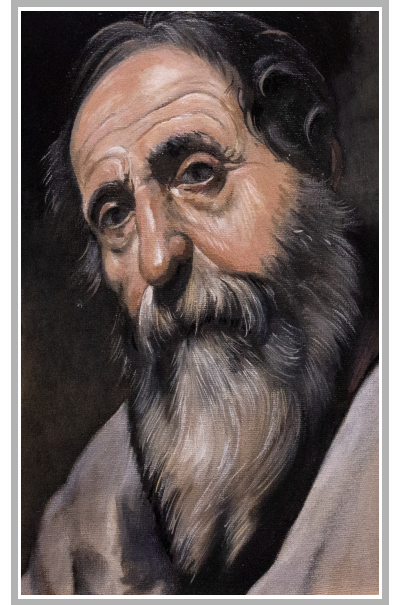
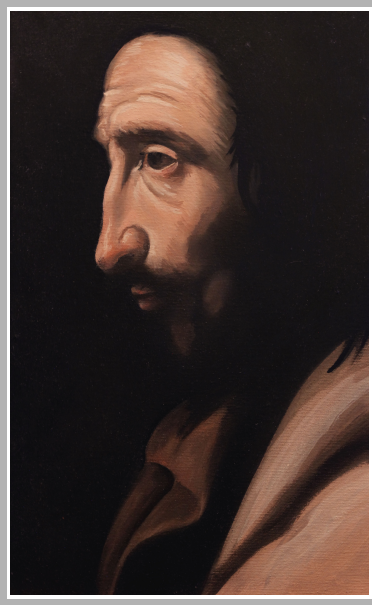
-Pintura a la acuarela y gouache.- Se realizó una serie de bocetos, utilizando como técnica la pintura con acuarela negra y gouache blanco. De izquierda a derecha, las imágenes corresponden a una copia del filósofo “*Crates de Tebas*”, del año 1636, de José de Ribera; una copia de “*San Pedro meditando*”, de José de Ribera; y una copia de “*San Jerónimo penitente*”, del año 1634, también de José de Ribera.



-Pintura al pastel y trementina .- Se realizó una serie de estudios, utilizando como técnica la pintura con pastel y trementina. De izquierda a derecha, las imágenes corresponden a una copia de “*San Jerónimo como escriuario*”, del año 1616, de José de Ribera; una copia del “*Moisés*”, del año 1638, de José de Ribera; y una copia de una fotografía de archivo de Internet.



-Pintura al óleo.- Se realizó una serie de estudios, utilizando como técnica la pintura al óleo. De izquierda a derecha, las imágenes corresponden a una copia de “*San Judas Tadeo*”, pintado entre los años 1630 y 1635, de José de Ribera; una copia de “*San Felipe*”, pintado en el mismo período; y una copia de “*San Bartolomé*”, de Ribera, y también de la misma época.



También se realizó un estudio previo, utilizando la pintura al óleo, centrado en las aves que se iban a representar en la parte de la parábola que se refiere a éste motivo. Se probaron varios tipos de ave, cuyas imágenes de referencia se extrajeron de fotografías de archivo, obtenidas de Internet. La primera corresponde a un canario, mientras que la segunda corresponde a un mirlo, sobre el mismo trozo de tierra que se representa en la obra final.



“La parábola del sembrador”, Óleo sobre tela, 100cm x 80cm, 2020-2021



“La parábola del sembrador”, Óleo sobre tela, 100cm x 80cm, 2021



“La parábola de la oveja perdida” Óleo sobre tela, 100cm x 80cm, 2021



IV. CONCLUSIÓN.-

Mediante este Trabajo de Fin de Grado, queda evidenciado, con la ayuda de la investigación histórica, que las manifestaciones pictóricas del Arte Cristiano han significado el grueso de la producción artística de Occidente. La evidencia que se expone en relación a este tema demuestra que hay un interés que trasciende los lugares, los estilos y las épocas, cuando se trata de representar las escenas y enseñanzas expuestas en las Sagradas Escrituras. Considerando que, en este asunto el fundamento es la figura, obra y enseñanzas de Jesucristo y que la esencia del mensaje cristiano, es la predicación del Evangelio, resulta natural centrarse en la representación de sus parábolas como forma de continuar con ésta labor pictórica.

Es muy interesante entender que el Arte Cristiano esconde un profundo sentido, que lejos de ser fútil o vano, ha conseguido atraer a los más grandes artistas de todas las épocas de la historia. Esto no se debe a la forma o a los signos del propio arte, sino a la trascendencia de aquello que se pretende representar. Ésto es, el mensaje de Dios, el Evangelio de Jesucristo por medio de la revelación que aparece expuesta en la Biblia. Un mensaje que va más allá del arte, pero que se sirve de éste para expresarse y llegar a conectar con todo tipo de personas. Un mensaje que ha conmovido a los pintores que buscaron entender los misterios del Reino de Dios por medio de la labor que ejercían. Aunque a muchos les pueda parecer anacrónico, la trascendencia del estudio de las parábolas de Jesús sigue teniendo vigencia hoy en día, por considerarse de suma relevancia para entender las verdades espirituales que Jesucristo quería transmitir a los seres humanos. “*La parábola del sembrador*” evidencia la forma como la gente recibe el mensaje de Jesús, mientras que “*la parábola de la oveja perdida*” muestra como las personas pueden redimirse y recibir el perdón y misericordia de Dios. Estos son los conceptos que se ha buscado representar en este trabajo por medio de la pintura y contextualizar con el estudio de la pintura religiosa.

En definitiva mediante la elaboración de este trabajo, se ha podido entender que, tanto las parábolas de Jesús como las pinturas del Arte Cristiano, son una herencia de valor incalculable para los seres humanos. Como escribió el apóstol Mateo en su Evangelio: “*Todo esto habló Jesús en parábolas a las multitudes, y nada les hablaba sin parábola, para que se cumpliera lo dicho por medio del profeta, cuando dijo: ABRIRÉ MI BOCA EN PARÁBOLAS; HABLARE DE COSAS OCULTAS DESDE LA FUNDACIÓN DEL MUNDO.*”³⁴

34 [Mateo 13:35] *La Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de Reina (1869) Revisado por Cipriano de Valera (1602) Revisión 1960. Sociedades Bíblicas de América Latina.

V. BIBLIOGRAFÍA.-

- Bibliografía específica.-

- AZNAR ALMAZÁN, Yayo; LÓPEZ DÍAZ, Jesús. *Introducción a la historia del arte*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. 2014 p.94
- CERECEDA, Ignacio de M. “El Arte Cristiano”, en *La construcción moderna*. Madrid, en la Imprenta de A. Marzo, 1912 Abril 15, (núm.7)
- DENIZEAU, Gérard. *La Biblia explicada a través de la pintura*. Barcelona, LAROUSE, 2015, p.42
- FISCHER, Stephan. *Iheronimus Bosch. La obra completa* Köln, TASCHEN GmbH, 2016, p.247
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. “El Nacimiento”, Barocci. En *La Guía del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2ª edición revisada, 2009, p.243
- MARTÍNEZ, José M. *Hermenéutica Bíblica*, CLIE, 1984, p.483.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz; GONZÁLEZ VICARIO, Mª Teresa ; ALZAGA RUIZ, Amaya. *Mitología clásica e Iconográfica cristiana* UNED, Editorial Ramón Areces, 2010
- NEAL, Charles L. *Parábolas del Evangelio*, Barcelona, Casa Bautista de Publicaciones, (1ª Edición condensada), 1972, p.14
- PANCORBO, Alberto. “La resurrección de Lázaro”, Ribera. En *La Guía del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2ª edición revisada, 2009, p.76.
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia del Arte Cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos BAC, 1999, p.20.
- RAND, W.W. *El Diccionario de la Santa Biblia* (Con grabados, mapas y tablas). San José, Costa Rica, Editorial Caribe [reimpresión de la American Tract Society de la edición de 1890] P. 489
- RIELLO, José María. “Adán y Eva”, Tiziano. En *la Guía del Prado*. (pp.252,253) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2ª edición revisada, 2009; ATERIDO, Ángel. Ibidem. (pp.406-407).
- TRENCHARD, Ernesto. *Introducción a los Cuatro Evangelios*, Madrid, Editorial Literatura Bíblica, 1981 (3ª Edición), p.98
- UPJOHN, Everard; WINGERT, Paul; MAHLER, Jane Gastón. *RENACIMIENTO Arte Italiano Nórdico y Español*. Madrid - Barcelona, DAIMON, 1984, p.85

- Bibliografía general.-

DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial Reverte, 1998.

GIORGI, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona, Electa, 2005.

La Santa Biblia. Versión de Casiodoro de Reina (1869) Revisado por Cipriano de Valera (1602) Revisión 1960. Sociedades Bíblicas de América Latina.

L'emprenta/La impronta de Ribera. Catàleg de l'exposició, Xàtiva, Museu de l'Almodí, Borriana, Centre Municipal de Cultura "La Mercè". València, Generalitat Valenciana, 1997.

NIETO ALCAIDA, V. y CHECA CREMADES, F. *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Istmo, 1985.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 2009.

SANTA MARINA, José María. *Ribera ("El Españoleto")*. Barcelona, Ediciones Selectas, 1943.

TERRY, M.S. *Hermenéutica bíblica*. 2ª ed. México, D.F. Casa Unida de Publicaciones, 1950.

VV.AA. *Homenaje a Ribera*. Xàtiva/València, Excm. Ajuntament, Generalitat Valenciana, 1992.

VV.AA. *La presencia del Prado. Episodios de una historia*. Vilanova i la Geltrú y Barcelona, Biblioteca Museo Víctor Balaguer y Lectio Ediciones, 2020.

ZUFFI, Steffano. *Episodios y personajes del Evangelio*. Barcelona, Electa, 2003.

-Webgrafía.-

<<https://reproarte.com/es/component/virtuemart/cain-y-abel-detail>> Consultado el 10 de Julio de 2020

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-diluvio-universal/d1392ff6-25ca-442a-8fe4-0d8fb9da041f>> Consultado el 11 de Julio de 2020

<<https://dle.rae.es/parábola>> Consultado el 15 de enero de 2021

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Bloemaert_-_Parable_of_the_Wheat_and_the_Tares_-_Walters_372505.jpg> Consultado el 24 de Mayo de 2021

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-piedad/05d1877d-11c5-4eb6-a0cf-6ff315ed351e>> Consultado el 24 de Mayo de 2021

VI. ANEXO FOTOGRÁFICO.-



IMG.3.1. “Bautismo”, Autor desconocido, (Siglos II-III aprox.) Catacumbas de Calixto. (Roma).



IMG.2. “El buen pastor”, Autor desconocido, (Segunda mitad del siglos III) Catacumbas de Priscila, (Roma).



IMG.1. “Noé en el arca”, Autor desconocido, (Siglo III) Catacumbas de Santa Domitila, (Roma).



IMG.3.2. “Eucaristía y orante”, Autor desconocido, (Siglos II-III aprox.) Catacumbas de Calixto. (Roma).



IMG.4. “La creación del hombre”, Miguel Ángel, (1511) Capilla Sixtina, (Ciudad del Vaticano).



IMG.5. “*El jardín de las delicias*”, Iheronimus Bosch, (1503) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.6.1 “*Adán y Eva*”, Alberto Durero, (1507) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.6.2 “*Adán y Eva en el paraíso terrenal*”, Tiziano, (1550) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.7. “*La expulsión de Adán y Eva de paraíso*” Massaccio (1427) Capilla Brancacci (Florencia).



IMG.8. “*Caída del hombre*” Hugo Van Der Goes (1480) Museo Kunsthistorisches, (Viena).



IMG.9. “*Cain y Abel*” Jacopo Robusti “Tintoretto” (1552) Galería de la Academia (Venecia).



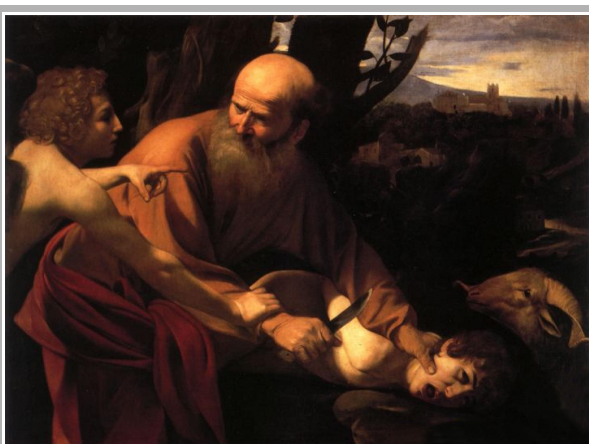
IMG.10.1. “*El Diluvio*”, Miguel Ángel, (1509) Capilla Sixtina, (Ciudad del Vaticano).



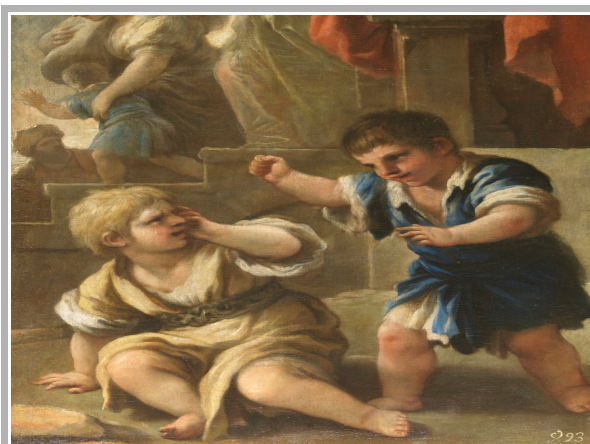
IMG.10.2. “*El Diluvio Universal*”, Jan Van Scorel, (1530) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.11. “*La torre de Babel*”, Pieter Brueghel, (1563) Museo de Historia del Arte, (Viena).



IMG.12. “*El sacrificio de Isaac*” Caravaggio, (1603) Galería de los Uffici, (Florencia).



IMG.13. “*La riña entre Isaac e Ismael*” Luca Giordano, (1694-1696) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.14. “*La reconciliación de Jacob y Esau*”, Peter Paul Rubens, (1624) Staatsgalerie Schleissheim, (Múnich).



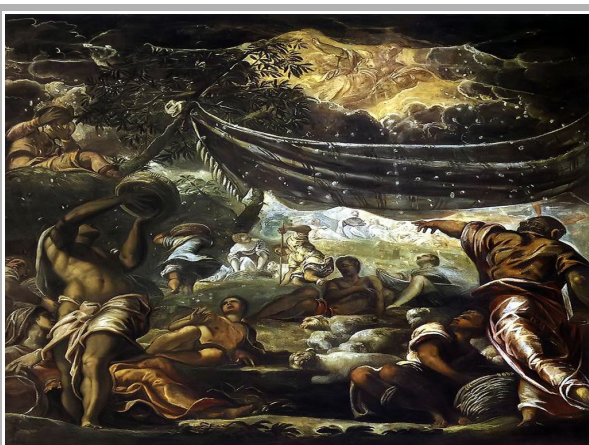
IMG.15. “*El sueño de Jacob*”, José de Ribera (1639) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.16. “*Moisés frente a la zarza ardiente*”, Domenico Fetti, (1613-1614) Museo de historia del arte (Viena).



IMG.17. “*La quinta plaga de Egipto*”, Joseph M. Turner, (1800) Museo de Arte de Indianápolis (Indiana).



IMG.18. “*La recogida del Maná*”, Jacopo Robusti “Tintoretto” (1577) Scuola Grande di San Rocco (Venecia).



IMG.19. “*Moisés viendo la Tierra Prometida*”, Friedrich Edwin Church, (1846) Colección privada.



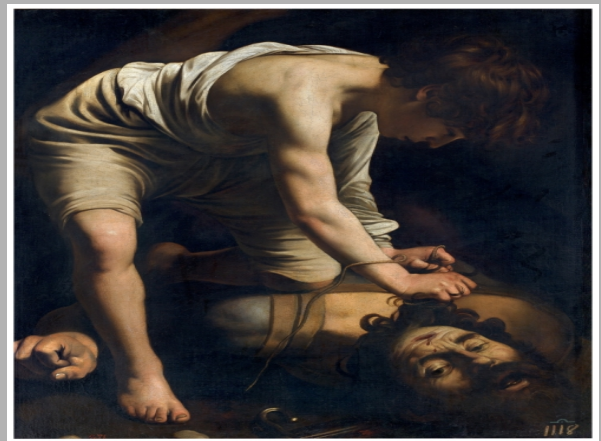
IMG..20. “*Sansón y Dalila*” Gustave Moreau, (1882) Museo Gustave Moreau, (París).



IMG.21. “*Saul y David*”, Rembrandt, (1650) Galería Real de Pintura de Mauritshuis (La Haya).



IMG.22. “*Saúl y David*”, Ernst Josephson, (1878) Museo Nacional (Estocolmo).



IMG.23. “*David venciendo a Goliat*”, Caravaggio, (1600) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.24. “*David y Goliat*”, Tiziano, (1542) Basílica Santa María de la Salud, (Venecia).



IMG.25. “*El juicio de Salomón*”, Nicolás Poussin, (1649) Museo del Louvre, (París).



IMG.26. “El cautiverio de los hebreos en Babilonia”, Joaquín Ramírez, (1858) Museo Nacional del Arte (México).



IMG.27 “La anunciación”, Fra Angélico, (1425-1426) Museo del Prado, (Madrid).



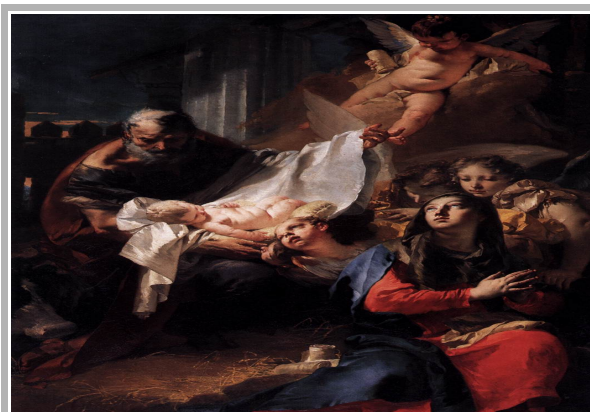
IMG.28 “La anunciación”, El Greco , (1597-1600) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.29 “La anunciación”, Bartolomé Esteban Murillo, (1660) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.30 “La Natividad”, Federico Barocci, (1597) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.31 “La Natividad”, Giovanni Battista Tiepolo, (1732) Basílica de San Marcos, (Venecia).



IMG.32 “La adoración de los pastores”, Domenico Ghirlandaio, (1485) Capilla Sassetti, (Florencia).



IMG.33. “La presentación de Jesús en el Templo”, Francisco Rizi, (1663) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.34 “Jesús entre los doctores”, Alberto Durero, (1506) Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, (Madrid).



IMG.35. “Vocación de los Apóstoles”, Domenico Ghirlandaio, (1481) Capilla Sixtina, (Vaticano).



IMG.36. “Milagro de los panes y los peces”, Giovanni Lanfranco, (1620-1623), Galería Nacional de Irlanda, (Dublín).



IMG.37. “Milagro de la piscina”, Bartolomé Esteban Murillo, (1670), Galería Nacional, (Londres).



IMG.38. "Resurrección de Lázaro", José de Ribera, (1616)
Museo del Prado, (Madrid).



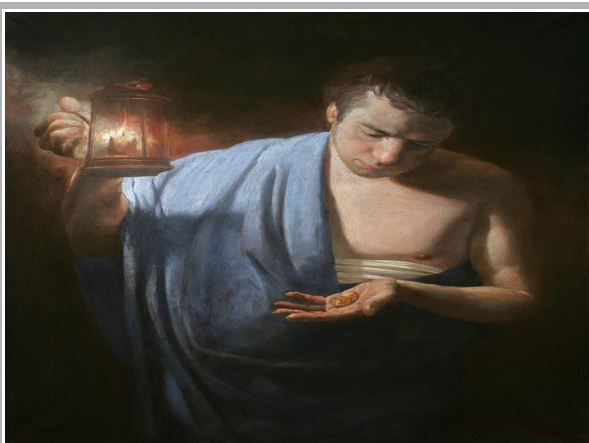
IMG.39. "La parábola del trigo y la cizaña", Abraham Bloemart
(1624) Museo de Arte Walters, (Baltimore).



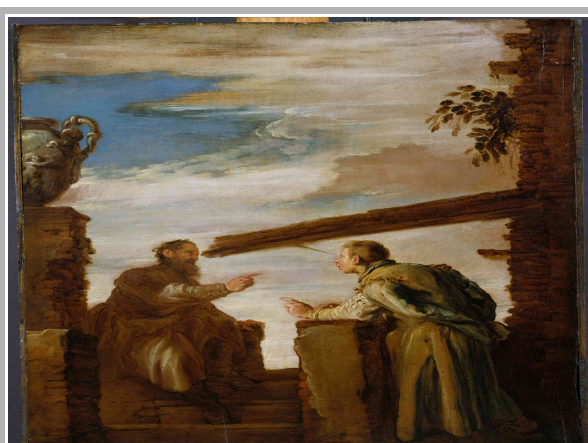
IMG.40. "La parábola del Sembrador", Abel Grimmer (1611)
Museo del Prado, (Madrid).



IMG.41. "Los viñadores infieles", Abel Grimmer (1611 aprox.)
Museo del Prado, (Madrid).



IMG.42. "La parábola de los talentos", A.N. Mironov (2013)
Colección privada.



IMG.43. "La parábola de la paja y la viga", Domenico Fetti
(1619) Colección privada.



IMG.44. “La flagelación de Cristo”, Piero de la Francesca (1444) Palacio Ducal, (Urbino).



IMG.45. “La coronación de espinas”, Leandro Bassano (1590-1598) Museo del Prado, (Madrid).



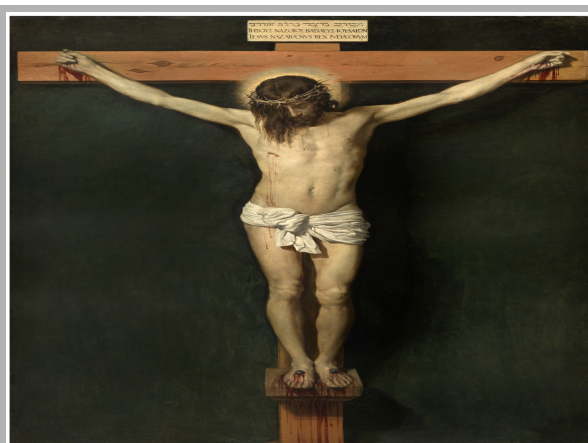
IMG.46. “Cristo con la cruz a cuestas”, Tiziano (1565) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.47. “La piedad”, Alonso Cano (1660) Museo Cerralbo, (Madrid).



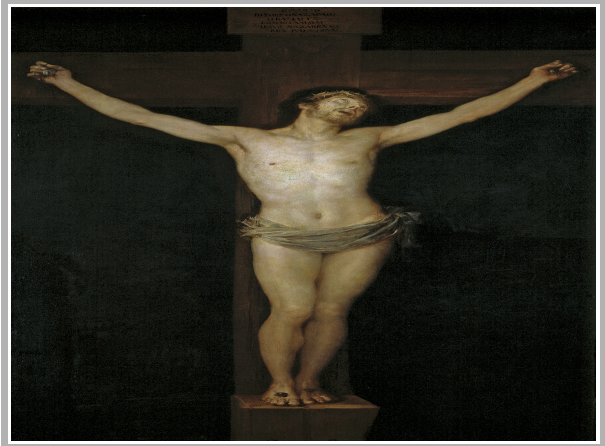
IMG.48. “La piedad”, Jordaens Jaques (1650-1660) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.49. “Cristo crucificado” Diego Velázquez (1632) Museo del Prado, (Madrid).



IMG.50. "Cristo crucificado", Bartolomé Esteban Murillo (1667) Museo del Prado (Madrid).



IMG.51. "Cristo crucificado", Francisco de Goya (1780) Museo del Prado (Madrid).

