DEL *ARTE DE HABLAR CON LOS PIES:* RECURSOS DE UN LENGUAJE VISUAL EN LA EDAD MODERNA

Discurso de Ingreso en el Comité Científico de la Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia

Dra. D.ª Concepción de la Peña Velasco

CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE INGRESO DE LA DRA. D.ª CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO COMO MIEMBRO DEL COMITÉ CIENTÍFICO DE LA FUNDACIÓN CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS E INVESTIGACIONES LOCALES DE LA REGIÓN DE MURCIA

Dr. D. Agustín Bermúdez Aznar

FUNDACIÓN CENTRO
DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
E INVESTIGACIONES LOCALES
REGIÓN DE MURCIA

FUNDACIÓN CENTRO
DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
E INVESTIGACIONES LOCALES
REGIÓN DE MURCIA

DEL *ARTE DE HABLAR CON LOS PIES:* RECURSOS DE UN LENGUAJE VISUAL EN LA EDAD MODERNA

Discurso de Ingreso en el Comité Científico de la Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia de la Dra. D.ª

Concepción de la Peña Velasco
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia

Y contestación del Profesor Dr. D.

Agustín Bermúdez Aznar
Catedrático de Historia del Derecho
Profesor Emérito de la Universidad de Alicante

Edita: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia.
I.S.B.N.: 978-84-09-06381-9
D.L.: MU 1440-2018
Composición e impresión: Compobell.

Concepción de la Peña Velasco
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia

Del *arte de hablar con los pies:* recursos de un lenguaje visual en la Edad Moderna

Discurso de Ingreso en el Comité Científico de la
Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones
Locales de la Región de Murcia

19 de noviembre 2018

Ilustrísimos señores, queridos amigos, deseo que mis recuerdos primeros en esta venturosa jornada sean para mi muy admirado Don Antonio Pérez Crespo, primer presidente de la fundación, así como para el profesor Jiménez Cano, que me permitió asistir a las reuniones de la Junta del Patronato cuando era Decano de la Facultad de Letras. Tuve, entonces, la oportunidad de conocer la notable tarea que desempeña esta institución en el estudio de la Región de Murcia y en su preocupación por difundir y sensibilizar en el respeto al patrimonio y en la salvaguarda de la memoria histórica. Quisiera remarcar la destacada labor que efectúan su presidente —el profesor Roca—, los patronos fundadores —profesores Chacón y Montoro— y todos los que la componen, a quienes agradezco profundamente su generosidad al proponerme para formar parte del comité científico. Permítanme una mención muy especial al profesor Bermúdez.

1. **"Si puede tener el habla de los pies un abecedario propio"**

Los pies dicen mucho de las personas. Constituyen la parte inferior del cuerpo, la que lo sostiene y permite el desplazamiento. Los artistas se valieron de ellos para comunicar desde tempranas manifestaciones hasta hoy. Cuidaron cómo formalizar el rostro y las manos, que son lo más expresivo y visible, pero fueron conscientes de la significación de los pies y de la riqueza de posibilidades para ser explotadas. Cada parte del cuerpo, con las prendas y accesorios que lleva y la silueta que determina, es importante y concurre a ahondar y contextualizar en el mensaje del todo. Hay códigos en la representación y formas comunes de tratar los temas, pero con matices y cambios según la etapa, civilización, lugar, religión, cultura, modas y asunto plasmado. Los pies descubren circunstancias sobre la acción, el episodio y el

imaginario simbólico. Proporcionan información sobre la persona. Declaran la edad —en un sentido amplio de infancia, juventud, madurez y vejez—, raza, sexo, estado, condición social, salud y, a veces, profesión. Indican si se es libre o esclavo, rico o pobre, noble o plebeyo, hombre de ciudad o de campo, vivo o muerto, sano o enfermo, penitente, peregrino o mártir. Denotan anomalías físicas y numerosas cuestiones. Su lenguaje, disposición, postura y movimiento son aspectos elocuentes que asumen diferentes niveles de complejidad. A veces tienen un significado evidente y otras no. Depende de la figura y de la escena, de lo que se quiera transmitir y de las estrategias adoptadas. Además, el calzado puede disimular y engañar, ayuda a la construcción de imaginarios sobre su portador y está sujeto a normas de fabricación y a costumbres de uso.

La mirada a los pies se suele postergar ante la atracción primera que produce el semblante. Cabeza y pies componen los extremos del cuerpo, en una dialéctica sempiterna de arriba y abajo. Una más elevada y, en consecuencia, más próxima al cielo. Es la parte más noble y preeminente: domina, gobierna las acciones y da cobijo al pensamiento y a las ideas. Frente a la sublimidad del intelecto y, por tanto, a la dignidad y al enaltecimiento de la mente, los pies son los miembros más lejanos al cerebro, los más desestimados y los que están en contacto con la tierra, con lo que implica de sujeción a las cosas materiales. Se vinculan a lo vulgar y asumen connotaciones sexuales. A priori generan menos atención y no resulta extraño que propicien actitudes negativas y acercamientos con prejuicios. En consecuencia, las extremidades inferiores son elementos parlantes del cuerpo que se unen al conjunto, acompañándolo y reiterando lo declarado por el rostro, las manos y la indumentaria, aunque excepcionalmente discrepen del discurso general.

El asunto escogido para esta disertación versa sobre la atención que las artes figurativas otorgaron a los pies en la Edad Moderna y sobre sus posibilidades narrativas. Se analiza el potencial expresivo que ostentan en cuanto a lo que indican por cómo son, se muestran, disponen y mueven, en qué estado se encuentran y cuál es su apariencia. Se reflexiona sobre el rico universo de códigos usados, que dota de claves de identidad. Si van desnudos, calzados o se descalzan, qué pisan, qué hay junto a ellos y dónde se sitúan tales elementos, pues no es igual que los

atributos estén a la derecha que a la izquierda, al lado o debajo. Mediante los pies, la figura humana se ubica en el tiempo, en el lugar y en la escena plasmada. Las extremidades inferiores hablan sobre la persona y ayudan a tematizar. En este estudio se parte de la obra de arte como fuente primaria esencial de estudio, eligiendo ciertos ejemplos para ilustrar lo planteado. Se han rastreado alusiones a los pies en la literatura, que responden a lo denotado visualmente por el arte, y, especialmente, por la escultura en tanto que dispone de menos recursos para tematizar y aprovecha la capacidad para comunicar del cuerpo humano, en su constitución y posición de la figura conforme a las convenciones sociales, así como a los usos indumentarios y complementos en el vestir. Se trata de centrar la atención en ellos, sin desligarlos del cuerpo.

Se ha optado por el Renacimiento y el Barroco, aunque hay puntos de conexión con momentos anteriores y posteriores. Las referencias se centran en el mundo occidental y, particularmente, en España, con alusiones constantes a Italia. Si bien, se agregan comentarios que exceden las delimitaciones geográficas y cronológicas establecidas. Los pies han sido objeto de estudio en diferentes disciplinas. Medicina, Podología, Antropología, Cinésica y otras ciencias han aportado conocimientos que han incidido en otras ramas del saber[1]. En cuanto al calzado, durante mucho tiempo fue un tema secundario de estudio. No obstante, tempranamente recibió la atención de ciertos autores. Constituyen hitos historiográficos las aportaciones de Balduinus en el siglo XVII con *De Calceo Antiquo*, así como la labor de recopilación de los ilustrados y las detalladas imágenes incorporadas en la *Enciclopedia Francesa* sobre los talleres, en particular de zapateros, y sobre la fabricación del producto, herramientas y útiles necesarios. En el XIX, cabe destacar la historia del calzado de Lacroix y Duchesne, que contiene interesantes imágenes[2]. En las últimas décadas

1 También están la Reflexología Podal, una terapia que se vale de técnicas de masaje con fines curativos en los pies, estableciendo un mapeado del cuerpo en las plantas, y la Podomancia, que procura conocer a la persona y su vida pasada y futura a través de ellos (D. Camels, *El libro de los pies. Memoriales de un cuerpo fragmentado I*, Buenos Aires, 2001). Hay varias publicaciones de I. Gentil García desde 2003 sobre el calzado y los pies, sobre "Los pies en distintas culturas y cosmovisiones" y sobre "La mitología griega y los pies" —con subtítulos específicos— en números diversos en la *Revista española de podología* y en *El Peu*.

2 B. Balduinus, *De Calceto Antiquo*, y J. Nigronus, *Caliga Veterum*, Ámsterdam, 1667; P. Lacroix y A. Duchesne, *Histoire de la chaussure depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours; suivie de l'histoire sérieuse et drolatique des cordonniers*, París, 1862.

ha despertado un interés creciente[3]. Se ha abordado el tema desde la indumentaria, la moda, la historia, la economía o centrándose en la industria y objetos realizados por el gremio de zapateros y sus ordenanzas[4]. Hay estudios sociológicos basados en lo que se intuye de la persona a través de lo que calza y sobre los gustos, gasto, publicidad e identidad[5]. En el pasado, moralistas y predicadores censuraron los excesos y antojos de la mujer con ellos.

Dioses, héroes y antihéroes, mitos y personajes de la tradición grecorromana y de otras culturas y tiempos históricos, así como alegorías e individuos diversos, son factibles de ser reconocidos por sus extremidades inferiores, lo que calzan, las cicatrices podales, forma de caminar, metamorfosis y atributos que yacen en el suelo. Algunos se identifican de manera inequívoca por un sobrenombre o un relato que hace referencia a esta parte del cuerpo. Así, Tetis es la Diosa de los pies argénteos; Mercurio, el de los pies alados —que también son propios de Perseo—; Hefesto, el ilustre cojo, que a veces se representa con los pies al revés; Jasón, el hombre de una sola sandalia; Melampo, el de los pies negros y Teseo levanta la roca y encuentra la espada y las sandalias que su padre ocultó. El nombre de Edipo significa pies hinchados[6], pues Layo, su progenitor, los traspasó con clavos para evitar que se cumpliera el Oráculo. Aquiles, llamado por Homero "el de los pies ligeros", tenía en el talón el único punto vulnerable

3 Por citar algunos casos significativos, cabe recordar, entre otros, a P. Cintora, *Historia del calzado*, Zaragoza, 1988; L. O´Keeffe, *Shoes: A Celebration of Pumps, Sandals, Slippers & More*, Nueva York, 1996; C. Yue y D. Yue, *Shoes: Their history in Words and Pictures*, Boston, 1997; G. Riello & P. McNeil (eds.), *Shoes: A History from Sandals to Sneakers*, Londres, 2011; S. Barretto, *Diseño de calzado urbano*, Buenos Aires, 2006; O. Goubitz *et al.* (eds.), *Stepping Through Time: Archaeological Footwear from Prehistoric Times until 1800*, Zwolle, 2007; F. Grew *et al.*, *Shoes and Patterns. Medieval Finds from Excavations in London*, Londres, 2013 o la enciclopedia de términos sobre el calzado de DeMello, que incluye desde costumbres y creencias, pasando por mitología, folclore, medicina, tipos de zapatos, culturas, lugares, marcas y otros temas, incluso habla de famosos que se distinguen por su calzado como Elton John o Michael Jordan (M. DeMello, *Feet and Footwear: A Cultural Encyclopedia*, Santa Bárbara, 2009).

4 Una interesante aproximación historiográfica al tema del calzado la realiza G. Riello, *A foot in the past. Consumer, producers and footwear in the Long Eighteenth Century*, Oxford, 2006: 1-14.

5 J. Hockey *et al.*, "Worn Shoes: Identity, Memory and Footwear", *Sociological Research Online*, 18 (1), 20, 2013 <http://www.socresonline.org.uk/18/1/20.html [Consulta: 11/1/2018]; O. Gillath *et al.*, "Shoes as a source of first impressions", *Journal of Research in Personality*, 46 (4), 2012: 423-430; S. Benstock y S. Ferriss (eds.), *Footnotes On Shoes*, Londres, 2001.

6 A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1982: 196. Otro caso es el de la esclava Rodopis —Nitocris, según una versión similar—, a quien un ave le robó la sandalia dejándosela caer en el palacio de Menfis y su dueño la mandó buscar y se casó con ella, considerándose un precedente de *Cenicienta* (por X. R. Mariño Ferro, *Imágenes de la mujer y del hombre: Símbolos de sexo, seducción, matrimonio y género*, Gijón, 2016: 276).

de su cuerpo, porque su madre Tetis, sosteniéndolo por él, lo sumergió en el río Estigia —momento representado por artistas como Rubens o Thorvaldsen, entre otros—. La parte que no fue cubierta por el agua quedó desprotegida y Paris lo mató al clavar un elemento punzante en esta zona. La ninfa Eurídice muere al pisar y ser mordida por una víbora. En las *Argonáuticas*, Apolonio de Rodas se refiere a los broncíneos pies de Talos. El oráculo vaticinó a Pelias el peligro para el trono del hombre de una sola sandalia, que era Jasón, que la perdió en el río. Las alegorías de la Paciencia y de la Magnificencia muestran respectivamente a una mujer con un pie encadenado a una roca y otra con botines áureos y la isla de Cerdeña se personifica mediante una figura femenina que se alza sobre un pie humano a modo de pedestal rodeado de agua[7]. En la Biblia se encuentran variados ejemplos sobre este asunto. Los pies de hierro y barro remiten al sueño de Nabucodonosor; Susana en el baño suele representarse con ellos en el agua; María Magdalena unge y enjuga los de Cristo con perfumes y lágrimas de penitencia y arrepentimiento y los seca con sus cabellos y Jesús, en un gesto de humildad, lava los pies de sus discípulos[8]. Por otro lado, en Roma las prostitutas llevaban la inscripción *sequere me* —sígueme— claveteada en la suela del calzado, dejando testimonio al pisar [9].

Figuras de obras famosas se reconocen principalmente por circunstancias que atañen a las extremidades inferiores y al calzado. Sucede con *Atenea atándose la sandalia* con destino al templo de Atenea Niké, hoy en el Museo de la Acrópolis, o con el bronce helenístico de *El Espinario*, donde un niño sentado extrae una espina de la planta del pie. Venus se dispone, en ocasiones, en la misma actitud con heridas significando las del amor. El relieve romano de *La Mujer que camina*, *Gradiva* sirvió de pretexto a la novela de Wilhelm Jensen y fue motivo de reflexión para Freud, de inspiración para los surrealistas y, después, para la película *Gradiva Sketch 1* de Raymonde Carasco en 1978, centrada en

7 C. Ripa, *Iconología*, prólogo A. Allo, Madrid, 2ª ed., 1996, 2 v, cita I: 36. Respecto a la alusión a Cerdeña se cita de la edición italiana aumentada por Cesare Orlandi (Perugia, 1765, III: 453). En cuanto a la *Paciencia*, véase A. Bisceglia (ed.), *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*, cat. exp. Galería Palatina Palacio Pitti, Florencia, 2013.

8 Ripa afirma que así quedaban "limpios y purificados de los afectos terrenales" (Ripa, 1996, I: 109).

9 C. Herreros González, "*Sequere me*: tras la huella de las prostitutas en la antigua Roma", en J. I. Barriobero Neila (coord.), *Un breve viaje por la ciencia*, Logroño, 2006: 71-45, cita 73.

los pies de la figura femenina andando. Hay personas que requirieron de sus pies en su profesión, como los torneros y atletas. Asimismo en el ámbito de las devociones religiosas, los pies proporcionan claves de identidad en muchos sentidos. Hubo debates sobre la conveniencia de representar la Crucifixión con cuatro o tres clavos, como recoge Pacheco[10]. Cristo muerto aparece con señales de haber sido crucificado (fig. 1) y, en las escenas de sus apariciones, las llagas en los pies gloriosos, como señalan algunos predicadores, revelan que se trata de un episodio tras su resurrección. Así figura en el lienzo barroco de la C*ena de Emaús* en el Museo de Bellas Artes de Murcia (fig. 2). La presencia de seis dedos en manos y pies se relaciona con las artes adivinatorias y con la capacidad para descifrar los sueños. El pie izquierdo de San José en *Los Desposorios de la Virgen* de Rafael de la Pinacoteca de Brera lo proclama, pues Dios se reveló al patriarca mediante un ángel cuando dormía[11]. Cortar el pulgar de la mano servía para inhabilitar y se hacía, asimismo, con el dedo gordo del pie (Jue 1, 6). Hay un patrón para el dolor

Figura 1. Gregorio Fernández, *Yacente* (detalle de los pies), Catedral de Segovia (Fotografía M. Saura).

Figura 2. Anónimo, C*ena de Emaús* (detalle), Museo de Bellas Artes de Murcia (Fotografía M. Saura).

10 F. Pacheco, *El arte de la Pintura*, introduc. y notas B. Bassegoda i Hugas, 3º edic., Madrid, 2009: 713-734.

11 En la *Madonna Sixtina*, Sixto V presenta polidactilia en la mano derecha y también hay un caso en el retablo del siglo XVI en la Sala Capitular de la Catedral de Murcia.

de pies, caso de San Peregrino[12], San Crispín y San Crispiniano lo son de los zapateros, como San Aniano y San Roque de alpargateros y cordoneros. Sus gremios costearon sus imágenes devocionales y, a veces, pasos procesionales para Semana Santa.

Hay representaciones de divinidades del inframundo, seres anómalos y extraordinarios con alteraciones en las extremidades inferiores, siameses, deformes e híbridos de hombre y animal. Casi nunca se asociaron a la bondad de ánimo. Se consideraba que algunos de estos especímenes fabulosos procedían de tierras asombrosas donde habitaban razas extrañas. Descritos por la literatura, visualizados y tipificados en su apariencia a través de láminas y repertorios figurativos, mencionados por conquistadores y viajeros como Marco Polo, propagadas oralmente sus historias, mezcladas con tradiciones locales, las criaturas fantásticas causaban sorpresa por su rareza y el componente de maravilla[13]. Así lo refleja en el siglo XVII Ulisse Aldrovandi en su libro *Monstruorum Historia*, pero también otros autores[14]. Una de ellas fue Esciápodo, el ser que se disponía con la espalda en tierra, levantando su única pierna y presentando un inmenso pie que cubría su cuerpo y le daba sombra. Se creía que este monópodo se desplazaba saltando. Citado por Plinio el Viejo, San Agustín y otros muchos, en el mundo medieval pervivió su recuerdo y se mantuvo en el Renacimiento y con posterioridad[15]. En *El Criticón*, Gracián cita entre los seres raros uno de un pie que le servía de tejado. En Colombia, está el terrorífico Patasola y, en las mitologías Mapuche y Chilota, el Imbunche, que se movía apoyándose en las manos y una pierna, pues la otra se situaba elevándose por detrás de la cabeza y, según las leyendas, llevaba vida rupestre y estaba vinculado al mundo de la brujería. Además, se consignan los de varias piernas, una sola[16], una más larga que otra, desiguales, con pies

12 I. Gentil García, "Los pies en distintas culturas y cosmovisiones: Santo Patrón del dolor de pies", *El Peu*, 28, 1, 2008: 29-32.

13 U. Eco, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Barcelona, 2013. Pionero fue el estudio de R. Wittkower, "Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos", en R. Wittkower, *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, 1979: 265-311.

14 U. Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, Bolonia, 1642.

15 Eco lo incluye en su novela *Baudolino*. En *El Criticón*, Gracián habla de seres raros como gigantes, pigmeos, amazonas y monstruos sin cabeza.

16 El *Huracán* se considera en tierras cubanas como el Dios prehispánico de una pierna (P. Córdoba, "Huracán sobre Cuba. Mitologías de los remolinos de aire", en J. A. González Alcantud y C. Lisón Tolosana (eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Granada, 1999: 389-416).

vueltos —*Homo pedibus aversis*—, sin pies, con una pata de palo en estereotipos como el pirata y otros[17]. Los relatos sobre los mismos se entreveran con historias mitológicas, fantásticas y de procedencia diversa. Por ende, se citan seres híbridos que incorporan extremidades inferiores de animal y que hechizan, atraen y encarnan valores mágicos y simbólicos. Forman un conjunto variado y rico que habla de la condición salvaje del ser humano y de sus excesos y vicios. Pan —semidiós de los pastores— y los sátiros y faunos llevan extremidades de carnero y chivo que acaban en pezuña. En ocasiones, se incorporan representaciones femeninas de esta índole. Al propio tiempo, cabe recordar a centauros, sirenas, arpías, esfinges, gigantes con cola de serpiente, divinidades y seres ilusorios, monstruos y criaturas infernales. Además de representaciones alegóricas, como al Fraude cuya imagen es una mujer con cola de escorpión y patas de águila, porque como pájaro de presa intenta robar[18]. En otro sentido, ciertas fábulas reparan en algunos animales, como ciertas aves, de hermoso plumaje y feas patas.

Por otro lado, están los cuerpos asimétricos y con desigualdades que afectan a las piernas, bien por defecto físico, mutilación, herida y marca, así como el llamado monosandalismo, que remite al hombre que muestra un único pie descalzo y que se relaciona con lo prodigioso, lo sobrenatural, lo *ctónico*, el demonio, la muerte, el buen y mal agüero, lo profético, los ritos iniciáticos, la velocidad y aspectos simbólicos[19]. El tema es complejo y sugerente y el significado varía según lleve desnuda una u otra de las extremidades. Antes de morir en la pira, la reina Dido hace sacrificios a los dioses para retener a Eneas y "se descalza un pie y se suelta la túnica", según narra Virgilio (*Eneida* IV, 518). El gesto fue interpretado de diferentes maneras, al menos desde el Renacimiento. Unos lo veían como buen augurio para el matrimonio y otros pensaron que era un signo de deslealtad que la reina de Cartago había tenido con Siqueo, su difunto marido. Cerone explica a comienzos del XVII que Dido

17 M. Fernández Rodríguez, "Estereotipo, figura y cliché: el pirata a través de los siglos. De John Long Silver a Jack Sparrow", *Tonos digital*, 34, 2018 <http://www.um.es/tonosdigital/znum34/monotonos.htm [Consulta: 17/1/2018].

18 Ripa, 1996, I: 445-446.

19 C. Ginzburg, *Historia Nocturna. Un desciframiento del aquelarre*, trad. A. Clavería, Barcelona, 1991: 180 y ss.; B. Obrador Cursarch, "El monosandalismo, vagar de lo esotérico", *Cuadernos del Tomás*, 1, 2009: 61-74.

lo hizo porque "echó de sí la aficción de la vida infame con el deseo de la muerte" y que el poeta latino quería expresar que "quedó con un pie calçado y otro descalço, para enseñarnos que hay afficiones buenas y malas, y que el officio de la templança es moderarlas y oprimirlas"[20]. El jesuita Gabriel de Henao se pregunta por el origen de la ceremonia en la que los Señores de Vizcaya juraban los fueros con el pie izquierdo desnudo bajo el árbol de Guernica[21]. Recuerda a los pueblos que acostumbraban a pelear de esta forma para ganar en velocidad, aunque argumenta —citando fuentes de la Antigüedad— si es más conveniente llevar descalzo el pie diestro. Al propio tiempo, considera que es más varonil ir con los pies sin cubrir ya que el calzado constriñe y resta libertad y presteza, de modo que atletas y correos iban sin él. Hernán Cortés perdió uno de sus zapatos en el lodo de un pantano y continuó luchando contra los indios tabascos[22].

No es inusual que el diablo se represente cojo, en la consideración de que se lastimó al caer del cielo, según referencia repetida. El ser pérfido exhibe con frecuencia piernas vellosas, pies hendidos o patas de equino, suciedad y largas uñas (fig. 3). La Tentación se identifica con una figura femenina y, en ocasiones, puede descubrir su perversa condición por las extremidades inferiores.

Figura 3. Nicolás de Bussy, *Esqueleto y Diablesa* (detalle del *Triunfo de la Cruz*), Museo Arqueológico Comarcal de Orihuela, Sala Museo de San Juan de Dios (Fotografía M. Cecilia).

20 P. Cerone, *El Melopeo y maestro. Tractado de Música Theórica y Práctica*, Nápoles, 1613: 25. En textos y documentos se ha respetado la ortografía original.

21 G. de Henao, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria…*, Salamanca, 1689: 353-354.

22 A. de Solís, *Historia de la Conquista de México, Población y progressos de la América Septentrional conocida con el nombre de Nueva España*, Barcelona, 1691: 54-55.

Así se muestra, por ejemplo, en una de las escenas del *Retablo de San Antonio Abad* del siglo XIV del Museo Nacional del Arte de Cataluña y en la *Tentación de Santo Tomás de Aquino* de Velázquez[23]. En el lienzo del pintor sevillano, cuya autoría fue antaño discutida, las pezuñas contribuyen a revelar la identidad de la cortesana y la instigación a pecar. Tras haber sido rechazada por el santo de la orden de predicadores, como remarca el cíngulo blanco de la castidad que sostiene uno de los ángeles junto al monje dominico —ya separado del engaño de la Lujuria—, la mujer se aleja situándose al fondo y detrás de la puerta (fig. 4). En otras situaciones, la posesión diabólica de un mortal se manifiesta en las extremidades inferiores, por ejemplo la animalización del cuerpo de Judas que afecta a esta parte del mismo, pues según relata el evangelio: "Satanás entró en él" (Lc 22, 3; Jn 13, 27). En otro sentido, está la metamorfosis vegetal y animal de los cuerpos de dioses y mortales, siendo o no la situación reversible. La más célebre es la de *Dafne*, que inmortalizó Bernini[24]. Tras haber sido alcanzada con una flecha de plomo de Cupido, contrapuesta a la de oro que despertó el amor en Apolo, y cuando apenas le quedaban fuerzas para huir del dios, la ninfa pidió a Peneo, su padre, que la ayudase. Entonces, como narra Ovidio, sus pies se adhirieron al suelo con raíces

Figura 4. Diego Velázquez, *Tentación de Santo Tomás de Aquino*, Museo Diocesano de Orihuela (Fotografía M. Cecilia).

23 L. Hernández Guardiola, "*La Tentación de Santo Tomás de Aquino* de Velázquez, estudio iconológico", *Boletín del Museo Camón Aznar*, 40, 1990: 95-101.

24 J. van Gastel, *Il Marmo Spirante: Sculpture an Experience in Seventeenth-Century Rome*, Berlín, 2013: 192-195.

y su cuerpo se transfiguró en árbol de laurel (*Metamorfosis* I, 452-565). Cabe recordar otros personajes como Cipariso, amante de Apolo y convertido en ciprés; Mirra, madre de Adonis y mutada en el árbol de su nombre, y Siringa, perseguida por Pan y convertida en cañaveral. Además están las alteraciones de los cuerpos de los dioses y los castigos que determinaron en los mortales transformándolos en seres vegetales —con raíces que implicaban sujeción—, animales e inertes. Por el contrario, también cabe recordar a los espíritus, estatuas, muñecos y seres fantásticos, inanimados o invisibles que cobran vida, con las dificultades para caminar que experimentan cuando adquieren forma humana. Constituyen un conjunto sugerente de personajes entre los que cabe recordar a Galatea, la escultura realizada y amada por Pigmalión[25]; Rusalka, que habitaba en las aguas según la mitología eslava, y Pinocho, la marioneta de madera hecha por Geppetto.

La fascinación por el mundo sorprendente y prodigioso está más cercana a nuestro imaginario en las figuras de los salvajes desnudos, descalzos y con su cuerpo recubierto de vello. En los últimos siglos de la Edad Media y comienzos del siglo XVI, se incorporaron en fachadas y paramentos exteriores y en la pintura, tapices y objetos diversos[26]. También estuvieron presentes en interiores, caso de la *Foemina Cinnaminiae gentis* en la Capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia (fig. 5). De complejo significado, estos hombres grotescos, agrestes y de fiera apariencia vivían, según creencia arraigada, conforme a las leyes de

Figura 5. *Salvaje*, Capilla de los Vélez, Catedral de Murcia (Fotografía M. Saura).

25 En el comentario sobre la estatua inanimada creada por Pigmalión, Stoichita se refiere al paso como momento de despegarse del pedestal y signo de su transformación en ser animado (V. I. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, 2006: 161-178).

26 En el XVI asumió renovada actualidad en el nuevo mundo (F. Pereda, "The Shelter of the Savage: From Valladolid to the New World", *Medieval Encounters*, 16, 2-3, 2010: 268–359; D. Olivares Martínez, "El Salvaje en la Baja Edad Media", *Revista Digital de Iconografía digital*, 5, 10, 2013: 41-55 <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41523//RDIM%20n°%2010%20(2013).pdf> [Consulta: 1/1/2017]).

la naturaleza, con un instinto que conjugaba lo animal y lo humano. De origen legendario y condición silvestre, paradójicamente estos individuos selváticos pasaron al mundo civilizado y enraizaron en ambientes cultos y populares, con su actitud defensiva y de protección, portando mazas y sosteniendo escudos heráldicos.

Recapacitaba en el siglo XVII el matemático cisterciense Juan Caramuel sobre el "arte de hablar con los pies" —palabras escogidas para dar título a este discurso— y sobre si estos tienen "un abecedario propio"[27]. Quien fuera obispo de Vigevano se refiere a los ángeles y destaca que las nubes sobre las que se elevan constituyen un elemento indicador de que su lugar es el cielo[28]. Diserta sobre la efigie de la Fortuna y señala que "habla con el pie y no con la boca", pues suele elevarse sobre una esfera o una rueda en alusión a los vaivenes del destino, la ventura y la adversidad, la dicha y la desdicha. También la Ocasión se apoya sobre una rueda, exteriorizando, igualmente, la inestabilidad. En el pavimento de la catedral de Siena y en un extremo de la escena de la *Alegoría en la Colina del Conocimiento* diseñada por Pinturicchio a comienzos del XVI, se muestra a la *Fortuna* como una joven que sostiene una vela henchida evocando las oscilaciones del viento (fig. 6). Apoya el pie derecho sobre una esfera denotando que es mudable, pero descansa en tierra firme, mientras el izquierdo lo sitúa sobre una insegura barca con el mástil quebrado, en el inconstante mar, por lo que expresa la dualidad de lo favorable y lo desfavorable[29].

Figura 6. Pinturicchio, *La Fortuna* (detalle de *Alegoría en la Colina del Conocimiento*), Catedral de Siena (Fotografía M. Saura).

27 J. Caramuel, *Trismegistus Theologicus latine cuius tomi sunt tres…*, Vigevano, 1679. Caramuel titula "Del Arte de hablar con los pies" la *Sectio* I del *Articulus* XXVII.

28 Stoichita habla de la "nube como la parte visible del cielo" (V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996: 8-96, cita 81).

29 J. F. Esteban Lorente distingue la Fortuna, la Ocasión y el Destino como *pars Fortunae* ("La representación de "la Parte de Fortuna" en el Renacimiento", *Emblemata*, 4, 1998: 59-78. Sobre el comentario a la obra de la

Por otro lado, en un relato sobre las fiestas celebradas en Orihuela con motivo de la exaltación al trono de Carlos III, se valora la capacidad para transmitir de las estatuas colocadas en el ámbito urbano a través de las inscripciones del pedestal, señalando que las estatuas hablan por los pies:

> Es bien cierto, que los Mudos hablan por las manos, y muchos que no lo son, hablan por los Codos, pero nuestras estatuas, en prueba de que se hazen lenguas en alabanzas de su Rey, también sabían hablar por los pies, elevándose sobre los pedestrales, donde manifestavan sus inscripciones, y Epígrafes[30].

Los dos pasajes citados, de centurias correlativas y contextos distintos, evidencian la relevancia de los pies para informar, por sí mismos mediante códigos reconocibles o bien con una comunicación no verbal o con palabras, al valerse de las escrituras expuestas[31]. Incorporadas en lugares diversos, las inscripciones son un apoyo interpretativo ante la ausencia de voz. Constituye un ejemplo destacado la declaración de autoría y orgullo de artista que hace Marco d'Agrate en su *San Bartolomé* de la catedral de Milán, al compararse con Praxíteles. Cuando el escultor dispone erguido el cuerpo desollado del apóstol, escribe (fig. 7): *NON ME*

Figura 7. Marco d'Agrate, *San Bartolomé*, Catedral de Milán (Fotografía M. Saura).

catedral de Pisa, véase: 67). A veces pisa un delfín. Los cuatro elementos se representan mediante matronas erigidas sobre una esfera con un triángulo dibujado en su interior. Si en la Tierra y el Agua un vértice se dirige hacia abajo. En el Aire y el Fuego va hacia arriba. Significan los efectos químicos de la desintegración, lavado, composición y estabilidad, como las cuatro hermanas con la misma fortuna. La imagen la recoge, por ejemplo, D. Stolcius, *Viridarium chymicum*, Fránkfurt, 1624. Véase A. Roob, *Alquimia & Mística. El museo hermético*, Colonia, 2005: 28-30.

30 *Triunfo del amor, y respeto con que la muy ilustre y fidelíssima ciudad de Orihuela celebró la exaltación al trono de su augusto, y muy amado monarca Carlos III de España*, Orihuela, 1759: 9. Pomponio Gaurico señala que "el nombre de un personaje y sus obras estarán indicados en el pedestal de la estatua; de voz, ningún artista podrá dotarle jamás; la manera de andar, la expresión, el espíritu, la edad y la forma de vestir será la propia estatua, una vez acabada, la que lo sugerirá" (P. Gaurico, *Sobre la Escultura*, edic. A. Chastel y R. Klein, Madrid, 1989: 186).

31 A. Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, 1999: 60.

PRAXITELES SED MARC' FINXIT AGRAT —"No me hizo Praxíteles sino Marco d'Agrate"—. Sin duda, se inspira en tratados de Anatomía del siglo XVI, con grabados que ofrecen imágenes del ser humano sin piel como si estuviera vivo. Como nuevo Jasón con el vellocino de oro, Bartolomé, versión cristianizada de Marsias, carga con el triunfo de su fe que simboliza la funda epitelial de su martirio colgada sobre los hombros. A las extremidades inferiores que sostienen el cuerpo del santo, el artista agrega la epidermis, que contiene y reitera la forma de los pies.

Hay un sinfín de acontecimientos, circunstancias e historias reales e imaginadas de la cultura escrita y oral de todos los tiempos que brindan protagonismo a los pies y el arte ha ido visualizando actitudes, teorías y modas. Por demás, está el movimiento y son numerosos los verbos que lo significan: pasear, caminar, deambular, saltar, brincar, caer, resbalar, correr, danzar, detenerse, arrastrar, levantar, marchar, regresar, subir, bajar, entrar, partir, volver, rondar, rezagar, trepar, pisotear, patalear, tropezar, caer, huir y dar vueltas, entre otros. Tampoco faltan paremias que conciernen a los pies[32]. Recordemos algunas: nacer de pie; ponerse, estar o quedar a los pies; besar los pies; no callar ni por los pies; sin pies ni cabeza; buscar tres —o cinco— pies al gato; salir por pies o poner los pies en polvorosa; levantarse con el pie izquierdo; andar a cuatro patas —como Nabucodonosor cuando pierde la razón, como lo pinta Blake[33]—; con pies de plomo; segar la hierba bajo los pies; sacar los pies del barro y pie quedo, como el que no hace esfuerzos. El refranero está repleto de alusiones a ellos[34]: los pies del hortelano no echan a perder la huerta; te pide la mano y le das el pie; tener la cabeza en los pies; andar zancas, que este mundo

32 L. Gutiérrez Santana, "Análisis a expresiones idiomáticas relacionadas con los pies (patas)", *Interpretextos*, año 6, 8, 2012: 175-191 http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/140_inpret815.pdf [Consulta: 7/12/2016].

33 En China se han puesto de moda los desplazamientos así. Hay otras muchas expresiones comunes como al pie de los caballos, a pie de obra, de qué pie cojea, tener un pie dentro y otro fuera, poner los pies en el suelo, con los pies en la tierra, levantar los pies, andar con pies de plomo, poner bajo los pies, meter los pies en el cepo, tener los pies en el infierno, con los pies en la sepultura, a pies juntillas, de pies a cabeza, poner pie en el estribo, sacar los pies de los estribos, empezar con buen pie, andar por su pie, pies de barro, morir con las botas puestas, pisarle los talones, no llegarle ni a la suela del zapato y muchas otras.

34 Los diccionarios que se citan se han visto a través del NTLLE (RAE en línea) <www.rae.es> [Consulta última: 4/9/2018]. En el *Diccionario de Autoridades* se recoge la expresión tener el seso en los calcañares y se explica así: "Phrase vulgár, que se dice del sugéto que tiene poco assiento y sus operaciones son sin reflexión y con poco juicio" (Autoridades 1729).

todo es trampas; quien siembra abrojos, no ande descalzo; pies calzados no se espinan; pies vezados de saltar, no pueden seguros estar y cabeza fría, pies calientes y culo corriente dan larga vida a la gente.

El erotismo de los pies —como ha destacado Freud— o de cierto tipo de calzado es una cuestión que evidencia el arte cuando así se pretende, como también los comportamientos sociales, hábitos y buenos modales, manifestados en las extremidades inferiores. Judith conquistó a Holofernes despojándose de sus vestidos de viuda, ungiéndose con perfumes, prendiendo sus cabellos, llevando ropa de lino y con las sandalias deslumbró sus ojos (Jdt 16, 9). En *El Columpio* de 1767, Fragonard significa bien el galanteo y la infidelidad. En un entorno de naturaleza pintoresca con flores y árboles, una dama se mece en un balancín que cuelga de unas ramas. Un hombre, probablemente su marido, se sitúa en sombras en un extremo del cuadro y la mueve. En el otro lado, hacia donde se dirige el movimiento de vaivén, está su amante recostado y escondido en la frondosidad del vergel, con el brazo extendido y bajo la estatua de Cupido con gesto que reclama silencio. En este triángulo amoroso, la joven eleva su pierna izquierda lanzando un *mule* rosa, tan de moda entonces. Exhibe airosa el pie y deja ver prendas interiores. Según DeJean nunca como en esa época se lució este "calzado erótico por excelencia"[35], que evolucionó y tuvo gran éxito con su alto y curvado tacón en el contexto de la exquisitez del Rococó, como se observa en alguno de los retratos de Madame Pompadour. También menudean las historias de seducción donde los pies y el calzado adquieren protagonismo, pues, como escribe Margo Glantz, "la dignidad del pie desnudo sólo se guarda en las estatuas"[36].

Finalmente, hay veces que se califica a los pies de manera que se define a la persona: escurridizos, inquietos, inmóviles, temblorosos, resbalosos

35 J. DeJean, *La esencia del estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*, San Sebastián, 2008: 92, 96. Véase el capítulo IV titulado "Las zapatillas de Cenicienta y las botas del rey: zapatos, botines y *mules*". Francisco de la Torre y Ocón traduce *mules* por chinelas y pantuflos en *El maestro de las dos lenguas. Diccionario español, y francés; francés, y español*, Madrid, 1731, II: 268.

36 M. Glantz, *De pie sobre la literatura mexicana*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-pie-sobre-la-literatura-mexicana--0/html/b8855278-9a2e-4680-86c5-bd6e016a1fb6_3.html. [Consulta: 17/1/2018].

o piadosos. Hay formas de andar que permiten identificar a un colectivo o a un individuo y normas de urbanidad que hacen escoger un calzado según la ocasión y el momento del día. Estar de pie, sentado, arrodillado o postrado demuestra respeto, sumisión, humildad, adoración y otras cosas. Pie y calzado son términos que figuran en el título y en el argumento de obras literarias, como los célebres cuentos tradicionales de *La Cenicienta*, *El Gato con Botas*, *Pulgarcito* —según Perrault—, *Las zapatillas rojas* o *El zapatero y los duendes*. También otros como *Solo un pie descalzo* de Ana María Matute o la pieza teatral *La zapatera prodigiosa* de García Lorca. Son dignas de recordar otras creaciones como *Los zapatos viejos* de Pardo Bazán; *El zapatero y el rey* de Zorrilla; la novela corta *Los pies y los zapatos de Enriqueta* de Gabriel Miró; el poema de Neruda *Ritual de mis piernas* y el de Machado con el célebre verso "Caminante no hay camino se hace camino al andar". Interesantes son las disertaciones de Balzac sobre la *Teoría del andar* y de Bataille sobre el dedo gordo del pie, ilustrado con fotografías de Boiffard[37], donde afirma la repetida frase de que esta es la parte más humana, menos expresiva y la que distingue del mono. Además, cabe aludir a canciones famosas como *Blue Suede Shoes* de Elvis Presley, que compuso Carl Perkins; a directores de cine que prestaron atención al tema, como Buñuel[38], o películas como la comedia *En sus zapatos* de Curtis Hanson de 2015 basada en una novela y *No es sobre zapatos* del realizador Gabriel Mascaro, sobre las protestas brasileñas en junio de 2013. Cuadros como los *Zapatos viejos* de Van Gogh han suscitado comentarios divergentes de filósofos e historiadores sobre a quién pertenecen[39]. Obras de Duchamp como *Torture-morte*, de Jasper Johns como *Memory Piece (Frank O´Hara)* o de Dalí como el *Zapato de Gala* motivaron reflexiones significativas. Bene

37 Recuerda su bajeza e ignominia y que es el destino de los callos, juanetes y durezas. También su erotismo y el pudor en mostrarlos, recordando las actitudes culturales de las mujeres en España (G. Bataille, "Le gros orteil", *Documents*, 6, noviembre 1929: 297-302). J. Bordes, *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Madrid, 2003: 61.

38 M. C. Pena, "Hasta la uñas de los pies", *Quintana*, 3, 2004: 153-159.

39 J. Derrida, *La verdad en pintura*, trad. M. C. González y D. Scavino, Barcelona, 2001; M. Schapiro, "La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh (1968)", en *Estilo, artista y sociedad: Teoría y Filosofía del arte*, Madrid, 1999; M. Barnard, "Appropriation: A Dynamical Process of Interpretive Action", en H. Alma, M. Barnard y V. Küster (eds), *Visual Arts and Religion*, Berlín, 2009: 3-16, cita 5-6.

Bergado o Victoria Civera, por citar artistas españolas actuales, procuraran investigar sobre el tema de las relaciones y metamorfosis entre el cuerpo y el calzado desde la mirada femenina. Como objetos presentes en obras artísticas, los zapatos, pertenecientes a un portador pero separados de él, ofrecen numerosos interrogantes y componen elementos insinuantes. En *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck fechado en 1434, el calzado de la esposa se ubica junto a la cama y se vincula al hogar y el del varón en primer término, con su trabajo fuera. También están las esculturas que tienen los pies, el calzado y las huellas como *leitmotiv*. Los zapatos llevan consigo historias emotivas del más variado carácter[40]. En Budapest, el monumento de Gyula Pauer y Can Togay de 2005 sitúa numerosos zapatos de hierro junto al Danubio. Es memoria de los judíos asesinados y arrojados al río en la ciudad en 1944 y 1945, con inscripción que evoca el significado de este calzado de época, y homenaje compartido por las gentes que depositan flores y velas[41]. En campos de concentración nazis visitables, los zapatos asumen una significación especial en recuerdo de las personas que allí estuvieron y a las que pertenecieron. En mayo de 2018 una organización no gubernamental promovió la remembranza de los palestinos muertos en los últimos años mediante la colocación de 4.500 pares de zapatos en Bruselas, ante el Consejo de la Unión Europea. *The Shoe Tree* en el campo de Golf de Morley Field en San Diego es un árbol en el que espontáneamente se fueron colgando zapatos con mensajes en el interior. Cayó en 2008, pero otro retomó su función y perpetuó la leyenda sobre su origen y las historias de las que era confidente[42]. Este tipo de manifestaciones ha proliferado en Estados Unidos y otros países, pero también los zapatos están en señales de tráfico, postes de luz y otros lugares, con significados diferentes. Como plantea Derrida respecto a la obra citada de Van Gogh —"desanudados, abandonados, desatados del sujeto (portador, detentor o propietario, incluso autor-signatario) y desatados de sí mismos"—, los zapatos interrogan sobre

40 J. Hockey *et al.*, 2013.

41 En el campo de concentración de Sachsenhausen se formó el *Batallón de los patinadores* con personas que probaban la resistencia de los zapatos fabricados con nuevos materiales de ciertas empresas alemanas.

42 M. DeMello, 2009: XIX-XX.

su significado, con los matices diferentes que implica la imagen de un par de zapatos o uno solo[43]. En otro sentido, metafóricamente se habla de la política de pies secos y pies mojados, que permitía a los cubanos que ilegalmente llegaran a Estados Unidos, permanecer en el país o ser trasladados a otros distintos al suyo, y de la derogación que Obama hizo de ella.

En cuanto al hecho de pisar, indica muchas cosas. Como escribe Juan de Horozco en 1601, "la posesión se muestra por la acción de poner los pies" y recuerda la cita bíblica "A Idumea extenderé mi calzado" (Sal 59, 9)[44]. Si bien, hay numerosas menciones en este y otros libros sagrados, por ejemplo, cuando se señala "y sometió todas las cosas bajo sus pies" (Ef 1, 22). Si el calzado ha sido elemento utilizado para castigar pegando, entregar o arrojar a alguien un zapato —más allá de la acción de dar, la violencia, el insulto, la defensa o el desprecio— puede tener otros significados. En el Antiguo Testamento se alude al deber tribal de casamiento con la viuda del hermano. De no asumir el levirato, el gesto de la mujer tomando la sandalia de alguien y lanzándosela expresa la negación de este a recibirla como esposa. Como se manifiesta en el Deuteronomio, "entonces su cuñada vendrá a él a la vista de los ancianos, le quitará la sandalia de su pie y le escupirá a la cara" y en Israel se hablará de la "casa del de la sandalia quitada" (Dt 25, 9-10). El ritual de entregar un zapato ratifica acuerdos contractuales. En el Libro de Rut, el pariente de Booz renuncia al levirato y así el derecho de compra de la tierra pasa a este, que se hace cargo de Rut en su viudedad. En el versículo veterotestamentario se expresa así: "Y la costumbre en tiempos pasados en Israel tocante a la redención y el intercambio de tierras para confirmar cualquier asunto era esta: uno se quitaba la sandalia y se la daba al otro" (Rut 4, 7)[45]. En la segunda parte de sus *Emblemas Morales* que quedó manuscrita y publicó su nieto, Juan de Borja incluye una imagen que muestra un zapato con lazo abandonado en el suelo con el lema *cedo*. Habla de las cosas necesarias "a cada uno en su estado y renunciando a lo demás", recordando la ley de Moisés que indica "que el que

43 Derrida, 2001: 275-276.

44 J. de Horozco y Covarrubias de Leyva, *Trescientos emblemas morales*, edic. M. M. Agudo, A. Encuentra y J. F. Esteban, Zaragoza, 2017: 117.

45 Previamente, la suegra de Rut le había dicho que destapara los pies de Booz y se acostara allí, para buscar la redención matrimonial (Rt 3, 1).

renunciasse su derecho se descalçasse, y diesse el çapato à quien cedia su derecho" (fig. 8)[46].

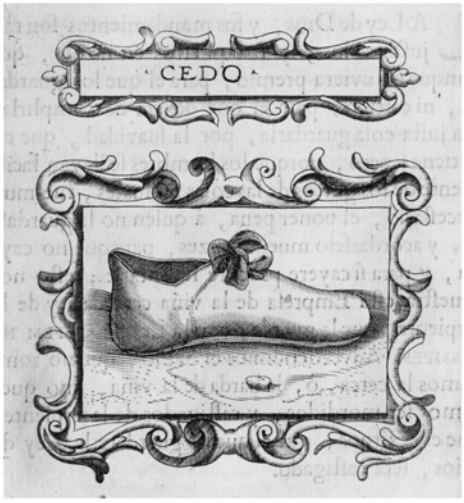

Figura 8. Juan de Borja, *Empresas morales* (*CEDO*).

Existen numerosas creencias, supersticiones y convencionalismos relacionados con los temas de andar y calzar, subir y bajar[47]. El pie derecho se cree que es el venturoso y más ligero y el izquierdo el de mal hado. De modo que no es lo mismo entrar con uno que con otro, ni cruzar las piernas de una forma u otra, aunque en algunos pueblos se hace para meditar. Se consideraba que la mujer embarazada declaraba inconscientemente el sexo de su hijo al avanzar con un pie u otro, argumentando que era el lado más o menos caliente del cuerpo de la preñada y, en consecuencia, se adivinaba del sexo del ser engendrado. Hay pueblos que suelen calzarse comenzando por el pie derecho, descalzándose por el izquierdo. Por otro lado, el rito de desprenderse de lo que cubre los pies al acceder a lugar sagrado ha sido una constante en distintas religiones. Moisés lo efectuó ante la zarza ardiente al ser tierra santa y atendiendo a la orden divina (Éx 3, 5)[48]. En civilizaciones orientales, también lo es hacerlo para entrar en el templo y en el hogar. Hay otras tradiciones y normas de buenos modales que afectan a la postura de los pies según la posición del cuerpo[49]. Además, cabe recordar la popular costumbre entre los niños de poner los zapatos la víspera del día de Reyes en el lugar donde luego aparecerán los regalos. Y es un rito para muchos limpiar y dar brillo al calzado.

46 J. de Borja, *Emblemas Morales*, 2ª edic., Bruselas, 1680: 344-345.

47 X. R. Mariño Ferro, 2016: 276.

48 Ezequiel recibió el mandato de Dios de no llorar, ni llevar luto tras la muerte de su esposa y en el texto bíblico expresamente consta que se pusiera los zapatos en los pies (Ez 24, 17).

49 Si se tira un zapato en tres ocasiones el día de San Juan y el último cae hacia arriba indica que la mujer que lo haga se desposará con su novio; a la moza que le barren los pies no se casará porque no ha permanecido virgen; quien rompe el zueco ha perdido la virginidad; la esposa que es como horma de los pies para su marido es la persona adecuada y la descalza de un pie revela que ha sido infiel (Cintora, 1988: 114-115).

Otra cuestión, por demás evocadora, es la huella de la divinidad y del hombre[50]. Implica la memoria de quien estuvo o está, en una dialéctica ausencia y presencia. Entraña una llamada a la imaginación. Los pies de los dioses y cuerpos celestes pueden no dejar marca. Sucede en los ángeles sobre las nubes (fig. 9), pero el rastro de sus pisadas perdura donde no es factible que quede. Acontece en escenas de la Ascensión. Cristo se sitúa en el umbral entre la tierra y el cielo y sus huellas persisten en la dura montaña cuando se eleva. La señal de las plantas de sus extremidades constituye el vestigio de su estancia terrenal. Así se refleja repetidamente en cuadros sobre este asunto de liminalidad sacra[51]. Adams'Peak, en la montaña sagrada de Sri Pada famosa por la proyección de un triángulo al amanecer, conserva una enorme huella en la roca que las diferentes religiones interpretan como de Adán tras la expulsión del Paraíso, Santo Tomás, Shiva o Buda, pues también el budismo otorgó importancia a las huellas. Estas cambian según correspondan, siendo más o menos grandes o profundas dependiendo del peso del cuerpo que sostiene y la sobrecarga que acarree. En este sentido, cabe recordar el antiguo cuento persa, *Los tres príncipes de Serendip*, que retomó Horacio Walpole en el siglo XVIII para hablar de *serendipia* como hallazgo fortuito y afortunado. En la trama argumental, uno de los príncipes de Ceilán intuyó al ver una pisada de camello en la hierba que estaba tuerto del ojo diestro. Sirva este ejemplo para reiterar la información que la huella del hombre y de los animales llega a proporcionar, pero también están las invertidas y falsas[52].

Figura 9. Gianlorenzo Bernini, *Ángel*, Sant'Andrea delle Frate, Roma (Fotografía M. Saura).

50 Camels, 2001: 25-28, 171-172.

51 Stoichita, 1996: 35. J. Kramer, *Between Earth and Heaven. Liminality and the Ascension of Christ in Anglo-Saxon literature*, Manchester, 2014: 72-106.

52 También están las huellas de los animales, que llamaban los cazadores andadas.

En diferentes momentos históricos, culturas y religiones se prestó atención a los pies y hay representaciones de los mismos con intenciones icónicas ya en el arte rupestre[53]. En la mitología nórdica, Vidar lleva un zapato de hierro fortalecido con tiras de cuero que distintas personas tomaron de su calzado y se las suministraron para que este se enfrentase a Fenrir y lo venciese[54]. En las estatuas de Buda, los pies se cuidan escrupulosamente (fig. 10). Destacan los simbolismos de los elementos que incorpora en las plantas y en las huellas, así como el mensaje que conlleva la disposición de los dos pies juntos con los dedos gordos de ambos a nivel o uno más elevado que otro, que indican que está dormido o muerto. En el acceso al templo Senso-ji en Tokio, hay un par de inmensas alpargatas que la gente toca para ahuyentar el mal (fig. 11).

Figura 10. *Estatua de Buda* (detalle de los pies), Dambulla, Sri Lanka (Fotografía M. Saura).

Figura 11. *Templo Senso-ji*, Tokio (Fotografía A. Pérez-Crespo Payá).

53 Por ejemplo, E. Velásquez García y G. Bernal Romero, "Manos y pies en la iconografía y la escritura de los antiguos mayas", *Arqueología mexicana*, 12, 71, 2005: 28-33; K. Mikulska Dabrowska, "La comida de los dioses. Los signos de manos y pies en representaciones gráficas de los nahuas y su significado", *Itinerarios*, 6, 2007: 11-37; P. Rodríguez Oliva, "Representaciones de pies en el Arte Antiguo de los territorios malacitanos", *Baética: estudios de Arte, Geografía e Historia*, 10, 1987: 189-210.

54 J. Lindow, *Norse Mithology: A Guide of Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford, 2001: 313.

En civilizaciones de Oriente vendaban y vendan los pies a las niñas para evitar que les crezcan, requiriendo un calzado especial para los pies de loto[55].

Proliferan los objetos en forma de pie, calzado y huella con uso funcional, artístico, ornamental y de otra índole. También hay calzadores, ensanchadores, hormas, limpiabarros, estuches, cajas y elementos de variado diseño para la fabricación, limpieza y guarda de los zapatos (fig. 12). Existen recipientes para beber y contenedores con esta clase de antropomorfización. Se conservan piezas votivas como ofrenda por curación de estas extremidades y por otras causas desde el mundo antiguo (fig. 13), así como representaciones pictóricas —y también fotografías— relacionadas con ello[56]. Persisten relicarios de oro, plata, pedrería, cuero, madera y otros materiales, cuya configuración como calzado o

Figura 12. *Limpiabarros* (Fotografía M. Saura).

Figura 13. *Exvotos del Santuario de Calvi* (exposición en 2015 en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida) (Fotografía M. Saura).

55 D. Ko, *Cinderella's Sisters: A Revisionist History of Footbinding*, Los Ángeles, 2005.

56 Incluso hay museos de exvotos y se está haciendo una base de datos <http://archivoexvotos.revista-sans-soleil.com/referencias-visuales-al-exvoto/> [Consulta: 5/2/2017]. Franco los denomina parlantes (M. A. Franco Mata, "Fe y relicarios en la Edad Media", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 40-41, 2008-2009: 7-34). Cabe recordar los de Santa Ágata en la Catedral de Catania, Santiago en Namur, San Anselmo en Zadar, los Santos Inocentes en Bethlehem, un pie con sandalia de oro y piedras se sitúa sobre la caja que recoge la suela del calzado perteneciente al apóstol San Andrés en San Pedro en Tréveris, el de San Pío V bajo un busto de plata del papa y el calzado de Cristo en Prüm (C. Walker Bynum y P. Gerson, "Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages", *Gesta*, 36, 1, 1997: 3-7).

pie alude al vestigio de la parte del cuerpo a la que da cobijo. Fueron especialmente abundantes en la Edad Media. En otro sentido, cabe destacar el carácter protector de los amuletos en forma de extremidades de seis dedos y otros como la garra de tejón, pezuña y pata de la gran bestia, que lo era contra el mal de ojo. También hay emblemas y símbolos que incorporan pies, por ejemplo la Trinacria, que identifica a Sicilia y está constituida por tres piernas flexionadas y unidas a la cabeza de la Medusa.

Respecto al calzado, es un objeto pequeño cuyo arquetipo parece que apenas permite variación. Sin embargo, brinda un campo amplio de experimentación, ofreciendo innovaciones en diseño, selección y combinación de materiales, pero también hubo modelos estándar para ciertos colectivos. Es objeto musealizable como producto y en lo que afecta al proceso de fabricación y uso[57]. Hay museos del calzado en Toronto, Filadelfia, México, Romans-sur-Isère, Schönenwerd, Kruishoutem, Hauenstein, Zlín, Elda y otros muchos lugares, al tiempo que piezas de diferentes culturas y épocas se incorporan solas —caso del Museo Kelvingrove de Glasgow— o junto a otras colecciones en exposiciones y museos de indumentaria, antropología, arqueológicos y artes decorativas, entre otros. También se exhiben prendas y accesorios de difunto, como se recogen en el Museo Arqueológico de Cehegín donde hay pares de alpargatas (fig. 14). De cuando en cuando constan en últimas disposiciones y codicilos las indicaciones del testador sobre cómo

Figura 14. *Alpargatas de difunto* procedentes de la Iglesia de la Soledad, Museo Arqueológico de Cehegín (Fotografía F. Peñalver).

57 Algunos llevan símbolos, elementos heráldicos e inscripciones. En julio de 2015 la prensa informó de que una célebre diseñadora llevó el día de su boda un traje de Valentino y unos zapatos blancos de Christian Louboutin con el nombre de su futuro esposo en la parte posterior y, en el tacón, la fecha del enlace junto a un corazón.

deseaba ir vestido cuando lo enterrasen. No es extraño que determine llevar el hábito de alguna orden y, a veces, pide que lo descalcen "de pie y pierna como si fuera religioso"[58]. En su codicilo, Carlos V dispuso que a su mujer y a él en su cenotafio se los representase de rodillas con la cara descubierta y descalzos y cubiertos sus cuerpos, como estaban en el cuadro que le encargó a Tiziano poco antes[59], aunque no fue así. En ciertas civilizaciones, el calzado formó parte del ajuar funerario para la otra vida.

2. Los pies: parte del cuerpo, medida y conformación

2.1. La parte menos noble del cuerpo, jeroglífico de ambiciones terrenas

Los pies forman parte del cuerpo y refuerzan y matizan su retórica[60], aunque se consideran lo menos noble, pues su lugar es el más alejado de la cabeza. Libros de diferente carácter, inclusive los piadosos, retoman esta idea. Fray Damián de la Virgen afirma que son "la cabeza, y el corazón los miembros más principales del cuerpo, los pies lo más ínfimo"[61]. Continúa señalando el monje trinitario que a estos "se atribuye lo vengativo" y fray Tomás Ramón sentencia que son "símbolo del fin" y lo más despreciable y bajo[62]. Son constantes las alusiones a que están en contacto con la tierra y a que la expresión corporal requiere del todo. Comunican por sí mismos en su conformación, color, disposición y por lo que calzan y hay junto a ellos. Contribuyen a conferir la identidad y testimonian sobre la persona, su complexión física, salud, fuerza, vulnerabilidad e, incluso,

58 Véase el ejemplo de 1762 que evoca E. Martínez Alcázar, "El tratamiento de los restos mortales en tierras murcianas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV", *Chronica nova*, 43, 2017: 243. La autora señala que en ciertos lugares se creía que llevar el calzado a la tumba encaminaba al Infierno y no todo el mundo amortajaba y descalzaba al difunto.

59 V. de Cadenas y Vicent, *Hacienda de Carlos V al fallecer en Yuste*, Madrid, 1985: 86-87; A. Pérez de Tudela, "El Cenotafio de Carlos V en la Basílica de El Escorial", en S. F. Schröder (ed.), *Leone y Pompeo Leoni*, Madrid, 2012: 132-148, cita 132.

60 R. García Mahíques y S. Doménech García (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Valencia, 2015. Cabe recordar las palabras bíblicas "Y el ojo no puede decir a la mano: No te necesito; ni tampoco la cabeza a los pies" (1 Cor 12, 21).

61 D. de la Virgen, *Bendita sea la Santíssima Trinidad Ave María. Quaresma de las tres ferias mayores.* Zaragoza, 1722, I: 53.

62 T. Ramón, *Nueva prematica de reformación contra los abusos de los afeytes, calzado, guedejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco*, Zaragoza, 1635: 94, 101.

su temperamento. Además, transmiten si están estáticos o en movimiento, si se dirigen a un lado u otro, si son raudos o lentos y si se adelanta el pie derecho o el izquierdo. Hay andares que distinguen al individuo o a un colectivo. Balzac afirma que hay tantos "hombres como maneras de andar" y cita la deformación en el paso de marineros y militares[63]. Dioses, héroes, santos, personajes diversos, alegorías y seres fantásticos se reconocen por sus pies y lo que los acompaña. El aferramiento a lo material se formula con frecuencia por las extremidades inferiores, remarcando el apego o desapego a los bienes materiales, con comentarios despectivos hacia quienes solo son capaces de mirar a los pies. De Roa señala que los ángeles van descalzos "por la senzillez, i limpieza de todos afectos de tierra, de donde ninguna cosa se les pega"[64]. Ripa destaca que "los pies, y en especial el tobillo, son jeroglíficos de nuestras ambiciones terrenas" y este último constituye un límite[65]. El célebre emblemista italiano afirma que una máscara bajo los pies significa el desprecio por lo mundano, porque conlleva "bienes aparentes y ficticios" que "engañan y retrasan el verdadero conocimiento que de nosotros mismos alcanzar pudiéramos"[66]. Por otro lado y como subraya un monje agustino, "por las Plantas de los pies son nuestras caydas"[67], pues se encuentran en contacto con el suelo. Juan de Borja incorpora una empresa con el mote "estad en pie" y aclara que se refiere a quien vive y obra con virtud y no se deja abatir y a la conveniencia de ser fuertes, constantes y no dejarse vencer[68], pues al final de nada sirven el goce y deleite de lo efímero en el caminar de la vida a la muerte. Hay quien gustó de incorporar joyas y complementos decorativos en los dedos y el tobillo. Asimismo, el calzado se colmó de adornos costosos y las riquezas se asocian con la vanidad y la tentación[69].

---

63 H. de Balzac, *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes… y te diré quien eres*, 2ª edic., Barcelona, 1998: 69, 75.

64 M. de Roa, *Antigüedad, veneración i fruto de las Sagradas Imágenes i Reliquias*, Sevilla, 1623: 22r.

65 Ripa, 1996, I: 109.

66 Ripa, 1996, I: 232.

67 P. de la Vega, *Declaración de los Siete Psalmos Penitenciales*, Zaragoza, 1606: 57.

68 J. de Borja, 1680: 56-57.

69 E. Martínez Alcázar, "De la cintura a los pies: joyas, accesorios y amuletos en Murcia durante los reinados de Carlos III y Carlos IV", en J. Rivas Carmona (ed.), *Estudios de Platería 2014*, Murcia, 2014: 273-290.

Los pies descalzos, sucios y heridos y el calzado viejo y estropeado denotan sacrificio, penitencia, pobreza, cansancio, sufrimiento o vida errante, entre otras cosas, pero también traición, falta de virtud e higiene, lascivia y variadas cuestiones. Su representación fue muy del gusto del naturalismo barroco. El pie desnudo va así por obligación, voluntad personal, pérdida o circunstancias diversas[70]. La *Conciencia* se representa descalza y con un pie sobre un prado florido y el otro sobre espinos, sintiendo las "punzadas del pecado o los suaves aromas de las virtudes"[71]. Por tanto, expresan algo positivo o negativo; evocan al hombre virtuoso y sin ataduras que menosprecia los bienes materiales como Sócrates[72], o al descuidado y perverso. Depende de la persona, situación, relato y contexto. No es lo mismo ir descalzo que descalzarse y tampoco que la desnudez se vincule a la *nuditas naturalis* como estado primigenio del hombre, que a la *temporalis* por renuncia, a la *virtualis* relacionada con el buen obrar o a la *criminalis* con la lujuria[73]. Las plantas de los pies manchadas de tierra son habituales en escenas de caminantes. En la *Madonna de Loreto o Virgen de los Peregrinos*, Caravaggio sitúa en primer plano a un varón arrodillado con las plantas negras de pisar tierra y barro (fig. 15), como ya había hecho en algún cuadro de otra temática. Fue

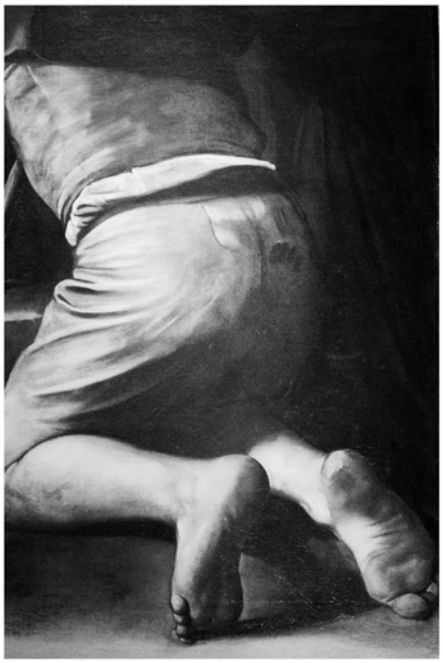

Figura 15. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna de Loreto* (detalle), Basílica de Sant'Agostino, Roma (Fotografía M. Saura).

70 En agosto de 2018 en Santander la mayoría de los músicos de la orquesta de cámara de Akademie Für Alte Musik Berlin tocaron descalzos debido a que, por incidencias del viaje en avión, se quedaron sin maletas.

71 Ripa, 1996, I: 207.

72 Aunque se ha argumentado con otras interpretaciones respecto al filósofo (I. García Peña, El *Jardín del alma. Mito, Eros y Escritura en el Fedro de Platón*, Salamanca, 2010: 112-113).

73 C. Sanabria, "El desnudo y el *voyeur* en la plástica: la movilización del deseo", *Scena*, 32, 65, 2009: 61-73 https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/8317/7871 [Consulta: 25/6/2018].

motivo recurrente en pintores. También abunda en episodios de la *Adoración de los pastores*, al incluir gentes con pies polvorientos, como hicieron Maíno, Murillo y tantos artistas.

Hay muchas maneras de caracterizar a los pies por su aspecto o lo que expresan del individuo. Se los adjetiva como a la persona a la que pertenecen: bellos, sabios, seguros, firmes, necios, pesados, de plomo, livianos, veloces, vacilantes, atléticos, cansados, envejecidos, atormentados, equilibrados, heridos, heroicos, nobles, innobles, poderosos, sinceros, elegantes, deformados, eróticos, quietos, presurosos, sucios y afligidos, entre otros. Además, se los califica por cómo se encuentran: lastimados, enfermos, fatigados y doloridos por calzado inadecuado u otras causas. Por otro lado, están las acciones del más variado calibre vinculadas a las extremidades inferiores que van desde la torpeza de un tropiezo o resbalón, a la caída y vuelta a levantarse. Un puntapié y una patada revelan enojo, rechazo, expulsión, ira o maltrato. Dar una coz aplicado a los hombres implica comportarse como un animal. Un traspié es síntoma de mal andar, borrachera, descuido o furia y una zancadilla conlleva la voluntad de hacer caer a otro. Finalmente, el hombre vigilante duerme con los zapatos puestos. Hay achaques que se descubren por los pies y afectan a gentes de diferente categoría social. En *Las Capitulaciones Matrimoniales*, primera escena de la serie C*asamiento a la moda* que Hogarth pintó antes de mediar el siglo XVIII sobre enlaces concertados, el noble progenitor del novio lleva el pie derecho vendado y sin calzar. Lo sitúa sobre un taburete con el fin de paliar la inflamación y los dolores provocados por la gota —llamada enfermedad de los ricos—, al mismo tiempo que efectúa los acuerdos económicos con los representantes de la contrayente, que pertenece a una familia acaudalada. Esta dolencia afectó preferentemente a los poderosos, que se podían permitir una dieta de carne, ciertos productos del mar y consumo de alcohol. El gesto altivo del aquejado con la mano diestra en el pecho contribuye a remarcar la superioridad de su rango. También una ilustración del caricaturista James Gillray de finales de ese siglo muestra un pie hinchado con enrojecido dedo gordo, que apoya sobre un almohadón y es atacado por un pequeño y horrible monstruo de amplias garras y largo rabo.

2.2. Aprender a dibujar los pies

Dibujar los pies no es tarea fácil. Las cartillas y los tratados artísticos procuran enseñar a representarlos y a enfrentarse a la variedad de posibilidades que cada asunto brinda, ofreciendo información para obtener la forma ideal y adecuada a la ocasión y según lo que se desee[74]. Además, están los cuadernos de trabajo y, en general, las libretas y carpetas con láminas y apuntes sueltos o agrupados, usados por los artífices para la formación de discípulos y para inspirarse y copiar. A veces con voluntad de publicarlos para instruir en la profesión. Imágenes y comentarios guían en el estudio que requieren las partes del cuerpo. Aprendices y oficiales debían ejercitarse y estar sueltos en el dominio del trazo y en la expresión para conformar ojos, bocas, narices, orejas, manos y pies como porciones independientes, con el fin de continuar después con la cabeza, tronco y extremidades y culminar con la figura entera, en una progresión paciente y segura hasta obtener un conocimiento certero del cuerpo, articulado merced al discernimiento de aquello que lo compone, de las relaciones métricas que se consideren y de la fisiognomía[75]. En el caso de las cartillas, el muestrario más o menos amplio que se reúne está destinado a proporcionar los principios del arte, introduciendo en las destrezas en el dibujo del cuerpo humano en su conjunto y fragmentado, así como en la cinemática, al plasmar cómo se mueve y posiciona, para culminar en la representación del dibujo de academia, es decir, del modelo vivo inspirado en el natural. Las cartillas para uso propio del maestro y en el taller contienen ejemplos variados de pies, que formalizó aquel o que copió de obras relevantes de la Antigüedad, de célebres artífices o de lo que consideró de interés para ser imitado. La mímesis se consideraba necesaria para fortalecer la mano y acostumbrarla a lo admirable y para desarrollar el ingenio. García Hidalgo insiste en que hay que adiestrarse en lo bueno y trabajar el tamaño. Durero, Leonardo da Vinci, Fialetti, Holanda, Arfe, Cousin,

74 Bordes, 2003: 60-61.

75 C. Chocarro Bujanda, "La enseñanza del dibujo en la España moderna: aproximación a la teoría y práctica del aprendizaje de las artes y de los oficios en el siglo XVIII", en S. de Cavi (ed.), *Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia Malta y Grecia*, Córdoba-Roma, 2015: 271-281, cita 275-276.

Della Bella, Perrier, Ribera[76], Rubens —a través de copias, porque el original no se conserva—, García Hidalgo y otros muchos facilitaron un material visual de provecho, que algunos completan con textos, pero, de cualquier modo, ultiman los tratados artísticos con sus disertaciones teóricas. Además están las galerías portátiles, algunas con detalles de los pies de obras de famosos artistas, que son referencia por su conformación o movimiento. Por ejemplo, el *Códice Resta* de la Biblioteca Ambrosiana, perteneciente al coleccionista oratoniano Sebastiano Resta, contiene el dibujo de un pie en acción de caminar, que es un detalle de una creación de Leonardo da Vinci.

Huesos, músculos y venas eran estudiados por quienes se iniciaban en la pintura y la escultura y los libros de Anatomía médica y otros que tocaban esta disciplina con destino a los artistas se encontraban frecuentemente en sus librerías[77]. Los futuros maestros debían adquirir conocimientos sobre el pie en toda su dimensión, dibujándolo correctamente con la posición y equilibrio que cada contexto exigiera según sexo, edad y contextura física; estáticos, cruzados o en movimiento y sin que las extremidades inferiores quedasen reducidas a un apéndice del cuerpo o a la mera plasmación del contorno. De modo que quien se iniciaba con el trazo fuera capaz de dar forma con precisión al tobillo, empeine, talón, planta, dedos y uñas y supiera pintar el pie en cualquier situación, postura y ángulo de visión. En ciertas obras, el escultor Gregorio Fernández utilizó asta de toro para las uñas. Los ejercicios de anamorfosis eran esenciales para el aspirante a maestro, con el fin de aprender el procedimiento para efectuar las alteraciones según el lugar y altura donde se emplazase la figura, de modo que se viera como correspondía. Cuando Palomino comenta la pintura de la capilla de San Ignacio en el Colegio Imperial de Madrid, señala que "se ve la deformidad de pies y piernas de los ángeles, para que degradando la vista oblicua aquellas cantidades, vengan a quedar desde abajo en debida proporción"[78]. Se alecciona

76 Entre las estampas de José de Ribera que fueron reunidas y grabadas por Louis Ferdinand se incluyen estudios de pies calzados y descalzos correspondiendo a personas de edades diversas, derecho e izquierdo, de frente, de perfil y planta. Hay edición española del grabador lorquino Juan Barcelón titulada *Cartillla para aprender a dibuxar sacada por las obras de Joseph de Rivera* (ed. M. Ruiz Ortega, Barcelona, 2017).

77 V. Cortés, *Anatomía, Academia y dibujo clásico*, Madrid, 1994.

78 A. Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1988, 3 v., I: 453. Afirma que Claudio Coello colaboró con José Jiménez Donoso en esta obra.

para conseguir belleza y perfección. De ahí que las cartillas no suelan añadir imágenes de malformaciones congénitas o adquiridas, ni de afecciones podales por muy comunes que fueran.

Artistas y teóricos se pronunciaron a favor de diferentes cánones estéticos y, en ciertas etapas, el pie proveyó el módulo para el cuerpo, aunque otras veces escogieron la mano y, especialmente, la cabeza y, de cualquier modo, la proporción varió. Diferentes fueron las opciones para alcanzar una métrica perfecta en aras a la consecución de la belleza mediante la sistematización del modelo ideal, cambiando según género y edad para determinar tamaño, fortaleza, delicadeza y otros aspectos. Hubo alteraciones importantes dependiendo de la época, el artista y los gustos imperantes. Contrariamente a lo que opina Vitruvio que establece las dimensiones del cuerpo considerando el pie, Alberti cree que la cabeza, por ser lo más digno, es lo que tiene que considerarse, pero afirma que es común que "la longitud del pie sea igual a la distancia entre el mentón y la parte superior" de aquella[79]. Holanda señala que el "pié es la sexta parte de la altura del cuerpo"[80]. Arfe afirma que "el pie tiene del uno al otro cabo todo un tercio de rostro y un seisavo", haciendo un repaso de los cambios experimentados, deteniéndose en los escorzos de las piernas y proporcionando dibujos explicativos (fig. 16)[81]. García Hidalgo considera que lo adecuado es que tenga

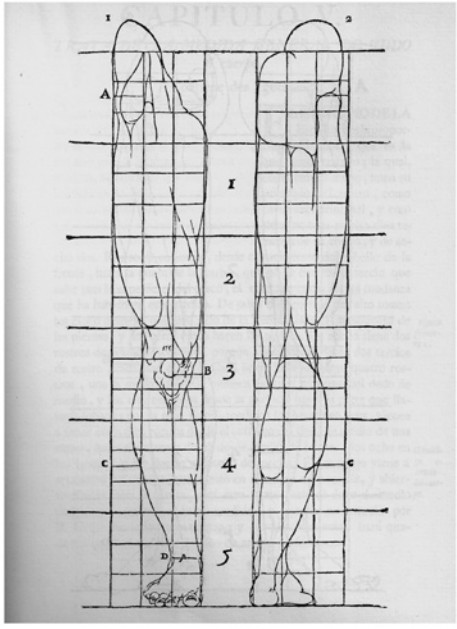

Figura 16. Juan de Arfe, *Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura* (*Medida de las Piernas y Pies*).

79 L. B. Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, trad. y notas R. de la Villa, Madrid, 1999: 98.

80 F. de Holanda, *De la Pintura antigua; seguido de El diálogo de la Pintura*, edic. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 2003: 65.

81 Se cita de la edición de J. de Arfe y Villafañe, *Varia commensuración para la Esculptura y Architectura*, Madrid, 1795: 111-114, 184-185.

el tamaño de una "cabeça de largo, y cerca de dos tercios de ancho, y uno por el talón"[82]. Durero, Arfe y otros facilitaron láminas y comentarios con medidas para los pies en relación al cuerpo que fueron referencia importante. Algunos buscaron vínculos con la música. Si bien, Hogarth censura a quienes indagaron la armonía entre la longitud y anchura en el pie[83].

Hay diversos tipos de pie. El más representado es el egipcio, que se conforma de manera que la longitud de los dedos va disminuyendo progresivamente a partir del gordo. En el griego —a veces llamado ático como la unidad de medida—, el segundo dedo sobrepasa los demás. El cuadrado —también llamado romano— presenta los tres primeros a nivel y los otros más cortos[84]. El griego es menos común y más proclive a dar problemas al calzar. Tradicionalmente se ha venido asociando a la belleza y suele escogerse al representar a dioses y héroes. El pie cambia en su disposición según sea y se comporte el individuo, esté inmóvil, paralizado, sentado, yacente, caído, andando o corriendo y según sean sus sentimientos y emociones. Como recomienda Preciado de la Vega, las extremidades "sean trabajadas con mayor precisión y exactitud que lo demás, y concurran todas ellas juntas á hacer más expresiva la acción de la figura"[85]. Es frecuente que los tratados incluyan comentarios sobre cómo situarla —y, específicamente, los pies— cuando está quieta; se mueve —al andar, correr o luchar—, apoya, se sienta, está recostada, arrodillada, en genuflexión, volando o montando a caballo. Holanda hace una pormenorizada descripción de cada uno de estos casos, partiendo del pie quieto y refiriéndose al decoro, la elegancia, la gracia y al calzado que corresponde según la circunstancia, ejemplarizando con obras de la Antigüedad y de grandes maestros[86]. No es extraño que en talleres de pintores y escultores se atesorasen vaciados de obras famosas y del cuerpo fragmentado, incluso en parodias pictóricas como *El mono escultor* de Teniers del Museo del Prado. Entre los jeroglíficos tallados por Francesco Pianta para la

82 J. García Hidalgo *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura (1693)*, Madrid, 1965: 6v.

83 W. Hogarth, *Análisis de la belleza*, ed. M. Cereceda, Madrid, 1997: 95.

84 Barretto, 2006: 52. Hay más, por ejemplo el germánico, donde el gordo es más largo y los otros cuatro quedan más o menos a nivel, o el celta que cada dedo tiene una longitud sobresaliendo el segundo.

85 Lo escribió con el pseudónimo de Parrasio Tebano (F. Preciado de la Vega, *Arcadia pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura*, Madrid, 1789: 300).

86 Holanda, 2003: 75-80.

Scuola Grande di San Rocco en el siglo XVII, hay una alegoría de la *Escultura* con Cicerón haciendo una defensa de la misma, que se acompaña de un pie sobre una roca con una inscripción. Es significativo que se elija precisamente esta parte del cuerpo y se argumente: "Que el pie que tiene sujeto hace que la escultura sea no solo objeto de los ojos sino también del tacto"[87]. Próxima a ella está la alegoría de la C*uriosidad* que incluye un zapato con tacón bajo una imagen de un hombre embozado con sombrero.

Hay obras que ofrecen una variada compilación de posturas podales. En la *Túnica de José*, Velázquez hace alarde y constata su profundo saber en el conocimiento de la pintura y del cuerpo humano y ofrece una lección sobre el tema, haciendo gala de su dominio de la materia. El asunto del cuadro conservado en El Escorial brinda al maestro sevillano la oportunidad de poner figuras de varón descalzas y exhibir un interesante conjunto de representaciones sobre este asunto, que incluye pies de jóvenes y del anciano Jacob, sin que nada sobre ni falte, siempre en relación a cómo el cuerpo se dispone y a lo que expresa. Habitualmente opta por el pie egipcio. En este lienzo temprano fechado hacia 1629-1630[88], el rico repertorio desplegado, como nunca antes había hecho el pintor, se nutre de la inspiración en el natural, pero también de los modelos de la escultura antigua y de artistas de diferente procedencia y épocas, algunas de cuyas realizaciones Velázquez había visto en las colecciones sevillanas, en la corte y en su primer viaje a Italia, además del bagaje del arte español que poseía, del manejo de tratados, de su formación en el taller de Pacheco y de su contacto con otros pintores y, en particular, con Rubens. Procura el pie ideal para cada varón conforme le corresponde y aplica el principio de la diversidad y contraste de poses. Dispone una figura de espaldas, otra de perfil y otra de frente, con la consiguiente dificultad que ofrece pintar los pies en cada circunstancia en armonía con el resto del cuerpo y según su constitución, peso, movimiento y acción. Su interés en este aspecto no es comparable al evidenciado en el cuadro inmediato de *Los Borrachos* que hizo para el rey

87 "Il piede che tiene appresso significa che sebene la scultura à principalmente oggeto degl´occhi può medesimamente esser ancor dal tatto giudicata" (P. Rossi, *Geroglifici e figure "Di Pittoresco aspetto". Francesco Pianta alla Scuela Grande di San Rocco*, 2ª ed., Padua, 2007: 56, 126).

88 Mena señala que es posible que lo hiciera inmediatamente después de su regreso de Italia (M. Mena Marqués, "La *Túnica de José*", en *De Caravaggio a Bernini*, cat. exp., Madrid, 2016: 177-181).

en 1629, también con diversas figuras aunque apiñadas. En este último solo deja ver dos pies: el izquierdo y desnudo de Baco que cruza sobre el diestro y el del mismo lado calzado del soldado arrodillado. Las imágenes de los pies en la *Túnica de José* guardan ciertas concomitancias con algunos presentes en la escena mitológica coetánea de la *Fragua de Vulcano*, en la que oculta las extremidades inferiores de dios del fuego y evita proclamar su cojera. En el lienzo veterotestamentario, Velázquez prueba el discernimiento excelso del cuerpo humano que poseía y su correcta disposición y proporción. Los pies componen una parte esencial y el pintor presenta un rico muestrario: talones; pies de frente y de perfil y hacia un lado y otro; derecho e izquierdo; apoyado en tierra; en acción de llegar o sentado; con la luz incidiendo de diferente manera; con proyección de sombras y en penumbra. Todo según la posición de cada individuo; movimiento del torso, cabeza y brazos y cuidando luz y color. Fragmentados y reunidos las piernas y pies que aquí se exhiben compondrían un capítulo aleccionador de una cartilla de aprendizaje.

Como percibió tempranamente el monje jerónimo Francisco de los Santos, esta obra velazqueña está pintada "con grandísimo estudio, y destreza"; "lindas carnes"; "de miembros alentados, y fuertes"; de frente, medio lado y de espaldas y desnudos "que pueden ser exemplar para la Notomia"[89]. Abocetadas son las piernas de las dos figuras donde no incide la luz y cuyos pies quedan ocultos tras la tarima donde se sitúa Jacob, como persona preeminente, el patriarca que nació tras su hermano mellizo Esaú y con su mano sujetando su talón (Gn 25, 26). Más perfiladas y oscuras se presentan las del muchacho de delante, que apenas dejan ver la silueta de la pierna izquierda del compañero emplazado tras él. Jacob está sentado y su cuerpo manifiesta sorpresa y sufrimiento al recibir la falsa noticia de la muerte de su hijo, con la expresividad del movimiento de brazos y piernas —haciendo "demostraciones de sentimiento", según Santos, en una dialéctica del interior humano y del exterior materializando dolor y amargura—. Pese a su temperamento tranquilo, Jacob es el personaje que revela mayor agitación, como corresponde a su estado de su ánimo. Quizá

89 F. de los Santos, *Descripción del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1681: 66v; J. Portús, *Velázquez. La túnica de José*, Madrid, 2017: 16.

Velázquez se inspire en la disposición de la extremidad inferior izquierda del *Moisés* de Miguel Ángel, que vería en Roma, adelantando la derecha —la de la magnanimidad—, pues aunque la noticia de la muerte que comunican es terrible, la verdad no es esa, dado que José está vivo. También Rubén avanza este pie frente a los dos portadores de la ropa de José, el hijo preferido del patriarca bíblico, y no es casual que su último paso lo hayan dado ambos con la pierna izquierda, la de las connotaciones negativas.

Basándose posiblemente en Ovidio, Alciato y en el relato bíblico, Velázquez compone un espacio moral donde situar a los personajes de la *Túnica de José*. La vara de la justicia, a los pies de Jacob, separa a los culpables de los inocentes. La vara de la envidia, entre los pies de Judá, establece el distinto grado de implicación en el delito. Rubén, con los dos pies fuera y de espaldas, muestra su intento de salvar a José definitivamente. Judá, con un pie a cada lado, evita la muerte del hermano al que envidia, pero lo condena a la esclavitud. El resto no tiene atenuante, aunque alguno se muerda la mano —otra alusión a la envidia— para no romper el silencio que todos, culpables por acción u omisión, mantienen sobre su ignominioso proceder. Jacob se eleva y ubica sobre un tablado cubierto por una alfombra, denotando dignidad y autoridad[90], que también indica la vara en forma de tau a sus pies, como insignia de justicia, mando y potestad. Santos dice que es "muletilla, arrimo de su ancianidad", como destaca Portús, quien señala que evoca la lucha de Jacob contra el ángel, cuando resultó herido en el muslo[91]. El cayado más rústico a los pies de quien sostiene la túnica de José establece un juego de diagonales significativo entre el bastón del patriarca hebreo y aquel, que es nudoso y espinoso. No en vano, la envidia corroía a los hermanos de José y, según Alciato, la alegoría de este vicio se presenta llevando "un palo en la mano de abrojos, que le punzan las manos noche y día"[92]. Esta obra, aunque en su grandeza trasciende más allá de cualquier interpretación, se considera

90 Mena, 2016: 177-181. F. Marías, "*Joseph's Bloodied Goat presented to Jacob*: From portrait to History: History at the Margins of the Human", en G. Knox y T. J. Tiffany (eds.), *Velázquez Re-examined: Theory, History, Poetry, and Theatre,* Turnhout, 2017, pp. 277-296.

91 Portús, 2017: 29; Santos, 1681: 66v.

92 A. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1549: 220.

un ejercicio académico y manifestación de los afectos y pasiones del alma y los pies redundan en ello[93]. Velázquez escoge con meticulosidad el lugar donde colocar a cada figura y son especialmente significativas las piernas de las dos personas de los extremos, que son las que reflejan los sentimientos más auténticos, frente a otras que fingen: Jacob, en su sorpresa y desesperación, y Rubén, el hermano mayor de José, que también sufre como declara la tensión del cuerpo de espaldas y sin dejar ver el rostro[94]. Esta última figura apoya el peso de su cuerpo en el pie diestro, mientras que las dos, que muestran las prendas y mienten al manifestar que José ha fallecido, reposan sobre el izquierdo. Por otro lado, todos los varones que visibilizan sus pies sitúan uno en tierra y elevan levemente el otro flexionando la planta sobre un pavimento con baldosas que alternan en su color, remiten a un interior y otorgan profundidad al cuadro. Estos sujetos, que son actores en el relato, contrastan en su postura dinámica con los dos estáticos y en sombras, que son espectadores en la escena. Velázquez es consciente de dónde conviene que recaiga la línea de gravedad que va de la cabeza al suelo en las figuras, según su constitución, si están quietas o en movimiento y en función del contrapeso, bien concluyendo en el pie en que descansa el peso corporal o según sea la horcajadura y el dinamismo. Además, la flexión del pie en cada individuo evita repeticiones y ofrece variedad —un principio básico en la pintura—, al colocar a cada uno en diferentes ángulos de visión y elevación.

Por ende, cabe recordar el lenguaje quirológico —entroncando con la Antigüedad—, la Reflexología y la Podomancia, así como la codificación de los gestos y del movimiento de las manos para transmitir, más allá de lo que significan para la declamación, la música, el teatro y el baile. En el conjunto de las posturas adecuadas a cada caso, los pies son parte imprescindible. Gracia y finura de movimiento exterioriza Salomé en su danza en el *Banquete de Herodes*, perteneciente al fresco de la Catedral de Prato, diseñado por Filippo

93 Marías, 2017; A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*, Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2004: 60-61. Añade que quizá le aconsejaran leer a Lomazzo, quien se detiene en el movimiento del cuerpo y gestos. J. L. Colomer, "Roma 1630. *La túnica de José* y el estudio de las pasiones", *Reales Sitios*, XXVI, 141, 1999: 39-49.

94 Portús, 2017: 29-30. Sostenía un cayado que hoy no se ve completo, al haber sido recortado el lienzo original. Sobre los hijos de Jacob representados, véase Marías, 2017: 74.

Lippi (fig. 17). Cerone, músico de la Real Capilla de Nápoles, habla del agrado que producen las buenas disposiciones del cantor y censura a quienes parecen gansos alargando el cuello, estirando el pie y abriendo la boca[95]. El aspecto de las extremidades inferiores es importante. Preciado de la Vega recomienda al pintor evitar poner "en pie con las piernas torcidas", para descartar "que la acción sea ridícula y deshonesta"[96]. Por demás, está el saber común y libresco sobre las lesiones de los pies, higiene, embadurnamiento, sangrado, cura, temperatura y beneficio de calentarlos, así como su cuidado para evitar males y enfermedades y el agrado de lo odorífero frente a la repulsión que produce la hediondez[97], acrecentada por el olor del propio calzado y de la grasa de la piel que lo conforma. Se creía que era contrario a la salud "estar mucho en pie, mojarse los pies, assentarse en piedras, o tierra mojada", porque el frío "va, vía recta, al cerebro"[98].

Figura 17. Filippo Lippi, *Salomé* (detalle del *Banquete de Herodes*), Catedral de Prato (Fotografía M. Saura).

95 Respecto a la alusión a los pies indica "que parecen mucho en aquel acto, a gallo depuesto para hazer bravatas con sus gallinas" (Cerone, 1613: 67-68).

96 Preciado de la Vega, 1789: 78.

97 Se consideraba que era remedio para la gota "lavar piernas y pies, cortadas uñas, y callos, con vino cocido con flor de manzanillas, y abrigarse en la cama". El vino blanco bueno se aconsejaba por su olor y por sus cualidades medicinales y rejuvenecedoras (O. Sabuco, *Nueva Filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida, ni alcanzada de los grandes Filósofos antiguos, la qual mejora la vida, y salud humana con las adiciones de la segunda impresión*, Madrid, 1728: 208).

98 Sabuco, 1728: 88.

2.3. *Enseñar los pies, descubrir la identidad*

Los pies aportan información sobre el individuo y enseñarlos contribuye a desvelar la identidad, aunque encubren al calzarse, ocultando anomalías físicas y, extraordinariamente, el grupo estamental. El artista sabe que ha de ponerlos en relación con la persona, el tema plasmado y el tratamiento que este requiere, así como responder a las exigencias del encargo. Quién es el sujeto, dónde está, cuándo se representa, cómo es y se muestra, qué pisa, qué atributos le acompañan y qué se quiere transmitir son cuestiones esenciales que se descubren o intuyen mirando las extremidades inferiores. Además, se distinguen los pies del hombre vivo del muerto, con su color pálido o azulado y el aspecto cadavérico manifestando el *rigor mortis*. A mitad del siglo XVI, el pintor Francisco de Holanda escribe que el vestido debe "parecerse con su propio dueño, hasta en los guantes y en el bonete y en la espada, en el puñal, en el sayo, en la capa y en todo, y hasta en las piernas y en los pies y calzado"[99]. De cuando en cuando en peanas y pedestales se incluyen inscripciones identificativas y frases con claves interpretativas para averiguarlo, por ejemplo las sibilas con sus profecías. Se puede ampliar con el nombre de los comitentes, la fecha y las razones del encargo. También el calzado agrega datos sobre su portador. La escultura de la diosa de la guerra que hizo Fidias para Atenas llevaba representada en las sandalias la *Lucha entre lapitas y centauros*[100].

Pies y andares constituyen elementos identificadores para conocer edad, género, condición social, manera de comportarse, educación, cultura, profesión, lugar dónde se vive, marcas, deformidades, martirio, temperamento y expresión de sentimientos y emociones. Las deformaciones y cada uno de los dedos poseen ciertos simbolismos, especialmente afectivos. El gordo es apoyo y atañe a las relaciones con la madre y, los siguientes, al trato con los demás, la comunicación, los conflictos y, en el caso del meñique, a la personalidad segura o insegura, según ocupe su posición o se esconda

99 Holanda, 2003: 278.

100 Plinio, *Textos de Historia del Arte*, edic. E. Torrego, Madrid, 2001: 134.

bajo el contiguo[101]. El pie desnudo revela la hermosura y la fealdad, que el calzado encubre[102], llegando a ser máscara que hace a la reina campesina y al contrario. En Oriente a las chicas se los vendan para evitar que crezcan. Fray Luis de León afirma que los chinos "les tuercen a las niñas los pies" para que "cuando sean mujeres no los tengan para salir fuera y porque para andar en su casa aquellos torcidos les bastan"[103]. En la Grecia antigua, a enemigos y hombres temibles después de muertos se les practicaron mutilaciones en los pies para evitar su regreso a la vida[104]. La complexión y otros aspectos como las uñas añaden datos. De modo que los pies delgados son propios de la Discordia y los descalzos de la Amistad, Ambición y Servidumbre Forzosa[105]. Al igual que con el resto del cuerpo, la belleza se asocia a la bondad de espíritu y lo horrible a lo perverso. San Pablo señala: "¡Cuán hermosos son los pies de los que anuncian el Evangelio de las cosas buenas!" (Rom 10, 15). Según se recoge en diversos tratados, los cuerpos fueron creados perfectos por Dios "en proporción, color y movimiento", como manifiestan los de Adán, Eva y la Virgen, pero en el resto hubo alteración por los humores y causas diversas[106]. La desnudez pone a la vista trastornos genéticos como polidactilia y sindactilia, malformaciones, enfermedades y defectos físicos, como el pie varo, cavo, plano, zambo o patituerto, entre otros. En 1642 está fechado el cuadro de Ribera de un niño pobre y sonriente con una alteración en el pie diestro, que le impide apoyar el talón. En este lienzo conservado en el Museo del Louvre, el muchacho lleva un papel con una inscripción latina. Es el permiso para pedir limosna en Nápoles. Descalzos, con los pies sucios, el calzado roto y vistiendo prendas harapientas dispone Murillo a niños en varios de sus cuadros barrocos. En otras ocasiones, el cuerpo enfermo denota los síntomas de sus dolencias de la cabeza

101 Cada dedo se vincula a partir del gordo con Éter, Aire, Fuego, Agua y Tierra (I. Somogyi, *Los pies reflejo de la personalidad*, Essex, 1998: 37-54).

102 Sobre encubrir la fealdad con bellos zapatos, véase L. Tanenba, *Bad Shoes & the women who love them*, il. V. Davis, Nueva York, 2010: 9-26.

103 L. de Granada, *La perfecta casada*, Madrid, 1987: 158.

104 S. Margel, "As denominações órficas da sobrevivencia: Derrida e a questão do pior", en E. Nascimento y P. Glenadel (eds.), *Em torno de Jacques Derrida*, Río de Janeiro, 2000: 203-230, cita 228-229.

105 Ripa, 1996, I: 83, 86, 287-288.

106 V. Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, edic. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979: 32.

a los pies; por ejemplo, las llagas de Job le afectaron a la totalidad de su piel (Job 2, 7). Finalmente, hay escenas hagiográficas y milagros donde las extremidades inferiores proporcionan la clave argumental. Un episodio frecuentemente representado de la vida San Antonio de Padua es el del joven que, tras haber dado un puntapié a su madre, se cortó el pie con un hacha y el santo se lo restituyó. San Cosme y San Damián salvaron la vida de un enfermo trasplantando la pierna de un hombre negro que había muerto y Santa Ricarda pasó descalza por las llamas demostrando que no era adúltera.

Las alas indican velocidad. Se agregan a tobillos, talones y calzado. En algún caso, las extremidades se convierten en alas. Se incorporan en los pies de Perseo, Palas y en las alegorías de la Ocasión, el Temor, el Espía, la Servidumbre, la Victoria y la Voluntad. También en los movimientos del aire, como Céfiro —uno de los vientos beneficioso de Occidente y de la Primavera— y Apeliotes —que lo era de Oriente o del Otoño al ser portador de lluvias, de ahí que a veces calce botas—. Además están las personificaciones de los Equinoccios de Primavera —con alas blancas en el pie derecho y negras en el izquierdo— y de Otoño —con ellas blancas—, así como de los Solsticios de Verano —blancas en el diestro y una de este color y otra negra en el siniestro— e Invierno —el pie derecho con una negra y una blanca y el izquierdo con dos negras—[107]. Las tres blancas refieren que los días son más largos que las noches y las tres negras al contrario. Por otro lado, a veces los seres que todo lo ven llevan ojos en los pies, como los ángeles de las pinturas murales del siglo XII en Maderuelo, hoy en el Museo del Prado. Asimismo, con su presencia pueden aludir a que hay que saber dirigir los pasos por el buen camino y andar con cautela. Las alegorías de la Falsedad e Hipocresía presentan su cuerpo repleto de rostros. "Ciego estoy con tantos ojos" señala el emblema de Vera y Zúñiga[108].

Un pie calzado ofrece numerosas posibilidades de análisis, pero, igualmente, si va desnudo o lleva uno de cada forma. Puede ir descalzo por pobreza —aunque *Pobreza no es vileza*, como titula Lope de Vega una de sus comedias—, penitencia, mortificación, humildad, ejemplaridad de vida, porque se ha descalzado al

107 Ripa, 1996, I: 346-348; II: 323-326.

108 Recogido por F. Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, 2005: 266.

entrar en lugar sagrado, para no hacer ruido, para espiar y no ser descubierto, por costumbre, por su valor icónico, por superstición —alguna relacionada con la fertilidad—, por obligación o por algún incidente que lo provoque. Cuadros de interiores domésticos flamencos ofrecen varios ejemplos con personas que se han descalzado mostrando su calzado. Desde Van Eyck a Nicolaes Maes pasando por otros muchos pintores, hay un rico muestrario de casos de lienzos donde aparecen zuecos en interiores con personas y sin ellas. En el *Descendimiento* de Ambrosius Benson en la catedral de Segovia, la figura que ayuda a bajar el cuerpo de Cristo de la Cruz se descalza al comenzar a subir por la escalera (fig. 18). Frecuentemente los dioses van de este modo, pero pueden distinguirse por un tipo de calzado. También ciertas órdenes mendicantes y de clausura, así como seres mitológicos y celestiales como los ángeles, aunque en ocasiones estos llevan sandalias o polainas sin pies. Afirma Covarrubias que algunos "andan descalços, porque no tienen con que comprar çapatos otros por no romperlos como hacen en algunas aldeas; assi los hombres como las mujeres; y descalços, llamamos los religiosos, que por estrecheza de su penitente regla, andan los pies desnudos"[109]. Asevera que se llama así a los desamparados. Sostiene que "ningún soldado que vaya descalço, puede ser de mucho provecho" y que la principal provisión de la guerra es procurar calzado al ejército, sin que sea de menor importancia que las armas. Los pies desnudos

Figura 18. Ambrosius Benson, *Descendimiento* (detalle), Catedral de Segovia (Fotografía M. Saura).

109 S. Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, 1611: 174.

descubren juanetes, durezas, verrugas, suciedad, inflamaciones y el contraste entre ricos y pobres, poderosos y marginados, fuertes y débiles, vivos y muertos o buenos y perversos. Con el pseudónimo de Afán de Rivera se escribió un libro que criticaba la hipocresía de ciertos comportamientos religiosos y se decía que, para parecer un hombre virtuoso, convenía llevar zapato ramplón, caminar con paso grave y mirar a los pies[110]. No obstante, los pies se vinculan al apetito sexual y andar descalzo se creía que coadyuvaba a la castidad.

Se consideraba que el carácter de la persona se manifestaba en el aspecto físico y disposición del cuerpo, asumiendo el rostro el protagonismo y reflejándolo más que ninguna otra parte del cuerpo. Así lo detallan los discursos sobre Fisiognomía —arte de analizar la personalidad por las facciones y rasgos del hombre— y Patognomía —expresión temporal de las pasiones—[111]. En el origen de tales teorías en la Antigüedad, fueron esenciales las propuestas de Pseudo Aristóteles y las que relacionaban los rasgos humanos con los animales, con la interpretación que de ello se derivaba, apreciando, además, lo concerniente a razas y temperamentos. De ahí la presencia de pezuñas denotando los excesos y falta de control de los impulsos carnales y asemejando a las bestias. El interés no decayó, retomándose y desarrollándose en el Renacimiento y el Barroco, así como con posterioridad. El humanista italiano Pomponio Gaurico se refiere al tema con mención a los pies, tobillos, piernas y muslos. Respecto a los primeros manifiesta:

> Los pies bien articulados y con tendones acusados reflejan la nobleza, tanto de nacimiento como de costumbres; delicados y un poco húmedos —como dice Homero a propósito de Telémaco—, indican dulzura de carácter. Recortados y gordos, revelan costumbres salvajes; largos, son signo de reflexión; pequeños, de astucia; grandes, de aptitud para el trabajo físico. Quienes tienen los pies planos o, por el contrario, demasiado arquados, así como los que andan casi sobre los talones, son perversos, astutos y taimados[112].

110 F. Afán de Rivera, *Virtud al uso, y mystica a la moda. Destierro de la Hypocresía*, Granada, 1729: 3.

111 M. Albero Muñoz, *Fisiognomía y expresión de las pasiones y su influencia en los tratados del siglo XVII en España*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2007 y "La Fisiognomía y la expresión de las pasiones: objetivos y metodología", *Panta Rei*, 3, 2008: 37-52.

112 Gaurico, 1989: 185-186.

En cuanto a los tobillos, señala que los prominentes se vinculan a la nobleza, los blandos a la dulzura y los delgados a la timidez. Declara que el grosor de los talones habla de lo servil y lo rebelde. Sobre los muslos y piernas, sintetiza que quienes los tienen bien articulados poseen excelentes actitudes y generosidad, los que los presentan blandos son tímidos y débiles y, los delgados, perversos. Los de pantorrillas gruesas son abominables y, los de rodillas juntas, mujeriegos. Menciona el color de la piel porque cree que delata el carácter: tez oscura, falsos y cobardes; pálida, perezosos y afeminados; amarillenta, hipócritas; verdosa —salvo por enfermedad—, cobardes; lívida, avariciosos y envidiosos; tono miel, glotones y tímidos; fuego rosado, nobleza y, blanco mate, fortaleza corporal y espiritual[113].

El pintor y tratadista Francisco de Holanda sintetiza el asunto así: "Los rostros sean todos diferentes en las facciones y fisonomías como los hace la Naturaleza; diferentes en las edades, en los colores de la carne, en los movimientos, en las manos, en los pies"[114]. Habla de expresar las pasiones con ellos y comenta que la persona triste no sólo se identificará por las lágrimas sino que "hasta su manto y su calzado y el descuido y desconcierto en su estar solitario, muestre lo que allí se siente"[115]. El humanista portugués señala que se distingue la animosidad, robustez, inconstancia y delicadeza, así como otras pasiones del hombre, en el rostro, voz, color, paso y otras señales. Recomienda al artista trabajar las extremidades del siguiente modo: "Las piernas y los pies, ni grandes, ni pequeños, ni de gruesos calcañares, sino medianos y proporcionados, como los vi en las figuras y esculpturas buenas de Roma"[116]. Por su parte a finales del siglo XVI, el valenciano Jerónimo Cortés sintetiza el asunto de esta forma:

113 Gaurico, 1989: 186-187.

114 Holanda, 2003: 90.

115 Holanda, 2003: 110-111.

116 Holanda, 2003: 73.

> Los que tienen los pies gruesos de carne, largos, y rudos, naturalmente son simples fuertes, buenos, y de tardo intelecto. Los que tienen los pies tardos, sutiles, magros, y blandos, son tímidos, flacos, sagaces, y de poco trabajo; aunque son de buen entendimiento, y de grande ingenio[117].

También ve reflejado el carácter en piernas y rodillas. Igualmente, Esteban Pujasol insiste en la idea de que las piernas cortas implican débil ingenio y entendimiento y las tuertas se vinculan al hombre lujurioso[118]. La forma del pie, tonalidad y manera de andar se creía que aportaba datos para discernir el temperamento de la persona, sus virtudes y vicios, pues cada humor se identificaba con una constitución corporal, tonalidad epitelial y velocidad o lentitud de movimiento. Hay calificativos que inciden en esta cuestión. Se habla de pies honestos, penitentes, vanidosos, de pasos briosos y arrogantes. Además, está el decoro. Caravaggio fue criticado por dejar ver los pies y tobillos de la Virgen —desnudos, hinchados y separados— así como su vientre abultado, en la escena de su muerte, en el cuadro conservado en el Museo del Louvre. Hay diversas formas de cruzar las piernas y alguna se tildaba de vulgar[119]. Contaba Bellori que la primera versión de *San Mateo* para San Luis de los Franceses que pintó el gran artista del Tenebrismo se retiró porque "no tenía ni aspecto de santo, por estar sentado, con las piernas cruzadas, y mostrando groseramente los pies al público"[120].

El valor de los pies es recurso expresivo para manifestar cómo se siente alguien. Su conformación y postura reflejan educación y respeto, pero también mienten y advierten. Ser y parecer son dos caras de una misma moneda, pues la apariencia del individuo se pensaba que exteriorizaba sus cualidades y defectos, así como su estado de ánimo. Si bien, no siempre fue

---

117 Se cita de la edición expurgada por la Inquisición de J. Cortés, *Fisonomía, y varios secretos de Naturaleza*, Madrid, 1767: 28-29.

118 E. Pujasol, *El sol solo y para todos sol, de la Filosofía sagaz y Anatomía de Ingenios*, Barcelona, 1637: 72-75.

119 Axtell las clasifica hacia un lado y otro por las rodillas, tobillos y tobillo sobre rodilla o bien las piernas cruzadas en las rodillas (R. E. Axtell, *Gestos: lo que se considera correcto e incorrecto en la comunicación a través del lenguaje corporal en todo el mundo*, Barcelona, 1993).

120 Recogido por V. I. Stoichita, *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, 2009: 113.

así y cabía fingir lo que no se era. La literatura recoge anécdotas sobre la bellaquería de quien, "fingiéndose tullido de las piernas y pies", lo dieron por inútil para las armas y de quienes torcían "los pies y piernas con arte maravillosa"[121]. En el otro extremo, los pies descubren. Cuando David pinta *Bruto* y lo exhibe en el salón de París en el año de la Revolución Francesa, lo sitúa cobijado junto a la estatua de la diosa Roma y de espaldas a los cuerpos muertos de sus hijos que llegan y a los que ha condenado por conspirar contra él. En contraste con la actitud desconsolada de las mujeres presentes en la escena, la supuesta entereza de Bruto queda alterada por la perturbación anímica que manifiestan sus pies iluminados y agarrotados, apoyando con fuerza el derecho sobre el izquierdo[122].

Filósofos y sociólogos contemporáneos han reflexionado sobre el significado del paso y el movimiento, que Machado poetizó al escribir que "se hace camino al andar"[123]. Barthes afirma que caminar es el gesto más trivial y humano y Le Breton que "es una apertura al mundo", que pone "en el hombre el feliz sentimiento de su existencia"[124]. Hay individuos andarines, andariegos, camineros y otros que encontraron un medio de vida con la andadura, pues si el andadero era el recadero —la andadera solía ocuparse de las cosas de las monjas—, el andador era el muñidor que iba de un sitio para otro para notificar o hacer llamamientos de lo ordenado por jueces e instituciones. Elegir el buen camino no es fácil y habitualmente el hombre toma senderos errados y se encuentra precipicios y bifurcaciones que le ocasionan dudas, cuando no errores y caídas. La frase "Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos" (Mc 1, 3), que San Marcos pone en boca de San Juan Bautista, sirve de punto de arranque para jeroglíficos de las postrimerías que los artistas visualizaron especialmente a partir del siglo XV, con presencia reiterada de la alegoría de la Muerte expresando que llega a todos sin distinción de clase con su danza y sus rituales. Así lo recuerda Horacio: *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres* (*Odas* I 4, 13) —"La pálida Muerte golpea

121 J. Perarnav, *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes*, traducida y aumentada por C. Suárez de Figueroa, Perpiñán, 1630: 280-281.

122 A. Hollander, *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*, Londres, 2016: 109.

123 F. Quiles García, "Al andar se hace camino. Caminos, caminantes y maneras de andar", *IX Jornadas de Patrimonio Histórico y Cultural de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, 2015: 55-73.

124 R. Barthes, *Mitologías*, México, 1980: 26; D. Le Breton, *Elogio del caminar*, Madrid, 2015: 15.

con pie igualitario las chozas de los pobres y los palacios de los ricos"—. A menudo su figura como esqueleto o cuerpo descarnado se mueve como si estuviera viva y no como concerniría a un ser inerte. No siempre incorpora referencia al momento en el que discurre la escena, aunque el frecuente reloj de arena proclama que el tiempo se agota. Cabe citar, entre los numerosos ejemplos existentes, la escultura del XVI de Gil de Ronza del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, el lienzo de Valdés Leal en *In Ictu Oculi* y la pintura mural del columbario de la cripta de San José de Cartagena (fig. 19).

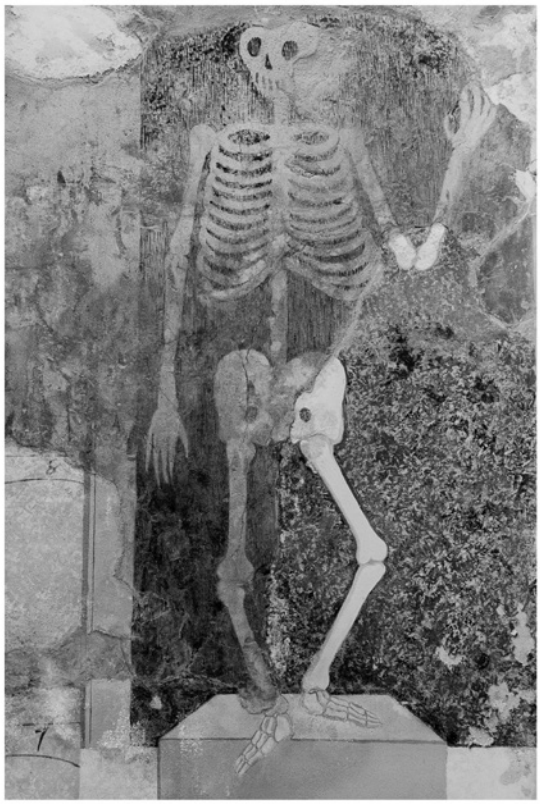

Figura 19. *Esqueleto*, cripta de San José, Centro de Interpretación de la Muralla Púnica, Cartagena (Fotografía M. Saura).

Los andares distinguen y el pie obedece lo que le ordena el intelecto. Es cita común que el paso largo es viril, el corto femenino, el presto de joven y el cansado de enfermo o viejo, que arrastra los pies, los separa y requiere bastón o asistencia cercana de alguien más fuerte. Como señalaba en el siglo XVI fray Antonio de Guevara sobre la vejez, "a los pies ligeros echa grillos la gota"[125]. La andadura lenta y sosegada distingue al encorvado anciano en el extremo de la comitiva del *Monumento funerario a María Cristina de Austria* de Canova en Viena, obra excepcional en mármol, con un significado político marcado por la actitud ante Napoleón[126]. Si bien, la constitución y fortaleza de sus piernas no

125 A. de Guevara, *Relox de Príncipes*, Madrid, 1994: 307.

126 D. Laven, "Introduction: Titian, Canova and the Frari in the Nineteenth Century", en E. Catra, I. Collavizza y V. Pajusco (eds.), *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*, Treviso, 2017:

corresponden a una persona mayor, pues prevalece la belleza y perfección del cuerpo, proclamados por la estética del clasicismo, aunque se apoye al caminar en el brazo de una muchacha —La *Piedad*— y en una vara (fig. 20). El enigma, que la Esfinge proponía a los viajeros al llegar a Tebas y que Edipo resolvió, plantea con claridad la situación del hombre según su edad. Preguntaba qué animal tiene cuatro, tres y dos patas, pero cuanto más débil es mayor número de apoyos demanda[127]. Cuatro utiliza el niño para gatear y tres el viejo en la edad postrera, en tanto que necesita de un cayado —amén de ser objeto habitual de pastores para conducir el rebaño (fig. 21)—. A veces uno y otro usan andadores. Sánchez Coello retrata a la infanta Catalina Micaela con uno, en un lienzo conservado en las Descalzas Reales, disponiéndola junto a su hermana Isabel Clara Eugenia. La mujer que lleva una caña frágil con riesgo de que se rompa es la Calamidad[128].

Figura 20. Antonio Canova, *Monumento funerario a María Cristina de Austria* (detalle), Iglesia de los Agustinos, Viena (Fotografía M. Saura).

Respecto al caminar y al paso, el humanista Giovanni Battista Della Porta considera que "las zancadas largas significan decisión en el obrar; el andar lento,

6-21, cita 9-14.

127 El motivo del enigma fue tratado con logradas creaciones pictóricas más tardías por Ingres o Moreau.

128 Ripa, 1996, I: 158.

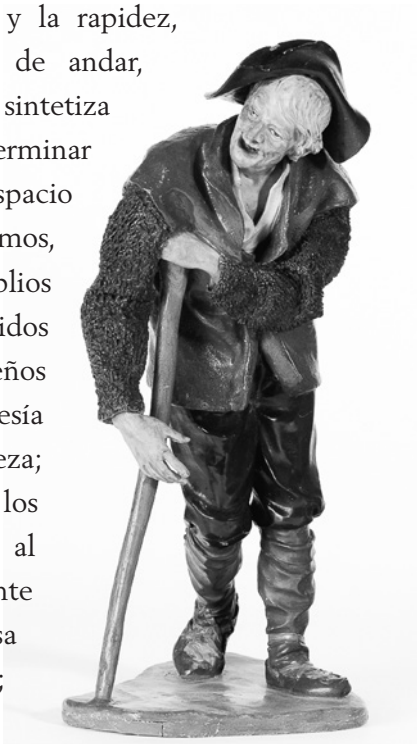

Figura 21. *Pastor*, Belén de Salzillo, Museo Salzillo, Murcia (Fotografía Worldiris).

reflexión; las zancadas cortas, indecisión y la rapidez, irreflexión"[129]. Delibera sobre la forma de andar, recogiendo a Aristóteles y a otros autores, y sintetiza lo siguiente: zancadas largas implican terminar lo que se comienza y ser generoso; ir despacio es propio de meditabundos, magnánimos, indolentes y personas con pena; pasos amplios y lentos evocan a los emprendedores; rápidos manifiestan temperamento cálido; pequeños indican pereza, indecisión, suspicacia, hipocresía y avaricia; cortos y pausados expresan pereza; largos y rápidos, determinación y decisión; los de escasa longitud y apresurados remiten al poco emprendedor, resuelto, débil, maldiciente y cobarde; marchar indistintamente deprisa o despacio demuestra versatilidad y vicio; andar a pasos ligeros y atemorizarse al ser reconocido evidencia ser cobarde y avaro y, además, con cabeza inestable y respiración jadeante puede ser síntoma de haber cometido delitos y ser cruel; marchar con paso calmo, detenerse y mirar revela orgullo, soberbia y adulterio y caminar con los pies hacia fuera es propio de mujeres[130]. Siguiendo a Della Porta, el pintor y tratadista barroco Antonio Palomino señala que el hombre tímido tiene el movimiento tardo; el ingenioso y prudente, los pies pequeños; el insensato y simple, piernas largas y movimiento semejante a algún animal; el inverecundo es acelerado; el cobarde se muestra remiso a la agitación y presenta las piernas delgadas; el mansueto se mueve con gravedad[131]. El Padre Feijoo asocia el temperamento colérico e ígneo con el paso acelerado y apunta

129 G. B. Della Porta, *Historia de la Fisiognómica*, Madrid, 2008, II: 101-102.

130 Della Porta, 2008, II: 102-104.

131 Palomino, 1988, II: 297-301. En cambio respecto a las perturbaciones de ánimo, se centra en el semblante con alguna alusión a las manos.

que los pies ágiles se vinculan al hombre ingenioso y vivo; los pequeños al flojo; los "llanos por abajo" al sagaz y los grandes al muy cálido. Además asocia el cuerpo fuerte y robusto con los pies grandes, el miedo con los pequeños y poco articulados y la soberbia con el paso tardo[132].

Como recursos para narrar y elementos referenciales, los atributos contribuyen a identificar a las figuras *per se* y por dónde se ubican. Unos son genéricos y otros específicos. Es importante saber qué son, dónde se sitúan, en qué lugar respecto a las extremidades inferiores, cómo se disponen y de qué se acompañan. En este caso, se considera el emplazamiento de tales objetos a los pies. Si bien, no es igual que estén tirados o sean rechazados, pisados, despedazados; que se coloquen a la derecha, a la izquierda o debajo; que se camine hacia elementos que signifiquen el bien o el mal, lo placentero o lo arduo, la vida o la muerte. Importa qué y cómo es el atributo, qué simbología entraña, su color e, incluso, las luces y las sombras, pues cada elemento puede estar asociado a jeroglíficos y entrañar mayor o menor complejidad de significado. Hay atributos que identifican de manera inequívoca, otros que lo hacen a colectivos —por ejemplo, a anacoretas— y otros coadyuvan, concretizan y complementan. Si un guante podría indicar un duelo o un balón evocar a un futbolista, otros objetos remiten indiscutiblemente al representado. Un zueco es atributo de Vigilio de Trento, ya que alude a la leyenda sobre su martirio cuando fue golpeado con este objeto. San Servasio lleva tres zuecos y la Comedia los luce, porque es el calzado que se ponían los actores para este tipo de representación, como los botines eran propios de la Tragedia y la sandalia puede remitir al mundo antiguo[133]. Las llagas de los clavos en manos y pies hacen pensar en un crucificado, pero la certeza de que es Cristo la dan otros atributos, como hizo en 1753 Giuseppe Sanmartino, con modelo de Antonio Corradini, en el *Cristo Velado* de Nápoles, al emplazar la corona de espinas, los clavos y las tenazas junto al pie derecho de un yacente cubierto. Ramírez habla con acierto de la "iconografía del lugar", pues el artista recrea ámbitos para situar las imágenes y las acciones[134].

---

132 B. Feijoo, *Teatro Crítico Universal*, Madrid, 1769, V: 43, 53, 54, 56, 57.

133 Ripa, 1996, I: 194; II: 36-37, 111, 362.

134 J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983.

La referencia al *locus* permite ubicar la figura en un ámbito concreto y la escultura suele explotar la posibilidad de expresar mucho con la circunstancia de posar los pies. Por ejemplo, esta última utiliza frecuentemente el corcho y le da la apariencia que se desee para especificar el lugar. El pavimento —a veces en damero— remite a un interior, caso del paso de la *Cena* de Francisco Salzillo (fig 22). Los pies y lo que hay junto o bajo ellos ayudan a que la imagen evoque un episodio concreto, cuya contextualización se completa al agregar en el suelo otros elementos referenciales y de ambientación. Por ejemplo, bajo los pies de *Santa Inés* de Ercole Ferrata en el templo de su nombre en Roma se ponen brasas recordando su martirio (fig. 23). En otras ocasiones, estas remiten al Infierno. Giotto se valió del fuego bajo las extremidades inferiores de la *Envidia* con un sentido iconológico diferente. En la personificación de este vicio, que forma parte del ciclo de la Capilla de los Scrovegni en Padua, las llamas hablan en sentido figurado de quien se quema al ser celoso de los demás. En otro sentido, la estatua manierista de *Mercurio* de Giambologna expresa la velocidad de su vuelo situando los dedos de su alado pie izquierdo sobre

Figura 22. Francisco Salzillo, *La Cena* (detalle), Museo Salzillo, Murcia (Fotografía M. Saura).

Figura 23. Ercole Ferrata, *Santa Inés*, Iglesia de Sant'Agnese in Agone, Roma (Fotografía M. Saura).

las ráfagas de viento formadas por el soplo de Céfiro, cuya cabeza de alborotados cabellos se interpone, separa y eleva de la tierra al dios del comercio, que alza la pierna diestra subrayando su rapidez (fig. 24). Las figuras se emplazan en un ámbito real, imaginado o alegórico, en sitios concurridos o solitarios, depende de cada caso. Hay matices dentro de lo *terrenal*, lo *hierofánico* y lo *simbólico*[135]. Sin embargo, los límites pueden ser imprecisos. Si la nube es diafragma e "instrumento de visualización de lo sagrado" y de lo irrepresentable[136] —que también se utilizó en el teatro—, el fuego lo es del Infierno. También están el paraje soñado y el *locus amoenus* como ámbitos ideales. Con lo telúrico se puede manifestar bienestar, dificultades y renuncias. Cabe disponer en un exterior, en un interior y en el mundo subterráneo; apoyar sobre terrenos y objetos firmes o inestables; remitir a páramos estériles, pedregosos, rocosos, polvorientos, desérticos o frondosos. De cuando en cuando se utiliza el recurso de un montículo, un tronco o el propio atributo para que la figura eleve uno de los pies, pudiendo tener, además, un mensaje añadido de vencer pasiones u otros, como sucede con *María Magdalena* y *San Jerónimo* de Bernini en Siena (figs. 25-26). De gran significación son los seres y objetos que se emplazan a los pies en los monumentos funerarios,

Figura 24. Giambologna, *Mercurio* (detalle), Museo del Bargello, Florencia (Fotografía M. Saura).

135 C. de la Peña Velasco, "El lugar elocuente en la escultura barroca", en R. Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum: scripta varia in honorem Mª Concepción García Gainza*, Pamplona, 2011: 238-247.

136 Stoichita, 1996: 82.

que tanto proliferaron en el siglo XVI en España[137]. Hablan del difunto, de su rango, profesión, virtudes, relación con su cónyuge remarcando la fidelidad de los esposos y muchos otros temas. A finales del siglo XV, el *Sepulcro del Doncel* de la Catedral de Sigüenza procura un ejemplo temprano de interés, con un pequeño león que vigila, protege y remite a la fortaleza y un niño —un paje—, que duerme con un codo sobre el yelmo de su señor y con la mano izquierda toca el escarpe del pie siniestro —que cruza sobre el diestro— de Martín Vázquez de Arce, quien murió en las guerras de Granada cuando contaba veinticinco años.

Hay elementos que contribuyen a indicar la superioridad de unas personas sobre otras. Así sucede cuando los pies descansan encima de alfombras, tarimas y cojines para distinguir y significar prelacía y autoridad. Tenerlos es privilegio de monarcas, virreyes y otros cargos que implican una pompa acorde a la jerarquía y honores que corresponden a cada uno[138]. El textil otorga magnificencia y más cuando es tela cara y exquisita. A veces, el Niño Jesús y la Virgen apoyan en este

Figura 25. Gianlorenzo Bernini, *María Magdalena* (detalle), Capilla Chigi, Catedral de Siena (Fotografía M. Saura).

Figura 26. Gianlorenzo Bernini, *San Jerónimo* (detalle), Capilla Chigi, Catedral de Siena (Fotografía M. Saura).

137 M. J. Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*, Madrid, 1987, 208-214.

138 M. Á. González Mena, "El almohadón o cojín como símbolo ritual de dignidad y jerarquía social", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, 1988: 317-330.

tipo de elemento suntuario (fig. 27). En ocasiones, los pies de Cristo Crucificado descansan en un trozo de madera a manera de escabel. Besar los pies indica respeto, reverencia y adoración, como manifiestan las escenas de la Reyes Magos en el Nacimiento, como también lo es depositar presentes junto a ellos. En episodios con monarcas, magistrados y jefes en audiencias, banquetes y otras ceremonias, la alfombra y el almohadón —para reposar los pies y evitar que toquen el suelo— reafirman la dignidad y potestad del representado. También está el estrado para las mujeres. Por ende, ciertos sermones debatieron sobre la suerte de ciertas inversiones corporales, como nacer de pie o ser martirizado y morir con las extremidades inferiores dirigidas hacia el cielo, caso de San Pedro en la cruz. A Santiago el Interciso le fueron amputando poco a poco los miembros de las manos, brazos y piernas. Hubo torturas de la Inquisición que afectaron a los pies, utilizando fuego, potros, aplastamientos, marcas, arrancando dedos y uñas o poniendo productos para atraer animales y que los devorasen. Si bien, los pies castigados lo estuvieron por pobreza, enfermedad, dureza del camino, martirio y otras razones. Creencias diversas sostuvieron que determinadas malformaciones podales estaban causadas por la posición de los astros en el momento del alumbramiento de la persona.

Figura 27. Francisco Salzillo, *Sagrada Familia* (detalle), Parroquia de San Miguel, Murcia (Fotografía M. Saura).

La acción de pisar ofrece variedad de situaciones. Cabe poner el pie con firmeza, apoyarse, resbalar, dejar rastro o pasar de puntillas. Pisar demostrando que se vence, desdeña o aparta a alguien o a algo es un recurso que el arte explotó. La mujer apocalíptica —cuyo modelo tomará la Inmaculada— pisa

la serpiente. La Verdad lleva a sus pies la esfera terrestre porque desprecia lo caduco y aspira a lo eterno[139]. La Biblia habla de derrotar a los enemigos y someter a las cosas situándolas bajo los pies (1 Cor 15, 25; Ef 1, 22). En representaciones de alegorías que se relacionan con la bondad y la virtud, las figuras pueden poner las plantas hollando las insignias del pecado y el vicio, las inmundicias y los lugares prohibidos. Triunfa el bien frente al mal y se exhibe la superioridad por la posición de arriba en contra de abajo. En ocasiones, se refuerza el dominio mediante el uso de armas o sujetando con grilletes y cadenas a quien se emplaza en la parte inferior, impidiendo la marcha del que está prisionero. Si bien, lo negativo puede prevalecer sobre lo positivo. Así sucede con la alegoría de la Ignorancia, que declara el desprecio al conocimiento. Ciertas imágenes grabadas censuraron la crueldad del Duque de Alba cuando fue gobernador de los Países Bajos de los Habsburgo, situando bajo sus pies a los habitantes de estas tierras. El abatido es un ser humano, infernal, mitológico, híbrido, fantástico o de otra índole. Con frecuencia experimenta torsiones, movimientos exagerados y, de cuando en cuando, los pies más elevados que la cabeza. Interactúa o no con el invicto y aparece vivo o muerto, rendido, sometido, aplastado o humillado. Se refleja la supremacía del vencedor sobre el vencido y la pulsión de contrarios: bien y mal —San Miguel y Lucifer o Nataraja creando y destruyendo el mundo mientras danza y abate con el pie diestro a un enano que representa las fuerzas negativas—, virtud y vicio —Prudencio lo describe en la *Psychomachia* y Calderón en los autos—, verdad y mentira, conocimiento y falto de saber, belleza y fealdad, paz y guerra, Fe —o quien la defienda como la Religión, Santo Tomás de Aquino o San Agustín (fig. 28)— y Herejía, mártir y verdugo, fuerte y débil. La alteridad del distinto inclina al desencuentro, la contraposición, la lucha y la subyugación. También se despliega oposición cuando el tema lo requiere —San Pedro cortando la oreja a Malco—, en luchas —David y Goliat, Hércules y Caco, Perseo y Medusa— y en la rivalidad y enfrentamiento de ciudades —caso del grupo escultórico *Florencia triunfando sobre Pisa* de Giambologna—. El victorioso declara que somete con su actitud, las palabras

139 Palomino, 1988, II: 483.

y las armas —San Fernando o Santiago Matamoros—. Si lo que hay debajo son animales u objetos, es posible que se aluda al dominio de las pasiones y a ciertas virtudes, renuncias, sometimientos y a lo que se desestima. En otros casos se escoge una base firme sobre la que alzar la figura. Un libro sirve de pedestal que eleva la estatua del siglo XV de Ovidio en un Palacio de Sulmona, la ciudad natal del poeta romano, significando que es su creación literaria la que lo encumbra[140]. En cambio en la personificación de la Ignorancia se desprecia el conocimiento que los textos proporcionan. A veces, diversos volúmenes acompañan a la *Retórica*, como ocurre en la obra de Martin de Vos grabada por Sadeler con inscripción latina que expresa que "deleita esplendorosa con su variopinta vestidura y otorga a las palabras ornamentación y vivo colorido". La casuística es amplia y variada. Desde Cristo venciendo al pecado y la muerte con la calavera de Adán a los pies de la cruz, al Lagar místico con un sentido distinto, a la Inmaculada erigida sobre el orbe y la serpiente, pasando por la Tarasca con el dragón y otros santos que también derrotaron a animales monstruosos, como San Jorge o

Figura 28. Francisco Salzillo, *San Agustín*, Iglesia del monasterio de las Agustinas, Murcia (Fotografía M. Saura).

140 J. Bérchez, *Photographica Ovidiana. Tomis 2011-Sulmona 2015*, Valencia, 2017: 113.

San Roque. Leone y Pompeo Leoni dispusieron el grupo de C*arlos V y el Furor*, encadenando a este y vencido por el magnánimo emperador, cuyo cuerpo puede despojarse de la armadura y quedar desnudo. Una composición relacionada con ella la efectuó el padre de los Leoni en el *Triunfo de Ferrante I Gonzaga sobre la Envidia*.

Con frecuencia la imagen religiosa, bien por su indumentaria femenina o por el hábito que viste, adelanta y deja ver levemente un solo pie descalzo o calzado según exija el tema. Se acostumbra a avanzar el diestro, que es el más ligero y firme, salvo porque el asunto lo requiera o por la disposición de las figuras simétricas respecto al eje central, por ejemplo en portadas, retablos o en páginas de frontispicios. Además, están las asimetrías en los pies y, en general, en las extremidades inferiores. Ciertas figuras declaran más en la consideración de que el lado derecho es el masculino y entronca con el padre, frente al otro, que es el femenino. En ocasiones, se emplaza cada pie en un lugar diferente e, incluso, en sitios antagónicos: la estabilidad de la tierra y la inestabilidad e inconstancia del mar; el sendero arduo y el llano o una superficie plana y otra curva. Cuando se presentan imágenes emparejadas, hombre y mujer se pueden elevar sobre algo diferente; por ejemplo, el rey sobre el sol y la reina sobre la luna. En el Libro de Daniel, se muestra la visión del gobierno humano mediante la estatua de un viejo con cabeza de oro, brazos y pechos de plata, cobre hasta las ingles y hierro hasta abajo, con excepción del pie derecho que es de barro cocido (Dn 2, 32-34). Lo último se interpreta como un reino dividido y en parte fuerte y frágil (Dn 2, 40-43). Dante lo retoma en el Infierno (*Divina Comedia*, *Infierno* 14, 107-110). Pérez de Moya afirma que evoca las edades de la vida, siendo la parte inferior la postrera y de menor valor, momento en que se peca más. El pie de barro significa que es cuando "el cuerpo se quiebra" y llega la muerte[141]. El tema es inagotable y hay una casuística amplia e interesante, como también respecto a la posición de los pies y si estos están en reposo o en movimiento y lo que conlleva el paso, el tipo de camino que se pisa, las bifurcaciones y moverse por otro. En este último sentido, se lleva a hombros por juego —los niños del

141 J. Pérez de Moya, *Philosofía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, 1995: 635-636.

cartón para tapiz de *Las gigantillas* de Goya— o por necesidad —Eneas con su padre Anquises huyendo de Troya en el grupo escultórico de Bernini o las habituales imágenes de San Cristóbal—. Además, están los zancos que elevan y dan la posibilidad de cruzar por sitios mojados o embarrados y utilizarse con intención jocosa, como los pinta Goya en otro de sus cartones, donde dos majos calzados con zapato oscuro con hebilla van sujetos por sus pies y piernas y se aproximan a la ventana donde asoma una mujer.

3. Calzar los pies

3.1. Protección, adorno, estatus, atributo, apariencia y moralidad

El calzado es objeto que se pone en el pie con fines diversos, pero esencialmente para protegerlo y evitar que se lastime. Por tanto, desempeña una función práctica y otra social. Se considera que distingue al hombre civilizado del bárbaro, indicando la clase a la que pertenece[142]. Denota libertad, porque generalmente los esclavos iban descalzos. La persona lo elige en función de lo que vaya a hacer. Determina estatus, poder adquisitivo, género, lugar, momento del día, temporada e, incluso, forma de ser y profesión, aunque también puede ser disfraz y, en consecuencia, no transmitir la verdad. Derrida afirma que es atributo del "sujeto portador y portado"[143]. Y, como escribe Lope de Vega en *La Dorotea*, el que "no está bien calzado, ha de andar mal por fuerza", pierde la gracia del movimiento e impulsa a mirar sus pies. Posiblemente en la Edad Moderna, en los varones fuera más expresión de poder y, en las damas, de coquetería y vanidad[144]. En ambos sexos se encuentran fanáticos de los zapatos, que alardean de lo que llevan y están obsesionados por la cantidad, el tipo elegido, el valor fetichista y la impresión que causan. Además están los fenómenos de travestismo, tan populares y frecuentes en el teatro en países donde sólo actuaban hombres —que no en España—, así como en otras situaciones. Calefato habla del calzado como elemento de identidad que

142 M. Tejeda Fernández, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Málaga, 2006: 500.

143 Derrida, 2001: 278-279.

144 A. Giorgi, "Vestir lo cotidiano. Cambios vestimentarios a finales del Antiguo Régimen español", en G. Franco Rubio (ed.), *Caleidoscopio de la vida cotidiana (siglos XVI-XVIII)*, Logroño, 2016: 293-312.

manifiesta el paso de la pubertad a la madurez y recuerda que C*enicienta* es la única que puede calzar el zapato de cristal que ha perdido[145]. Existen numerosas voces relacionadas con el tema[146]. Si en el *Diccionario de Autoridades* se define como "adorno que cubre el pie, para defenderle y abrigarle", en una segunda acepción se anota que por "extensión se entiende todo lo que puede pertenecer à cubrir y adornar, no solo el pié, sino las piernas"[147]. De modo que, frente al valor funcional, se agrega el galano. Esencialmente se compone de suela, que está en contacto con el suelo; pala o empella, que es la parte superior; orejas u orejetas laterales —"para ajustarle al empeine del pie, por medio de cintas, botones, o hebillas"[148]— y talón, para la trasera. La capellada es la puntera y el remiendo en la pala. El zapato puede ponerse enchancletado e ir *enforrado* para mayor consistencia.

El zapato fue intercambiable hasta el siglo XIX, cuando se generalizó hacer una pieza diferente para cada pie con hormas asimétricas y no una única. Desde un trozo de piel sujeto con tiras y realizado en el ámbito doméstico a las más costosas y sofisticadas piezas efectuadas por profesionales expertos, hay un variado conjunto de elementos que expresan los gustos y las exigencias de la sociedad. Sin duda, lo que importa es que sienten bien, no aprieten, hagan daño, ni deformen, pues, como señala en su sainete González del Castillo, "cuando estreno yo zapatos nuevos, estoy que no puedo tan siquiera dar un paso"[149]. Bernis ha analizado la forma de vestir y calzar en el *Quijote*, partiendo de las prendas para el camino en distintas clases sociales y en actividades

---

145 P. Calefato, *El sentido del vestir*, Valencia, 2002: 223-224. Dedica unas páginas a los zapatos, que finaliza con un epígrafe sobre las zapatillas de deporte y recuerda la exposición *Scarperentola* —tomando C*enerentola*, como referencia—, que tuvo lugar en la década de los noventa en Milán, donde se dieron cita diseñadores de calzado. También hoy es motivo de motivo de reflexión en el diseño (V. Steele y C. Hill, *Shoe Obsession*, New Haven, 2013). Incluso arquitectos han aportado sorprendentes ideas, caso de Saha Hadid.

146 E. Cianca Aguilar, *El campo léxico "calzado", en español*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997. En línea: http://eprints.ucm.es/3656/1/T21290.pdf [Consulta: 31/10/2016]. Hay numerosos trabajos con variados enfoques sobre el calzado, proliferando los dedicados a los deportivos (E. Semmelhack y otros, *Out of the Box: the Rise of the Sneaker Culture*, cat. exp. Bata Shoe Museum, Nueva York, 2015).

147 Autoridades 1729. En el diccionario académico posterior se afirma que es todo "género de zapato, abarca, alpargata, almadreña, &c. que sirve para cubrir y resguardar el pie" (DRAE 1780).

148 Autoridades 1737.

149 J. I. González del Castillo, *Saynete intitulado: Los zapatos. Para trece personas*, Valencia, 1818: 7.

variadas como cocheros, mozos de mula, arrieros y carreteros, pero también en las gentes comunes y en cazadores, villanos, bandoleros, gitanos, disciplinantes, cautivos y otros[150].

Como ha estudiado Riello, el calzado es el producto, pero es elemento inseparable de quien lo hace y lo consume[151]. Es importante saber qué se demanda, cuáles son las costumbres y tiempos de usanza, qué y cómo se produce y cómo se comercializa. Esencialmente cabría hablar de sandalia, zapato y bota, con las variedades posibles de estas piezas, que van desde las suelas con correas que sujetan a las que cubren el pie y la pierna —flojas o fuertes—. No obstante, hay diferentes formas de clasificación, en función de los materiales con que está fabricado (piel, tela, madera y esparto); atendiendo al uso específico (casa, trabajo, diario, fiesta, ceremonia, paseo y deporte); por el tipo (sandalias, alpargatas, zuecos, zapatos, zapatillas, botas y chanclas —chanqueta o chinela—); el aspecto (abiertos o cerrados, con suela o sin ella, que sobrepasen el tobillo o que no lo hagan) y el destinatario (fabricados según edad, género y condición social). Para etapas posteriores, Pasalodos habla de los zapatos de calle, vestir, casa y deporte y Blanco advierte que hay contaminaciones entre unos y otros y distingue los de vestir, paseo, visita y noche[152], aunque ciertas piezas son versátiles. González Marrero diferencia el tipo de calzado en función de la suela[153]. Si es de corcho, habla de pantuflos,

150 C. Bernis, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, 2001. También se ha detenido en quienes efectuaban la ropa y accesorios como el calzado. Se remite a otros libros destacados de esa autora: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, 1978-1979, 2v.; *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962; *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956.

151 Riello, 2006. Analiza el consumo inglés en el siglo XVIII y estudia cómo los cambios en las demandas alteraron la organización de la producción, requiriendo productos más baratos y menos duraderos, al tiempo que se vendieron otros confeccionados y se hicieron zapatos y botas para la exportación en algunos países y ciudades como Londres, junto a los habituales encargos a medida (Riello, 2006: 152, 157-160). Sobre el consumo indumentario en el Antiguo Régimen en Francia, véase D. Roche, *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Regime*, Cambridge, 1994. También A. Ribeiro, *Clothing Art: the Visual Culture of Fashion, 1600-1914*, New Haven, 2016.

152 M. Pasalodos, *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado: Madrid 1898–1915*, Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2000: 652; M. Blanco, "Algunas notas sobre el zapato femenino burgués (1860-1900) a través de la revista *La Moda Elegante*", *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, 2, 2011: 27-49, cita 44. En línea http://es.calameo.com/read/000075335cbf6bd67101d [Consulta: 9/8/2016]; J. A. Miranda Encarnación, *La industria del calzado en España (1860-1959)*, Alicante, 1998.

153 M. C. González Marrero, "El calzado y su manufactura en Tenerife en la primera mitad del siglo XVI", *Revista de Historia*, 177, 1996: 3-105, cita 102-105.

chapines, chapeles —que es el chapín pequeño— y alcorques —o altorques, que es el "Chapín, chinela, u otro calzado, que tenga la suela de corcho"[154]—. Si es de cuero, borceguíes, zapatos —que es el término genérico—, cabezadas —"en las botas es el cuero que cubre el pie"[155]—, botas[156], botines y servillas. Pero los hay de otros materiales, por ejemplo madera. Así la almadreña corresponde al "calzado de madera, hueco, y de una pieza, de que usan en las Montañas de León y Castilla"[157]. La galocha es también una objeto humilde de madera "para andar por la nieve, el agua y el lodo"[158]. Hay muchas variantes, pues depende de lo que se pisa y de las condiciones climáticas del lugar. De modo que puede haber suelas con pinchos y estaban los zuecos reforzados con hierros para la nieve. Por ende, están los aditamentos. Algunos son específicos; caso de las espuelas de jinete, que aparecen en retratos ecuestres de monarcas y nobles.

Según la pieza y el trabajo realizado, hay términos que definen a quienes fabricaron el calzado de una clase u otra[159]. Además otros artesanos intervinieron en la cadena de elaboración del producto y hubo otros oficios relacionados con todo ello. En el antiguo Egipto estaba el portador de sandalias, los indios destacaron por ser buenos rastreadores indagando sobre las señales de las pisadas y, todavía hoy, existe el limpiador de zapatos. En general, los zapateros de obra prima efectuaron los pares mejores y más delicados, conforme a las exigencias del cliente en cuanto a su uso, intenciones y deseos por destino y moda. Los de obra gruesa se dedicaron a los de menor consideración o la parte de las suelas. Los chicarreros (*chiquerrero*s o zapatilleros), a los de niños. Los remendones o de viejo —también hubo ropavejeros— arreglaron los usados y rotos con suelas más o menos recias y sin valerse de materiales nuevos,

154 Autoridades 1726.

155 Autoridades 1729.

156 Según el médico Francisco del Rosal en su manuscrito, se llaman botas por su parecido con las de beber y considera que se debían llamar *buetas* "porque son de cuero de Buey o vaca o vaqueta, de que siempre se usaron, porque para el servicio del pié y pierna eran menester los mas recios y fuertes cueros" (*Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*, ms. 6929 Biblioteca Nacional, 1611: 66r).

157 DRAE 1770.

158 Autoridades 1734.

159 R. Nieto Calleja, "El oficio de zapatero: antecedentes y tendencias", *Nueva Antropología*, VIII, 1986: 29-48.

salvo para punteras, medias suelas y tapas[160]. A veces se cita al zapatero de prieto, en alusión al par ceñido y de color oscuro o negro, y de correa, por el uso de tales tiras. También están los zoqueros (*zuequeros* o *almadreños*), que hacían zuecos de palo o con suela de corcho, que llevaban los pobres[161]. Los alpargateros, relacionados con cabestreros y cordoneros que efectuaban cuerdas y cordones[162], confeccionaban alpargatas (alpargates, alborgas o esparteñas) de cáñamo o esparto[163]. Finalmente a los boteros les correspondían las botas y, a los *xervilleros*, las servillas[164]. Dependiendo de la época, figuran los borceguineros y chapineros. A ellos se dirigen las ordenanzas de zapateros de Granada, ratificadas en 1566, lo que denotaría el tipo de calzado realizado entonces: zapatos, pantuflos —que no tenían orejas, ni talón, se utilizaban en el hogar y eran habituales en personas de edad—, borceguíes —característicos del Medioevo, que se alzan por encima del tobillo[165]— y botas. Los chapines presentan suela de corcho, que puede cubrirse con repujados, y las capelladas se sujetan con cordones o cintas, aunque el término remite a que llevaban chapas y adornos metálicos, en ocasiones de plata. Covarrubias afirma que se contaba una "patraña" sobre el uso de estos últimos por las féminas, aunque en algunos sitios no se los pusieron hasta casarse. Señala que las convencieron para utilizarlas porque así andarían poco debido a su pesadez, pero ellas se valieron del corcho para las suelas, haciéndolas más ligeras, y no perdieron su andar "con gallardía y señorío" y, "añadiendo a esto copetes, subrepujaron la estatura del

160 Así consta en las ordenanzas de zapateros de Murcia aprobadas en 1768 (Recogidas por J. García Abellán, *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1976: 271). Terreros recoge el término de taconeros para designar a los oficiales que hacían los tacones de madera, pero también podían ser los maestros de viejo acostumbrados a remendar y hacer cambios (E. de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. v. III, Madrid, 1767: 570).

161 Autoridades 1726.

162 Autoridades 1726.

163 En las ordenanzas de Murcia aprobadas en 1619 se distinguen los alpargates comunes, recios y tejidos (*Los Muy Ilustres Señores Murcia mandaron imprimir las Ordenanzas que tiene para el govierno della, y de su Campo, y Huerta*, Murcia, 1695: 73).

164 DRAE 1803.

165 Eran un calzado "hispánico de origen morisco" (C. Bernis, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", en J. M. Serrera (com.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, cat. exp. (Museo del Prado), Madrid, 1990: 65-111, cita 85).

hombre"[166]. En el siglo XVIII no abundaron tanto y menos conforme avanzaba la centuria, aunque se usaron en invierno, pues la elevación de los pies evitaba la humedad y que se ensuciasen. Se distinguen de las chinelas, más livianas y para el hogar. Además estaban los chanclos para poner bajo los zapatos, protegerlos y evitar mancharlos. Sobre las servillas, Covarrubias resalta que son "çapatillas, de una suela muy a propósito para las moças de servicio: y assi tomaron el nombre de siervas, o de las que sirven, porque las demás que no han de andar con tanta desemboltura traen chapines, çuecos, chinelas, y mutillas"[167]. El citado lexicógrafo manifiesta "que se dixeron de las siervas, por ser ligero para las que han de andar de un cabo a otro". Finalmente la zapatería era el lugar donde se hacía y vendía el calzado. En núcleos urbanos grandes, con frecuencia se situaron en la misma calle o en un barrio que aglutinara el comercio de un producto que, en el pasado, se hacía y vendía en el mismo taller. También se habla de zapatería de viejo, chapinería y borceguinería, según el tipo de pieza. Se encuentran representaciones de fabricantes de zapatos desde el Antiguo Egipto[168]. De cuando en cuando aparecen talleres en episodios de la vida de San Crispín y San Crispiniano y de San Aniano; en escenas de género, como algunas láminas de Abraham Bosse o cuadros holandeses del siglo XVII y, del siguiente, en algún lienzo de pintura de castas; así como en vistas de parianes, donde también se compraba calzado.

Covarrubias declara que el calzado expresa humildad, reverencia, respeto, penitencia y voto —por ejemplo, en las órdenes descalzas—. Recuerda la predicación de San Juan Bautista cuando señala: "Tras mí viene uno que es más poderosos que yo, a quien no soy digno de desatar encorvado la correa de su calzado" (Mc 1, 7). Añade que quien va descalzo camina y pelea mal y que la pobreza material puede entrañar riqueza de espíritu[169]. También se refiere a que es distinto según género y condición. Afirma que el chapín es propio de las damas principales, los zapatos o zapatas de las criadas y las servillas de las

166 Covarrubias, 1611: 582.

167 Covarrubias, 1611: 1257, 347.

168 J. Swann, "Shoemarking through the Ages", en *Shoes in History 2014*, Seven[th] International Conference Zlín (2014), Zlín, 2015: 5-8.

169 Covarrubias, 1611: 526, 347.

siervas[170]. En el teatro, distingue el coturno para la tragedia y el zueco para la comedia. Asimismo, no faltan dichos y refranes alusivos al calzado: no le llega ni a la suela de sus zapatos, encontrar la horma de tus zapatos, ponerse en los zapatos del otro o andar con zapatos de fieltro. Además, hay una riqueza de palabras con la misma raíz: zapatero, zapatazo, zapatear, zapateado, zapateador, zapateta y zapatillero. Hoy el calzado deportivo es el que triunfa en sus diferentes diseños y usado por su comodidad y otras causas y no exclusivamente para la actividad física[171]. Sin embargo, se conocen detalles sobre su utilización en el pasado. Mucho después de que el Bosco situase patinadores en *El Jardín de las Delicias*, Reaburn —aunque recientemente se ha debatido la autoría proponiendo a Danloux— pintó a Robert Walker practicando este deporte en el Lago Duddingston. En este retrato del siglo XVIII, el reverendo lleva zapatos que se adaptan agregando una cuchilla para deslizarse sobre el hielo y unas cintas que permiten su sujeción. En otro sentido, cabe recordar prodigios relacionados con calzados que no se deterioran o curaciones por ponerse zapatos sagrados. Moisés dijo al pueblo de Israel: "Y yo os he traído cuarenta años en el desierto; vuestros vestidos no se han envejecido sobre vosotros, ni vuestro calzado se ha envejecido sobre vuestro pie" (Dt 29, 5).

El artista es consciente de la necesidad de procurar a cada figura el calzado adecuado, pues contribuye a caracterizar a la persona, según sus rutinas y estamento. La alegoría del Decoro se representa mediante un hombre con coturno en el pie derecho, revelando que los ricos y poderosos llevan atuendo noble, y, en el izquierdo, zueco, pues los de baja condición no deben competir con los de alta[172]. Hay retratos de cuerpo entero que permiten ver los pies y, en otros géneros y asuntos pictóricos, asumen un valor importante. Se encuentran zapatos anacrónicos respecto al momento representado, atemporales y acordes a la moda, al traje y al rango; con contaminaciones entre lo profano y lo sagrado; con detalles de feminidad o masculinidad; demostrativos o no de pundonor, pulcritud y otras cuestiones, tanto en el zapato común, que

170 Covarrubias, 1611: 174, 347; Cianca Aguilar, 1997.

171 C. Boydell, "The Training Shoe: 'Pump up the Power'", en P. Kirkham (ed.), *The Gendered Object*, Manchester, 1996: 121-132.

172 Ripa, 1996, I, 262.

buscaba la durabilidad, como en otros. Ciertos pares fueron indistintamente de hombre y mujer, especialmente los requeridos para las faenas del campo. No es igual el zapato regio y aristocrático, que el de las gentes humildes; el del papa, que el del clero secular y regular; el de militar —desde el soldado raso al que lleva armadura con escarpes en los pies—, que el del agricultor; el del hogar —donde se busca lo confortable—, que el de calle; el de la ciudad —o corte—, que el del campo; el de soltero, que el de casado, viudo —o luto, en general—; el de baile, caza o equitación, que el de correr o el que requiera otro deporte. El calzado va en relación al traje[173], así como al trabajo, día de la semana —si es laborable o festivo—, acontecimiento al que se asiste y salud. Depende de las particularidades de los países y ciudades, clima, poso cultural, influencias, mestizajes, lo que esté en boga y otros factores. En España, pervivieron tradiciones y elementos moriscos. La legislación a lo largo de la historia ha afectado a su fabricación y le han repercutido disposiciones suntuarias y prohibiciones sobre la entrada de productos extranjeros, así como normas vetando la salida de badanas, cueros y otras pieles, porque encarecían su realización[174]. En la Edad Media, hubo disposiciones sobre la diferencia de longitud permitida al largo de las puntas de remate en el calzado, según la condición social, y sobre su prescripción en ciertos países. En 1477 en su libro *Tratado sobre la demasía en el vestir, calzar y comer*, el monje jerónimo Hernando de Talavera escribe que calzar es algo natural, distingue al hombre de la mujer, debe ser adecuado al oficio ejercido, cambia con la estación y con la situación de adversidad o de prosperidad, expresa virtud y conlleva errores y pecados, que cometen más las doncellas[175]. Sobre esta cuestión insiste fray Tomás Ramón, de la orden de predicadores, quien resalta que no es decente que ellas anden con los pies desnudos y que han de elegir un color honesto para cubrirlos[176].

---

173 Ribeiro, 2017.

174 A. Descalzo Lorenzo, "Vestirse a la moda en la España moderna", *Vínculos de Historia*, 6, 2017: 105-134; M. Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, 2014.

175 El texto se recoge íntegro con estudio introductorio en T. de Castro, "El Tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III. Hª Medieval*, 14, 2001: 11-92.

176 Ramón, 1635: 101-102.

Vestir y calzar a los hijos constituye una obligación de los padres, como lo es darles cobijo, alimento y bebida. Pérez Martín sintetiza que el vestido y el calzado sirven para proteger, proporcionar honestidad, adornar y manifestar la clase social[177]. En *El Retorno del hijo Pródigo* fechado 1619, Guercino otorga protagonismo a los zapatos que el hermano mayor entrega al que ha regresado. Según la parábola evangélica alusiva a la misericordia, "el padre dijo a sus hijos: Sacad el mejor vestido, y vestidle; y poned un anillo en su mano, y calzado en sus pies" (Lc 15, 22)[178]. Acoger y dar reposo al que llega revela hospitalidad y, en ocasiones, se manifiesta por la entrega de un par de zapatos. En otro sentido, procurar abrigo a los pies es deber de patronos con personas que están a su servicio, así como de maestros con discípulos y del Estado, Concejos e instituciones con sus ejércitos, huérfanos, presos y personas que dependen de ellos. Las cartas de aprendizaje de oficios y profesiones contienen alusiones a tales obligaciones o, cuanto menos, a que el maestro suministre a sus alumnos vestido y calzado a estrenar o usado, pero decente, o bien que entregue suelas nuevas, pues es la parte más sucia y que más se desgasta. Cuando Ginés López Pérez suscribió escritura de servicio con el escultor napolitano Nicolás Salzillo, este se comprometió a enseñarle el oficio y a "darle de vestir y calzar, cama en que duerma, vida honesta y recogida" y lo necesario en enfermedades, excepto de mal contagioso. Al concluir los ocho años en que se fijó su estancia en el taller, le entregaría un vestido nuevo, que incluiría "medias de estambre, zapattos y sombrero", así como ropa usada[179]. Al propio tiempo, el calzado es símbolo sexual y se relaciona con la alcahuetería, pues a veces se retribuía con un par de zapatos a criados y celestinas como pago por el trabajo de intermediario en el trotar para buscar compañía a señores y clientes[180].

177 A. Pérez Martín, "El derecho y el vestido en el Antiguo Régimen", *Anales de Derecho*, 16, 1998: 261-289, cita 262.

178 Es común que se escoja para representar el momento del encuentro con su padre, cuanto se arrodilla y muestra los pies desnudos y sucios, en alusión a su pobreza y a su trabajo cuidando puercos. A veces exhibe un pie que se ha descalzado y el otro con un calzado desgastado y andrajoso, como lo pintó Rembrandt.

179 AHPM (Archivo Histórico Provincial de Murcia), prot. 3.792, 16 agosto 1703, ff. 223r-224v.

180 J. M. Pedrosa, "Los zapatos rotos del *Lazarillo de Tormes*", *Analecta Malacitana*, XXXVI, 1-2, 2013: 71-100.

Los tratados artísticos, además de disertar sobre cómo dibujar correctamente los pies en reposo y en movimiento, de cuando en cuando hacen sugerencias sobre el calzado. Asimismo, numerosos libros devocionales contienen anotaciones sobre el tema y sobre los motivos para llevarlos descalzos y cubrirlos adecuadamente, así como para elegir el color adecuado, especialmente en las mujeres y la jerarquía eclesiástica. Se insiste en el decoro, la sacralidad del lugar que se pisa y otros aspectos a propósito del asunto plasmado y de la persona. Hay zapatos de diferentes calidades y son constantes las críticas a los excesos, la lujuria y vanidad. En sus recomendaciones a los pintores, el monje mercedario Interián de Ayala señala que Cristo no iba descalzo, sino que llevaba cáligas. Se apoya en los evangelios y, en particular en las palabras de Jesús cuando mandó predicar a sus discípulos, señalando que calzasen sandalias (Mc 6, 9)[181]. Hay quien defiende y quien censura que se represente descalza a la Virgen; si bien, se conservan reliquias de su calzado. Holanda puntualiza que cuando las figuras antiguas van vestidas nunca se ponen descalzas, sino "con unos zapatos antiguos inventados"[182]. Sin embargo, las opiniones al respecto no coinciden y hubo quien buscó la verdad histórica en tales detalles. Hay recomendaciones sobre lo que conviene a colectivos, pero la sugerencia común es ir limpio y sin remiendos. Por ejemplo, el citado humanista portugués afirma que el hombre belicoso lleva "en sus piernas sus borceguíes, por otro nombre coturnos militares"[183].

El calzado puede identificar a la persona por lo elegido o por el ruido que hace al caminar o al pisar sobre determinadas superficies y algunos bailes se caracterizan por ello (zapateado en el flamenco, el claqué y otros). Se vincula al guardarropa, pues está en función del traje. En ocasiones, incorpora complementos a juego con prendas y accesorios; por ejemplo, los pajes del cortejo de los Reyes Magos

181 J. Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, I: 291-295.

182 Continúa señalando "que las más de las veces mostraban los dedos todos muy ligados en gentiles vueltas de correas de oro, y tanto se deleitaron en esta manera de calzado que las esculpturas y entallos de cornerinas y de piedras preciosas y oro que los emperadores traían en sus zapatos valían muy gran precio" (Holanda, 2003: 85).

183 Holanda, 2003: 65.

del Belén de Salzillo, con lazos en sombrero, calzón y zapatos (fig. 29). Cambia con las modas, depende de los gustos personales y fue objeto de ataques por parte de la Iglesia, especialmente en las damas y en los que entraban en religión. Se pedía que el clero, particularmente el secular —dado que el otro llevaba hábito e iba uniformado—, fuera dignamente vestido y calzado, remarcando la necesidad de honestidad en la indumentaria y complementos, evitando la impudencia. En lo que respecta al zapato de varón, es inseparable del conjunto de accesorios y prendas como medias, polainas, calzas enteras y medias con suela de diferentes hechuras y materiales, con realces de bordado o sin él. Todas ellas, viejas o nuevas, debían ir bien colocadas y estiradas, evitando rotos, remiendos, descosidos y arrugas que indicaran descuido, dejadez o miseria. A finales de la Edad Media, el calzado masculino es plano y presenta, según la época, puntas agudas y chatas, pudiéndose ensanchar en la parte de los dedos. Después, la parte delantera se redondea y, más adelante, se hace picudo y abundan los zapatos acuchillados, a juego con otros elementos indumentarios. A finales del XVI ya se utilizan las orejas con cintas uniendo y anudándose. A principios de la centuria siguiente, se retoma la punta roma, pero prosiguen las orejas unidas con lazos, botones, borlas, correas y, después, las hebillas y otros complementos suntuarios y decorativos de diferentes

Figura 29. Francisco Salzillo, *Paje* (del *Cortejo de los Reyes Magos* del Belén de Salzillo), Museo Salzillo, Murcia (Fotografía Worldiris).

tamaños y posición más o menos alta, con fin funcional u ornamental[184]. En el Setecientos, las hebillas alcanzan gran apogeo como adorno y cierre en sombreros, corbatas, cinturones, calzones y zapatos[185].

No es solo el material lo que denota la clase social, sino el color de los zapatos y de unos tacones que elevan y diferencian. El negro como distintivo del estilo indumentario de los Austrias en España incluye el calzado, aunque con los Borbones llegaron los cambios[186]. Los varones utilizaron con anterioridad el blanco, indicativo de nobleza y alta alcurnia. En cuanto a los tacones, numerosos países siguieron las modas de Versalles, aunque aquellos ya existían. Fueron usados por personas que no requerían de gran movilidad y, en consecuencia, proliferaron en ámbitos cortesanos, sofisticados y elegantes y sin distinción de género. Luis XIV restringió el uso del tacón rojo que él llevaba y con el que aparece en diferentes retratos[187]. A veces, combina con la vuelta de lengüeta del mismo tono. En la *Familia de Felipe V* de Van Loo, fechado en 1743, quien lo luce no es el rey sino su hijo, el futuro Fernando VI. También lo exhibe el emperador Carlos VI en diversos cuadros de Johann Gottfried Auerbach. Conforme avanza el siglo XVIII el tacón se va curvando y ya no se estila tanto[188]. El calzado se estrecha y convive con el del traje castizo de majo y las botas para vestir y para los militares[189]. Se critica a petimetres y currutacos por su obsesión por las modas y, en el calzado, por sus zapatos prietos, afilados y adornados, que semejan lancetas[190]. En los años setenta

184 Bernis, 1990: 83. No obstante, como señala Sousa en ciertos casos y etapas históricas no importó tanto el género y la tipología del calzado era similar (F. de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, 2007: 99).

185 M. A. Herradón Figueroa, "Las hebillas, joyas olvidadas", *Indumenta*, 1, 2008: 104-125.

186 J. L. Colomer, "El negro y la imagen real", en J. L. Colomer y A. Descalzo (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 2014, I: 77-111.

187 Riello, 2006: 123. En tiempos recientes importantes diseñadores y marcas se han disputado su uso en unas décadas en las que conviven el tacón de aguja y el zapato plano (E. Semmelhack, *Heights of Fasion: A History of Elevated Shoe*, Pittsburgh, 2008. Esta autora ha sido comisaria de diferentes exposiciones sobre el calzado con los consiguientes catálogos, por ejemplo, el dedicado al calzado masculino *Standing Tall: The Curious History of Men in Heels* en Bata Shoe Museum (Toronto, 2015) y otros).

188 El ponleví o poleví que usaron las mujeres llevaba el tacón forrado del mismo cuero que el zapato, siendo este último en el XVIII alto y curvado por influencia francesa (Autoridades 1737; DRAE 1884).

189 E. Martínez Alcázar, "Cambios y permanencias en la indumentaria masculina del entorno murciano (1759-1808)", *Tiempos Modernos*, 8, 29, 2014/2: 24 http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/362/421 [Consulta: 31/8/2017]).

190 *Diario de Madrid*, 18 junio 1796.

Cadalso escribe que el tacón colorado y la hebilla baja ya no se estilan. Respecto a esta, dice que había quedado para "volantes, cocheros y majos"[191].

Las mujeres solteras, casadas, viudas y monjas podían distinguirse por el calzado que llevaban, en función del tipo, los materiales, el cromatismo y algún detalle. Hasta el Setecientos cuidaron de no mostrarlo. En las últimas décadas del siglo XVII, la Condesa D'Aulnoy afirma que las españolas parecía que volaban al andar, pese a los tacones, y añade que corrían sin quitar los pies del suelo[192]. Señala que en la corte de Carlos II no enseñaban los pies y que, para mantenerlos ocultos, usaban alforzas para prolongar el vestido, como reflejan retratos de la época. Asimismo, añade que la complacencia al caballero se indicaba asomando un pie. La aristócrata se sorprende de las costumbres de herencia mora y sostiene que las damas se sentaban en el estrado con las piernas cruzadas y escondidas bajo las telas. Hubo cambios en el traje que significaron alteración en la silueta y, en el siglo XVIII, las prendas se acortaron y perdieron volumen, exhibiendo los zapatos. En otro sentido, si los chapines ayudaban a la quietud y denotaban etiqueta, se reprobaba el exceso de calma y gastar mucho en prendas y accesorios. Hernando de Talavera señalaba a finales del XV que a diario se inventaban zapatos "superfluos y de mucha vanidad"[193]. Considera que desde estamentos religiosos y civiles había que legislar sobre el traje e imponer penas, incluso de excomunión, ante incumplimientos. En general, se censura el despilfarro, el gusto por lo exógeno, elevar la altura utilizando suelas y tacones haciendo a las mujeres más altas de lo que Dios había determinado y llevar prendas con una largura que permitiese exhibir el calzado. De hecho el Descaro se representa mediante una figura femenina alzándose el faldón y aludiendo al desprecio al honor[194]. Las mujeres que faenaban en el campo se tenían que remangar y recoger la ropa, pero no por trabajar se les permitía enseñar los pies, pues también se pecaba con ellos. Luis de Belluga, obispo de la Diócesis de Cartagena, reprobaba la incitación a la concupiscencia de las féminas al señalar que las lavanderas no debían entrar en los arroyos "desnudas hasta los muslos", pues eran una tentación para los varones. Añadía que otras ofrecían

191 J. Cadalso, *Cartas Marruecas*, Barcelona, 2017: 111-113.

192 Condesa D'Aulnoy, *Viaje por España en 1679*, pról. J. Díaz Borque, Barcelona, 2000.

193 En Castro, 2001: 58.

194 Ripa, 1996, I: 269.

espectáculos reprobables cuando iban a probarse zapatos al dejarse manosear por mozos[195]. En la Pastoral de 1711 explica que, además de ser "indubitablemente pecado mortal" los escotados, también lo era "llevar tan corta la ropa por delante", que se descubrían los pies y las medias, considerándolo provocativo "à luxuria", deshonesto, escandaloso y lascivo. Habla de la poca vergüenza de ciertas mujeres y de sus maridos que en las gradas, en las iglesias y al bajar de los coches exhibían el calzado, que llevaban adornos indecentes y que se empezaba llevando "zapatos bordados de oro, y sedas, y algunas piedras preciosas, y a esta proporción las medias"[196]. Además, el calzado se relaciona con la envidia, como muestra Brueghel el Viejo al representar este pecado capital.

3.2. *El calzado: producción y demanda*

Fabricar zapatos constituye una labor artesanal de mayor o menor envergadura y complicación según los casos, la época y la persona a la que van destinados, pues no es igual que correspondan a un individuo que camine mucho que a otro que no lo haga o bien que sea un calzado rústico y basto, que otro fino, elegante, pretencioso, ostentoso y costoso. La calidad de materiales, hechura y la tonalidad cromática distingue socialmente y se eligen según la ocasión, lugar y costumbres, con prohibiciones de uso en el pasado de ciertas piezas y colores. Todo cambia con la industrialización y el aumento de la productividad. Respecto a lo sucedido siglos atrás y siguiendo el *Diccionario de Autoridades*, generalmente eran de cordobán "por encima y suela por debaxo" y de "varias hechuras y formas: como puntiagudo, ò quadrado"[197]. Además, se habla del zapato botín —"especie de media bota, que por lo regular no pasa de media pierna, y está asida, ò unida al zapato ordinario"— y del zapato ramplón —"que tiene mucha suela, y sale por los lados para derivar el barro,

195 El prelado de Cartagena escribía a comienzos del XVIII: "También es una de las prohibiciones de nuestros Edictos, el que ninguna muger pueda ser afeytada de Barbero, ni calzada de Zapatero, ni de ningún otro hombre, ni estos ejecutarlos" (L. de Belluga, *A los padres confessores, assi seculares, como regulares de esta nuestra Diócesis*, Murcia, 1712: 38). J. García Abellán, *La otra Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1975: 47, 51.

196 L. de Belluga, *Carta pastoral que el obispo de Cartagena escrive a los fieles para que se destierre la profanidad de los trages y varios é intolerables abusos que aora nuevamente se han introducido*, Murcia, 1711: 56, 105, 111, 177.

197 Autoridades 1739.

y andar más à gusto"—. Los llamados calzados papales eran los que se ponían sobre otros, resguardando y evitando la suciedad. En su primer diccionario, la Real Academia los define como los que se hacen "con tanta capacidad, que se calzan para los que se trahen de ordinario, y sirven para mayor abrigo, ò para andar por las calles, quando hace lodos, y quitárselos en alguna parte" y se afirma que se llaman así recordando los que usa el pontífice en las funciones eclesiásticas[198]. También recoge términos como estival, que es botín de mujer.

Para producir el calzado, había que considerar el sujeto que lo llevaba y lo que él requería por quién era, sus exigencias y la situación, pero también por la forma y medidas del pie para ajustarse a él, así como seleccionar adecuadamente los materiales para la ejecución y adorno. No es lo mismo la piel, que telas de seda, terciopelo, satén o raso, con bordados, lentejuelas, cintas, complementos con metales[199], pedrería y elementos de ornato o bien otros materiales como el corcho. El calzado contribuye a caracterizar al individuo. Implica protección, estatus y apariencia. Además, posee un componente erótico, como destacaron Freud y otros autores. Por ende, están las modas, tan cambiantes en el siglo XVIII, especialmente en las clases privilegiadas. Las personas no eran libres de ponerse lo que quisieran. Estaban las costumbres y necesidades, según sexo, estado, edad y clase social, así como el lugar y el clima, determinantes de la manera de vestir en los países. Se requiere un tipo de calzado para estar en casa y otro para salir y según sea el camino, el tiempo y la estación, también para las ceremonias y para cada ocasión, jornada y estación. Por ejemplo, el luto se refleja en los zapatos de cónyuge, familiares y criados. Los de diario y fiesta son los que experimentan mayores cambios. Pero también está el estamento eclesiástico y lo que implica la sandalia y el calzado litúrgico. Una cosa es el cotidiano y otra el que llevaban durante el rito y, en el caso de los obispos y el papa, el de pontifical[200]. Además, está el componente distintivo de dignidad. Rojos eran los que durante siglos fueron de diario para el pontífice y blancos los de ceremonia. No es igual el clero regular —y lo que significa la reforma descalza—, que el

198 Autoridades 1737.

199 De hierro, plata y otros metales (K. Carl, *Zapatos*, Londres, 2008: 13-17).

200 D. G. Rhodigini, *De liturgia romani pontificis in solemni celebratione misarum*, Roma, 1731: 111-125; Cintora, 1988: 97-99.

secular y puede haber zapatos para diferentes ocasiones, depende de los recursos y de las necesidades y de si son hombres o mujeres y hay diferencias en el vestir entre educandas, novicias y monjas. En las constituciones de Santa Teresa para las carmelitas descalzas, la fundadora indica que sea el "calzado, alpargatas, y por la honestidad, calzas de sayal y de estopa" y esto sí era penitencia[201]. Belluga, obispo de Cartagena, dispuso en 1707 que los colegiales del seminario de San Fulgencio no calzaran zapatos picados, ni con hebillas y, a principios del siglo siguiente, las normas mencionan los botones[202]. En la enumeración que se hace de la ropa interior y exterior que llevaban los regulares de la Compañía de Jesús cuando fueron enviados en 1768 desde Buenos Aires con motivo de la extinción de la orden, a cada uno se le asistió con un par o dos de zapatos de cordobán y la misma cantidad de escarpines de crea entreancha[203].

Sobre el zapatero, Terreros manifiesta que "bruñe, cose, desvira, forra, luja, enseda, jaira, &c."[204]. Añade que hay "zapato hendido que es el que descubre la costura por la suela, zapato romo, puntiagudo, cortado, picado de clavo pasado pasamaque, ó zapato á la Turquesa". Además hace una completa enumeración de las partes y elementos que lo componen y señala que el "zapato tiene copete, orejas, costura, pala, dos cuarteles cosidos, forro, talón, vira, empeine, dos chapetas para unir la empeña, estaquillas, tacón, plantilla, cerquillo, suela, sobresuela, hendido, tapas, seda, hilo, callón, cabos, mesa, pestaña, vivo". En la organización de la producción y cadena de fabricación figuran personas de otros oficios que facilitan y preparan los materiales utilizando los productos

201 Recogido por F. J. Alegría Ruiz, "Dadme sol sin velo: la imagen de la religiosa en la España de la Contrarreforma. La fundación de Agustinas Descalzas de Murcia", en M. Martínez Alcalde y J. J. Ruiz Ibáñez (coord.), *Felipe II y Almazarrón (1572). La construcción local de un Imperio global*, Murcia, 2014: 431-442.

202 F. Jiménez de Gregorio, "El Colegio-Seminario Conciliar de San Fulgencio. (Aportación documental inédita al estudio de los precedentes de la Universidad Murciana)", *Anales de la Universidad de Murcia*, VIII, 1950: 139-218.

203 F. J. Bravo (ed.), *Colección de documentos relativos a la expulsión de los Jesuitas de la República de Argentina y del Paraguay en el reinado de Carlos III*, Madrid, 1872: 386-397.

204 Sobre los materiales y herramientas, Terreros (1767, III: 846) cita los siguientes: "trinchete, box, hilo, cerote, cerdas, sedas, sacabocados, enángulo, alesna de pecear para solo el cordován, alesna de palmillar, que es para coser la primera suela, alesna de sobresolar, hormas para alzar de peine el zapato, cebador, costa, ó instrumentos de palo para ensanchar los zapatos en la horma, ruñera para señalar los puntos, andilú, buxero, bisagra, bruñidores, brocas, clavillos para asegurar el zapato á la horma, pasa–romo y calzador". Véase también J. Morin, *Manual del botero y del zapatero ó tratado completo y sencillo de estas artes*, Oviedo, 1859: 19-78.

adecuados: carniceros con el cuidado en desollar, curtidores de piel —Carlos V prohibió que los oficios de zapatero y curtidor fueran unidos—, zurradores y tundidores que trabajaban en curtidurías y tenerías y corambreros que comerciaban con pieles. También estaban los cinteros para los zapatos de lazo y otros complementos; bordadores y plateros, por lo que implican ciertos elementos y quehaceres que requerían de su labor, así como los cordoneros y los calceteros para las medias. Los ribeteadores se ocuparon del acabado; generalmente fueron mujeres dado que se requería de la costura, entonces más propio de su sexo. Con posterioridad, se cita a los hormeros, que hacían y arreglaban las hormas. De cualquier modo, los gremios de zapateros llegaron a ser potentes. Tenían fama de integrar a individuos independientes e insurrectos, con talleres reunidos en determinados barrios[205]. Evidentemente el oficio era mecánico, pero se proclamaba la dignidad y honestidad de este quehacer artesanal, que requería de laboriosidad[206]. Según Alonso de Villegas, sus patronos Crispín y Crispiniano "aprendieron à hazer calzado, que es oficio honesto, y quieto"[207]. Los tratados sobre zapatería, aunque tardíos, dan cuenta de las operaciones que se necesitaban e inciden en que la constitución y la forma de ser del maestro se debían considerar para elegir la clase de trabajo a realizar. Así, el vigoroso e inteligente efectuaría las botas, el débil se dedicaría al calzado de mujer y el poco constante no se ocuparía de zapatos para viajeros, militares y cazadores[208]. En otro sentido, hay aspectos relacionados con el tipo de calzado adecuado según la dolencia. Por ejemplo, para quienes sufrían la gota se comenta que era mejor que llevasen botas de badana, al ser más flexible

205 J. A. Nieto Sánchez y V. López Barahona, "'Zapatero a tus zapatos': el radicalismo de los zapateros madrileños en la Edad Moderna", en C*ampesinos, artesanos, trabajadores*, Actas del IV Congreso de Historia Social de España, Lleida, 2001: 343-356. J. A. Nieto Sánchez y J. C. Zofío Llorente, J. C., "Los gremios de Madrid durante la Edad Moderna: una revisión", *Áreas: Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 34, 2015: 47-61.

206 El estudio de cartas de exámenes y ordenanzas ha demostrado que no hubo especial restricción étnica en este gremio en los virreinatos en América y que los indios sobresalieron en esta profesión (J. A. Nieto Sánchez, "Gremios artesanos, castas y migraciones coloniales de Latinoamérica", *Historia y Sociedad*, 35, 2018: 171-197, citas 177, 181).

207 A. de Villegas, *Flos Sanctorum*, *Historia General de la vida y hechos de Jesu-Cristo, Dios y Señor Nuestro; y de los santos*, Barcelona, 1794: 714.

208 Morin, 1859: 5-6. Este compendio, traducido del francés, contiene información interesante sobre los útiles e instrumentos de trabajo, los materiales y otros aspectos de la profesión, así como del pie y de la manera de andar. Véase también F. Esteve, *Manual completo del zapatero que comprende la parte práctica del arte, la anatomía del pié y pierna y la aplicación del dibujo lineal al calzado*, Barcelona, 1867.

y adaptable que el cordobán. En definitiva, acudía al zapatero quien lo podía costear porque había quien apenas tenía para comprar un producto con el que cubrir los pies.

Se conservan objetos para resguardar los pies desde la Prehistoria, especialmente abarcas y sandalias. Las primeras eran en su origen un trozo de piel que servía para guarnecer y abrigar el pie sujetándolo con cordeles. Fue pieza que perduró. Era propia de gentes sencillas y sin recursos económicos, que protegían sus extremidades inferiores con rudas y toscas pieles sujetas con tiras, como presentan algunos pastores del Belén para Jesualdo Riquelme que inició Francisco Salzillo (fig. 21). Covarrubias afirma que es un calzado rústico usado por quienes están en sitios ásperos, distinguiendo los que son de palo en forma de barca —de ahí su nombre— y los de "cuero de vaca crudos" que se atan y señala que es como un zurrón para el pie[209]. En *Los donaires de Matico*, Lope de Vega habla del "vestido de pobreza" y de las abarcas para las "plantas peregrinas" que caminan sin descanso. En acuerdos municipales y ordenanzas se refleja la preocupación porque se seleccionasen las pieles adecuadas, se efectuasen buenos trabajos con el calzado y se favoreciese a los oficios con vecindad en los núcleos urbanos correspondientes, bajo sanciones económicas. De ahí las cláusulas legales sobre el reconocimiento de mercancía forastera y extranjera para su venta y la existencia de ciertas prohibiciones sobre el uso de ciertos cueros y corambres de fuera frente a la prelación de los propios. Tales dictámenes poseían especial importancia en enclaves fronterizos y en puertos[210]. Por otro lado, se dio prioridad a los zapateros del lugar para obtener pieles y elegir primero aquellas que fuera buenas y firmes, bien por ofrecimiento directo o por pregón y con aviso a los veedores; de manera que siempre estuvieran abastecidos, aunque se permitiese vender a chicarreros el material sobrante.

Abundan los pleitos, fraudes y contravenciones por venta en ferias, precios excesivos y aumentos en el pago de alcabalas[211], así como por coser con hilo o

209 Covarrubias, 1611: 4.

210 González Marrero, 1996; *Ordenanzas de la Ciudad de Cartagena (1738)*, ed. M. Abad Merino, Murcia, 2002: 114.

211 Por ejemplo en Murcia el gremio acudió al Concejo en 1703 quejándose de que el recaudador de las rentas reales pretendía "recrecer los derechos de alcabalas y zientos, sin atender a las representaciones" efectuadas, alegando pérdidas por la venta que los forasteros hicieron en las ferias, el aumento del

cáñamo y por aspectos relacionados con usar o no guita de canal en alpargates, poner un número de puntos de la suela no ajustado a regla, vender calzados de badana como si fueran de cordobán, no utilizar la materia prima reglada, realizar obras defectuosas, no seleccionar lo procedente en las suelas, hacer zapatos y tomar oficiales sin estar en posesión del título de maestro, trabajar piezas nuevas siendo zapateros de viejo o coser sin cuidado y con puntos largos que propiciaba que la pieza se abriese[212]. Los veedores estaban autorizados a destruir las obras falsas que encontrasen y las realizadas con productos podridos, quemados, crudos o no tratados de la manera conveniente[213]. Igualmente se insiste en que no se pusiera badana con cordobán y se especifican proscripciones de uso de algunos materiales por sus características no provechosas o porque se hubieran usado —corcho para chapines—[214]. Igualmente, hay aspectos relacionados con la elección de colores y calzado para niños. Hay ordenanzas que recogen cambios en el tipo de suela con las estaciones: de zumaque hasta marzo y después de bayón, además de evitar cueros de casca entre mayo y agosto[215]. También a que se trate la piel con los productos adecuados; de hecho se llegó a prohibir utilizar cierta clase de cal que era excesivamente fuerte y perjudicial. En ocasiones el gremio sellaba con su marca una vez terminada la pieza con corrección y según ley y el zapatero se comprometía a que el producto durase cierto tiempo[216]. Sin embargo, a veces lo barato primaba sobre otros aspectos, dependiendo de la clase social que demandara. En cuanto al examen para obtener el título que capacitaba para poseer taller propio, las ordenanzas estipulan con mayor o menor detalle quién podía concurrir y qué condiciones

precio de las suelas y las guerras (AMM (Archivo Municipal de Murcia), AC (Actas Capitulares), 9 enero 1793, ff. 3v-4r).

212 Además hay referencias a curtidores que no saben trabajar y estropean las corambres, a delimitación de competencias profesionales, a autorización de trabajo con determinados materiales, a aprovisionamiento de pieles, a robos, a abrir más de una tienda por maestro, a superar el número de aprendices y oficiales establecido, a incidencias detectadas en las visitas por los veedores y a prohibiciones para que no se saquen bancos a la calle y se moleste a los vecinos salvo en los lugares permitidos.

213 Se indica, por ejemplo, en las ordenanzas de borceguineros de Córdoba de 1487 recogidas en M. González Jiménez *et al.*, *El libro primero de Ordenanzas del Concejo de Córdoba*, Madrid, 2016: 473-476, 552-556.

214 *Ordenanzas que los Muy Ilustres y Muy Magníficos Señores Granada mandaron guardar para la buena gobernación de su República, impressas año de 1552*, Granada, 1672: 291v-293v.

215 González Marrero, 1996: 101.

216 Quince días se recoge en las ordenanzas de Béjar (González Marrero, 1996: 99).

debía reunir el aspirante, ante qué tribunal, en qué consistía la prueba y cuáles eran los costes, con las consiguientes rebajas al hijo de maestro y al vecino y con los cambios y adaptaciones según la época y las piezas a efectuar. En general, profesionales como los alpargateros apenas obtenían dinero para salir adelante y, como en otras corporaciones, se produjeron solicitudes constantes de oficiales dirigidas a los Concejos requiriendo permisos para trabajar de maestro por seis meses, ante la falta de medios para costear el examen.

En cuanto al precio del calzado, depende de la pieza fabricada, la época y las modas. Varía según los materiales, tipo, adornos y, en suma, la calidad del producto. Hay zapatos caros por la materia prima o por lo que se utiliza para guarnecer, como joyas y pedrería. Sempere y Guarinos recoge que, en 1351, el rey Pedro I de Castilla estableció un ordenamiento para menestrales fijando jornales y precios de manufacturas, donde también se cita a zapateros y diferentes tipos de zapatos[217]. Los cortes de estos en 1785 en Madrid se anunciaban en la prensa con venta en la calle Montera y tienda del toledano con los importes siguientes: cortes de raso o escamilla con palas y taloneras de pie punteados de oro y plata a 26 reales; los mismos cosidos con seda a 22 y los de palas solo y los bordados de oro y plata a 20[218]. El calzado no se menciona tanto como otros accesorios indumentarios en dotes e inventarios de bienes[219]. Otra cosa distinta es que al fallecer fuese desechado por viejo o por superstición, pues, se hacía a medida y, al ser algo tan personal, se desgastaba, rompía, quedaba inservible con el uso y no iba bien en un pie distinto al de su dueño, con sus andares y tamaño. En algunas religiones y culturas, descartaron e incluso prohibieron usar este complemento cuando había pertenecido a

217 J. Sempere y Guarinos, *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, 1788, I: 152-153; Precios de calzado en Castilla en el mundo medieval se incluyen a modo de ejemplo en M. Martínez Martínez, *La industria del vestido en Murcia (siglos XIII-XV)*, Murcia, 1988: 379-394.

218 *Diario de Madrid*, 4 marzo 1789: 252. Se añadía que se harían de los colores que se encargaran.

219 Salvo en algún caso por pago o porque se detallen las pertenencias del taller de algún maestro de obra prima o similar, como el de uno de 1767 cuando se citan zapatos de cordobán, castor y baldés negros y blancos, además de escarpines, suelas, badanas de zumaque, pieles, plantillas, hormas, martillos, tijeras y perchas (E. Martínez Alcázar, 2014/2). En 1798 la viuda de un jurado de Murcia pagó a un zapatero 20 reales por unos "zapatos de cabra con palillo acharolado", 14 por otros de cordobán y algún real por tapas y punteras (E. Martínez Alcázar, "`No agrada la moda nueva por mejor sino por nueva´ y extranjera: indumentaria femenina a la moda en el ámbito murciano (1759-1808)", *Arenal*, 23, 2, 2016: 375-401, cita 397).

persona fallecida o porque se había hecho con pieles de animales muertos. También estaba la cuestión de los olores. A veces era utilizado y quedaba para gentes próximas, bien familiares, discípulos o criados, cuando podía valer por tamaño y condición. No obstante hay excepciones y pueden constar en la relación de bienes llevados al matrimonio. Se sabe que en 1781 Mariano de Salvatierra cuando se casó tenía unos zapatos de castor de moda valorados en 22 reales y su mujer unos tasados en 15[220]. Hay citas a ellos en la relación de prendas y accesorios que pertenecen a una institución, por ejemplo la ropa de milicias[221], ya que contribuye a definir colectivos, uniforma y ostenta un valor representativo. En 1785 el Concejo de Murcia ordenó hacer medias y zapatos para que los porteros de vara asistiesen a la procesión del Corpus "con la dezencia correspondiente a un cuerpo tan autorizado y respetable como el del Ilustrísimo Ayuntamiento a quien sirven"[222]. También las libreas de los criados proclamaban la riqueza de las personas a las que servían. Los pajes de los Reyes Magos del belén de Salzillo revelan con sus primorosos zapatos amarillos el refinamiento y costumbres de la aristocrática familia de quien los encargó, Jesualdo Riquelme Fontes, acostumbrado al servicio de criados (fig. 29). Con cierta frecuencia, los ajuares de imágenes devocionales de vestir —incluso de talla y, especialmente, marianas—, incluyen calzado. En el Museo de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid se expone un conjunto de prendas y accesorios hechos por las religiosas para esculturas del Niño Jesús y hay varios pares de zapatitos bordados de los siglos XVIII y XIX. Los hubo también para muñecos.

Después de la conquista del nuevo mundo, en tierras americanas se introdujeron los calzados europeos y hubo influencias recíprocas. No obstante, pervivieron las costumbres prehispánicas y en muchas ocasiones los indios continuaron yendo descalzos o con sandalias que estaban formadas por suelas que se sujetaban al pie con correas, llamadas ojotas, *cactlis*, cacles, huaraches,

220 J. Nicolau Castro, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991: 367-368.

221 En 1749 en presencia de los comisarios del guerra del concejo de Murcia se entregaron para almacenar sombreros, corbatas, camisas, casacas, chupas coloradas, calzones, mochilas, cinturones, cartucheras, bolsas, correas y varios pares de botines viejos, nuevos e inservibles (AMM, AC, 30 enero 1749, ff. 58r-59r).

222 AMM, AC, 24 mayo 1785, f. 149r.

gutaras, *sucuyes* y de otras formas, dependiendo del lugar y con cambios según condición social y rango[223]. En ocasiones utilizaron oro y pedrería.

Epílogo

Las artes figurativas comunicaron multitud de cosas a través de la representación de los pies, su lenguaje y cuanto los rodeaba, aunque las categorías interpretativas y acercamientos dependen de la posición desde la que se mire y de la identidad cultural. Pese a cumplir una función esencial, al ser la parte que soporta y sobre la que se asienta el cuerpo, la consideración del valor excelso de la cabeza y la atracción primera de la mirada que producen esta última y las manos, frente a la desestimación de los pies, han pesado mucho en el imaginario y han obrado en contra de un acercamiento sin trabas a cuanto manifiestan, que es mucho, variado y complejo, con diferencias según género y, a veces, con resignificaciones y ambigüedades. Constituye una cuestión inabarcable abordar lo que el arte revela sobre cómo se ha construido el discurso sobre las extremidades inferiores a partir de su forma, dimensión icónica y fines narrativos. Descubren por cómo son, se disponen, calzan, quién es la persona, cómo se mueve y de qué se acompaña. Transmiten diversidad de mensajes, dependiendo de lo que el cuerpo denota, de la acción desarrollada y de los códigos y convenciones que condicionan, en una sociedad estamental, con influencias, resistencias y prerrogativas para las élites en el calzado. En muchas ocasiones, se repiten estereotipos, pero en otras se alteran y hay coincidencias y divergencias entre las culturas orientales y occidentales, así como entre religiones. No obstante, se ha reflexionado sobre aspectos relativos a su retórica, a lo que formulan y cómo lo hacen. Es un topos recurrente que la expresión se exhibe de la cabeza a los pies y las imágenes remarcan lo que el cuerpo —en su conjunto y en cada parte— declara sobre la persona en

223 Véase lo encontrado en sitios arqueológicos peruanos en C. Vitry, "Los calzados utilizados por los Incas para las altas montañas", *Revista Haucaypata*, 8, 2014: 91-109. También http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/mejico-centro-sud.html [Consulta: 6/6/2018]. Se han escrito y perpetuado testimonios y leyendas diversas sobre lo que calzaba Moctezuma cuando se encontró con Cortés, sobre el uso en Perú de mensajes ocultos en las suelas de las ojotas para no ser descubiertos y sobre muchas otras cuestiones relacionadas con los pies en un territorio, que experimentó un profundo mestizaje cultural en la Edad Moderna.

los aspectos fisiognómicos y patognómicos y de acuerdo al asunto plasmado. No obstante, junto al macrorrelato que la obra de arte participa, puede haber un microrrelato sugerido mediante las extremidades inferiores, según el artífice y el comitente decidan. Con poco cabe decir mucho, complementar la globalidad de lo transmitido, focalizar la atención del observador en la zona podal, dilucidar un sinfín de cosas o seguir constituyendo un enigma.

Los pies y el calzado ofrecen un complicado discurso sobre la persona y contribuyen a descifrar la identidad colectiva e individual, ayudándose de atributos y elementos referenciales. El hecho de interpretar cómo es el ser en su temperamento y en sus sentimientos a través de la conformación de los pies, postura y movimiento a veces se ha vinculado al interés por la adivinación y la magia. Los artífices con sus propuestas y estrategias plasmaron creencias y supersticiones sobre cuestiones diversas, haciendo imaginable una ficción, unas sugerencias o unas certezas que formaban parte de las costumbres y tradiciones. Los pies son una parte fundamental del cuerpo y su lenguaje ha experimentado persistencias y cambios según lo que la sociedad requería, con visiones plurivalentes y planteamientos diversos, con su fetichismo —o parcialismo— y con los zapatos como elemento diferenciador y de pertenencia a un estamento, pero también como opción personal. Mirando estos últimos uno se imagina al portador, pues el calzado se perfila acorde al ser y su rango y forma parte del atavío. Cubre los pies; los protege; facilita caminar adecuadamente; manifiesta condición, hábitos, gustos y vaivenes según la moda y lo que cada ocasión exija y confiere dignidad, prestigio, decoro y compostura. Plantea un abanico de posibilidades al contemplador, que es intérprete en el proceso semiótico, pero también revela virtud, vicio, deleite y excesos, que se censuraron más en las mujeres que en los hombres. A ellas predicadores y moralistas les dedicaron numerosos consejos y recomendaciones. Hasta entrado el XVIII, les insistieron en que llevaran atuendos largos para no enseñar los pies, que no elevaran su altura de manera que atentasen contra la voluntad de Dios que las creó, que fueran mesuradas al andar y que eligiesen lo apropiado con moderación, evitando lo fastuoso, superfluo y lujoso. En la actualidad, el calzado que acapara la atención es el deportivo, bien con soluciones tecnológicas innovadoras —

como las que intentan reducir el impacto medioambiental utilizando dióxido de carbono reciclado en su suela— o con apuestas que entroncan con antiguos diseños, como las plataformas o los que llevan cinco dedos —presentes en culturas tempranas como en armaduras del XV o en la pieza de bronce dorado para la estatua de un Bodhisattva y otras conservadas en Sri Lanka—. En otro extremo y retomando la manera ancestral de correr con una biomecánica más natural, se ha vuelto al calzado minimalista que evoca la sensación de pisar descalzo y en contacto con la tierra e, igualmente, aquel que se vale de una sencilla suela de protección con elementos de sujeción.

Entré en esta sala con el pie derecho, forzando generar buen augurio y magnanimidad en un acontecimiento importante para mí, como es pertenecer a la Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia. Espero no haberles dado motivos para ponerme a los pies de los caballos con esta disertación, que tantos quebraderos de cabeza me ha dado, y que me gustaría dedicar a mis nietos, que siempre van descalzos, pero sin intenciones simbólicas.

Muchas gracias.

Agustín Bermúdez Aznar
Catedrrático de Historia del Derecho
Profesor Emérito de la UJniversidad de Alicante

Contestación del Dr. D. Agustín Bermúdez Aznar, Catedrático de Historia del Derecho, al discurso de ingreso en el Comité Científico de la Dra. D.ª Concepción de la Peña Velasco

Sr. Presidente de la *Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia*, Dr. Juan Roca Guillamón.
Sr. Director de la Fundación, Dr. Francisco Chacón.
Estimados compañeros de la Junta de Patronato y del Comité Científico.
Dra. D.ª Concepción de la Peña Velasco.
Sras. Sres.

Para quien les habla ha constituido un honor y motivo de honda satisfacción el encargo que en su día me fue hecho por mis compañeros de la Junta de Patronato de recibir y dar la bienvenida a la misma a la Dra. Concepción de la Peña Velasco en calidad de miembro de su Comité Científico. Por un lado, porque, por razones de antigua relación, he seguido su *iter* académico y soy conocedor de su calidad y valía científica, y, por otra parte, porque la presencia femenina y la condición de experta en historia del arte constituían un vacío en nuestro Comité que ahora felizmente se subsana.

Un discurso académico de la entidad del que hemos oído puede ser claramente demostrativo de la formación y conocimientos que detenta quien lo pronuncia. Una tarjeta de presentación que está marcada con la impronta profesional y científica de su autor o autora.

Y es que, en efecto, la Dra. De la Peña hace muchos años que inició su recorrido profesional, un ininterrumpido itinerario académico que puede exhibir con orgullo. Licenciada en Historia del Arte con premio extraordinario y Doctora en la misma disciplina por esta Universidad, transitó por el obligado escalafón profesoral que le llevó desde su inicial condición de Profesora colaboradora, a la de ayudante, asociada y titular, para terminar en 2011 como catedrática de Historia del Arte.

En el ejercicio de su cometido profesional es dado distinguir, en mi opinión, dos diferenciados ámbitos que marcadamente la caracterizan.

El primero es la cotidiana actividad docente impartida durante todos estos años en el ámbito académico, fundamentalmente en los cursos regulares de Licenciatura o Grado como asimismo en los de Master y Doctorado. Fuera de España ha tenido también oportunidad de impartir docencia en Portugal (Universidad de Oporto), en Italia (Universidad de Padua) en Inglaterra (Universidad de Essex) y en México (en la Universidad de Chiapas y en el Colegio de México). En todos ellos su enseñanza ha versado sobre las más diversas especialidades temáticas de la Historia del Arte, según exigencias de los correspondientes programas. Y, como corolario obligado, la impartición docente ha sido seguida de la complementaria labor de dirección de innumerables memorias de Licenciatura, trabajos de fin de grado, trabajos de fin de master y, por supuesto, de tesis doctorales (siete dirigidas en esta Universidad y una en la Politécnica de Cartagena).

Un segundo ámbito del ejercicio profesional de la Dra. De la Peña, aunque no excluyente del anterior, está ubicado en buena medida fuera del mismo, y se concreta en actividades mayoritariamente programadas por entidades no académicas y con contenido marcadamente divulgativo. En este sentido, De la Peña ha desarrollado una muy amplia labor divulgativa dirigida, sobre todo, a sus conciudadanos y que ha suministrado a través de cursos, seminarios y conferencias. Para realizarla ha contado, sobre todo, con la colaboración de un amplio elenco de agentes culturales de la Región Murciana. Por supuesto que, fuera de los cursos ordinarios universitarios, la ha realizado en centros de la propia Universidad (Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, Aulas de Mayores, Universidad Internacional del Mar), pero también en otros distintos centros educativos (la Escuela de Arte Dramático de Murcia, Universidad Popular de Yecla, Cátedra Arzobispo Loazes de Orihuela y Centro Internacional de Estudios de Caravaca). Iguales intervenciones ha llevado a cabo en museos (como el Museo de Bellas Artes de Murcia, Museo Salzillo, Museo Catedral, Museo de Santa Clara, Museo Ramón Gaya, Museo Hidráulico, Museo del Teatro Romano de Cartagena, Museo Arqueológico de Cehegín), en archivos (Archivo General de la Región de Murcia), en

academias (Real Academia Alfonso X el Sabio, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca). Igualmente ha procedido en las sedes y con la colaboración de un heterogéneo y abundante conjunto de entidades entre las que se cuentan: cámaras de comercio (de Murcia, de Lorca), entidades militares (Academia General del Aire), recreativas (Casino de Murcia), colegios oficiales (de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas, y de Aparejadores y Arquitectos Técnicos), fundaciones (Fundación Cajamurcia, Fundación Caja del Mediterráneo, esta propia fundación Centro de Estudios Históricos[1]), asociaciones (Asociación Saavedra Fajardo, Asociación Universitaria Rector Sabater, Asociación Universitaria Oriol, Asociación de Humanidades Polo de Medina), etc. Pido disculpas por haber descendido a tan prolijas referencias, pero me ha parecido que, pese a lo tedioso de su enumeración, las mismas son demostrativas no sólo de este marcado interés de la Dra. De la Peña por compartir y difundir sus conocimientos fuera del estricto ámbito de los cursos académicos, sino también de su siempre generosa disponibilidad para hacerlo.

Pero junto a este primer indicador de profesionalidad, el discurso que acabamos de oír es manifestativo, también y sobre todo, del alto nivel científico del que está en posesión la autora.

Una panorámica general de la producción científica de Concepción de la Peña evidencia una labor investigadora que, desde sus inicios hasta hoy, se ha plasmado cuantitativamente en un total de cinco libros, cinco prólogos, tres estudios preliminares, treinta y cuatro capítulos de libro, treinta artículos en revistas especializadas, once ponencias en actas de congresos, y todo ello sin contar trabajos de menor entidad, como pueden ser artículos de divulgación y colaboraciones de muy diverso género. Ante la imposibilidad de descender, como es fácilmente comprensible, al análisis detallado de todo este amplio elenco de publicaciones no puede prescindirse de señalar, sin embargo, las grandes líneas temáticas en torno a las que gira un buen número de las mismas.

---

1 *Murcianos para el recuerdo. Javier Fuentes y Ponte*. Fundación Centro de Estudios Históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia y Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas. Murcia. 2003. *La "Murcia Mariana" de Fuentes y Ponte: una revisión del tema en un momento de esplendor de la Teología Mariana*. Centro Cultural Las Claras. Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia. Murcia, 2007.

A tal efecto podría partirse de una temática matriz que en líneas generales sería el arte barroco para concretarla, acto seguido, en el barroco murciano, y, más específicamente y dentro de él, en el género del retablo de altar, materia ésta en la que los trabajos de nuestra nueva ingresada constituyen un referente de primera entidad.

Ciertamente, el retablo de altar goza en la bibliografía de Concepción de la Peña de un lugar destacado y puede por ello ser considerado como una de sus principales líneas de investigación. La primera e inicial aportación al tema fue *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena (1670-1785)* su tesis doctoral, dirigida por el Profesor Cristóbal Belda y publicada en 1992. Con el paso del tiempo, junto a esta obra general, la autora ha ido estudiando con detalle algunos específicos retablos de Murcia (*El retablo barroco en Murcia*) y en especial los de la iglesia de San Pedro (*Antonio Cano, Nicolás de Rueda y la retablística barroca en la Iglesia de San Pedro de Murcia*) y el de la iglesia de San Miguel (*Documentación, conservación, y difusión de un retablo a través de la Geomática: el retablo barroco de San Miguel de Murcia*). Al propio tiempo De la Peña se ha ocupado también de diversos aspectos intervinientes en la realización de los retablos: su financiación (*Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*) su temática (*Un retablo de arcángeles en el Barroco español*), la escenografía (*Salzillo y la condición escenográfica del retablo*), la escultura (*La escultura en el retablo*), la pintura (*Pintor de pincel, pintor de retablos*), la arquitectura (*De la fachada al retablo*), el dibujo (*Del papel al objeto: el uso de dibujos en la construcción de retablos españoles en la Edad Moderna*), la artesanía (*El ornamento litúrgico de plata y oro en la arquitectura y el retablo del Barroco*) la palabra (*El valor de la palabra en el retablo español*), e incluso la interrelación con Francisco Salzillo, el gran imaginero murciano (*Francisco Salzillo y el retablo*).

Esta referencia al tema del retablo ha sido traída aquí a colación por el valor paradigmático que tiene en cuanto línea principal de investigación desarrollada por la autora a lo largo de los años. Pero no debe pensarse que tal temática ha sido para ella la única que ha captado su atención, pues junto a ella han ido emergiendo otros temas y actividades que han suscitado también su interés y en los que se ha implicado con dedicación y estudio. De ellos sobresalen tres que

conllevarían otras tantas líneas de investigación: la exposición y catalogación artística, la museología, y la defensa del patrimonio cultural.

Respecto a la primera, hace ya muchos años que Concepción de la Peña ha integrado comités científicos de importantes exposiciones. Concretamente dos sobre Salzillo (*Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII* y *Francisco Salzillo, tercer centenario*), una sobre su famoso Belén (*Il Presepio di Salzillo. Fantasía Ispánica di Natale*, en la Ciudad del Vaticano) y otra sobre Floridablanca (*Floridablanca, 1728-1808. La utopía reformadora*). Asimismo, ha colaborado en la realización de los catálogos de otras tantas importantes exposiciones, como son *Huellas*, mostrada en la Catedral de Murcia, *La Luz de las Imágenes* que se dispuso en la catedral de Orihuela y *La ciudad en lo alto* instalada en Caravaca de la Cruz. Incluso en 2013 fue comisaria e intervino como tal en la exposición *El Belén de Salzillo*, exhibición realizada en el Centro Cibeles de Madrid.

En cuanto a la Museología, el interés de Concepción de la Peña por dicha materia le llevó a participar desde el 2001 en cursos sobre dicha materia, incorporándola desde el 2008 a la enseñanza universitaria en cursos de master y de grado, y en los seminarios celebrados en el Museo Salzillo para conmemorar el *Día Internacional de los Museos*. Pero su mayor implicación en esta temática se ha centrado sin duda en el Museo de la Catedral de Murcia, para cuyo estudio museográfico fue contratada en el 2007 por la Dirección General de Cultura de la Región de Murcia, intervención de la que resultó un *Discurso científico y museológico del Museo de la Catedral de Murcia*. Esta temática museística de la catedral murciana la ha seguido desarrollando en conferencias, en artículos (por ejemplo, en 2012 en la *Revista electrónica de Patrimonio Artístico*), y en seminarios (concretamente en el *Primer Seminario de Investigación de Museología de los países de lengua portuguesa y española* celebrado en Oporto en el 2009). En consonancia con tales antecedentes no puede extrañar que desde el 2008 la Dra. De la Peña fuera nombrada Vocal del Consejo de Museos de la Región de Murcia.

En tercer lugar, y por lo que se refiere a la temática sobre la conservación y defensa del patrimonio cultural, nuestra nueva integrante del Comité

Científico hace años que la agregó a su investigación y docencia. En el ámbito de la investigación su interés por dicha problemática le llevó a participar entre 2001-2004 en un específico proyecto de investigación sobre el patrimonio artístico murciano. En cuanto al ámbito docente, pronto incluyó en sus cursos de master el tratamiento de la defensa del patrimonio, interviniendo igualmente en los cursos sobre patrimonio patrocinados por la Universidad Internacional del Mediterráneo celebrados desde el 2004 en su sede de Blanca. Tampoco faltó el tema en su repertorio de conferencias, como ejemplifica su intervención en el ciclo que al respecto se celebró en Cehegín en 2018. Pero, sobre todo, merecen destacarse sus intervenciones, en representación de la Universidad, como vocal del Consejo Regional del Patrimonio Histórico de Murcia, primero, y del Comité Asesor de Murcia para la Valoración y Adquisición de Bienes Culturales, después. Fruto de dichas intervenciones son sus diecinueve informes sobre declaración de Bien de Interés Cultural formulados entre 1989 y 2000, y los más de trescientos sesenta informes que entre 1985-2001 suscribió sobre temas relacionados con la defensa del patrimonio. Estos informes constituyen una prueba palpable de su compromiso con la conservación y defensa del patrimonio histórico artístico sito en distintos espacios de la Región Murciana.

Además de cuanto antecede, quedaría por reseñar, aunque fuera de forma muy escueta, toda una variada serie de publicaciones que no se articulan en líneas definidas de investigación sino que tratan de forma puntual temas murcianos sobre arquitectura civil (el Puente Viejo de Murcia, la Carnicería Mayor, el Almudí), sobre los alarifes, sobre la platería y los plateros, sobre objetos artesanales (el portapaz barroco), y, por supuesto, sobre incidentales cuestiones referidas a artistas de Murcia o que trabajaron en Murcia como fueron Jaime Bort, Pedro Pérez, Tomás Montalvo, Francisco Bolarín, Martín Solera, Francisco de Salzillo, Inés Salzillo, Gabriel Pérez de Mena, Bernabé Vallejos, etc.

Pero, al margen de lo hasta aquí expuesto no debe pensarse que los dos indicadores tomados como exponente de la personalidad académica y científica de Concepción de la Peña tienen carácter totalizador de la misma. Por el contrario, a ellos habría que sumar otros datos, otras referencias que no hemos llegado a entresacar de su currículo por obvias razones de tiempo y espacio

pero que, sin ser tan visibles, son también cimientos que han contribuido a conformar su magnífica condición académica e investigadora. Estarían entre ellos su participación en proyectos de investigación, incluso como investigadora principal (tal, por ejemplo, el de *Imagen y Apariencia*, entre 2006-2013), su continuada asistencia a congresos nacionales e internaciones, ostentando la presidencia de alguno de estos últimos (como el de *Imagen y Apariencia* en 2008), la organización de seminarios, sus colaboraciones en catálogos de artistas contemporáneos, sus intervenciones en la prensa, etc.

En suma, como fácilmente puede colegirse de cuanto antecede, el posible retrato robot del nivel académico y científico de la Dra. Concepción de la Peña Velasco nos mostraría el perfil de una competente profesora universitaria, una investigadora con una obra de alta calidad científica, una académica dispuesta en todo momento a intervenir en la vida artístico-cultural y a compartir y difundir sus conocimientos entre sus conciudadanos, y una comprometida defensora de la conservación y tutela del patrimonio artístico, en general, y del de la Región Murciana en particular. Tal perfil fue determinante para que esta Fundación no dudara en lo más mínimo en incorporar a Concepción de la Peña a su Comité Científico con el convencimiento de que su presencia nos honrará y al propio tiempo enriquecerá nuestro quehacer. Por todo ello, en nombre de mis colegas de la Junta de Patronato y en el mío propio, dejo constancia de nuestra enhorabuena y nuestra más cordial bienvenida.

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA FUNDACIÓN CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS E INVESTIGACIONES LOCALES DE LA REGIÓN DE MURCIA, noviembre, 2018

Arango Vila-Belda, Joaquín
Ex Presidente del Centro de Investigaciones Sociológicas.
Director Programa Migraciones. Fundación Ortega y Gasset.

Aroca Ruiz Funes, José María +
Ex Alcalde de Murcia.
Ex Presidente del Consejo Social de la Universidad de Murcia.

Artola Gallego, Miguel
Catedrático de Historia Contemporánea, Universidad Autónoma de Madrid.
Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales.

Ballesta Germán, José
Alcalde de Murcia.
Ex Rector de la Universidad de Murcia.

Bermúdez Aznar, Agustín
Catedrático de Historia del Derecho.
Prof. Emérito de la Universidad de Alicante.

Bódalo Santoyo, Antonio
Catedrático de Química. Universidad de Murcia.
Ex Alcalde de Murcia.

Bonet Correa, Antonio
Catedrático de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid
Ex Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Capel Sáez, Horacio
Catedrático de Geografía.
Prof. Emérito de la Universidad de Barcelona.

Carpintero, Heliodoro
Catedrático de Psicología.
Universidad Autónoma de Madrid.

Cerdá Ruiz Funes, Joaquín +
Catedrático de Historia del Derecho.
Universidad Autónoma de Barcelona.

García García, Clemente
Ex Alcalde de Murcia.
Medalla de Oro de la Universidad de Murcia.

Cuadrado Díaz, Emeterio +
Ingeniero. Arqueólogo
Doctor Honoris Causa de la Universidad de Murcia.

Domínguez Ortiz, Antonio +
Catedrático de Geografía e Historia de Enseñanza Media.
Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales.

Fernández Álvarez, Manuel +
Catedrático de Historia Moderna. Universidad de Salamanca.
De la Real Academia de la Historia.

González Blanco, Antonino
Catedrático de Historia Antigua.
Profesor Emérito de la Universidad de Murcia.

Jarauta Marión, Francisco
Catedrático de Filosofía.
Universidad de Murcia.

Jover Zamora, José María+
Catedrático de Historia Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid.
Doctor Honoris Causa de la Universidad de Murcia.

López Piñero, José María +
Catedrático de Historia de la Medicina.
Universidad Complutense de Madrid.

Lozano Teruel, José Antonio
Catedrático de Bioquímica. Universidad de Murcia.
Ex Rector de la Universidad de Murcia.

Martínez Shaw, Carlos
Catedrático de Historia Moderna. UNED.
De la Real Academia de la Historia.

Méndez Espino, José
Abogado.
Ex Alcalde de Murcia.

Montoro Fraguas, Antonio
Ex Rector de la Universidad Católica San Antonio.
Ex Presidente de la Asociación de la Prensa de la Región de Murcia.

Pérez Crespo, Antonio +
Abogado.
Ex Presidente de la Comunidad Autónoma de Murcia.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio +
Catedrático de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid.
Ex Director del Museo del Prado.

Roca Guillamón, Juan
Catedrático de Derecho Civil. Universidad de Murcia
Ex Rector de la Universidad de Murcia.

Sánchez Ron, José Manuel
Catedrático Historia de la Ciencia. Universidad Autónoma de Madrid.
De la Real Academia de la Lengua Española

Torres Fontes, Juan +
Catedrático de Historia Medieval. Universidad de Murcia.
Ex Director de la Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia

FUNDACIÓN CENTRO
DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
E INVESTIGACIONES LOCALES
REGIÓN DE MURCIA

FUNDACIÓN CAJAMURCIA

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Asamblea Regional de Murcia