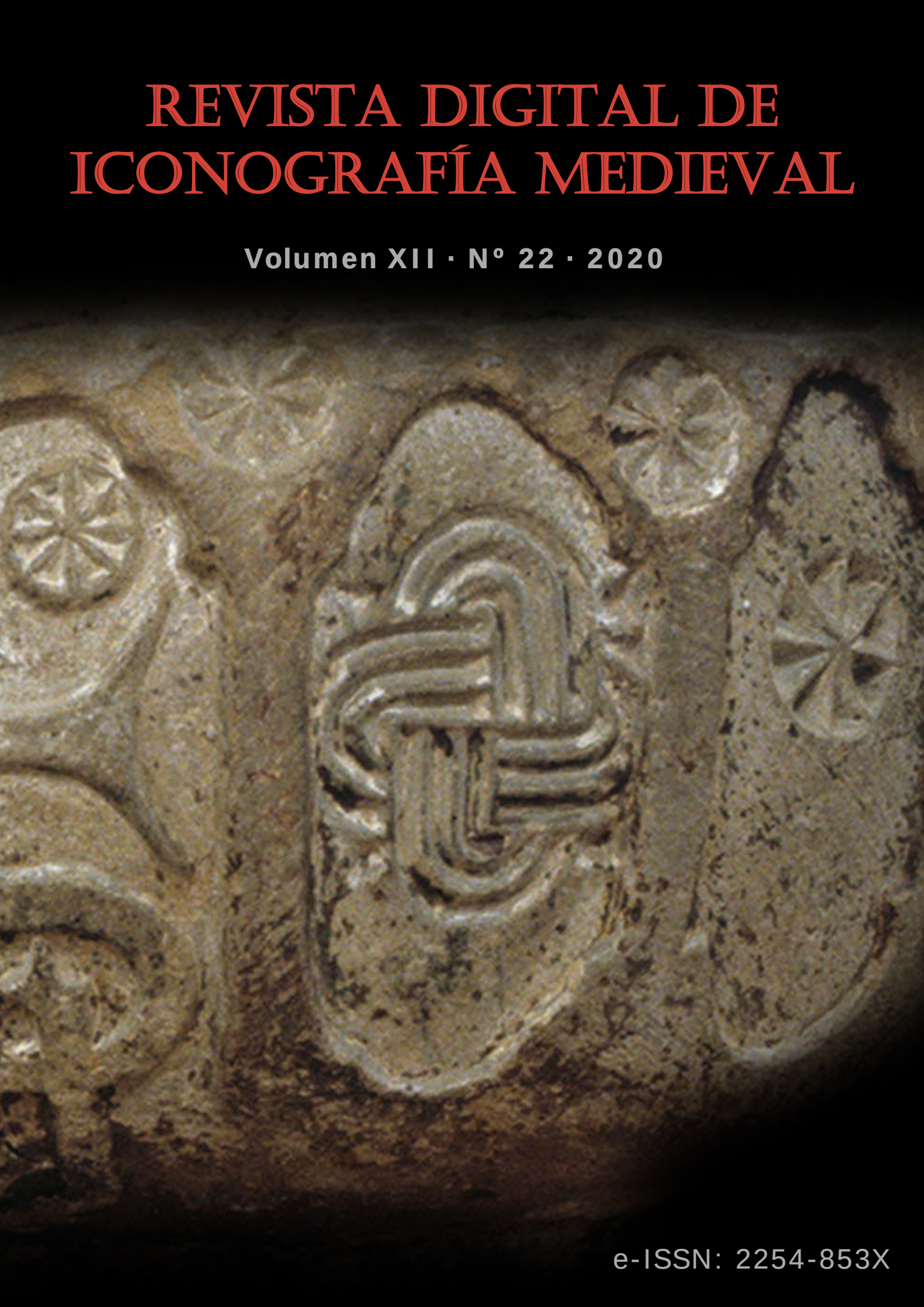
REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Volumen XII · Nº 22 · 2020



e-ISSN: 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Volumen XII • Número 22 • 2020

Madrid, España

BDIM

Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

EQUIPO EDITORIAL

Directora
Irene González Hernando, Universidad Complutense de Madrid (irgonzal@ucm.es)

Secretario y Director adjunto
Herbert González Zymla, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Consejo de redacción
Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)
Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)
Diana Olivares Martínez, Universidad de Sevilla (dolivares@us.es)
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor
Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado- Fundación Botín
Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille
Carmen Fracchia, Birkbeck College–University of London
Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry–Montpellier III
Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Federal da Paraíba de Brasil
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

Entidad editora
Grupo de investigación UCM "La imagen medieval: espacio, forma y contenido" (nº 941299)
Dirección postal: C/ Profesor Aranguren s/n, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid
Teléfono: 913947785
Correo electrónico: iconografia@ucm.es
Página web: https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim

La *Revista Digital de Iconografía Medieval* está presente en los siguientes índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii.

Imagen de cubiertas: Pila bautismal de la iglesia de Santa Fe (Zaldibia, Guipúzcoa). Fotografía de Arantxa Cuesta Ezeiza (imagen tomada de la página web Gure Gipuzkoa https://www.guregipuzkoa.eus/?s=zaldibia+pila&lang=eu, con licencia CC BY-NC-SA)

Edición impresa:
ISSN 2254-7312
Depósito legal M-25126-2012
Impreso por StockCeroDayton (C. San Romualdo 26, 28037, Madrid)

Edición digital:
e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN 2254-853X Volumen XII, Nº 22 2020

SUMARIO

Páginas

El nudo de Salomón 1-38
(JOSEMI LORENZO ARRIBAS)

La sibila de Cumas: revalorización y cristianización medieval una iconografía de origen romano 39-70
(ANA VALTIERRA LACALLE)

Las pinturas murales de la iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel (Valladolid). Aproximación y valoración del conjunto pictórico 71-104
(MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ ASTUDILLO)

La Psychomachia en el mundo medieval:de la proyección miniada a la figuración monumental 105-132
(JENNIFER SOLIVAN ROBLES)

La representación de la marginalidad femenina en la escultura románica castellanoleonesa del siglo XII 132-158
(ALBA PÉREZ JARTÍN)

Adenda de erratas 159-160

Política editorial y normas de publicación 161-168

EL NUDO DE SALOMÓN

SOLOMON'S KNOT

JOSEMI LORENZO ARRIBAS

Doctor en Historia Medieval

josemi20@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-9412-8501

Recibido: 1 de julio de 2020

Aceptado: 10 de noviembre de 2020

Resumen: El "nudo de Salomón" es un ideograma consistente en el entrelazo de dos eslabones (cada uno compuesto por un número indeterminado de cordones) cruzados perpendicularmente. Utilizados de manera habitual en los mosaicos romanos como motivo decorativo, se popularizan en la Edad Media. En este momento se representan aislados, frecuentemente en soportes inusuales, y con fines apotropaicos. Los signos de suscripción notariales harán uso preferente de él. Hacia finales del siglo XV esta figura se intelectualiza y será utilizada marginalmente, si bien servirá de motivo compositivo para construir grandes cruces de nudos salomónicos. La identificación gráfica y el nombre (nudo de Salomón) se produce en *La lozana andaluza*, y en español se rescata por la erudición a mediados del siglo XX.

Palabras clave: *Signum Salomonis.* Entrelazo. Apotropaico. Simbolismo.

Abstract: The Solomon's knot is an ideogram that consists on two closed loops, which are doubly interlinked in an interlaced manner. Commonly they were used in Roman mosaics as a decorative motif. They became a popular motif in the Middle Ages. At that time they were depicted isolated, often on unusual supports, and for apotropaic purposes. Then, the subscription of the notaries made preferential use of it. This figure became very intellectualized by the end of the 15th century and it was employed marginally, although it served as a pattern to build large crosses. The graphic identification and the name (Solomon's knot) occured in *La lozana andaluza*. It was rescued by Spanish scholarship in the mid-20th century.

Keywords: *Signum Salomonis.* Interlace. Apotropaico. Symbolism.

…legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome
se fu di Salamone o d'altro saggio
(Forese Donati a Dante, *ca*. 1295)

El objetivo de este artículo es clarificar qué figura debe ser descrita como nudo de Salomón, frente a las numerosas confusiones advertidas en la nomenclatura

 BY-NC-ND

historiográfica al uso[1]. El hecho de asignar un nombre específico, y en cierto modo lírico, a una figura de este tipo puede contribuir a la confusión porque la denominación puede estar vinculada a unas tradiciones historiográficas, pero no a otras, que lo nombrarán de otra manera. En este caso se reivindica "nudo de Salomón" como sintagma patrimonial propio de las lenguas románicas (*nó de Salomón/Salomão*, *nodo di Salomone*, *nœud de Salomon*, *Solomon's knot*, *Salomonsknoten*, en gallego/portugués, italiano, francés, inglés y alemán), término usado desde hace al menos quinientos años para describir este ideograma, de donde se traducirá a otras lenguas europeas.

Formas de representación

El llamado "nudo de Salomón" es un ideograma, es decir, una representación de un objeto abstracto en forma de figura, en este caso geométrica y artificial, que no se da en la naturaleza. Consiste en el entrelazo de dos eslabones cruzados perpendicularmente. Cada eslabón se compone de un número indeterminado de cordones[2]. Ocasionalmente el nudo aparece con giro de 45º (en forma de aspa) y sobrepuesto a un cuadrado (o losange, rombo o estrella de cuatro puntas) cuyas esquinas aparecen entre las enjutas del nudo.

Lo habitual es que los nudos salomónicos se presenten aislados, salvo en los mosaicos romanos, donde es frecuente hallar una secuencia seriada de nudos individuales formando grandes composiciones geométricas, pero sin conexión entre ellos y como un motivo decorativo más. A pesar de las multiformes expresiones de figuras entrelazadas, son excepcionales las uniones de nudos salomónicos para formar una figura mayor, si bien hay algunas excepciones a partir del siglo XV, como veremos.

La principal diferencia entre nudos de Salomón estriba en el sentido rotacional de los eslabones (dextrógiro o levógiro), y en el número de cordones de que compone cada eslabón (entre uno y múltiples, si bien lo habitual es que no exceda de cuatro, con acusada fidelidad a los tres cordones). No parece que el sentido de la rotación o el número de cordones respondan a significados distintos. La forma de los extremos de los eslabones también puede variar. Por lo general, tienden a mostrar un remate redondeado, si bien otra variante los termina en ángulo agudo, dando al nudo una forma picuda (por lo general en nudos de un solo cordón los más esquemáticos), y marginalmente rectangular. Apenas hay variantes relevantes sobre estas configuraciones, motivadas por detalles casi caprichosos (perlados, punteados) con que puede jugarse cuando se trata de motivos geométricos regulares. Frente a lo expuesto por la mayor parte de la bibliografía, no observo un uso ni un significado (excepto en ciertas obras tardías y excepcionales a las que se dedicará más atención) que permita relacionar el nudo salomónico con la cruz, más allá de los actuales análisis puramente geométricos y las reducciones del signo a sus trazos esenciales[3].

[1] Agradezco a José Manuel Pedrosa, José Luis Garrosa y Pablo Ozcáriz la lectura y valiosos comentarios al borrador de este artículo.

[2] Algunas de estas reflexiones las he ido comentando en LORENZO ARRIBAS, Josemi (2016-2020).

[3] Nunca tiene la cruz sentido rotacional y supone un pictograma muchísimo más sencillo que el complejo nudo de Salomón.

 BY-NC-ND

Fuentes escritas

El nudo de Salomón está bien documentado en cuanto a su expresión plástica, pero las fuentes escritas son reacias a describirlo, y menos a explicarlo, síntoma quizá de la extensión y común entendimiento de este signo gráfico en los siglos en que fue popular, y de su olvido en los subsiguientes. No hay ninguna fuente antigua ni medieval que lo defina, como tampoco el sello salomónico que el arcángel San Miguel entregó al rey sabio (Salomón, Sulaymān), con el que se confunde[4]. De hecho, uno de los principales problemas actuales es que no hay ninguna uniformidad en la literatura científica a la hora de distinguir y nombrar signos distintos asociados al rey judío, nudos, estrellas, sellos, escudos, por lo que se añade confusión suplementaria, fruto de la asociación de Salomón a una innumerable cantidad de obras de signo ocultista que tuvieron popularidad en la Tardía Antigüedad y en la Alta Edad Media, si bien es verdad que esta influencia llega ya de manera bastante devaluada al Siglo de Oro[5].

Se desconoce, incluso, la manera que tuvieron los nudos salomónicos de nombrarse en latín, cuando la Antigüedad romana los utilizó intensamente en las manifestaciones musivarias, donde llegaron a ser uno de los motivos decorativos más recurrentemente representados. La lista de confusiones, además, no se limita a los distintos objetos apodados como salomónicos, sino que, además, la bibliografía ha tendido a confundir estos nudos con otros igualmente atribuidos a personajes de la Antigüedad clásica, como el nudo de Hércules[6] o el nudo gordiano. De hecho, salvo que se añada imagen de esa figura descrita como "nudo de Salomón", no podemos tener la certeza de hallarnos ante el aquí tratado, pues bien puede referirse a cualquier otro con el que se confunde.

Hay un texto antiguo, hispano, que relata distintas prácticas supersticiosas y que merece atención. Se trata del *Prologus de Ecclesia et Synagoga* al libro II de los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana (siglo VIII), una larga digresión introductoria. Un fragmento explica:

> qui auguria et incantationes et caracteres, quod *signum Salomonis* rustici dicunt, vel alia huiusmodi caracteres quo solent scribere et de collo suspendere…[7]

es decir, "augurios y hechicerías y estas figuras, como la que los aldeanos llaman *signo de Salomón*, u otras figuras de muy diverso tipo que suelen inscribir o llevar colgados del cuello…", si a *caracter*, como parece sensato, le damos el significado de "signo, marca, figura (mágica)".

Este texto alude a objetos mágicos portátiles que llevarían los *rustici* con la representación de tal *signum Salomonis*. Contra ellos se manifestaba san Isidoro, siguiendo a san Agustín, al considerarlos "amuletos y cautelas (…) sea que consistan

[4] GUÉNON, René (1935): p. 77.

[5] FREEMAN, Leslie G. (2004): p. 312, nota 83.

[6] Al menos se documenta en 1568: "cierta manera de nudo que se llama el de Hércules" (MAL LARA, Juan de (1568 [1996]): p. 299).

[7] *Sancti Beati presbyteri hispani Liebanensis in Apocalypsin…* Matriti: Apud Joachin Ibarra, MDCCLXX, p. 120 (cit. en VÁZQUEZ DE PARGA, Luis (1962): p. 114). Transcribo según la edición de Romero Pose (*Sancti Beati a Liebana Commentarius in Apocalypsin* (1985): vol. I, p. 230) cit. en ORRIOLS, Anna (2009): p. 144, nota 40. La cursiva de los textos históricos es siempre mía.

 BY-NC-ND

en encantamientos o en marcas que ellos llaman caracteres, o en colgantes y atadijos, o hasta en hacer bailar de alguna manera ciertas piezas, que hacen referencia no tanto a la forma del cuerpo como a ciertos signos ocultos o manifiestos"[8]. Sabemos por un contemporáneo, san Martín de Braga, autor del célebre opúsculo *De correctione rusticorum*, la vigencia de las prácticas paganas entre la población, a pesar de los siglos de romanización. El largo proceso de aculturación cristiana fue un sistema que retroalimentó el binomio superstición/religión oficial, como certeramente analizó Freeman: "El aceptar la eficacia de la oración apoyaba la confianza en conjuros y encantamientos. La confianza en el poder de la cruz reforzaba la credulidad en la eficacia de los talismanes. La fe en la profecía fortificaba la creencia en la adivinación y en los sortilegios"[9]. De hecho, nueve siglos después (1526), todavía el obispo legionense Pedro Manuel castigó con la excomunión a cuantos adivinos invocaran a los demonios y curasen mediante palabras mientras hacían "el *sino de Salomón* y otros caracteres"[10].

Arqueológicamente no se han conservado (o identificado como tales) o no sabemos reconocer estos abalorios en forma de signo salomónico que confirmarían a cuál de los posibles *signa* se refieren los textos. ¿Se tratará de estrellas de cinco puntas (propiamente, el signo de Salomón[11]), de seis[12], siete u ocho (el sello de Salomón), del nudo que aquí interesa, o de otro distinto? Esta misma duda no la evita la cita con la que encabezamos estas páginas, inserta en una *tenzone* enviada por Forese Donati al poeta Dante Alighieri a finales del siglo XIII: "…legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome se fu di Salamone o d'altro saggio"[13]. No sabía a quién atribuir el nudo, si a Salomón o a otro sabio, pero tampoco sabemos a qué tipo de nudo se refería. En la respuesta, Dante responde a Donati "Ben ti faranno il nodo Salamone…", y continúa por otros derroteros. No obstante, que conozcamos, son las primeras menciones como tales a la existencia de nudos conocidos como salomónicos. Esta mención la podemos unir a otra, la contenida en el poema caballeresco ingles *Sir Gawain and the Green Knight* (*ca.* 1400), pues Gawain, que porta en su escudo una estrella dorada de cinco puntas, la describe a su audiencia como un símbolo que "Englych hit callen Overal, as I here, the endeles knot", es decir, que los ingleses la llaman el "nudo sin fin", pero dando a entender que no debía ser muy familiar a sus oyentes. Los recurrentes vínculos con Salomón establecidos con el protagonista en el poema podrían llevar a la confusa conclusión de que tal *nudo* sin fin es la estrella de cinco puntas, pero no se llega a establecer directamente tal relación[14].

Signo de Salomón vuelve a aparecer en la literatura hispana de principios del siglo XVI en el *Cancionero general* (1511). En él Hernando del Castillo recopila una invención, "Fray Íñigo de Mendoza a un *signo de Salomón* y dixo", en que se sigue el correspondiente juego de palabras, que se puede poner en relación con otra de la

[8] FREEMAN, Leslie G. (2004): p. 312, nota 84.

[9] FREEMAN, Leslie G. (2004): p. 313.

[10] *Synodicum Hispanum*… (1984): p. 361.

[11] Es frecuente la confusión de considerar "signo de Salomón" a la estrella de seis puntas, como en VÁZQUEZ, José Andrés (1957).

[12] *Maguén David* o estrella de David.

[13] GUIBERTEAU, Philippe (1970): p. 174, versos 9 y 10. El texto italiano está tomado de www.danteonline.it, donde se indexa como Rima LXXIV.

[14] British Museum, Cotton Nero A.x, vv. 629-630 (SWEENEY, Mickey (2007): pp. 103-104).

misma recopilación, que se atribuye al conde de Tendilla, y da más información: "El conde de Tendilla sacó en bordadura un *medio sino de Salamón* y dixo"[15]. Pero no hay descripción de tal *sino* o signo, el mismo que se tradujo de manera paródica en la literatura cancioneril en esta misma década (pero nuevamente sin ofrecer su figura). Se le pregunta a un caballero "por qué tenía una cuchillada en la cara", y este le responde:

> Unos le llaman "lisión"
> otros "sorzido de sastre",
> otros le llaman "desastre",
> otros "signo de Salomón",
> los menguados de razón
> dicen que es "cuchillada"[16].

El primer editor de esta coplilla, a mediados del siglo XIX, explicaba: "Alúdese aquí, al llamado *sello, sigilo o signo de Salomón*", e identificaba indistintamente estas tres realidades con la estrella de cinco puntas "que antiguamente tenía en España el vulgo por amuleto y preservativo contra las brujas"[17]. Desde luego, cuadra más la comparación de la pentalfa que la del nudo con un mal tajo en la cara (lesión, zurcido, desastre, lo que después pasará al lenguaje popular como "hacer un siete").

Las dudas sobre la identificación se van a solucionar en estos mismos años, también en contexto hispano, pues por primera vez en Europa representación y denominación se explicitan de manera inequívoca. Es de resaltar que todas estas referencias llegan en un momento humanista que vuelve a las raíces clásicas y recupera sin ambages el origen clásico, pagano, de numerosas referencias culturales. Ambos comparecen en el mamotreto LXVI (y último) de *La lozana andaluza* del cordobés Francisco Delicado[18], volumen alumbrado por la imprenta en 1528, aunque redactado entre 1513 y 1524 en Roma, novela de críptico significado **[Fig. 1]**. Se hace, pues, coincidir denominación del nudo salomónico y su representación en el mismo punto en el contexto de la última alocución de Lozana, que dice a su criado Rampín:

> Si yo voy, os escribiré lo que por el alma habéis de hacer con el primero que venga, si viniere, y si veo la Paz, que allá está continua, la enviaré atada con este ñudo de Salamón; desátela quien la quisiere.

No es cuestión de estas páginas desentrañar el sentido de estas palabras finales de *La lozana*, que han sido y continúan siendo un auténtico quebradero de cabeza para los estudiosos de la literatura áurea, pero a los efectos que importan se demuestra que el sintagma "nudo de Salomón", por tanto, lleva al menos medio milenio de tradición y vigencia, al menos en castellano, asociado al elemento que estamos tratando[19], seguridad que no teníamos con los términos *signum, signo, sino*,

[15] Otras versiones rezan: "Otro sacó un medio sino porque se desposó su amiga, dize" (según la clasificación del Corpus de Dutton ID987 S 915). Para Macpherson, que descifró el segundo "sino", este es más un truco verbal que una alusión al símbolo salutífero (MACPHERSON, Ian (1997): tomo I, pp. 40, 42).

[16] "Pregunta a un caballero", *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519): p. 141.

[17] USOZ, Luis de [1849]: p. 116.

[18] *Retrato de la Loçana andaluza, en lengua española muy claríssima*. Venecia, 1528, f. 51v.

[19] No se pierde en la memoria, por tanto, el origen de su nombre: CENTONZE Sabrina (2017): p. 62.

mentados anteriormente. La complejidad de este libro, su tardío descubrimiento por Pascual Gayangos, y la ausencia de ediciones que reprodujeran (y por tanto, analizaran) el nudo grabado en la edición de 1528 hasta tiempos recientes impidieron el conocimiento y difusión de la correcta asociación del ideograma a su denominación[20].

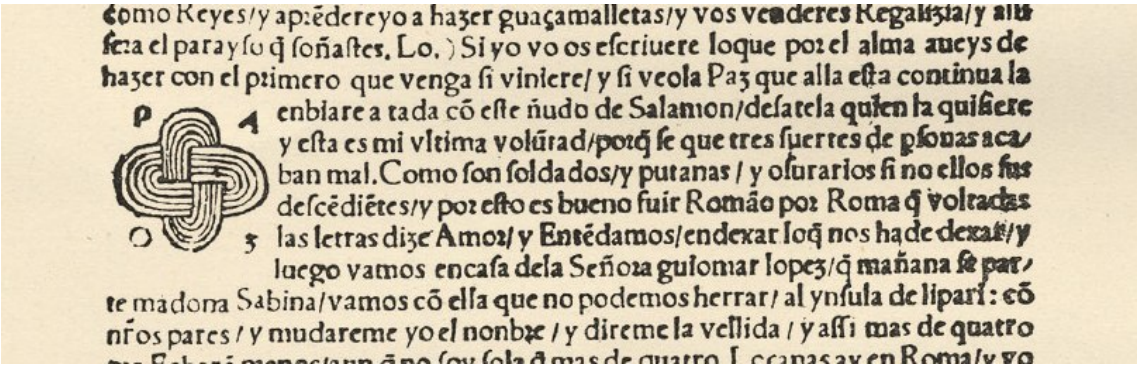

como Reyes/y aprẽdere yo a hazer guaçamalletas/y vos veaderes Regalisia/y alu
ſera el paraysso q̃ ſoñaſtes. Lo.) Si yo vo os eſcriuere loque por el alma aueys de
hazer con el primero que venga ſi viniere/ y ſi veola Paz que alla eſta continua la
enbiare a tada cõ eſte ñudo de Salamon/deſatela quien la quiſiere
y eſta es mi vltima volũtad/porq̃ ſe que tres ſuertes de pſonas aca/
ban mal. Como ſon ſoldados/y putanas / y oſurarios ſi no ellos ſus
deſcẽdiẽtes/y por eſto es bueno fuir Romão por Roma q̃ voltadas
las letras dize Amor/ y Entẽdamos/endexar loq̃ nos hade dexar/y
luego vamos encaſa dela Señora guiomar lopez/q̃ mañana ſe par/
te madoma Sabina/vamos cõ ella que no podemos herrar/ al ynſula de liparí: cõ
nr̃os pares / y mudareme yo el nonbre / y direme la vellida / y aſſi mas de quatro

Fig. 1 El primer nudo salomónico (ñudo de Salamón) identificado en denominación y representación. Foto de: DELICADO, Francisco. *Retrato de la Loçana andaluza, en lengua española muy claríssima*. Venecia, 1528, f. 51v.

Si el nudo de Salomón era llamado así a comienzos del siglo XVI (tradición arrastrada de los siglos anteriores) parece que su mención, al menos bajo este sintagma, desaparece prácticamente hasta el siglo XX en castellano, tanto de la literatura como de fuentes doctrinales, y algo parecido pasa en portugués[21]. Debe reseñarse que, fuera de las artes plásticas, el músico Pietro Francesco Valentini (*ca.* 1570-1654), maestro del contrapunto, compuso un canon llamado *nodum Salomonis* para 96 voces, en que se juega con la circularidad infinita propia de esta forma musical (el canon). No obstante, Athanasius Kircher, su editor, alemán, prefirió llamarlo el "Laberinto más auténtico"[22]. En Italia el término, por tanto, continuaba en vigor.

El rescate del sintagma "nudo de Salomón" aplicado a su representación gráfica parece venir de la mano de la literatura científica de países de lenguas románicas que reivindican su nombre patrimonial. Schulenburg, un investigador alemán, publicó un breve artículo en apenas dos columnas en 1889 titulado "Der Salomonsknoten", y se refería a representaciones que aparecían en Liguria en paredes de casas e iglesias, mobiliario urbano y, en esos momentos, muy empleado por los marineros, que llamaban "unter dem Namen nodo di Salomone oder gruppo d. S."[23]. Recoge, pues, el nombre vernáculo italiano: "nudo de Salomón o grupo de Salomón". Plantea la posibilidad de que se refiera al nudo gordiano y lo pone en relación "con los intrincados dibujos de los primeros ornamentos medievales nórdicos y árabes", además de con otros sistemas de nudos utilizados en artes populares como

[20] Dio Gayangos noticia de su descubrimiento en 1857, si bien la primera edición tardaría quince años en salir: DELICADO, Francisco (1871): p. VI.

[21] Al menos, en CORDE no se registra ninguna ocurrencia; LEITE DE VASCONCELOS, José (1918): p. 265. No ocurre lo mismo con el "nudo gordiano", por ejemplo, que sí se cita. Excluimos las menciones a un tipo de nudo empleado en las labores de macramé.

[22] "Proponit citatus author [Petrus Franciscus Valentinus] alium canonem, quem *Nodum Salomonis* vocat, nos *verius Labyrinthum* 96 vocibus cantabilem…" [KIRCHER, Athanasius (1650): lib. V, p. 403].

[23] SCHULENBURG, W. von (1889): pp. 41-42.

el ganchillo[24]. Acaba la breve nota de manera lírica: "quizá el término también permita tejer conjeturas". Muy poco después, otro trabajo dedicado a los gremios de constructores de catedrales, al tratar de los entrelazos "lombardos" (*Comacine work*) y sus conexiones con los nudos "celtas", afirma: "The Comacine believed in his mystic knot; to him it was a sign of the inscrutable and infinite ways of God whose nature is unity. The traditional name of these interlacings among Italians is 'Solomon's knot'"[25]. Otra vez Italia.

Es decir, la primera vez que se localiza en la erudición su cita viene pues de documentar una expresión popular italiana. Y así ocurrirá con la segunda, pues en Umbría al parecer se llamaban así a los "emblemas" que los novios hacían en las rocas para dedicárselas a sus novias, según una publicación de Bellucci de 1895 que cita José Leite de Vasconcelos. El polígrafo portugués dedicó un apartado de un largo artículo sobre símbolos al "nó de Salomão"[26], el precedente de la adopción del término entre los investigadores hispanos. No se nos escapa que la expresión aparentemente tiene poco de popular, si bien desde el uso documentado de Francisco Delicado a comienzos del siglo XVI hasta ese uso popular en dos regiones italianas quedan muchos espacios de sombra, y ciertas expresiones vinculadas al rey sabio pasaron al habla común (ser "sabio como un Salomón", el "juicio de Salomón"…[27]). ¿Se mantuvo entre las gente humildes en estado de latencia hasta este rescate erudito?

El simbolista francés René Guénon también emplea "nudo de Salomón" en 1935, pero en contexto esotérico-masónico y en un breve texto que no tuvo influencia entre los estudios arqueológicos[28]. Fue la influencia de la erudición inglesa la que impuso la denominación de "swastika pelta" para este ideograma, utilizada por el arqueólogo y militar británico Robert E. Mortimer Wheeler en 1936 asociado a los mosaicos romanos de Verulamium (condado de Hertfordshire, Inglaterra)[29], y de este modo espurio se ha utilizado en castellano hasta tiempos muy recientes[30]. En España el término se inaugura en la bibliografía al hilo de los estudios de la cultura castreña del noroeste peninsular. Si Cayetano de Mergelina en 1945 integra el nudo salomónico grabado en una roca del castro de Santa Tecla (Pontevedra) dentro de las genéricas esvásticas y lo llama "svástika del alto Miño"[31], ya en 1958 Antonio Blanco Freijeiro lo denomina por su nombre por primera vez en castellano en el siglo

[24] Todavía en nuestros días hay quien llama "cruz de madeja" al nudo de Salomón, para mayo confusión (PRIETO, Saturnino (1997): p. 115). En la jerga del ganchillo, uno de los puntos se llama también "nudo de Salomón".

[25] SCOTT, Leader (1899): p. 82.

[26] LEITE DE VASCONCELOS (1918): p. 265. El texto citado, en BELLUCCI, G. (1895).

[27] CALERO FERNÁNDEZ (2000): p. 58.

[28] "Il existe un autre symbole arabe, nommé 'Uqdat Seyidna Suleymân" ou "Nœud de Salomon", dont le sens est très proche de celui du "Sceau de Salomon" GUÉNON, René (1935): p. 77. *Vid*. BRECQ, Patrice (2017).

[29] Pritchard también prefirió referirse al nudo como "esvástica pelta" siguiendo este artículo (cit. en PRITCHARD, Violet (1967 [2008]), p. 32). "This symbol has also been referred to more recently as 'Solomon's knot' and a 'fylfot' cross. Both terms are relatively modern usages" (CHAMPION, Matthew (2011): p. 208, nota 10; CHAMPION, Matthew (2015): pp. 56-57); "The naming of it is misleading because it has no links to Solomon: this is the name that nineteenth-century academics ascribed to it" (OSBOURNE, Gavin (2014): p. 64).

[30] Por ejemplo: MARTÍNEZ TAMUXE, Xoán (1986).

[31] MERGELINA, Cayetano de (1944-1945): 37, 42-44, y lám. LII.

XX, "nudo de Salomón"[32], y un año después hace lo propio Vicente Risco: "nó de Salomón"[33]. En los años sesenta parece asentarse "nudo de Salomón" de la mano de Alberto Balil y del estudio de los mosaicos romanos[34]. Este autor ya denunciaba en 1964 la reluctancia de la bibliografía en habla inglesa a vincular la figura al rey sabio, y al empleo de expresiones como "swastika pelta" (quizá en alusión a Risco) o incluso "single knot"[35], y desde entonces su uso no ha hecho más que extenderse[36].

Significado

El nudo de Salomón históricamente ha sido utilizado con dos funciones: decorativa o simbólica, sin que una anule la otra, y resulte difícil deslindarlas en muchas ocasiones.

Del sentido decorativo nos da cuenta, a comienzos del siglo XIII, el conocido como *Reiner Musterbuch* (1208-1213), un libro que incluye modelos de repertorios decorativos y que dedica alguno de sus folios a distintos diseños de formas geométricas, entrelazos y nudos, entre ellos, el de Salomón (de un solo cordón, dextrógiro y con remates rectangulares), y alguna variante de lacería más compleja **[Fig. 2]**[37]. Asociadas a los nudos, pues, se relacionan todas las técnicas de entrelazo, tan caras a los iluminadores medievales, de las que el nudo de Salomón sería una de las formas más simples.

Los nudos de Salomón, "laberintos en forma de cruz, que se conocen en Italia con [este] nombre", para simbolistas como Juan Eduardo Cirlot, se vinculan tanto estos dos símbolos, cruz y laberinto, significando "el emblema de la divina inescrutabilidad"[38]. En esta línea esotérica, René Guénon afirma que representa el adagio hermético "lo que está arriba, como lo que está abajo" y lo relaciona con el doble triángulo llamado por los cabalistas "sello de Salomón" y "estrella o escudo de David". Quienes glosan el signo desde la historia del arte se unen por lo general a estos mistéricos y vagos sentidos. Sin entrar en pormenores identificativos de estos diferentes *signa*, lo cierto es que todos ellos son simétricos en sus dos ejes, longitudinal y transversal, salvo la estrella de cinco puntas, que lo es solo en uno, y es capaz ejecutar de un solo trazo sus rayas cruzadas. Jacques Joset interpreta el *ñudo* presente en *La Lozana* "como una imagen tomada del esoterismo cristiano" que en este contexto simbolizaría la paz de Cristo, y esta vía, a mi juicio incorrecta, siguen la mayor parte de estudiosos que han tratado de él, aunque reconoce su función de

[32] BLANCO, Antonio (1958): p. 172.

[33] RISCO, Vicente (1959): p. 486.

[34] Entonces los hacía aparecer en Roma en el s. I d.C. y un siglo más tarde en la península Ibérica (BALIL, Alberto (1962): p. 68).

[35] BALIL, Alberto (1964): p. 172. Aludía a un Glosario preparado por Mary M. C. Brennand (publicado en 1959) para unificar la nomenclatura artística de los mosaicos romanos.

[36] Ya identificado como uno de los tipos decorativos geométricos habituales en el arte musivario romano a partir del siglo I d.C.: "It was especially popular as the design for the small squares in the pattern of squares throughout the Empire. In the Middle Ages it became of the inscrutability of God" (BLAKE, Marion Elisabeth (1930): p. 103).

[37] Österreichische Nationalbibliothek codex 507, f. 11r. Estas variantes de lacería, como las que llegan a formar un tapiz, no creo que deban vincularse a los nudos salomónicos, sino que son distintas fórmulas de entrelazos (con el nudo se vinculan en CENTONZE Sabrina (2017a): p. 15).

[38] CIRLOT, Juan Eduardo (1992): p. 266.

"amuleto antiguo para traer la buena fortuna"[39]. La leyenda tardoantigua que explica que el arcángel Miguel entregó a Salomón un anillo en forma de sello para que el monarca judío dominara a los 72 demonios que invocó, según el famoso grimorio *Clavicula Salomonis*[40], parece haber sido la base para vincular modernamente el nudo y las dos naturalezas de Cristo según algunos autores[41], relación que no se documenta en ningún texto medieval y que parte de la confusión del nudo con otros *signa* salomónicos. De hecho, el silencio de las *auctoritates* es completo en cuanto a la interpretación del cristianismo de este ideograma. Otros autores entran de manera difusa en las interpretaciones que genéricamente tratan de líneas sin fin como las que atrapan a las fuerzas del mal dentro del propio símbolo[42], pero igualmente creo que estas lecturas confunden el llamado "nudo gordiano" con el de Salomón, pero dos nudos distintos, si bien dos eslabones entrelazados semejen no tener principio ni fin, pues no hay un cabo del que tirar a la hora de intentar desanudarlo. Parece olvidarse que en la Edad Media el nudo de Salomón se inserta y difunde fundamentalmente (aunque no solo) en la cultura popular, lejos de los complejos significados intelectuales y ocultistas que vendrán después. Juan de Arce y Otárola en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (mediados del siglo XVI) hace decir al segundo:

> En eso hallo la dificultad, que esta materia no tiene principio ni fin, y si le tiene está ascondido, como el ñudo de Gordiano que cortó Alejandro por no le saber desatar, y tan enmarañado que será dificultoso hallarle[43].

Efectivamente, se refiere a la leyenda de Gordio, tal como la relató Flavio Arriano en la *Anábasis de Alejandro Magno*, sin nada que ver con el nudo atribuido al rey Salomón. Como se ve, parece que el entendimiento de este se ha convertido, en la literatura gris, en un auténtico nudo gordiano.

La presencia del nudo salomónico en la Edad Media cuando no obedece a un simple motivo decorativo de carácter geométrico, obedece su carácter profiláctico, mágico si se quiere. Este carácter protector/mágico llegará a su culmen cuando se redoble la potencia simbólica del propio nudo con la de la cruz, esta vez sí, cuando se formalice esta a partir de aquellos, como veremos, logrando el sincretismo de este ideograma precristiano (el nudo) con otro, si bien ancestral, totalmente aculturado e icónico (la cruz). Este carácter protector explicará que la ubicación preferencial de

[39] JOSET, Jacques (1998): vol. 2, p. 876. No creo que, como proponen algunos autores, el nudo (que confunden con la representación del llamado "sello de Salomón") y la representación gráfica de una estrella al comienzo de la obra (que atribuyen a signo identificativo de la etnia judía) sean claves criptojudías (WOLFENZON, Carolyn (2007): p. 112). De hecho, las estrellas que aparecen representadas en los mamotretos IV y VI de *La Lozana* (ff. 5r y 6r respectivamente) no son ni de cinco ni de seis puntas, sino estrellas radiadas, de diez puntas. Otras veces se confunde sentido y nombre, y se identifica el nudo de Salomón con el laberinto o con la propia estrella de cinco puntas (por ejemplo, HOLLIS, Crystal (2017): p. 142). Por otra parte, afirmaciones como esta sobre la pentalfa: "su presencia casi constante en buena parte de los monasterios –especialmente en el ámbito peninsular– edificados por la orden cisterciense en los siglos XII y XIII [es un] dato que sin ser concluyente puede ser significativo" (PRIETO, Saturnino (1997): p. 112, nota 5).

[40] ORRIOLS, Anna (2009): p. 140; MORALES, Rafael (2014). Son innumerables las extensiones populares y cultas del sello salomónico, pero no parecen vincularse al nudo aquí tratado.

[41] PIRAS, Giuseppe (2012): p. 53, nota 36; SALABERT, Pere (2013): p. 101.

[42] CHAMPION, Matthew (2014): p. 244.

[43] *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1995): vol. I, p. 331.

 BY-NC-ND

los nudos de Salomón en los edificios se sitúe en sus vanos (accesos y ventanas), allí por donde penetra el mal, según la creencia popular, lugares transitivos, liminales[44].



Fig. 2 Repertorios decorativos con nudos y entrelazos (Reuner Musterbuch. Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek, cod. 507, f. 11r) Foto de: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6432503&order=1&view=SINGLE

[44] Los espíritus malignos, según la creencia popular, vuelan en línea recta, por lo que quedarían enredados en las circunvoluciones de ideogramas como nudos, laberintos… (PIRAS, Giuseppe (2012): p. 53, nota 36; CHAMPION, Matthew (2014): p. 244). En Santa María de Ujué (Navarra) los nudos aparecen en las jambas de la portada (OZCÁRIZ GIL, Pablo (2011): pp. 173-174).

Extensión geográfica y cronológica

Hay dudas sobre el origen del nudo salomónico, pues no acaba de dilucidarse si es un *arquetipo* universal, presente en culturas y tiempos muy diversos sin relación causal entre sí, o si tuvo un origen único desde el cual irradió. A día de hoy se puede afirmar que no es símbolo de acuñación cristiana, como se llegó a creer, sino previo (como se verá) y, como muchos otros símbolos, el cristianismo no tendrá más remedio que intentar aculturar.

No me consta la aparición de nudos salomónicos *stricto sensu* en tiempos prehistóricos, como con frecuencia se alude, ni en piezas de cronología anterior al primer milenio antes de Cristo[45]. Hugo Sansoni es el autor que más esfuerzo ha dedicado a la hora de entender estos ideogramas, y a su esfuerzo corresponden los únicos volúmenes monográficos que recogen manifestaciones precristianas en diversos lugares de Europa[46]. En estos trabajos se atribuyen las primeras representaciones conocidas de los nudos a decoraciones de recipientes cerámicos encontradas en islas del Mediterráneo datadas en los siglos VII-VI a.C (*pithoi* cretenses polícromos asociados a ajuares funerarios procedentes de Heraclión, y un plato de Rodas). Estos motivos decorativos comparten espacio con otros geométricos (esvásticas, círculos concéntricos, grecas…) y pájaros de cuello largo, propios del contexto funerario[47]. Desde estas manifestaciones insulares su expansión se produjo por todas las culturas posteriores mediterráneas y sus respectivos lugares de influencia (Armenia, Egipto, Etiopía, países del África Central, países asiáticos), asociación ayudada por el propio lenguaje, pues "anudar" y "desanudar" eran ya verbos con connotaciones mágicas en los idiomas asirio, hebreo, arameo y etíope y en el árabe antiguo[48]. Las culturas musulmana y cristiana contribuyeron a su difusión.

No obstante, hay vías que permiten a algunos sospechar que este ideograma también existió en culturas sin contacto con Europa. Al menos, eso parece deducirse de ciertas culturas amerindias norteamericanas (de la zona de los Apalaches) o de la cultura mexica, que representa lo que formalmente parece un nudo igual al salomónico (de un solo cordón) representando el oro en el crisol de un platero, tal como aparece en el llamado Códice Mendoza (*ca.* 1540)[49] **[Fig. 3]**. No obstante, el hecho de ser la única ocurrencia conocida, lo ambiguo de la figura, y la no aparición de nudos salomónicos de tradición europea en el México virreinal, donde apenas se documentan grafitos con este motivo, permite pensar si no será una mera coincidencia[50].

---

[45] Difusas referencias se encuentran en la red: Sumatra Archeology - Part I: Barus (4) https://steemit.com/art/@cisah/sumatra-archeology-part-i-barus-4; En DJURDJEVIĆ, Nenad M. (2016): p. 21 se aventura su origen a partir del entrecruce de los hilos del ovillo en la rueca.

[46] SANSONI, Umberto (1998); *Il Nodo di Salomone* (2010).

[47] BOLDINI, Simonetta (2010). Se adelanta, por tanto, las primeras aproximaciones que lo hacían nacido en época de Augusto (SANSONI, Umberto (1998): p. 9).

[48] DOUTTÉ, Edmond (1909): pp. 88-90. El Corán (sura 113, verso 5) se refiere a los nudos: [Busco refugio en el Señor] "de la maldad de quienes soplan en los nudos para deshacerlos".

[49] Oxford. Bodleian Library. MS. Arch. Selden. A. 1, f. 70r (ya citado en ORCO, Pino dell' (2010): pp. 219-221).

[50] RODRÍGUEZ, Elías; TINOCO, Pascual; GASPAR, Ranulfo (2019): p. 35, p. 128. No los documentan los trabajos de Igor Cerdá, investigador mexicano, referencia en grafitos novohispanos, con la excepción de un nudo completo grafiteado (pintado con grafito) en una celda (planta alta) del ala norte del monasterio de Yuririapúndaro (Guanajuato, México).



Fig.3 Dudoso nudo en el Códice Mendoza (Oxford. Bodleian Library. MS. Arch. Selden. A. 1, f. 70r). Foto de: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2fea788e-2aa2-4f08-b6d9-648c00486220/surfaces/406f4df0-478b-49e8-b68a-06827a9ac0fc/

Otro aspecto por esclarecer, en este caso en la península ibérica, es la presencia de nudos salomónicos en la llamada cultura castreña durante el I milenio a.C. Aparecen tanto grabados sobre roca como labrados en piezas exentas, en territorios actuales de Galicia y Asturias[51]. No obstante, la cronología de estas piezas, aparecidas por lo general sin contexto arqueológico, dista de estar clara, y no puede tampoco excluir el contacto con la cultura romana. Ya vimos cómo en el contexto de estas investigaciones, precisamente, fue cuando comenzó a extenderse en España el uso del sintagma "nudo de Salomón".

Durante los siglos medievales el nudo salomónico escapa de los mosaicos con que el imperio Romano tapizó estancias públicas y privadas por todo su inmenso territorio hasta época tardoantigua y paleocristiana[52], y se expandió por manifestaciones plásticas muy heterogéneas en las que se trasluce un poderoso sustrato popular. El declive parece advertirse hacia el siglo XVI, cuando queda arrinconado a contextos letrados (básicamente, las suscripciones notariales, pero ya como herencia gráfica medieval, seguramente desprovisto del significado inicial), márgenes de libros manuscritos y citas eruditas en obra de pintores. No sabemos el porqué de esta desaparición, que hemos de suponer gradual, pero de hecho se escamotean prácticamente del todo incluso en la decoración de carácter popular[53]. Con la Modernidad, el nudo de Salomón pasó de talismán a objeto de erudición.

[51] BLANCO, Antonio (1958); RISCO, Vicente (1959); MARTÍNEZ TAMUXE, Xoán (1986); los indígenas de la cornisa cantábrica también emplearon entrelazos, si bien estos no son exactamente nudos salomónicos: FERNÁNDEZ SUÁREZ, Alberto y MIYARES FERNÁNDEZ, Alejandro (1987).

[52] Baste un artículo como ejemplo: ERDELJAN, Jelena y VRANEŠEVIĆ, Branka (2016).

[53] Excepcional, por su rareza, puede considerarse por tanto un sucinto nudo (curiosamente, junto a estrellas de cinco y seis puntas) de apenas 4x4 cm pintado a lápiz sobre un ladrillo de la fachada de la antigua Prisión Provincial de Granada, grafito realizado durante el franquismo. Hoy, esa Prisión está destruida, pero un investigador llegó a tiempo para registrarlo (BARRERA MATURANA, José Ignacio (2011): p. 33, fig. 31). En el revoco de la casona de la calle Real Nueva nº 13 (Pedrajas de San Esteban, Valladolid) se representaron varios nudos incisos (alguno de ellos gigantesco) junto a otros pictogramas.

En nuestros días, además de servir de logotipos comerciales, el nudo no ha tenido una segunda vida en forma de símbolo informático, como ha ocurrido con otros muchos ideogramas antiguos. Debemos reseñar, no obstante, alguna propuesta de arte contemporáneo como la de la artista británica Tacita Dean, que recrea y dialoga con los nudos salomónicos medievales grafiteados en el claustro de Silos en *The Friar's Doodle* (2010)[54].

Precedentes, transformaciones y temas afines

Serían temas afines todos los signos con significado simbólico de protección, de finalidad profiláctica, especialmente círculos solares, estrellas de cuatro, cinco, siete u ocho puntas[55], cruces, alquerques, rosetas… Formalmente el nudo emparenta con los entrelazos seriados, que pueden llegar a tener gran complejidad y son propios de prácticamente todas las culturas.

Como ya se dijo, el nudo salomónico se ha interpretado de manera parecida a símbolos como la estrella de cinco puntas (pentáculo, pentalfa, signo de Salomón) por su cualidad de figuras geométricas sin fin. Pero no es exacto. Así como la estrella, efectivamente, puede realizarse de un solo trazo y repetirse hasta el infinito, no ocurre así con el nudo, que exige mucha más pericia gráfica (por sus remates curvos) y debe realizarse con, al menos, dos impulsos, uno por eslabón. Sí se podría vincular, por su simetría, con las estrellas de seis y ocho puntas (hexalfa y octalfa, sellos de Salomón) por cuanto que esta entrelaza dos figuras geométricas iguales, al igual que los simétricos eslabones del nudo.

También se ha vinculado con los laberintos, de manera igualmente impropia si atendemos a su grafismo y sentido, por cuanto que si estos tienen una progresión (hay un acceso y un destino claro, su centro), el nudo carece de ella y su geometría impide recorridos hacia ningún punto concreto. Por ello, no creo que el nudo sea particularmente un motivo especialmente representado por los peregrinos ni tenga que ver con caminos iniciáticos[56].

A diferencia de otras representaciones geométricas, el nudo de Salomón no observa diferencias de representación en función del estilo artístico que cronológicamente impere. Ocurre lo mismo con pictogramas e ideogramas sencillos, como estrellas y rosetas. Si no se recurre a indicadores temporales externos (arqueológicos) es prácticamente imposible diferenciar un nudo salomónico realizado con varios siglos de diferencia. Es un signo sumamente estable a través de los siglos. Sus distintos tipos tan solo se diferencian por mínimos detalles, como el número de cordones de que consta cada eslabón, la presencia o ausencia de ojal central, el remate de los extremos, y la adición de mínimos elementos decorativos.

Soportes y técnicas. Nudos en la Edad Media

Históricamente cualquier soporte ha sido válido para acoger nudos salomónicos. Esta variedad se dobla de la multiplicidad de técnicas utilizadas para

[54] https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/tacita-dean-garabato-fraile

[55] RODRÍGUEZ PÉREZ, Ramón (2014): pp. 68-69.

[56] Es insistente la bibliografía en vincular nudo y laberinto (de los últimos ejemplos, SALABERT, Pere (2013): p. 100). Presuntamente, sería tal nudo símbolo de la peregrinación, como lo interpreta la autora de uno encontrado en las iglesias italianas de San Miguel en Avigliana, Turín (TRENTIN, Mia (2011): [s.p.], CSM 53), o San Juan de Monterrone en Matera, Basilicata (CENTONZE Sabrina (2017b): pp. 64-65).

BY-NC-ND

representarlo. Si el mosaico fue el preferido en la época romana y paleocristiana, en la medieval los veremos sobre esculpidos o grafiteados en piedra (vulgar o preciosa, simple roca, labrada o en escultura monumental), enlucidos, pergamino, papel y utilizados en muy distintas artes industriales (orfebrería, gofrados en encuadernaciones, o adornando objetos cerámicos).

En la península Ibérica, más allá de la pervivencia de nudos en pavimentos musivarios de *villae* y *mansiones* romanos que continuaron en uso en la época inmediatamente posterior, no han aparecido muestras inequívocas de la cultura visigoda, y los ejemplos son difíciles de datar y adscribir por la permanencia de los asentamientos, como el nudo girado labrado en una placa cerámica conservada en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba[57].

Orfebrería

Una de las primeras representaciones altomedievales del nudo salomónico se produce en una fíbula longobarda (Castel Trosino) del siglo VII[58]. Otra, por partida doble en dos de los tres anillos de oro encontrados en la tumba de una niña que vivió a finales del periodo merovingio (principios del siglo VIII) hallados en contexto arqueológico bajo la iglesia medieval de San Bartolomé de Frankfurt, de un solo cordón, dextrógiro uno y levógiro el otro[59]. El valor apotropaico que el metal tiene de por sí se redobla, de este modo, con la adición de estos ideogramas.

Manuscritos, códices y diplomas

En un códice realizado en los Abruzos (Italia) entre los años 806 y 822, al lado del laberinto más antiguo hallado hasta la fecha se encuentra un esmerado nudo de Salomón precediendo a una *Chronica Sanctii Hieronimi*[60] **[Fig. 4]**. Este nudo dextrógiro, policromado, de tres cordones, inscribe en su interior una cruz de remates circulares. Posteriormente se repetirá esta asociación entre nudo y laberinto en un grafito inciso en las pinturas murales románicas de la iglesia de Santa Maria de Taüll (Lérida)[61] **[Fig. 5]**. Más que un vínculo simbólico entre ambos ideogramas a partir de complejos mecanismos de asociación de líneas sin fin, puede entenderse como el deseo de buena suerte (el nudo) para llegar sin contratiempos al centro del laberinto.

[57] De periodo tardorromano o visigodo (nº inventario CE5908), procedente de una villa romana sita en Cortijo de la Vizcondesa (Ronda, Málaga), disponible en http://ceres.mcu.es/pages/Main

[58] SANSONI (1998): p. 22.

[59] WAMERS, Egon (2013): pp. 167 y 172, láms. 115 y 123 respectivamente.

[60] El laberinto parece representar la ciudad de Jericó, según el epígrafe lateral: URUEM GERICHO (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Aug. CCXXIX, fol 61v).

[61] Hasta ocho nudos se suceden en la columna donde se inscribe el laberinto (CARBONELL, José María (1991): pp. 48, 51-52.



Fig.4 Nudo salomónico asociado al laberinto, siglo IX (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Aug. CCXXIX, fol 61v). Foto de: https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/Handschriften/content/titleinfo/20821



Fig.5 Nudo salomónico asociado al laberinto en las pinturas murales románicas de la iglesia de Santa María de Taüll (Lérida), del siglo XII. Foto de: http://blogs.cccb.org/veus/wp-content/uploads/2010/09/laberint_mnac2.jpg

El nudo se empleó, con un significado (si lo tuvo) que desconocemos en diversos códices del siglo X. En un folio del códice Emilianense (año 954), procedente de San Pedro de Cardeña (Burgos) se muestra uno dextrógiro, de dos cordones, con hojas partiendo de sus enjutas, policromado y con decoración geométrica en los huecos [**Fig. 6**]. Comparece también en el margen central entre columnas en la parte de las *Etimologías* de san Isidoro[62]. Poco después se redactó e iluminó el códice Vigilano o Albeldense (año 976). Un folio entero se decoró en mosaico formado con las letras "Maurelli abbatis librum" en escaques alternos, separados por otros con nudos salomónicos picudos inscritos[63].



Fig. 6 Nudo en un códice hispano del año 954 (RAH, cód. 76, f.108r, Cardeña). Fotografía de: https://bibliotecadigital.rah.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000121&posicion=221&presentacion=pagina&registrardownload=0

[62] Coincide con el comienzo del epígrafe “De orbe” (Real Academia de la Historia Cód. 76, f. 108r).

[63] Biblioteca del monasterio de El Escorial, d. I. 2, f. 19v.

 BY-NC-ND

Por esas mismas fechas, es frecuente verlos en documentos jurídicos leoneses de los siglos X y XI junto a otros símbolos. Se interpretan como signos de suscripción de escribano, pues se muestran siempre en los escatocolos documentales, como hace tiempo advirtió la bibliografía[64]. A ellos les podemos sumar otros (datados en 991, 1012 y 1019), tanto dextrógiros como levógiros, y de dos cordones, presentes en donaciones y privilegios reales, junto a una panoplia de otros signos gráficos muy curiosos **[Fig. 7 y 8]**[65]. ¿Serán algunos de estos los *signa Salomonis*, al decir del *sermo rusticus*, aludidos en la obra de Beato? ¿Se utilizaron como símbolo propicio para favorecer visualmente la perfección del acto jurídico, a modo de metáfora sinestésica? Un autor de principios del siglo XVIII, Pedro Melgarejo Manrique de Lara, refiriéndose al notariado y al explicar el origen del signo de suscripción, refiere que se basa en "una costumbre tan antigua que afirma Jeremías ser de su tiempo"[66], si bien el profeta vivió trescientos años después del rey judío.



Fig. 7 Escatocolo de un documento leonés con tres nudos salomónicos y otros signa, año 991, (ACL, doc. 987). Foto del Archivo de la Catedral de León.

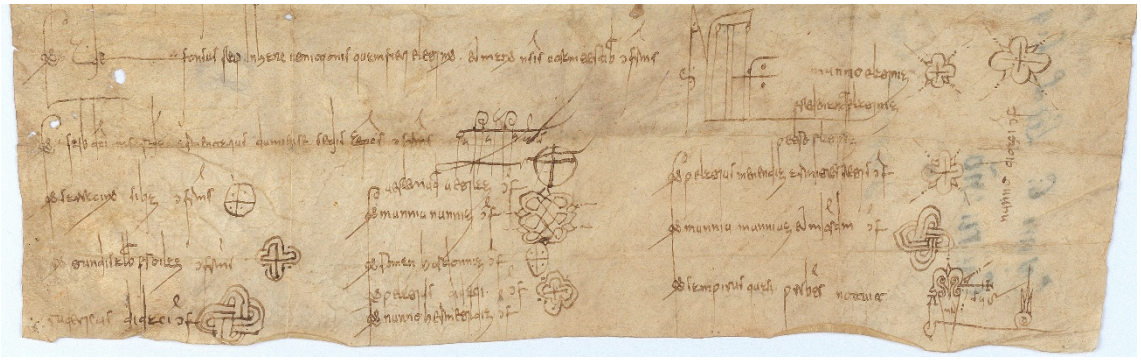


Fig. 8 Escatocolo de un documento leonés con tres nudos salomónicos y otros signa, año 1012 (ACL, doc. 990). Foto del Archivo de la Catedral de León.

[64] Como los que firman los presbíteros Filanum y Ermegildus en los años 966 y 977 (MENDO, Concepción (1997): pp. 225 y 221, figs. 14.2 y 14.3). Los documentos en los que figuran estos nudos corresponden realmente a las signaturas 118 y 130 del Archivo de la Catedral de León (ACL).

[65] Privilegio de Vermudo II concediendo a Sabarigo, obispo de León, las villas de Paradilla y Toldanos (ACL, doc. 987. 26 noviembre 991); Alfonso V dona a la sede legionense y al obispo Nuño el castillo de San Salvador de Curueño con sus mandaciones (ACL, doc. 990. 19 septiembre 1012). Alfonso V dona la villa de Villelga a un particular (ACL, doc. 9. 23 septiembre 1019). Más discretos, también aparece en la *suscriptio* de un escribano italiano en un documento fechado en el año 1080 (CENTONZE, Sabrina (2017b): p. 63, fig. 5).

[66] Cit. en MENDOZA, Eva M.ª (2013): p. 306.

En el siglo XII se continúa la ya iniciada tradición, y se explicita la aparición del *signum Salomonis* en la confirmación del fuero concedido a Sepúlveda por Alfonso VI (1076) que hacen Alfonso I el Batallador y la reina Urraca en 1109-1112, concretamente en la confirmación de esta última: "confirmo et signum Salomonis facio"[67]. A finales de este siglo aparece un pulcro nudo salomónico dextrógiro dispuesto en el centro de un diploma en un documento del monasterio cisterciense femenino de Santa María de Carrizo (Carrizo de la Ribera, León) fechado en 1176, compuesto de tres cordones (un lado suma uno más por error), signo de suscripción del notario García Ramírez[68] **[Fig. 9]**.



Fig. 9 Gran nudo en el escatocolo de un documento leonés del año 976. Foto del Archivo del Monasterio de Santa María de Carrizo. Perg. 1/36

Pervivió como signo notarial al periodo medieval, y se comprueba en el caso de Lope de Pereda, vecino de Hornillalastra (Burgos), que suscribe con un nudo levógiro un documento en 1548[69]. Notarios públicos, como este, o privados, como los eclesiásticos, lo utilizaron para validar sus documentos, hasta llegar a monumentales realizaciones, como las que solían utilizar los notarios capitulares de las catedrales. Un buen ejemplo es el complejo signo que autentica un documento

[67] "(Adefonsus, Dei gratia) .IIs. Hispanie imperator, quod antecessor meus fecit, confirmo et signum facio (signo). Urraca, predicti imperatoris uxor et Adefonsi principis filia, confirmo et signum Salomonis facio (signo)." (LEMA PUEYO, José Ángel (1990): doc. 57). También en la Corona de Aragón, en los siglos XI y XII (mayormente entre los años 1040 y 1091): MATEU IBARS, Josefina y MATEU IBARS, María Dolores (1980): láms. 16, 39, 40, 42, 47… Son nudos de un solo cordón, frecuentemente acompañados de otros signos. El de la primera de estas láminas destaca por su anchísimo cordón.

[68] Archivo del Monasterio de Santa María de Carrizo. Perg. 1/36 (2 agosto 1976).

[69] Archivo Histórico Provincial de Burgos. Protocolo 2976-3, f. 40v. Otro nudo interesante, por ser parte del signo y sus remates cuadrangulares, perteneció al notario del arzobispo de Tarragona, Pere Joan Ortells, como se ve en un acta de 1510 (COMPANYS i FARRERONS, Isabel (2009): reprod. en la portada, y p. 305, doc. 486).

de 1560 conservado en la catedral de Santiago **[Fig. 10]**. Este nudo dextrógiro, reducido a su forma básica de un solo cordón, sobre ápices curvos que sobresalen en las enjutas, forma el centro de una figura elevada sobre pirámide piñonada de tres gradas, a modo de calvario. Sostiene el nudo una columna central y lo corona una cruz potenzada sobre espigado astil. En un segundo plano se disponen en forma de cruz de San Andrés dos grandes llaves con los dientes hacia arriba y cabezas acorazonadas[70].

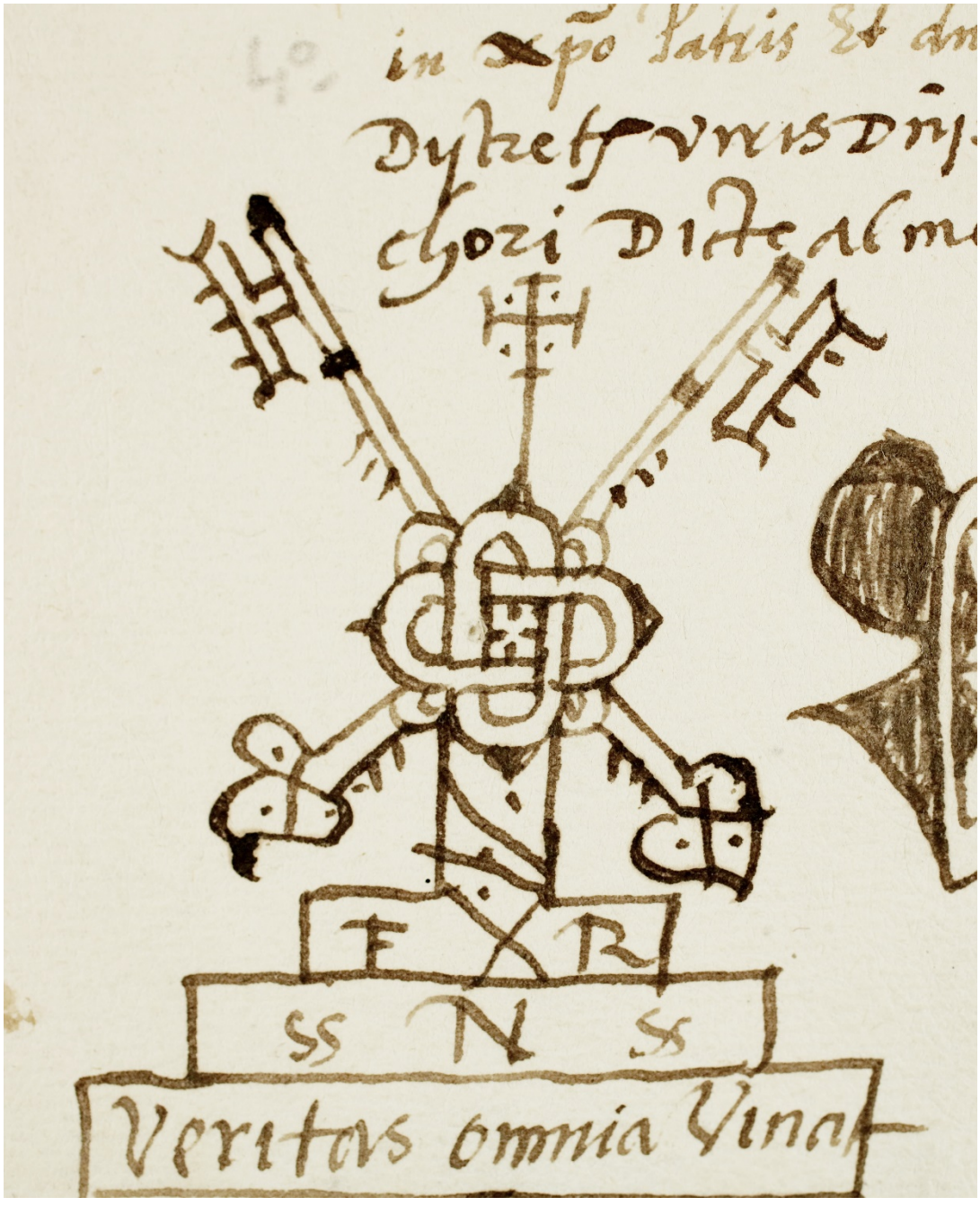


Fig.10 Nudo salomónico que forma parte del signo de un notario apostólico en 1560. Foto del Archivo de la Catedral de Santiago. IG 392/18, fol. r

[70] Archivo de la Catedral de Santiago (1560, mayo, 29. IG 392/18, f. r. Más nudos salomónicos en suscripciones de notarios apostólicos en MARSILLA DE PASCUAL, Francisco (1994): p. 247 (del año 1390), si bien el autor no los nombra como tal figura.

 BY-NC-ND

Ocasionalmente pervive la tradición en siglos posteriores, como se aprecia en un libro de fábrica de la iglesia parroquial de Ciruela (Soria), que lo exhibe en un traslado de apeos de propiedades realizado en 1624 por el notario público de la villa de Berlanga de Duero, Mateo de Frutos Barreda. Para dar validez al documento, "lo signé y lo firmé", y efectivamente firma, rubrica, y emplea por todo signo el nudo de Salomón[71].

Escultura monumental

Son escasas las muestras medievales conservadas de nudos formando parte de lo que podemos considerar escultura asociada a la decoración arquitectónica. De las más antiguas son unas piezas labradas reaprovechadas en las jambas de la portada occidental de la iglesia asturiana de Santa Eulalia, en Morcín **[Fig. 11].** Uno de los motivos representados en la jamba norte (se conserva la mitad del mismo) es un nudo salomónico tumbado, levógiro y de dos cordones, dispuesto sobre un losange que asoma por las enjutas, dejando ver sus remates triangulares. Pudieron ser barroteras de cancel de icononostasio pertenecientes a la desaparecida iglesia prerrománica de comienzos del siglo X. Los motivos geométricos elegidos, con el nudo entre ellos, a decir del autor que mejor ha filiado estas piezas, obedecen a reelaboraciones de motivos visigodos pero con un fuerte sustrato local[72].



Fig. 11 Nudo parcialmente conservado en la jamba de la portada de la iglesia Santa Eulalia de Morcín (Asturias). Fotografía del autor.

[71] Archivo Diocesano de Osma-Soria. Ciruela. Libro 137/22.

[72] MALLO FERNÁNDEZ-AHÚJA, José (2001).

En la frontera incierta entre la cultura oficial y la del pueblo, los artistas románicos los representaron en algunas ocasiones en lugares bien visibles, pero en muy pocas ocasiones. Así se aprecia un nudo de remates angulares en un tímpano de la Rotonda San Tomé (Almenno San Bartolomeo, Bérgamo), iglesia de planta circular (siglo XI). En otras ocasiones el nudo se muestra labrado en espacios interiores, como el que, entre dos palmetas, ocupa toda la cara de un capitel de la panda sur del claustro de Santa María l'Estany (Barcelona). Se trata de un nudo perfecto de tres cordones, con el central ornado con un contario a partir de trépanos, y dextrógiro **[Fig. 12].** Se trata de uno de los nudos mejor realizados y de factura más ambiciosa en la Edad Media. Fuera de la estética románica no parece que perviviera la tradición de asociar nudos a la escultura monumental, si bien en este caso se sitúa en un espacio (claustral) con un repertorio amplísimo de figuras de entrelazo, lo que podría explicar la anómala presencia de este ideograma como una posibilidad más de las infinitas que pueden manifestar estos desarrollos geométricos.



Fig.12 Capitel de la panda sur del claustro de Santa María l'Estany (Barcelona). Detalle de una fotografía cedida por www.monestirs.cat a cuyo autor y administrador de esta página le doy las gracias

Otros dos nudos, también de tres cordones, levógiros, dispuestos de manera seriada casi a modo de mosaico romano, acompañan a otros muchos otros símbolos en la curiosa decoración de la copa de la pila bautismal de la iglesia de Santa Fe en

Zaldibia (Guipúzcoa), pieza fechada convencionalmente en el siglo XIII, si bien no excluyo (fundamentalmente por la paleografía del monograma IHS) que pueda retrasarse hasta finales del siglo XIV **[Fig. 13].**



Fig. 13 Pila bautismal de la iglesia de Santa Fe (Zaldibia, Guipúzcoa). Fotografía de Arantxa Cuesta Ezeiza (imagen tomada de la página web Gure Gipuzkoa https://www.guregipuzkoa.eus/?s=zaldibia+pila&lang=eu imagen con licencia CC BY-NC-SA)

Grafitos

En el periodo medieval los nudos salomónicos se representaron fundamentalmente de manera grafiteada, espontánea. Es sorprendente su ubicua presencia, tanto en testimonios musulmanes como cristianos, señal de que fueron, además de motivo decorativo, signo protector compartido, independientemente de la adscripción a cualquiera de las tres religiones. Debemos citar como pionera en advertir la presencia de estos nudos en los edificios medievales a la investigadora Violet Pritchard, pionera en abordar el estudio de los grafitos medievales cristianos, que dedicó al nudo salomónico un espacio preferente en forma de apéndice con la descripción de cerca de treinta de ellos junto a la expresión de su lugar topográfico en el edificio[73], si bien mantuvo su origen cristiano y afirmó que dejó de representarse en Inglaterra a finales del siglo XIII, aspectos ambos que hoy no se pueden mantener[74]. Hagamos un repaso por algunos de los ejemplos hispanos más significativos.

En la cultura andalusí apenas han sobrevivido nudos salomónicos prenazaríes, con llamativa ausencia en grafitos históricos, donde hubieran debido plasmarse de

[73] PRITCHARD, Violet (1967 [2008]): pp. 32-37; Apéndice II, pp. 177-180. Más nudos en figs. 113, 116; pp. 83, 84 respectivamente.

[74] CHAMPION, Matthew (2011): p. 201.

haber sido realmente populares[75]. Sobresale, no obstante, una "pieza" que en realidad es un grafito histórico medieval arrancado del castillo de Villena (Alicante) junto al revoco que le sirve de soporte, custodiado en el Museo Arqueológico de la localidad[76] **[Fig. 14].** El grafito muestra una mano abierta con su antebrazo e, inscrito en este, un nudo salomónico. Realizado sobre el enlucido fresco, como denuncia la rebaba de la incisión, su fecha debe corresponder al siglo XIV, un periodo ya tardío. El nudo salomónico viene acompañado en este caso de lo que en la cultura musulmana se llama ḫamsah (*jamsa*), es decir, lo que impropiamente se denomina en Occidente "mano de Fátima"[77]. Nuevamente, la disposición topográfica de los nudos en el edificio (se disponía junto a la ventana por la que se accede a la segunda planta del castillo de Villena) ayuda a concretar su sentido profiláctico. *In situ* se colocó una reproducción puesto que desde que José María Soler lo dio a conocer en 1976, fue costumbre de los turistas poner su propia mano encima de la grafiteada, de la *jamsa*, con el consiguiente deterioro y peligro de destrucción. Un espurio y mistificado comportamiento propio de la cultura popular (la relación con lo sagrado por contacto, como en la columna de Jessé del compostelano Pórtico de la Gloria) que certifica el fin de la tradicional creencia sobre los valores de nudo y *jamsa*, pensados para otro fin.



Fig. 14 Grafito histórico medieval musulmán con jamsa y nudo inscrito en ella, arrancado del castillo de Villena. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico José María Soler, Villena (Alicante)

El ámbito nazarí continuó otorgándole crédito al nudo de Salomón, y se representó con cierta frecuencia, principalmente en las artes suntuarias (arquetas, estribos, placas decoradas de enjaezamiento o con otra función, correajes de tahalí, etc.), recogidas por extenso en la tesis de Hernández Sánchez, autor que también reseña su presencia en los esmaltes (de los que prueba su origen nazarí) presentes

[75] Su ausencia me la confirma por correo electrónico, a pregunta mía, José Ignacio Barrera Maturana, el mejor conocedor de los grafitos andalusíes, particularmente los del reino de Granada.

[76] HERNÁNDEZ ALCARAZ, Laura (2012): pp. 301 (fotografía) y 307; HERNÁNDEZ ALCARAZ, Laura (2012): pp. 108 (fotografía) y 116. Sobre la *jamsa*: SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): pp. 17-25.

[77] SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013).

en la peana del San Vicente Ferrer del exvoto de don Juan de Zúñiga (Museo Nacional de Artes Decorativas)[78].

Nuevamente en contexto cristiano destacan los varios nudos dispuesto en los muros norte y sur de la nave de la iglesia de Santiago (Peñalba de Santiago, León)[79] **[Fig. 15].** De la larga ristra de nudos presentes en este muro hemos de destacar una manifestación inusual por su tamaño, realmente fuera de escala, lo que contrasta más por la pequeñez de algún otro cercano. Un inmenso nudo salomónico, de siete cordones y dextrógiro, se dispone por debajo del límite superior del zócalo rojizo con que contó el templo. Las incisiones rompen dicho zócalo, señal de que se hacen una vez dispuesto este revestimiento cromático. Sorprende el nudo por su monumentalidad (42 cm de alto y ancho), su amplio número de "cordones" y, sobre todo, porque aparece radiado en su perímetro exterior con unos cortos filamentos que representan rayos. Pudieron ser incisos en cualquier momento entre el siglo X (fecha del revoco de cal, arena y polvo de mármol en que se asienta) y el periodo bajomedieval, en que se vuelve a enlucir el templo, sin descartar, porque así da la impresión, que haya nudos de variadas cronologías. ¿Cuál es el significado de un nudo radiado?[80] En principio, irradia aquello que tiene un estatuto o naturaleza privilegiada. Los personajes sagrados irradian mediante nimbos, potencias, y luego fulgores, pero irradia también, en la cultura profana, todo aquello que brilla y es valioso (el oro, principalmente). A pesar del palimpsesto grafitero observado en los muros de la iglesia peñalbesa, al modo de los códigos de respeto entre grafiteros actuales, nadie regrafiteó nunca por encima de este gran nudo.

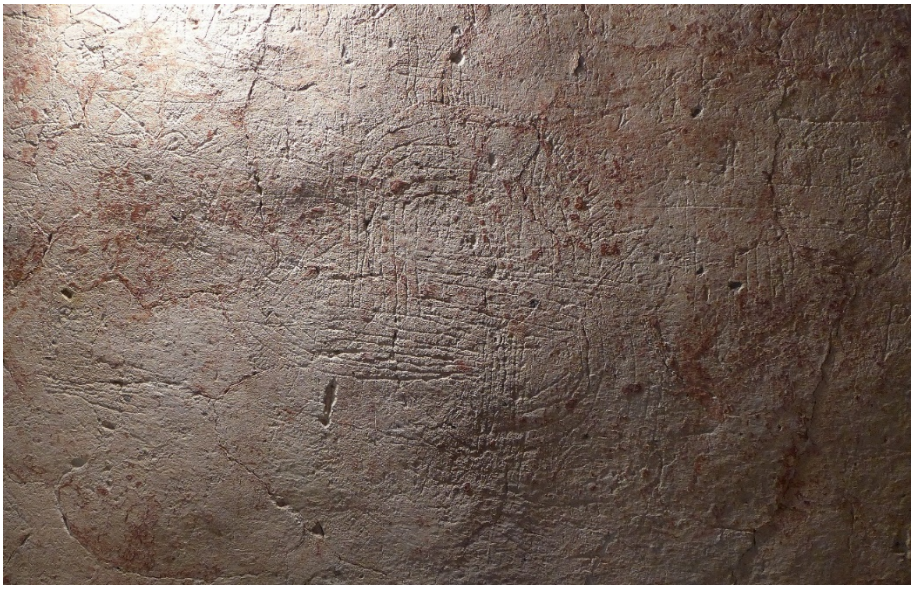


Fig. 15 Gran nudo salomónico radiado grafiteado sobre el enlucido del muro norte de la nave (antiguo coro) de la iglesia de Santiago (Peñalba de Santiago, León). Fotografía del autor.

[78] HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2016a): 87-89, 93-94, 112-113, 142-143, 221, 283-284, 390-391, 406-407, 426-427, 434, 595-596; y (2016b): 117-123.

[79] JIMENO GUERRA, Vanessa (2015): pp. 244-245. Sigue las interpretaciones convencionales.

[80] En ningún caso creo que deba relacionarse con los peines de contabilidad ni con teorías esotéricas: "dichos trazos, sean púas o pelos, son un recurso memorístico apuntando al paso de los días, anotando –como en la celda de una cárcel– el correr del tiempo, haciendo tal vez el recuento de las misas. Un modo, en fin, de computar el paso del tiempo, el transcurrir de la vida hacia su final" (SALABERT, Pere (2013): p. 102).

Vinculados sin duda a la época románica, se representó un nudo levógiro de tres cordones en el fuste de una columna del claustro bajo del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) **[Fig. 16]**. Los fustes que soportan el claustro silense han estado siempre a la vista seguramente, porque no es probable que se revocasen o pintasen, como sí ocurriría con otros elementos arquitectónicos, por lo que pudieron realizarse tales incisiones que advertimos sobre ellos en cualquier momento. Pero todo indica que si la parte baja claustral se realizó a principios del siglo XII el grafito se ejecutó en periodo plenomedieval, al tiempo que muchos otros cercanos, más fáciles de fechar por rasgos paleográficos. Quienes los hicieran prefirieron a la cruz este complejo motivo, que es siempre un reto de ejecución cuando el material del soporte es duro. Parece difícil justificarlo como un pasatiempo o un mero desafío a la propia pericia. Incidir un nudo de Salomón de triple cordón con un punzón, desde luego, la requiere, si bien este se le quedó achaparrado de proporciones. Posteriormente vendrían más rayas, varias de las cuales se superponen al aislado signo, certificando la difícil supervivencia de los grafitos más antiguos en estos ecosistemas de incisiones. También medieval es el nudo de cuatro cordones grafiteado en el huso de acceso a una de las torres de la catedral Vieja de Salamanca. Identificado como marca de cantero, finalmente, se inscribió un nudo de seis cordones en un sillar de la cabecera del monasterio cisterciense de Santa María de Moreruela (Zamora), edificio con amplia colección gliptográfica[81].



Fig. 16 Nudo salomónico grafiteado sobre una columna caliza del claustro bajo del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Fotografía del autor.

Libros, impresos y manuscritos a partir del siglo XV

Vinculados a los grafitos parietales por la espontaneidad, ejecución irregular, presencia en un lugar no dispuesto para ello, y aislamiento (sin relacionarse con otros

[81] Reprod. en una tabla con el "Repertorio de las marcas de la cabecera", de la que hace el nº 74 (HERNANDO GARRIDO, José Luis (2008), p. 295). Otras tablas gliptográficas de las marcas del monasterio reconocen un nudo, pero muy distinto al marcado anteriormente (PRIETO, Saturnino (1997): p. 113).

signos) están los nudos representados en libros en papel. Así, en un libro de contabilidad milanés de finales del siglo XV alguien se divirtió dibujando en su guarda un nudo de Salomón de seis y siete cordones, una prueba de la parte central de otro nudo y una pentalfa junto a un desproporcionado falo[82], dibujos deudores de la tradición grafitera, insertos descontextualizadamente y sin aparente relación entre sí. No obstante, la tradición de *probationes pennae* tan presente sobre soportes librarios exige prudencia a la hora de asignarles una función adicional.

Otro caso es cuando el nudo aparece fuera de estos espacios en blanco dejados en los libros (folios finales, por lo general), pues parece que el signo recobra funciones tradicionales (medievales) que permanecieron en estado de latencia durante décadas cuando reaparece en lugares como los márgenes de un folio de otro libro catedralicio leonés en 1732, sin significado aparente[83] **[Fig. 17]**.



Fig. 17 Nudo marginal con sombreados en un libro de contabilidad de 1732. Fotografía del ACL, doc. 19555, s.f., fol. v

Merece un apartado especial, dentro de los nudos librarios, cuando estos se incluyen en la encuadernación. Así los vemos en un incunable publicado en 1480 (*Josephi Machaciae filii, hebraei, genere sacerdotis ex Hierosolymis de Bello Judaico*). El rombo central de la cubierta se construye a partir de la unión de nueve nudos salomónicos picudos rematados por otro en cada uno de los extremos inferior y superior, once en total[84]. También se emplearon en la encuadernación en cuero de

[82] Reprod. en GUERZONI, Compare Guido A. (2010): fig. 2.8, p. 78.

[83] ACL, doc. 19555, s.f., v.

[84] Verona, por el impresor Magistrum Pedtrus Maufer Gallicum (HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2015): pp. 101-103).

un Corán manuscrito del siglo XVI de origen magrebí. Mediante la técnica del gofrado se dibujaron distintos motivos, entre los que están los nudos salomónicos tanto en una orla perimetral como en el círculo central[85]. Parecen cumplir la misma función que se observa en el nudo manuscrito dibujado en la guarda de un libro de contabilidad de finales del siglo XVII de la catedral de León. Una mano se entretuvo en garabatear algunos signos, entre los que encontramos una esvástica, un curioso círculo del que salen distintos filamentos, y un nudo salomónico[86]. Muy ocasionalmente la tradición de nudos en encuadernaciones o guardas pasó a las orlas decorativas de frontispicios impresos, como la *Coronica General de España que continuaba Ambrosio de Morales, coronista del Rey Nuestro Señor Don Felipe II*, de Ambrosio de Morales, impresa en 1791[87]. Picudos nudos de Salomón de un solo cordón se sitúan en las cuatro esquinas de la orla perimetral, y decoran sus partes interiores con distintos motivos geométricos.

Cerámica

A finales del siglo XV también hallamos nudos con función embellecedora formando parte de variados objetos de naturaleza semiindustrial de finales del siglo XV, como sobre la vajilla cerámica de Geldo, Castellón[88] o formando series geométricas modulares en la azulejería del alcázar de Nájera, La Rioja[89].

Apariciones en el arte canónico

La presencia del nudo salomónico en el gótico parece disminuir en cuanto a número de muestras populares, pero parece rescatarse por artistas de primera fila, fruto posiblemente de un cambio en la percepción del ideograma, cuando lo representan en sus creaciones. Aparece un pseudonudo de remates angulares (no se producen cruces de su único cordón) en la decoración textil de la bordadura de la toca de la Virgen de una tabla de Giotto pintada hacia 1310/1315 (National Gallery, Washington: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.397.html). En cambio, no lo son, sin duda ninguna, los complejos entrelazos de su nimbo. Más reconocibles son los nudos que Piero de la Francesca pintó en la *Sacra conversación*, óleo sobre tabla realizado en 1472 (Pinacoteca de Brera, Milán: https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/vergine-con-il-bambino-angeli-e-santi-pala-montefeltro/) el pequeño estrado donde se asienta la Virgen con el Niño está forrado de una tela roja en cuya parte central descuella una enorme estrella de ocho puntas. Los flecos de dicha pieza textil se adornan con versiones rudimentarias de nudos de Salomón (al contrario que en la pieza de Giotto, sí se cruza el cordón)

[85] HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2015): pp. 95-97. En las artes del cuero, muchas adargas empleadas por los lanceros de la Nueva España en América del Norte en el siglo XVIII se adornaron también con grandes nudos salomónicos. Escudo y nudo de Salomón, en expresión metonímica de protección.

[86] ACL, doc. 10017, "Acuerdos capitulares desde 1º de septiembre de 1695 hasta 7 de agosto de 1697".

[87] En Madrid. Oficina de don Benito Cano. Tales nudos aparecen concretamente en los tomos III al VIII.

[88] FLORS, Enric (2013), pp. 98, 155, y fig. 86. Si bien es de los llamados "nudos complejos", en los que se entrelaza un rectángulo entre los perpendiculares eslabones (en diseño idéntico a uno de los diseños reproducido en el citado folio del *Reiner Musterbuch* de comienzos del siglo XIII).

[89] SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa (1992): pp. 212 y 220. Un plato de cerámica vidriada decorado con un enorme nudo que lo ocupa por completo, encontrado en las excavaciones del Palacio Steri de Sicilia en LO CASCIO, Pippo (2010): p. 164.

alternadas con más estrellas de ocho puntas. A pesar de su función decorativa, quizá se justifique la presencia de los nudos de ambos autores por el sentido profiláctico que la tradición les asignaba. Para reforzar este aserto, del cuello del "Bambino" del pintor aretino pende un collar de coral, conocido amuleto desde antiguo contra el mal de ojo, con dijes protectores, coralino también uno de ellos. En un ambiente donde hay un bebé protagonista no sería de extrañar que se multiplicaran las precauciones para protegerlo de la mejor manera posible.

Aplicado al ámbito funerario, Verrocchio diseñó un nudo como motivo central del pavimento del mausoleo de Cosme di Medici en Florencia (1467), pero en forma de reformulada cita, pues trasladó los valores del ideograma a través de una ultraintelectualizada interpretación de la teoría pitagórica basada en las proporciones generadas a partir de diseños geométricos[90]. La multiplicidad de significados del nudo, nuevamente trasladado a la vía culta, la advertimos en los protagonistas con su diseño clásico en el retrato de un caballero de Bartolomeo Veneto, fechado hacia 1510. Ahí, dispuestos sobre la indumentaria, los nudos seriados (dextrógiros y de dos cordones todos) se asocian ambiguamente al laberinto **[Fig. 18],** en lo que parece ser más una traslación a la pintura de las discusiones filosóficas que los intelectuales tendrían en las correspondientes Academias[91].



Fig. 18 Bartolomeo Veneto, Retrato de un caballero (h. 1510), óleo sobre tabla (The Fitzwilliam Museum, nº 133. Foto de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Bartolomeo_veneto%2C_ritratto_di_gentiluomo%2C_1510-15_ca._%28cambridge%2C_fitzwilliam_museum%29_01.jpg

[90] Estoy de acuerdo con la autora cuando afirma que este diseño, en este contexto, puede ser un símbolo de inmortalidad y eternidad, pero no cuando asegura que el nudo salomónico era motivo corriente en los pavimentos contemporáneos a esta obra: WILLIAMS, Kim (2015): p. 678. Se vincula en este artículo este diseño con el que Leonardo realizó para una iglesia de planta centralizada que no se llegó a construir.

[91] The Fitzwilliam Museum, nº 133.

Cruces de nudos salomónicos. La apoteosis

Le dedico una atención preferente a un edificio humilde con una decoración insólita en su interior. Se trata de la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos), levantada en 1456 y decorada entonces con pintura de almagre sobre los muros enlucidos de su interior[92].

Es algo idiosincrático en esta ermita la abundancia, casi obsesión, de los nudos salomónicos y su singular forma de utilizarlos como módulo compositivo, una realización sin precedentes con los que establecer correspondencias. De los muchos elementos decorativos que llaman la atención por extraños destacan cuatro conjuntos de nudos salomónicos. Los dos primeros se sitúan discretamente al exterior, en las dovelas de la portada. Los otros dos, interiores, inmensos, en los muros de los hombros de la nave que flanquean el arco de gloria.

Al exterior, el nudo, pintado en la primera dovela occidental de la portada, apenas conserva el entorno del cordón exterior. Ocupa prácticamente todo el sillar y se sitúa centrado. En la cuarta dovela comenzando por el oeste se observa una cruz griega compuesta a partir de cuatro nudos entrelazados, sin pedestal. Está muy desgastada, y el brazo superior parece haberse perdido del todo. El cuadrón apenas se aprecia, pero no parece ser otro nudo, sino un elemento de enlace de las bandas decorativas de estos para unirlas.

Los dos conjuntos de nudos interiores (dextrógiros) construyen sendas cruces de las llamadas de calvario, sin cartela y sin Crucificado, lo que de por sí ya es excepcional en la pintura de finales del siglo XV. Sus pedestales consisten en una estructura compuesta a partir de la unión de nudos salomónicos, y forman una composición simétrica. **[Figs. 19 y 20].** En la cruz del hombro norte, el pedestal rectangular está compuesto por dos filas de tres nudos cada una que sostiene una cruz de tipo griego. Estos nudos están formados por una banda de tres cordones que se trenzan de forma continua unos con otros produciendo una espiral infinita, no desanudable, con este esquema.

En el hombro sur la composición crucífera se forma a partir de la unión de once nudos salomónicos, entrelazados del mismo modo que la cruz pareja. En el nudo que sirve de enlace entre pedestal y *stipes* se aprecia claramente cómo se incidieron con un punzón, previamente a colorearlas, sus ocho líneas verticales a modo de guía.

Un último conjunto de nudos salomónicos se conserva fragmentariamente, en el hastial absidal, en la parte de la Epístola **[Fig. 21].** Es muy probable que represente otra cruz, en este caso sin pedestal. Por pérdida del soporte tan solo se conserva un asta compuesta por tres nudos de Salomón dispuestos verticalmente. De haberlos, no se aprecian los arranques de ambos lados del *patibulum*, totalmente perdido. Se le ha de suponer un largo *stipes*.

Las cruces de nudos simétricas del interior, a modo de vigías gemelos, están en relación con el gran vano que forma el arco de gloria, ese que separa el espacio propiamente sacerdotal del de los fieles. Finalmente, la estrecha aspillera que forma la ventana axial del hastial oriental (único vano del templo en el momento de su

[92] El espacio interior es una apoteosis de signos y símbolos pintados en almagre con una técnica que, por su rudeza, parece cercana a la de los grafitos históricos: LORENZO ARRIBAS, Josemi (2017). Tuve la posibilidad de estudiarla en profundidad en un Informe realizado para la Junta de Castilla y León: LORENZO ARRIBAS, Josemi (2015, inédito).

construcción, además de la portada[93]), el lugar más privilegiado, quedaría protegida por el último conjunto de nudos trenzados, fragmentariamente conservado. Este conjunto (más que iconográfico, pictórico) plantea de manera sistematizada lo que popularmente se venía haciendo de modo espontáneo.



Fig. 19 Cruz de nudos de Salomón sobre pedestal, asimismo de nudos (ca. 1456) en el costado norte del arco de gloria de la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos). Fotografía cedida por la empresa Batea Restauraciones SL.



Fig. 20 Cruz de nudos de Salomón sobre pedestal, asimismo de nudos (ca. 1456) en el costado sur del arco de gloria de la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos). Fotografía cedida por la empresa Batea Restauraciones SL.

[93] Seguramente hubiera otra abertura en el cierre occidental del edificio, pero es imposible saberlo por la remodelación moderna. Del mismo modo, podría haber estado vinculada a nuevos nudos salomónicos, pues los revocos antiguos de la nave demuestran que hubo decoración en todo el espacio. Es estéril especular con ello.

 BY-NC-ND



Fig. 21 Parte inferior de una cruz de nudos de Salomón (ca. 1456) en el ábside de la ermita de Santa Marina en Villamartín de Sotoscueva (Burgos). Fotografía cedida por la empresa Batea Restauraciones SL.

La realización monumental de estas cruces tendrá otra expresión, esta vez en papel. Ocurre en un libro parroquial oscense, el llamado libro Lucero de Panticosa[94]. En el folio que acompaña a su frontispicio se dibujó una gran cruz de calvario sobre pedestal rectangular (como el de las cruces burgalesas) compuesta a partir de cinco nudos en el *stipes* y dos en cada brazo del *patibulum*, más el cuadrón central. La base se compone de cuatro nudos salomónicos en su lado superior y tres en el

[94] El libro está entre los objetos exhibidos en la exposición permanente del interior de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora en Panticosa (Huesca). Su cartela reza: Libro Lucero, siglo XVII. El frontispicio explica: *Manual siquiera transunto de los anibersarios, missas de tabla, del alba, de las onze, como otras votivas que por sus meses se celebran en la parroquial iglesia del lugar de Panticosa, sacado del libro de la cadena o cabreo que está archibado en la sachristía de la dicha yglessya, para que quien fuere nonbrado collector o clabario de los sacerdotes, naturales y residentes del sobredicho y su iglesia por el rector della y más sacerdotes que fueren de missa, regirse y gobernarse por él, assí en la cobranza de las pensiones, renta de los annibersarios y missas de como encurar se publiquen cada mes después del offertorio de la missa conventual y asentar en la tablilla los nombres por quien se deven celebrar procurando assístan* (agradezco la noticia de la existencia de este libro y las fotografías del mismo a Edith Pérez Alonso).

inferior, más distintos entrelazos **[Fig. 22].** Los nudos, levógiros, son de tres cordones, rojo el central y en color natural los de los extremos.



Fig. 22 Folio con una cruz de nudos de Salomón sobre pedestal, asimismo de nudos (s. XVII) en el Libro Lucero que forma parte de la exposición permanente del interior de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora en Panticosa (Huesca). Fotografía cedida por Edith Pérez Alonso.

Tan solo he localizado, más allá de estos dos ejemplos, otros tres de cruces latinas compuestas de nudos de Salomón, todos en Italia. Uno, compuesto de pedestal y basa en la que se inscribe un corazón atravesado por tres clavos, está

 BY-NC-ND

inciso en el revoco del intradós de una ventana (nuevamente en un vano) del palacio ducal de Urbino; del segundo, sin pedestal, no se facilita localización[95]. Sorprende que ambos estén datados en 1659. El tercero se trata de una cruz griega compuesta de nudos salomónicos, otra vez situada en el marco de un vano (un dintel) de un edificio de Montemerano (Grosseto) que anteriormente fue una iglesia[96]. Un ejemplo último, de cronología similar pero de diseño compositivo más discreto, es una cruz cuyos extremos rematan en nudos salomónicos de tres cordones, grafiteada en el castillo de Ursino (Catania)[97].

Estos ejemplos referidos son los únicos en que el nudo se funde de manera inequívoca con la cruz, y con la fusión formal, obviamente, también la simbólica.

Conclusiones

El ideograma conocido como "nudo de Salomón", entrelazo de dos eslabones cruzados perpendicularmente con sentido dextrógiro o levógrio indistintamente, ha mostrado una gran estabilidad formal con el paso de los siglos. Pasó de ser un motivo decorativo utilizado de manera seriada en el mundo romano a ser en la Edad Media un símbolo con valor apotropaico.

El nudo no debe confundirse con otros ideogramas también atribuidos al rey sabio (sello, signo de Salomón...), confusión mantenida hasta nuestros días en la bibliografía especializada. Nombre y representación se asocian por vez primera en *La lozana andaluza* (1528), si bien el rescate terminológico lo favoreció la cultura popular italiana, que mantuvo la expresión, a finales del siglo XIX. En castellano se comienza a utilizar en la década de 1950.

Fue dibujado profusamente sobre muy diversos soportes durante los siglos medievales, pero particularmente en los escatocolos documentales, de donde pasó a los signos notariales. Se dejó de emplear con esa intensidad en el siglo XVI, cuando debió perderse la memoria de la función protectora de este diseño. A partir de entonces hizo apariciones esporádicas en lugares marginales. De hecho, apenas se representó en el Nuevo Mundo.

Bibliografía

BALIL, Alberto (1962): "Mosaicos ornamentales romanos de Barcelona". *Archivo Español de Arqueología,* t. XXXV, nº 105, pp. 36-69.

BALIL, Alberto (1964): "Varia hellenístico-romana". *Archivo Español de Arqueología,* t. XXXVII, nº 109, pp. 170-202.

BARRERA MATURANA, José Ignacio (2011): "Grafitos del primer franquismo en la fachada de la antigua prisión provincial de Granada". Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia y la Confederación General del Trabajo de Andalucía http://www.todoslosnombres.org/content/materiales/grafitos-del-primer-franquismo-en-la-fachada-la-antigua-prision-provincial

BARTAL, Ruth (1993): "La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas", *Archivo Español de Arte*, t. LVI, nº 262, pp. 113-131.

[95] TROLETTI, Federico (2010): figs. 6 y 7, pp. 94 y 98 respectivamente.

[96] FRATTI, Liliana y SANSONI, Umberto (2010): fig. 33, p. 54.

[97] LO CASCIO, Pippo (2010): pp. 166-167.

 BY-NC-ND

BELLUCCI, G. (1895): *Usi nuziali dell'Umbria nel giorno degli sponsali Taticchi-Meniconi-Bracceschi*. Perugia, Tipografia Umbra.

BLAKE, Marion Elisabeth (1930): *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*. American Academy in Rome.

BLANCO, Antonio (1958): "El laberinto de Mogor". *Archivo Español de Arqueología*, t. XXXI, nº 97, pp. 168-175.

BOLDINI, Simonetta (2010): "La cerámica greca e le prime rappresentazioni europee del nodo di Salomone". En FRATTI LILIANA y SANSONI, Umberto y SCOTTI, Riccardo (eds.): *Il Nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*. Torino, Ananke, pp. 28-31.

BRECQ, Patrice (2017): "Les «Réponses» d'Abdul Wahid Yahya (A.W.Y.) publiées dans *The Speculative Mason*". *Cahiers de l'Unité. Revue d'études des doctrines et des méthodes traditionnelles*, 6, https://www.cahiersdelunite.com/guenon-reponses1-speculative-mason

CALERO FERNÁNDEZ, M.ª Ángeles (2000): "Personajes y episodios bíblicos en las locuciones y frases hechas del español y del catalán". *Paremia*, nº 9, pp. 49-60.

Cancionero de obras de burlas provocantes a risa. Valencia, Juan Viñao, 1519.

CARBONELL, José María (1991). "Acerca del laberinto. Un grafito de Santa María de Taüll". *Fragmentos*, nº 17-19, pp. 47-55.

CENTONZE Sabrina (2017a): "Il simbolismo sacro del portale romanico di S. Maria di Picciano". *Mathera. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio*, t. I, nº 1, pp. 10-16.

CENTONZE Sabrina (2017b): "Il nodo e il sigillo di Salomone". *Mathera. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio*, t. I, nº 2, pp. 62-65.

CHAMPION, Matthew (2011): "Medieval graffiti inscriptions found in All Saint's Church, Litcham", *Norfolk Archaeology*, nº 46, pp. 199-208.

CHAMPION, Matthew (2014): "The Graffiti Inscriptions of St Mary's Church, Troston". *Proceedings of the Suffolk Institute for Archaeology & History*, t. 43, nº 2, pp. 235-258.

CHAMPION, Matthew (2015): *Medieval Graffiti. The Lost Voices of England's Churches*. London, Penguin Random House.

CIRLOT, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 9ª ed.

Coloquios de Palatino y Pinciano (1995): José Luis Ocasar Ariza (ed.). Madrid, Turner.

COMPANYS i FARRERONS, Isabel (2009): *Catàleg de la col·lecció de pergamins de l'Ajuntament de Tarragona dipositats a l'Arxiu Històric de Tarragona*. Tarragona, Arxiu Històric de Tarragona i Arxiu de la Ciutat de Tarragona. Disponible en línea: http://xac.gencat.cat/ca/llista_arxius_comarcals/tarragones/publicacions/publicacions_editades_i-o_coeditades_per_l_arxiu_comarcal/

DELICADO, Francisco (1871): *Retrato de La lozana andaluza en lengua española muy clarísima compuesto en Roma, el cual retrato demuestra lo que en Roma*

pasaba, y contiene muchas más cosas que la Celestina. Madrid, Imp. y estereotipia de M. Rivadeneyra.

DJURDJEVIĆ, Nenad M. (2016): "The Meanings of the Camunian Rose and Solomon's Knot Symbols".

DOUTTÉ, Edmond (1909): *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*. Argel, Typographie Adolf Jourdan.

ERDELJAN, Jelena y VRANEŠEVIĆ, Branka (2016): "*Eikōn* and Magic. Solomon's Knot on the Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis". *Ikon*, nº 9, pp. 99-108.

FERNÁNDEZ SUÁREZ, Alberto y MIYARES FERNÁNDEZ, Alejandro (1987): "La estela de Duesos, Caravia". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* t. XLI, nº 124, pp. 1035-1054.

FLORS, Enric (2013): *Los vasos del palacio de Geldo. Forma, decoración y simbolismo en la "obra aspra" del siglo XV*. [Castellón], eDitARX. Publicaciones digitales.

FRATTI, Liliana; SANSONI, Umberto; SCOTTI, Riccardo (eds.) (2010): *Il Nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*. Torino, Ananke.

FRATTI LILIANA y SANSONI, Umberto (2010): "I secoli del Medioevo". En FRATTI LILIANA y SANSONI, Umberto y SCOTTI, Riccardo (eds.): *Il Nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*. Torino, Ananke, pp. 38-59.

FREEMAN, Leslie G. (2004): "Simbolismo en el texto y las ilustraciones del «in Apocalysin» de Beato". En Alberto del CAMPO, Joaquín GONZÁLEZ, José Luis CASADO y Leslie G. FREEMAN (eds.): *Beato. Obras completas y complementarias.* II: 'Documentos de su entorno histórico y literario'. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

GUÉNON, René (1935): "Notes and Queries". *The Speculative Mason*, t. XXVII, pp. 77-78, 118-119, 156.

GUERZONI, Compare Guido A. (2010): "The erotic fantasies of a model clerk: Amateur pornography at the beginning of the Cinquecento", en Sara F. MATTHEWS-GRIECO (ed.): *Erotic Cultures of Renaissance Italy*. Farnham, Ashgate, pp. 61-88.

GUIBERTEAU, Philippe (1970): "La 'Tenzone' ou 'Dispute avec Forese Donati'", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, t. 1, nº 1, pp. 169-184.

HERNÁNDEZ ALCARAZ, Laura (2009): "Villena. Castillo de la Atalaya". En *Graffiti. Arte espontáneo en Alicante. Alicante*, [Fundación MARQ], pp. 297-311.

HERNÁNDEZ ALCARAZ, Laura (2012): "Los *graffiti* del castillo de la Atalaya (Villena, Alicante): un ejemplo de puesta en valor". En *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*. Pablo Ozcáriz (ed.), Pamplona, Servicio de Publicaciones del Gobierno de Navarra, pp. 108-124.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2015): "Encuadernaciones inéditas de los siglos XV y XVI en el Instituto Valencia de Don Juan". *Boletín de la ANABAD*, t. 65, nº 3, pp. 87-126.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2016a): *Las artes suntuarias del reino nazarí de granada en el contexto cultural de occidente: lujo, especificidad, y éxito*. Tesis

doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/handle/10486/676512

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2016b): "Una obra excepcional de la platería castellana bajomedieval con esmaltes nazaríes: el exvoto de don Juan de Zúñiga". *Goya. Revista de arte*, nº 355, pp. 108-125.

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2008): "Laberintos de piedra. Canteros y escultores en el monasterio". En Hortensia LARRÉN IZQUIERDO (coord.): *Moreruela. Un monasterio en la historia del Císter*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 277-295.

HOLLIS, Crystal (2017): "Medieval Milwaukee: Unlikely Graffiti at the St. Joan of Arc Chapel". *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, t. 6, nº 1, pp. 132-146.

IAFRATE, Allegra (2019): *The long life of magical objects. A study in the Solomonic tradition*. Penn State Press.

JIMENO GUERRA, Vanessa (2015): "Un patrimonio oculto y recuperado. Los graffiti de la iglesia de Santiago de Peñalba (Peñalba de Santiago, León)", *Medievalismo*, nº 25, pp. 233-259.

JOSET, Jacques (1998): "Hacia una nueva edición crítica de La Lozana Andaluza (II)". En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* [Alcalá de Henares, 22-27 julio 1996]. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. 2, pp. 869-877.

KIRCHER, Athanasius (1650): *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Romæ, Ex Typographia Hæredum Francisci Corbelleti.

LEITE DE VASCONCELOS, José (1918): "Signum Salomonis (Estudo de Etnografia comparativa)", *O Arqueólogo Português*, t. XXIII, pp. 203-316.

LEMA PUEYO, José Ángel (1990): *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y Pamplona (1104-1134)*. Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza.

LO CASCIO, Pippo (2010): "Storie di Sicilia: *ru gruppu ri Salumuni*". En FRATTI LILIANA y SANSONI, Umberto y SCOTTI, Riccardo (eds.): *Il Nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*. Torino, Ananke, pp. 160-172.

LORENZO ARRIBAS, Josemi (2015, inédito): *Estudio histórico-artístico, y diagnóstico del estado de conservación, de las pinturas murales de la ermita de Villamartín de Sotoscueva, en Burgos*, promovido por el Servicio de Planificación y Estudios. Junta de Castilla y León. Dirección General del Patrimonio Cultural.

LORENZO ARRIBAS, Josemi (2016-2020): "Grafitos históricos (nº 53, 58, 60, 61, 62, 65, 72, 93)", en *Rinconete*. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/busqueda/busqueda.asp

LORENZO ARRIBAS, Josemi (2017): "*Maniculae monumentales*. Traslación de signos librarios a conjuntos murales medievales". En Manuel José PEDRAZA GARCÍA (dir.): *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

MACPHERSON, Ian (1997): "Fray Íñigo de Mendoza, Francisco Delicado y dos enigmas salomónicos". En José Manuel Lucía Mejía, (ed.): *Actas del VI Congreso*

internacional de la Asociación hispánica de literatura medieval (Alcalá de Henares, 12-16 septiembre 1995). Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, tomo I, pp. 39-56 [publicado en inglés como "Solomon Knot". En MACPHERSON, Ian R. y MACKAY, Angus (eds): *Love, Religion and Politics in Fifteenth Century Spain*. Leyden-Boston-Köln, Brill, 1998, pp. 205-221].

MAL LARA, Juan de (1568 [1996]): *Philosophía vulgar*. Ed. M. BERNAL RODRÍGUEZ. Madrid, Biblioteca Castro.

MALLO FERNÁNDEZ-AHÚJA, José (2001): "Las jambas de Santa Eulalia de Morcín, una nueva interpretación crítica". *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, t. 55, nº 158, pp. 237-254.

MARSILLA DE PASCUAL, Francisco (1994): "Notariado eclesiástico de la Iglesia de Cartagena (s. XV): I. Los signos notariales". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, nº 10, pp. 233-260.

MARTÍNEZ TAMUXE, Xoán (1986): "Aportación al estudio de la típica esvástica del Alto Miño luso-galaico". *Tuy, Museo y Archivo Histórico Diocesano*, nº 4, pp. 405-417.

MATEU IBARS, Josefina y MATEU IBARS, María Dolores (1980): *Colectánea paleográfica de la Corona de Aragón. Siglos IX-XVIII*. Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. 2 'Láminas".

MENDO CARMONA, Concepción (1997): "La suscripción altomedieval", *Signo. Revista de historia de la Cultura Escrita*, nº 4, pp. 267-229.

MENDOZA GARCÍA, Eva M.ª (2013): "*En testimonio de verdad*: los signos de los escribanos públicos". *Baetica. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 35, pp. 299-312.

MERGELINA, Cayetano de (1944-1945): "La Citania de Santa Tecla. La Guardia (Pontevedra)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº 11, pp. 13-54.

MORALES, Rafael (2014): "Los grimorios y recetarios mágicos: Del mítico Salomón al clérigo nigromante". En *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca, SEMYR, pp. 537-554.

ORCO, Pino dell' (2010): "Il nodo di Salomone, emblema d'otremondo occidentale". En FRATTI LILIANA y SANSONI, Umberto y SCOTTI, Riccardo (eds.): *Il Nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*. Torino, Ananke, pp. 218-225.

ORRIOLS, Anna (2009): "El Beato de Girona. Otra interpretación de alguna de sus imágenes". En *Rudesindus. "San Rosendo. Su tiempo y su legado"* [Congreso Internacional, Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) y Celanova, 27-30 junio 2007], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 132-145.

OSBOURNE, Gavin (2014): *Mosaics of power: superstition, magic and Christian power in early Byzantine floor mosaics*. Ph. D., University of Sussex.

OZCÁRIZ GIL, Pablo (2011): "Estudio de los grafitos". En MARTÍNEZ DE MORENTÍN, M.ª Rosario Lazcano (coord.): *Santa María de Ujué*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, pp. 170-181.

PIRAS, Giuseppe (2012): "Le epigrafi, i segni lapidari ei graffiti". En Marco MILANESE (ed). *Villaggi e monasteri. Orria Pithinna. La chiesa, il villaggio, il monastero*. Borgo San Lorenzo (Firenze), pp. 63-112.

PRIETO MORILLO, Saturnino (1997): "Monasterio de Moreruela: sinopsis gilptográfica". *Brigecio. Revista de estudios de Benavente y sus tierras*, nº 7, pp. 107-122.

PRITCHARD, Violet (1967 [2008]): *English Medieval Graffiti*. Cambridge, Cambridge University Press.

RISCO, Vicente (1959): "Apuntes sobre a *svastika do Minho* e o simbolismo dos nós". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, t. XVII, pp. 485-589.

RODRÍGUEZ, Elías; TINOCO, Pascual; GASPAR, Ranulfo (2019): *Marcas masónicas y graffitis novohispanos en Tula y Zempoala, Hidalgo, siglo XVI*. México, INAH.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Ramón (2014): "Acerca de algunos símbolos y 'signos mágicos' representados en amuletos monetiformes andalusíes", *Revista Numismática OMNI*, nº 1, pp. 65-78.

SALABERT, Pere (2013): "El «nudo de Salomón». Notas acerca de un graffito con otras tareas de la mirada", *DEF-GHI. Comunicación y arte*, nº 5, pp. 98-102.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa (1992): "La decoración mudéjar del Alcázar de Nájera". En *II Semana de Estudios Medievales* [Nájera 5-9 agosto 1991]. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 205-220.

SANSONI, Umberto (1998): *Il nodo di Salomone. Simboli e archetipo d'alleanza*. Edizioni del Centro.

Sancti Beati a Liebana Commentarius in Apocalypsin (1985): Roma.

SCHULENBURG, W. von (1889): "Der Salomonsknoten". *Mitteilungen Der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, t. 19, nº 4-5, pp. 37-42.

SCOTT, Leader (1899): *The Cathedral Builders: The Story of a Great Masonic Guild*. London, Sampson Low, Marston, & Co., Limited.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): "La mano de Fátima", *Revista digital de iconografía medieval*, nº 5, pp. 17-25.

SWEENEY, Mickey (2007): "Medieval Solomon and the Construction of Interpretation in Sir Gawain and the Green Knight". *Enarratio*, nº 14, pp. 101-117.

Synodicum Hispanum. III. 'Astorga, León y Oviedo' (1984): Antonio GARCÍA Y GARCÍA (ed.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

TRENTIN, Mia (2011). *I graffiti come fonte per la storia delle pratiche religiose medievali*. Venezia, Università Ca'Foscari

TROLETTI, Federico (2010): "Esegesi del Nodo di Salomone in alcune opere dal Trecento al Seicento". En FRATTI LILIANA y SANSONI, Umberto y SCOTTI, Riccardo (eds.): *Il Nodo di Salomone. Un simbolo nei millenni*. Torino, Ananke, pp. 78-99.

USOZ, Luis de [1849]: *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa.* En Madrid, Por Luis Sánchez [en realidad: Londres, Pickering].

VÁZQUEZ, José Andrés (1957): "El signo de Salomón en la iglesia del Castillo de Aracena". *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, XXVI, nº 81-82, pp. 100-107.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis (1962): "Sobre un pasaje de los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana". *Archivum*, t. 12, nº 12, pp. 113-116.

WAMERS, Egon (2013): "Das Kinderdoppelgrab unter der Frankfurter Bartholomäuskirche". En Egon WAMERS y Patrick PÉRIN (eds.): *Königinnen der Merowinger. Adelsgräber aus den Kirchen von Köln, Saint-Denis, Chelles und Frankfurt am Main*. Regensburg, Schnell & Steiner GmbH, pp. 160-182.

WILLIAMS, Kim (2015): "Verrocchio's Tombslab for Cosimo de'Medici: Designing with a Mathematical Vocabulary". En Michael J. OSTWALD (ed.): *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*. Birkhäuser, Cham, pp. 675-685.

WOLFENZON, Carolyn (2007): "La Lozana andaluza: Judaísmo, sífilis, exilio y creación", *Hispanic Research Journal*, t. 8, nº 2, pp. 107-122.

LA SIBILA DE CUMAS: REVALORIZACIÓN Y CRISTIANIZACIÓN MEDIEVAL DE UNA ICONOGRAFÍA DE ORIGEN ROMANO[1]

THE CUMAS SIBYL: REVALORIZATION AND MEDIEVAL CHRISTIANIZATION OF AN ICONOGRAPHY OF ROMAN ORIGIN

Ana VALTIERRA LACALLE

Profesora del Departamento de Historia del Arte

Universidad Complutense de Madrid

anavalti@ucm.es

Número ORCID: 0000-0003-2710-8794

Recibido: 11 de febrero de 2020

Aceptado: 12 de junio de 2020

Resumen: La Sibila de Cumas fue una figura con un gran protagonismo dentro del imaginario romano. Sin embargo, esta importancia en las fuentes no tuvo una correspondencia real en el arte, donde su imagen no fue muy prolífica. En la Edad Media hay una relectura de la *Égloga* IV en la que se hablaba de la venida de un niño para comenzar una nueva edad de oro, y del libro VI de la *Eneida*, en el que la Sibila de Cumas actúa como guía de Eneas en el inframundo, ambas obras de Virgilio. Gracias a la misma, al tema pagano se le dota de un significado cristiano que adquiere gran popularidad en el arte. De esta manera, su figura aparece de manera individualizada en diferentes soportes: manuscritos, capiteles o pinturas, asimilada normalmente a los profetas del Antiguo Testamento. Así, aparte de los atributos generales de todas las Sibilas como son la túnica y el velo, podemos individualizar otros, como la rama de oro o Cerbero, que nos permiten afirmar que nos encontramos antes su representación. A lo largo de este artículo, analizaremos a partir de las fuentes escritas y visuales, cuál fue la recepción de la figura de la Sibila en la Edad Media, así como las particularidades de su iconografía.

Palabras clave: Sibila de Cumas, iconografía, Virgilio, rama de oro, descenso al inframundo, prefiguraciones de Cristo, pervivencia del mundo clásico.

Abstract: The Sibyl of Cumas had a great role in the Roman imaginary. However, this importance in the sources did not have a real correspondence in art, where its image was not very prolific. In the Middle Ages there is a rereading of Eclogue IV, in the fragment describing the coming of a child to begin a new golden age, and from Book VI of the Aeneid were is was included a reference about the Sibyl of Cumas acts as a guide to Aeneas in the underworld, both works written by Virgil. The pagan theme is endowed with a Christian meaning that acquires great popularity in art. This way, his figure appears individually in different infraestructures: manuscripts,

[1] Este trabajo está realizado bajo el amparo del proyecto *AGLAYA. Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural*, Proyecto de Investigación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo (ref. H2019/HUM-5714).

 BY-NC-ND

capitals or paintings, normally assimilated to Old Testament prophets. Apart from the general attributes of all Sibyls such as the tunic and the veil, we can individualize others, such as the branch of gold or Cerberus, which allow us to affirm that we are before their representation. Throughout this article, we will analyze through written and visual sources, what was the reception of the figure of the Sibyl in the Middle Ages, as well as the peculiarities of its iconography.

Keywords: Sibyl of Cumas, iconography, Virgil, Golden Bough, descensus ad inferos, prefiguration of Christ, survival of the classical world.

Introducción

La Sibila de Cumas fue una figura con un gran protagonismo dentro del imaginario romano, especialmente vinculada a grandes relatos de tinte legendario pero que adquirieron una gran importancia en la historia de Roma. Efectivamente, esa figura femenina, o más bien sus libros proféticos fueron custodiados en el templo y se consultaban a la hora de tomar decisiones importantes. Sin embargo, esta importancia en las fuentes no tuvo una correspondencia real en el arte, donde su imagen no fue muy prolífica. En la Edad Media se produce un fenómeno crucial, en el momento en que dos textos romanos del escritor Virgilio son releídos con otra mirada. Nos referimos a la *Égloga* IV en la que se hablaba de la venida de un niño para comenzar una nueva edad de oro, y del libro IV de la *Eneida*, en el que la Sibila de Cumas actúa como guía de Eneas en el inframundo. La Sibila de Cumas aparece individualizada como una profetisa que anuncia la venida del Mesías en el caso de la primera fuente, y como figura que conoce los secretos del más allá, del conocimiento que está velado y que es capaz de mostrarlo a los iniciados que se adscriban a la fe. De esta manera, la imagen de la Sibila comenzó a ser individualizada y a tener un protagonismo por derecho propio en los programas Lo interesante de la configuración iconográfica de la sibila de Cumas en la Antigüedad Tardía y la Edad Media, es que muchos de sus elementos hunden sus raíces en fuentes escritas romanas. Es decir que, ante la ausencia de referentes iconográficos en las fuentes visuales del mundo romano se diseñaron unos atributos en función de las descripciones aparecidas en la narración virgiliana. Fruto de esta recreación escrita y visual por parte del cristianismo de este elemento pagano, la Sibila de Cumas adquirió un gran protagonismo en el arte posterior. En este sentido, el papel que jugó la Edad Media en determinar su representación, motivo de este estudio, fue crucial y se mantuvo en el Renacimiento y posterior.

Fuentes escritas griegas y romanas

La mención más antigua conservada que hace referencia a la Sibila se conserva de manera indirecta a través de un texto tardío de Plutarco, quien pone en boca de Heráclito (siglo VI a. C.): ‘Σίβυλλα δὲ μαινομένῳ στόματι’ καθ’ Ηράκλειτον ‘ἀγέλαστα καὶ ἀκαλλώπιστα καὶ ἀμύριστα φθεγγομένη, χιλίων ἐτῶν ἐξικνεῖται τῇ φωνῇ διὰ τὸν θεόν’ [2]. Es decir, se nos habla de una sola profetisa que llevaba más de mil años hablando “con la voz del dios”. Elvira Barba señala cómo a esta primera profetisa

[2] “Pero ‘la Sibila con su boca enloquecida’, como dice Heráclito, ‘lleva mil años profiriendo cosas sin gracia, sin aderezos y sin ungüentos con su voz gracias al dios’”, PLUTARCO, *De Pythiae oraculis*, 397A, trad. Francisca Pordomingo y José Antonio Fernández.

 BY-NC-ND

se le fueron atribuyendo tantas predicciones que resultó poco creíble que se tratara de una sola mujer, motivo por el cual su figura se fue desdoblando[3].

En el caso específico de la Sibila de Cumas, Virgilio narró cómo Eneas acudió a consultarla antes de su descenso al inframundo[4]. Su cueva estaba al pie del templo dedicado a Apolo que se ubicaba en la montaña de Cumas, al norte de Nápoles, y que fue mandado restaurar por Augusto. La Sibila le dio instrucciones y le acompañó en su descenso al Hades. En este relato aparece un elemento que tendrá su reflejo iconográfico: el árbol consagrado a Proserpina, de tallo de oro, al cual hay que arrancar una rama para poder ir al inframundo:

> *latet arbore opaca*
> *aureus et foliis et lento uimine ramus,*
> *Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis*
> *lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae.*
> *sed non ante datur telluris operta subire*
> *auricomos quam quis decerpserit arbore fetus.*
> *hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus*
> *instituit. primo auulso non deficit alter*
> *aureus, et simili frondescit uirga metallo.*
> *ergo alte uestiga oculis et rite repertum*
> *carpe manu; namque ipse uolens facilisque sequetur,*
> *si te fata uocant; aliter non uiribus ullis*
> *uincere nec duro poteris conuellere ferro*[5].

Ovidio en sus *Metamorfosis* también recoge el pasaje de cómo Eneas arribó a las playas de Cumas, a la cueva donde habitaba la Sibila, con la intención de que le diera las pautas para contactar con su padre muerto. Es ella quien actúa como guía en este viaje, uniendo el más allá con el más acá[6]. En este pasaje, se hace hincapié en tres aspectos fundamentales. Por un lado, menciona la rama de oro que le pide arrancar, como elemento iniciático en su viaje al más allá:

> *'magna petis,' dixit, 'vir factis maxime, cuius*
> *dextera per ferrum, pietas spectata per ignes.*
> *pone tamen, Troiane, metum: potiere petitis*
> *Elysiasque domos et regna novissima mundi*
> *me duce cognosces simulacraque cara parentis.*
> *invia virtuti nulla est via.' dixit et auro*
> *fulgentem ramum silva Iunonis Avernae*

[3] ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2017): p. 179.

[4] VIRGILIO, *Eneida*, VI, 9 y ss.

[5] "Entre la espesa fronda de un árbol hay oculto un ramo con sus hojas y su flexible tallo de oro, consagrado a la Juno de lo hondo de la tierra. Lo protege todo el bosque, lo circunda la umbría del valle tenebroso. A nadie se permite bajar a las profundas regiones de las sombras si no logra arrancar antes del árbol el ramo de flotantes hojas de oro. Es un don que ha dispuesto se le ofrezca la hermosa Proserpina. Cortado el primer ramo aparece otro igual y el tallo se reviste de hojas de oro. Así que alza los ojos y escudriña, y una vez que lo encuentres cógelo con la mano como debes, pues él se irá contigo de grado dócilmente si te es propicio tu hado. En otro caso no habrá fuerza capaz de doblegarlo ni duro hierro que lo arranque", VIRGILIO, *Eneida*, VI, 137-147 (trad. Javier de Echave-Sustaeta).

[6] OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 101-153.

 BY-NC-ND

monstravit iussitque suo divellere trunco[7].

Por otro lado, y muy importante de cara a su representación, aparece reflejado su carácter no divino, expresado por su propia boca:

'nec dea sum,' dixit 'nec sacri turis honore
humanum dignare caput, neu nescius erres,
lux aeterna mihi carituraque fine dabatur,
si mea virginitas Phoebo patuisset amanti'[8].

Por último, su longevidad, vinculada a su relación amorosa con Apolo. Según la narración, el dios para seducirla le concedió un deseo. Ella cogió un puñado de polvo y pidió vivir tantos años como motas tuviera ese puñado. Pero se le olvidó especificar que en paralelo deseaba la juventud eterna, por lo que en el momento de la visita de Eneas ya estaba muy envejecida. El texto especifica la edad que tiene en el momento: siete siglos, y lo que le queda por vivir: "trescientas cosechas y trescientas vendimias", es decir, tres siglos más. De esta manera, *usque adeo mutata ferar nullique videnda, voce tamen noscar; vocem mihi fata relinquent*[9]. Es decir, pasado el tiempo, y dado lo envejecida que estaba, era imposible viendo su aspecto físico reconocer a la atractiva doncella que sedujo a Apolo. Sólo por su voz y por sus profecías se la podía reconocer.

Varios siglos separan el supuesto texto de Heráclito (si creemos en la más que dudosa veracidad de Plutarco) y el del poeta romano, y sin embargo tanto en uno como en otro se hace hincapié en un elemento clave de la Sibila: su voz que tiene la peculiaridad de perdurar para siempre. Además, este segundo pasaje incide en la idea de su aspecto avejentado, del que será deudor la iconografía posterior. Prueba de ello, y aunque la referencia sea posterior al objetivo de este artículo, es la representación de la Sibila de Cumas que hace Miguel Ángel en la capilla Sixtina, donde aparece como una mujer llena de arrugas con un aspecto muy decrépito.

La recepción del mito en las fuentes medievales

La mención en las fuentes que va a tener gran trascendencia para el funcionamiento de su imagen en la Edad Media y posterior se la debemos a Virgilio, quién en su *Égloga* IV habla de un oráculo de la Sibila de Cumas que vaticina la llegada de un niño maravilloso, por el que la humanidad empezará una edad de oro: *ultima Cumaei venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeclorum nascitur ordo*[10]. Es importante resaltar que el texto original usa el adjetivo "*Cumaei*", que la

[7] "'Gran cosa pides, varón ilustre por tus gestas, cuyo valor quedó probado con la espada, tu piedad por las llamas. Pero pierde temor, troyano: lograrás tus deseos y conocerás guiado por mí, las mansiones del Elíseo, los últimos reinos del mundo y el espectro de tu querido padre; no hay camino inaccesible a la virtud'. Dijo, y en el bosque de Juno, la del Averno, le mostró una rama refulgente de oro, y le ordenó arrancarla de su tronco", OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 108-116, trad. Antonio Ramírez y Fernando Navarro.

[8] "Ni soy diosa ni tú debes juzgar a un mortal digno del honor del sagrado incienso; y para que no yerres por ignorancia, se me ofreció una vida eterna e inmortal, si mi virginidad se hubiera abierto al amor de Febo", OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 130-133, trad. Antonio Ramírez y Fernando Navarro.

[9] OVIDIO, *Metamorfosis*, XIV, 134-153.

[10] "La última edad del vaticinio de Cumas es ya legada: una gran sucesión de siglos nace de nuevo", VIRGILIO, *Églogas*, IV, 4-5, trad. Tomás A. Recio.

 BY-NC-ND

mayoría de los investigadores[11] asocian con la Sibila de Cumas, considerándolo así una de sus profecías. Esta idea tendría sentido "histórico" porque en los años en los que Virgilio escribe los supuestos oráculos de la Sibila de Cumas estaban custodiados en el Capitolio, y eran interpretados por los *quindecim viri*. Se habían convertido por tanto en una obra ligada a lo oficial, con todo lo que eso implica en época augustea.

En esta época, la Sibila de Cumas es invocada para favorecer a este recién nacido gracias al cual desaparecerían los vestigios de la maldad y el terror, y haría que reinaran las cosas buenas:

> *tu modo nascenti puero, quo ferrea primum*
> *desinet ac toto surget gens aurea mundo,*
> *casta fave Lucina; tuus iam regnat Apollo.*
> *Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit,*
> *Pollio, et incipient magni procedere menses;*
> *te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri,*
> *inrita perpetua solvent formidine terras*[12].

La *Égloga IV* de Virgilio presenta problemas de traducción que, aunque no son el objeto de estas líneas, es importante tener presente para no oscurecer más el significado[13]. Esta redacción quizá algo confusa con la que Virgilio nos hablaba de la llegada de este niño, sin especificar mucho más, fue aprovechada en época medieval para afirmar que en este escrito la Sibila de Cumas estaba profetizando la venida del Mesías. Es decir, en la Edad Media se intentó dilucidar quién era este niño de cuyo nacimiento se regocijaban los versos de Virgilio[14]. Realmente ni siquiera hoy sabemos quién es ese *nascenti puero*, que es la figura central de la *Égloga*. Si creemos a Servio, biógrafo de Virgilio, sería Asinio Galo, hijo de Asinio Polión (o en realidad el sobrino), patrón del poeta[15]. También se ha interpretado como el futuro hijo de Marco Antonio y Octavia, que se casaron ese verano dado que ese matrimonio servía para afirmar el pacto de Brindisi del 40 a. C. que unía los dos triunviros con la esperanza del fin de las guerras civiles y una nueva época de paz.

Sea como fuere algunos autores posteriores identificaron al *nascenti puero* con Jesucristo, tomando así a la Sibila Cumana como profetisa de la venida de Cristo. Efectivamente, Eusebio tradujo la *Égloga* IV al griego, y Constantino la recitó en el Concilio de Nicea del 325, dentro de su sermón del Viernes Santo. También Lactancio en el siglo IV en sus *Divinae Institutiones* interpretó esta Égloga vinculada a la venida

[11] Hay otros autores que conjeturan con que sería la Kymé eolia que habitaba en el mismo lugar del que provenía el padre de Hesíodo. De esta manera, aparecería aquí la misma sucesión de razas que estableció el escritor griego. En esta línea de pensamiento están METTE, H. J. (1973): 71-78 y RADKÉ, Gerhard (1959): pp. 217-246, pero esta teoría ha encontrado una oposición con una base bastante fundada.

[12] "Tú, casta Lucina sé propicia al niño que ahora nace, con él la raza de hierro dejará de serlo al punto y por todo el mundo surgirá una raza de oro. Tu Apolo reina ya. Bajo tu consulado, Polión, precisamente bajo el tuyo, se iniciará este honor del siglo y con tu gobierno es cuando empezarán los grandes meses su carrera", VIRGILIO, *Églogas*, IV, 7-14, trad. Tomás A. Recio. Por razones de espacio, reproducimos aquí tan sólo un fragmento de esta *Égloga*, de la cual además hemos resumido su contenido. En toda ella, insiste en esta idea del niño que vendrá y traerá el bien, con el que una nueva era dará comienzo.

[13] La bibliografía en este sentido es muy extensa. Cf. por ejemplo BUISEL, María Delia (2012): pp. 27-47.

[14] BUISEL, María Delia (1991): pp. 505-521.

[15] SERVIO, *In Vergilii Bucolica commentarii*.

 BY-NC-ND

del Mesías, y el propio San Agustín lo trató en su *Civitas Dei*[16]. De esta manera, tanto San Agustín como otros S. S. P. P. distinguieron en este *puer* una cuestión de naturaleza, no de identidad, advirtiendo con claridad que estaba hablando de un niño con doble φὐσις, por lo que vieron en el fragmento muchos rasgos anticipatorios de su propia fe[17]. De esta manera las palabras de Virgilio se fueron adaptando a las nuevas creencias, pasando la Sibila de Cumas a ser considerada como una visionaria del Mesías que estaba por venir[18]. Así, un tema profano vinculado al mundo clásico de origen griego en su vertiente general, pero específicamente romano al referirnos a la Sibila de Cumas, fue dotada de un gran significado cristiano y adquirió un protagonismo inusitado en época medieval.

La Sibila de Cumas en la iconografía romana

Si bien el tema de la Sibila gozó de una gran popularidad en la Edad Media por los motivos expuestos en el punto anterior, en el mundo antiguo sus imágenes no proliferaron apareciendo raramente en el arte. En el mundo griego no tenemos ejemplos en los que podamos afirmar con certeza que estamos ante la representación de la Sibila[19]. En el mundo romano tampoco abunda su iconografía, pero sí conservamos alguna imagen más, vinculada a la tradición de atribuir a Tarquinio la introducción de los libros sibilinos en Roma por la intervención de la Sibila de Cumas. Efectivamente parece que a este rey una anciana le ofreció nueve libros proféticos a un precio desmesurado, motivo por el que se negó a comprarlos. La Sibila entonces destruyó tres, y le ofreció los seis que quedaban al mismo precio. Tarquinio se volvió a negar. Entonces la Sibila destruyó otros tres, y se los ofreció al mismo precio del principio. El rey, temeroso de que destruyera todos los libros, compró los tres al precio inicial de los nueve. Estos tres Libros Sibilinos fueron muy apreciados en Roma, y se consultaba en las ocasiones importantes. Es decir, existían unos textos que la tradición romana atribuía a la Sibila de Cumas que fueron custodiados en el Templo de Júpiter, y gozaron de gran prestigio y veneración en Roma.

Una de las primeras representaciones sobre las que tenemos la certeza de que representa a la Sibila es la acuñación de un denario de Lucio Manlio Torquato **[fig. 1]**. En el anverso aparece la cabeza de la sibila de perfil coronada con hiedra, y debajo la inscripción SIBYLLA. En el reverso, aparece el trípode con un ánfora y dos estrellas[20]. La asociación de la figura de la Sibila (anverso) con la de Apolo por medio del trípode, hace alusión a la profecía de la época por la cual se veía al dios como el promotor del advenimiento de una nueva era cósmica[21].

[16] SAN AGUSTÍN, *Civitas Dei,* X, 27, 304-305.

[17] BUISEL, Maria Delia (2012): pp. 27-47.

[18] La bibliografía sobre la interpretación de la *Égloga* IV de Virgilio es muy extensa cf. por ejemplo, PONS PONS, Guillermo (2011): pp. 747-774; COURCELLE, Pierre (2011): pp. 294-319; BREMMER, Jan (2009): 183-208; ANDREATTA, Bruno (1983): pp. 109-122; JANKOWSKY, Agustyn (1962): pp. 262-371. MATTINGLY, Harold (1947): pp. 14-19; CARCOPINO, Jérôme (1939): pp. 459-460.

[19] CACCAMO CALTABIANO, Maria (1994): p. 757.

[20] CRAWFORD, Michael (1974): 411/1b; ALFÖLFI, Andreas (1975): pp. 165-192.

[21] CACCAMO CALTABIANO, Maria (1994): p. 757.

 BY-NC-ND



Fig. 1 Denario de Lucio Manlio Torquato, 63 d. C. plata, Colección Particular. Foto de: https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=2736&lot=563

La acuñación de estas monedas está en relación con la destrucción del Templo de Júpiter y la pérdida de los Libros Sibilinos en el 83 a. C., durante el transcurso de las guerras civiles en la dictadura de Sila. Con afán de remplazar esta preciosa reliquia, el Senado envió emisarios a diferentes partes del mundo a buscar otros ejemplares con los que sustituirlos. En este contexto tan revuelto, se produjeron las elecciones consulares del año 66 a. C., que ganaron Publio Cornelio Sila y Publio Autronio Peto. Pero fueron acusados de corrupción por un pariente suyo, Lucio Manlio Torcuato, quien fue nombrado cónsul para sustituirlos junto a Lucio Aurelio Cota. El denunciante, y entonces nuevo cónsul, decidió acuñar en el año 65 a. C. monedas con la imagen de la Sibila, una efigie que era fácilmente reconocible para cualquier ciudadano romano. De esta manera a través de esta iconografía recordaba a todos los que la vieran que él había sido el salvador de Roma ante la corrupción electoral y los terroríficos tiempos de la dictadura de Sila. Y aunque iconográficamente no esté marcadamente individualizada, el contexto nos permite afirmar que se trata de la Sibila de Cumas.

No es la única imagen que existía, aunque de algunas solo nos quede el testimonio de las fuentes escritas, y sabemos que en Roma había más representaciones de la Sibila. Plinio el Viejo menciona tres estatuas en el Foro que no han llegado hasta nosotros:

> *equidem et Sibyllae iuxta rostra esse non miror, tres sint licet: una quam Sextus Pacuius Taurus aed. pl. restituit; duae quas M. Messalla. primas putarem has et Atti Navi, positas aetate Tarquinii Prisci, ni regum antecedentium essent in Capitolio, ex his Romuli et Tatii sine tunica, sicut et Camilli in rostris. et ante aedem Castorum fuit Q. Marci Tremuli equestris togata, qui Samnites bis devicerat captaque Anagnia populum stipendio liberaverat*[22].

[22] "I am not at all surprized, too, that statues of the Sibyl should have been erected near the Rostra, even though three in number; one of which was repaired by Sextus Pacuvius Taurus, ædile of the people, and the other two by M. Messala. I should have considered these and that of Attus Navius to have been the oldest, as having been placed there in the time of Tarquinius

 BY-NC-ND

Es cierto que son pocos los datos que nos da este texto para elucubrar qué tres Sibilas eran las esculpidas en el Foro, pero dada la importancia que se dio en el ámbito romano a la Sibila de Cumas resulta plausible presuponer que una de las esculturas fuera ella, representada con un aspecto similar al de las monedas acuñadas en el 65 a. C. Este juicio que volcamos en estas líneas ha sido defendido por otros autores antes que yo, que precisan que serían la Sibila de Cumas, de Eritrea y la Tiburtina[23].

Como vemos, los ejemplos sobre la representación de la Sibila de Cumas no son muy amplios y sus atributos no son muy concretos. En general, la iconografía antigua de las Sibilas es bastante inespecífica y la muestra reducida. Esto provoca que sea difícil aseverar no solo qué Sibila en concreto es la representada, sino que en múltiples ocasiones los autores no se pongan de acuerdo sobre si es una Sibila o la Pitia. La excepción son las esculturas desaparecidas, y la acuñación de denarios ya mencionada a partir del 65 a. C., motivada por cuestiones políticas que pretendían recordar al pueblo romano la reconstrucción de su legado antiguo. Tanto en un caso como en otro parece que estaríamos hablando en concreto de la Sibila de Cumas, que además aparece perfectamente identificada en varias miniaturas del *Vergilius Vaticanus* de principios del siglo V.

La antigüedad tardía: El *Vergilius Vaticanus* (Vaticano, Biblioteca Apostólica, Cod. Vat. lat. 3225)

El *Vergilius Vaticanus*[24] es un manuscrito ilustrado de h. 400 d. C. que en su forma actual contiene fragmentos de la *Eneida* y de las *Geórgicas* de Virgilio. Originariamente se calcula que tenía 440 folios y 280 ilustraciones, pero en la actualidad conservamos 76 folios y 50 ilustraciones[25]. De ellas, 8 imágenes están dedicadas a la Sibila de Cumas acompañando a Eneas:

- Eneas y Acates ante el Templo de Apolo[26] **[fig. 2]**: El templo tetrástilo se posiciona a la derecha, y delante está el altar y la Sibila Cumana. Los cuatro elementos fundamentales de esta iconografía están identificados por una inscripción: "ACHATES", "AENEAS", "SIBYLLA" y "TEMPLUM APOLINIS". Eneas y Acates van vestidos con túnica y sandalias. La Sibila de Cumas va arreglada con el manto o *palla*, una pieza fundamental de vestimenta para toda mujer romana decente, según Tertuliano[27]. En ese caso de color púrpura, una tintura difícil de conseguir y símbolo de alto estatus. Con su mano derecha y dos dedos separados, se dirige a Eneas, y en su mano izquierda sostiene una gran rama moteada en dorado[28].

Priscus, had there not been in the Capitol the statues of the preceding kings", PLINIO, *Historia Natural*, 34, 11, trad. John Bostock.

[23] KURFESS, Alfons (1954): p. 191.

[24] *Vergilius Vaticanus*, h. 400 d. C. Vaticano, Biblioteca Apostólica, Cod. Vat. lat. 3225.

[25] La bibliografía sobre este manuscrito es extensa, reflejamos tan solo una muestra en la que se hace hincapié en el estudio de las imágenes: CAMPANA, Augusto (2008); PACE, Valentino, (2011): 213-272; STEVENSON, Thomas B. (1983); GEYER, Angelika (1989); WRIGHT, David H. (1993) y BUONOCORE, Marco (1997).

[26] *Vat. Lat.* 3225 fol. 45v.

[27] TERTULIANO, *De Pallio*, I.

[28] Sobre la vestimenta en el *Vergilius Vaticanus*, especialmente la de Eneas, cf. SEBESTA, Judith Lynn (1993): pp. 27-33.

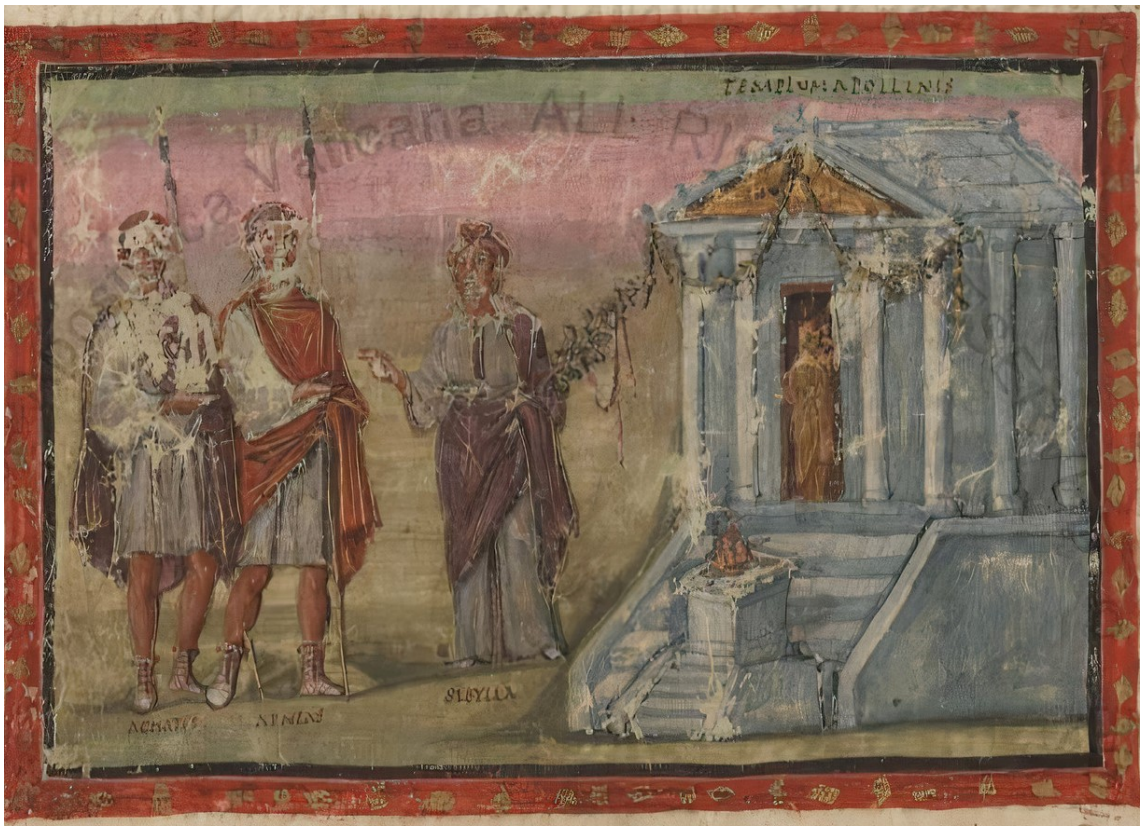


Fig. 2 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 45v), h. 400, manuscrito iluminado, Vaticano, Biblioteca Apostólica. Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

Esta imagen ilustra de manera específica el pasaje de Virgilio en el cual Eneas ha acudido a su cueva, que estaba al pie del templo de Apolo en la montaña de Cumas, al norte de Nápoles. La Sibila está en pleno acto de darle instrucciones, lo que se marca por la gestualidad de su brazo derecho extendido y los dos dedos separados del grueso de la mano. La rama de oro es la procedente del árbol de Proserpina, el instrumento necesario según explica la Sibila, para poder descender al inframundo[29].

- La Sibila de Cumas asiste al sacrificio de Eneas[30] **[fig. 3]**: al fondo de la imagen está el "lago de aguas negras y un tenebroso bosque". A la derecha, hay cuatro novillos negros con guirnaldas de flores al cuello que la Sibila ha alineado. Debajo, tres jóvenes con cuencos y coronas de flores con otros dos novillos negros también engalanados. Llevan cuencos en sus manos en los cuales están recogiendo la sangre extraída con cuchillos del cuello de los animales. La Sibila de Cumas está a la izquierda, vestida de manera similar a la anterior imagen también identificada por la inscripción "SIBYLLA". Lleva un cuenco en su mano derecha, con el que vierte vino por la frente de los animales. Ha cortado las puntas de las cerdas en medio de las astas a los animales, y está echando las primicias sobre el fuego de su izquierda. Está invocando a Hécate, la Noche. A la izquierda del todo, Eneas degolla a una cordera clavándole desde atrás una espada en el cuello, mientras una figura masculina recoge con un cuenco la sangre que mana[31].

[29] VIRGILIO, *Eneida*, VI, 9 y ss.

[30] *Vat. Lat.* 3225 fol. 46v.

[31] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 236-254.

 BY-NC-ND



Fig. 3 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 46v), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

• La Sibila de Cumas y Eneas en el vestíbulo del Hades[32] **[fig. 4]**: El pasaje en el que Virgilio detalla la llegada de la Sibila y Eneas al vestíbulo del Hades[33] es quizá uno de los más espeluznantes de toda la narración, en el que se personifican todos los estados vitales en torno a la muerte como Vejez, Remordimientos, Miedo, Guerra o Pena. Es un fragmento repleto de personajes, de los que el pintor ha seleccionado varios como los más representativos. Así, vemos a la izquierda pasando ese vestíbulo a Eneas, esta vez en una imagen más deteriorada que no nos permite especificar su iconografía. Podemos distinguir en el centro *in medio ramos annosaque bracchia pandit ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent*, esto el sombrío olmo gigante de cuyo follaje cuelgan los sueños vanos[34]. Aquí moran monstruosas fieras como dos centauros situados debajo del olmo a la derecha, e identificados por la inscripción "CENTAURI"; y a su derecha Quimera de la que podemos distinguir sus cabezas de león y cabra y que conserva otro epígrafe. Toda la fila de arriba son figuras de apariencia humana pero pintadas de color azulado simulando su aspecto traslúcido porque son fantasmas, almas sin cuerpo contra los que desenfunda la espada Eneas, pero la Sibila le previene de la inutilidad del hierro contra ellos[35].

[32] *Vat. Lat.* 3225 fol. 47v.

[33] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 268-294.

[34] "En el centro, un sombrío olmo gigante tiende sus ramas, con añosos brazos. Anidan por todo él los sueños vanos, según dicen, colgados de toso su follaje", VIRGILIO, *Eneida,* VI, 282-285, trad. Javier de Echave-Sustaeta.

[35] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 290-294.

 BY-NC-ND



Fig. 4 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol 47v), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

• La Sibila de Cumas y Eneas se encuentran a Cerbero y a Minos[36] **[fig. 5]**: a la izquierda Eneas, identificado por una inscripción parcialmente conservada "AEN", y la Sibila identificada con "SIBYLLA" se dirigen al encuentro de Cerbero que está delante de la entrada de una gruta. Ella lleva visible en su mano izquierda la rama de oro de Proserpina que anteriormente ha mostrado a Caronte[37]. Extiende su mano derecha seguramente para arrojarle la torta amasada con miel y adormideras con la que le va a sumir en un profundo sueño para que Eneas pase[38]. A la derecha de esa entrada, dos niños "segados del pecho de sus madres"[39]. En la parte alta, Minos con los condenados a morir por falsa acusación[40].



Fig. 5 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 48v), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

[36] *Vat. Lat.* 3225 fol. 48v.

[37] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 400-409.

[38] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 418-425.

[39] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 425-429.

[40] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 429-439.

 BY-NC-ND

• La Sibila de Cumas y Eneas con Deífobo y Tisífone **[fig. 6]**[41]: es una de las imágenes que más dañadas están del manuscrito, conservando partes bastante borrosas. Se distingue en la parte derecha un recinto envuelto en un muro con una recia puerta en cuya entrada está sentada Tisífone, una de las tres Erinias o Furias, que era la encargada de castigar los delitos cometidos por asesinato. En este fragmento de la *Eneida*[42] aparece descrita con un manto lleno de sangre, custodiando las puertas del Tártaro. A su izquierda, tres figuras: la Sibila, Eneas y Deífobo, el príncipe troyano hijo de Príamo y Hécuba que se casó con Helena tras la muerte de Paris. En este encuentro le cuenta a Eneas su muerte a manos de Helena, y su posterior mutilación llevada a cabo por Menelao. El pasaje finaliza con la Sibila instando a Eneas a no entretenerse con llantos sobre cosas del pasado, y la explicación de la bifurcación de los caminos[43].



Fig. 6 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 49r), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

• La Sibila de Cumas y Eneas llegan a los Campos Elíseos[44] **[fig. 7]**: La lectura de la imagen comienza por la parte superior izquierda. Aquí esta vez es Eneas quien sostiene la rama de oro la cual va enganchar en el dintel de la puerta abovedada como ofrenda a Proserpina. Detrás de él, la Sibila de Cumas. A la derecha, dos parejas de jóvenes se ejercitan en la "herbosa palestra", practicando la lucha. En la esquina superior derecha, e identificado con una inscripción, está "ORFEUS"[45]. La mitad inferior de la imagen es un reflejo fiel de la narración de Virgilio[46]: los héroes

[41] *Vat. Lat.* 3225 fol. 49r.

[42] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 546-439.

[43] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 494-4547.

[44] *Vat. Lat.* 3225 fol. 52r.

[45] Sobre la iconografía de Orfeo, cf. RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2016): pp. 175-202.

[46] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 635-664.

Ilo, Asáraco y Dárdano están en la parte izquierda. Todo el centro y parte derecha de la imagen lo ocupan sus escudos esparcidos por la tierra, sus lanzas hincadas en la tierra, los carros sin uncir y los cordeles desperdigados. Un grupo canta himnos a Apolo en el bosque. Los que fueron sacerdotes castos, fieles a los dioses y los que hicieron el bien, están en esta zona del inframundo ciñendo sus coronas.



Fig. 7 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 52r), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

- La Sibila pregunta a Museo sobre el paradero de Anquises[47] **[fig. 8]**: la imagen presenta bastante deterioro pero se distinguen tres figuras en la parte izquierda correspondiente a Sibila, Eneas y Museo, el cantor legendario discípulo de Orfeo que compuso versos, según Platón, sobre los bienaventurados del Elisio[48], lo que explicaría su presencia en el texto de Virgilio y como consecuencia aquí. En la parte derecha, el río del que habla Museo con varias figuras cogiendo agua con las manos, que se corresponde con la respuesta de cantor, por la que nadie tiene allí lugar fijo, porque viven en los bosques y las praderas que refrescan los arroyos[49].

[47] *Vat. Lat*. 3225 fol. 53v.

[48] PLATÓN, *República,* 363.

[49] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 666-678.

 BY-NC-ND



Fig. 8 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 53v), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

• Anquises despide a la Sibila y Eneas en la puerta de marfil[50] **[fig. 9]**: en la parte izquierda una figura con la cabeza cubierta y vestida de blanco, identificada en la parte inferior por la inscripción "ANCHISES". Enfrente, las dos puertas del Sueño identificadas también por una inscripción. La de la izquierda, "CORNEA", es la que permite un paso fácil a las sombras verdaderas. La de la derecha, es la puerta de marfil por la que los espíritus mandan visiones ilusorias[51]. Es la que están atravesando la Sibila y Eneas, indicando así tanto el pintor como Virgilio en el texto original que Eneas recordará todo lo sucedido en el inframundo como si fuera un sueño[52].



Fig. 9 Vergilius Vaticanus (detalle, Cod. Vat. lat. 3225, fol. 57r), h. 400, manuscrito iluminado, Biblioteca Apostólica (Vaticano). Foto de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225

[50] *Vat. Lat*. 3225 fol. 57r.

[51] Louis-Francis ROLLAND (1957, pp. 185-188) señaló que el motivo exacto de que salgan por esta puerta es que su éxodo pasaría desapercibido para los muertos. La ley del inframundo era estricta, no se podía escapar de él si uno estaba vivo. De esta manera saliendo por esta puerta se respetaría la normativa del Hades.

[52] VIRGILIO, *Eneida,* VI, 893-901.

 BY-NC-ND

La Sibila de Cumas es conocedora de los secretos del más allá, y se encarga de guiar a Eneas, en los preparativos y durante el viaje, para poder realizar la inmersión pudiendo volver. Ella acompaña al héroe en su recorrido, explicándole lo que van viendo, y dándole las pautas para superar los obstáculos que se puedan encontrar. El canto VI de la *Eneida* está considerado crucial, puesto que marca el punto de inflexión del desarrollo de la narración, es decir que tiene una importancia vital para el desarrollo de la historia. Tras esta catábasis Eneas emerge más sabio, e infundido del espíritu de hacer grandes cosas.

Extensión geográfica, soportes principales y atributos en el arte medieval

La Sibila como figura genérica se convirtió en uno de los grandes temas de la iconografía cristiana en Europa, alcanzando gran notoriedad su representación. Dentro de esta generalidad, la Sibila de Cumas gozó de una gran consideración en el arte medieval y posterior por su vinculación al anuncio de la venida del Mesías, así como su carácter de conocedora de los secretos del más allá. De esta manera, fue incluida de manera frecuente en las representaciones del Antiguo Testamento, junto con los profetas. Esta popularidad marcada en la Edad Media aumentó en el Renacimiento, donde se convirtió en una constante el incorporar un grupo de Sibilas en los grandes programas iconográficos.

Aunque geográficamente hablando alcanzó una extensión generalizada es interesante remarcar su papel, en palabras de Castiñeiras, de *genius loci*[53]. Es decir que en apenas un radio de cincuenta kilómetros de los alrededores de Cumas (actual Campania) se encuentran algunas de las figuraciones más antiguas de la Sibila: Sant'Angelo in Fornis y Sessa Aurunca, y en donde a partir del siglo X se observa un creciente interés por la copia e ilustración de textos virgilianos. De esta manera en el sur de Italia las leyendas sibilinas encontraron una especial difusión, y entre los siglos XI y XIII su imagen se popularizó de manera notable.

Este punto geográfico es crucial para entender la gran difusión que tuvo la figura de la Sibila. Según la narración de Estrabón[54], Cumas fue la primera colonia griega establecida en Italia, es decir que se vincularía a la ancestral tradición sibilina que tanta repercusión tuvo en el mundo griego. Dionisio de Halicarnaso afirmó que los fundadores de Cumas procedían de Calcis y de Eretria[55]. Aunque es cierto que es un dato cuestionable, porque otros autores hablan de Calcis y Cime (Eubea) como los colonos que fundaron Cumas[56], resulta llamativo en tanto en cuanto según algunas tradiciones la Sibila de Cumas era la Sibila de Eritrea emigrada a Italia[57], es decir, existe una contaminación entre ambas figuras.

En cuanto a los soportes donde la Sibila de Cumas aparece son preferentemente libros, sillerías de coro, trascoros, púlpitos, relieves en los accesos al templo y pinturas, aumentando su número de efigies en época renacentista en todos estos ámbitos. Normalmente, la encontramos reforzando la doctrina cristiana asociada a la profecía de la venida del Mesías, convirtiéndose en uno de los primeros

[53] CASTIÑEIRAS, Manuel (2015): pp. 181-182.

[54] ESTRABÓN, *Geografía,* V,4,4.

[55] DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia antigua de Roma*, VII,10.

[56] ESTRABÓN, *Geografía,* V,4,4.

[57] CASTIÑEIRAS, Manuel (2015): p. 176. En este sentido remito a los interesantes estudios de Castiñeiras sobre la materia, donde analiza la relación de la figura de la Sibila con sus aspectos litúrgicos.

pilares de la iglesia y asociada a la representación de los profetas del Antiguo Testamento. En este sentido su posición es fundamental, porque podemos encontrarla, como en el Breviario de Isabel la Católica, antes del Domingo de Adviento, puesto que vaticinó según la visión cristiana la venida del Mesías.

Su ubicación está plenamente medida también dentro de programas iconográficos muy complejos, como es el caso de Sant'Andrea di Pistoia donde las seis Sibilas se ubican en cada una de las seis esquinas del púlpito y cada una está acompañada de dos profetas. Castiñeiras las ubicó entre grandes escenas de la vida de Cristo que serían la Natividad (SO), Epifanía (SE), Matanza de los Inocentes (E), Crucifixión (NE) y Juicio Final (NO) como modernas mensajeras del mensaje de Cristo[58]. Es decir, cada una de estas sibilas estaría relacionada con el anuncio de una gran gesta de la vida de Cristo, y ubicada de manera estratégica como profetisas que enfatizan la verdad de la venida del Mesías. Esto sería porque la mayoría de estos pasajes según la tradición, habrían sido anunciado por las sibilas[59]. En el caso de la cumana, habría vaticinado el nacimiento del Mesías, de ahí su vinculación a esta escena concreta.

Muchas veces funcionaba como imagen en zonas de paso, donde su significado de puente entre mundos se ve intensificado. Por ejemplo, en capiteles de entradas al templo donde justamente se escenifica la entrada de la Sibila y Eneas al inframundo, de tal manera que se pone de manifiesto su carácter de personaje que conoce los secretos velados del más allá, y acompaña a los mortales en la adquisición de la sabiduría.

El atributo más recurrente es el uso de un velo que deja parte de la cabeza sin cubrir, como sus profecías, que pueden ser descubiertas. Ese cubrimiento se vuelve más amplio y pesado con la llegada del cristianismo, para reforzar la idea de revelación divina a los paganos[60]. Es por tanto una forma de vestir clásica que con el devenir de los siglos se va "modernizando", apareciendo vestimentas de época o tocados a modo de amplias cofias dependiendo de la usanza del momento, eso sí, manteniendo ese aspecto de la cabeza cubierta. Sin embargo, este es un atributo general a todas las Sibilas, igual que los rollos, que son el instrumento que usan para plasmar sus visiones.

Si nos referimos a la iconografía de la Sibila de Cumas en particular, en el mundo romano no tuvo unos atributos marcados que nos permitieran diferenciarla más allá de la inscripción que porta, de ahí que en ocasiones sea difícil individualizar su figura entre el resto de las sibilas. Sin embargo, desde la Antigüedad tardía encontramos aspectos que, sacados de los textos romanos, permiten especificar su figura. Entre ellos, destaca la rama de oro del árbol de Proserpina, el instrumento que permite el acceso al inframundo y sin el cual uno no puede bajar. También elementos relacionados con el contexto de la historia narrada en el libro VI de la *Eneida*, como puede ser la presencia de Cerbero, el perro de tres cabezas que guarda las puertas del Hades. En este sentido, ella funciona no solo como la guía, también como la conocedora de los secretos del submundo.

[58] CASTIÑEIRAS, Manuel (2017): pp. 323-328.

[59] CASTELLI, Patrizia (1998): 713.

[60] MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2018): 49.

El libro también formaría parte de sus atributos específicos. Es cierto que es un elemento con el que pueden aparecer el resto de sibilas y que es constante a todas ellas sobre todo en el Renacimiento porque está en estrecha unión con sus habilidades proféticas. Pero la vinculación de este atributo a la Sibila de Cumas es directa a la historia sobre los libros oraculares comprados por Tarquinio, y la importancia que estos tuvieron en el mundo romano. Harían hincapié en su carácter profético, como anunciadora de la llegada del Mesías.

En esta línea, y con clara función eucarística, podemos encontrarla acompañada de un pan o un cuenco. Sobre todo, es particularmente interesante cuando aparece sujetando un cuenco porque es un elemento que aparecía en las representaciones de la Pitia en la cerámica griega de figuras rojas del siglo V a. C., pero no de la Sibila y en todo caso no en el mundo romano. Sin embargo, ilustraciones tempranas de manuscritos de la *Eneida* imaginan a la Sibila de Cumas con un cuenco en la mano para libar vino sobre los novillos del sacrificio, mientras que otras figuras recogen la sangre del sacrificio. En este sentido, esta asociación entre vino y sangre realizada desde el paganismo encontró una fácil evolución iconográfica en el mundo cristiano, donde el cuenco simbolizaría la transubstanciación del vino en la sangre de Cristo.

Un aspecto también propio de su iconografía sería el ser representada como una anciana, haciendo alusión al trato que hizo con Apolo de no morir nunca, y en el que se le olvidó mencionar que en consonancia no quería envejecer. Así, lo podemos rastrear en la decoración de una habitación del Palazzo di Montegiordano (Roma) realizada entre 1430 y 1432 que no ha llegado hasta nosotros pero que conservamos en descripciones precisas. En este lugar se representarían las sibilas asociadas cada una a un profeta e individualizadas por los atributos y la edad. Así, la Sibila Cumana sería una anciana de 80 años acompañada de Isaías[61], quien también anuncio la venida del Emanuel. La aparición de grandes repertorios artísticos hizo que se pudieran detallar algunos aspectos de su iconografía, como puede ser el aspecto de ser una anciana de más de setecientos años, que se convirtió en un éxito durante el Renacimiento[62].

En el Renacimiento las imágenes de la Sibila se multiplicaron, sin duda como consecuencia de la importancia que tuvieron en época medieval, y ese renacer explícito del mundo romano en el que la Sibila de Cumas cumplía todos los requisitos para convertirse en una figura de éxito en todo el arte. Era por derecho propio una figura clásica, a la que se le había dotado de un importante significado cristiano. Su aparición en grandes repertorios a partir de este momento, hicieron que se pudieran detallar algunos aspectos de su iconografía, como puede ser el aspecto de ser una anciana de más de setecientos años. Así, por ejemplo, la representa Miguel Ángel en la Capilla Sixtina **[fig.10]**.

[61] HÉLIN, Maurice (1936): pp. 349-366.

[62] CASTIÑEIRAS, Manuel (2017): p. 329.

 BY-NC-ND



Fig. 10 Capilla Sixtina (detalle), Miguel Ángel Buonarroti, 1508-1512, fresco, Palacio Apostólico (Vaticano). Foto de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_sibille,_cumana_01.jpg

La rama de oro y Cerbero. Re-atribuciones iconográficas en capiteles románicos

En los últimos años se han realizado algunos estudios sobre la iconografía de la Sibila en general, poniendo en relieve la importancia que tuvo esta figura clásica en el arte medieval[63]. También algunos análisis de casos particulares, especialmente vinculados a la Sibila Eritrea a partir del magnífico estudio de Serafín Moralejo[64]. Sin embargo, a pesar de la valía que tuvo la Sibila de Cumas en el pensamiento medieval, de manera tradicional no se le han dedicado estudios iconográficos específicos. Esto quizá ha propiciado que existan algunas atribuciones que no son todo lo precisas que deberían, y que estudios más recientes están intentando paliar. Así, se están produciendo algunos cambios de atribuciones a raíz de una nueva relectura de algunas imágenes.

Es el caso de uno de los doce capiteles de la portada meridional de la iglesia de Roda de Isábena, en concreto el que ilustra la columnilla más externa a la derecha **[fig. 11]**. En ella, podemos diferenciar a la izquierda una figura masculina, y a la derecha, una femenina con la cabeza cubierta por un velo, que sostiene en su mano

[63] Cf. los interesantes estudios de CASTIÑEIRAS, Manuel (2015): pp. 169-206; (2016): pp. 97-110 y (2017): pp. 303-334; MANZAREITIA VALLE, Santiago (2018): pp. 47-63; y PALACIOS JURADO, Helena (2018): pp. 65-97.

[64] MORALEJO, Serafín (1993): p. 199.

derecha una rama. A los pies de la figura masculina, hay un perro. Tradicionalmente, esta imagen se había interpretado como una escena del *Génesis*[65] en la que Eva presentaba a Adán el fruto prohibido[66]. Sin embargo, hay ciertos elementos iconográficos como esa rama tan marcada y con un claro protagonismo, y el perro a los pies de la figura masculina, que podían hacer pensar en una interpretación unida al texto de Virgilio.



Fig.11 Capitel de la puerta meridional, siglo X, iglesia de Roda de Isábena (Huesca). Foto de: https://romanicoribagorzano.files.wordpress.com/2013/05/capitel-1.jpg

Efectivamente, fue Ugarte Arana quien señaló que probablemente este capitel esté representando en realidad a Eneas, la Sibila con la rama de oro en la mano y Cerbero, el perro guardián de las puertas del Hades[67]. Llevaría por tanto la rama de oro del árbol de Proserpina que permite el paso al inframundo, y funcionaría como transmisora del conocimiento sobre el más allá velado a los mortales. Reflejaría de manera casi exacta el pasaje en el cual la Sibila de Cumas le lanza la torta adormidera:

> *Cerberus haec ingens latratu regna trifauci*
> *personat adverso recubans immanis in antro.*
> *cui vates horrere videns iam colla colubris*
> *melle soporatam et medicatis frugibus offam*
> *obicit. ille fame rabida tria guttura pandens*
> *corripit obiectam, atque immania terga resolvit*
> *fusus humi totoque ingens extenditur antro.*
> *occupat Aeneas aditum custode sepulto*

[65] *Génesis*, 3.

[66] Así por ejemplo aparece en RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): p. 197 y EZQUERRA LAPETRA, Fernando (2018): pp. 64-69.

[67] UGARTE ARANA, Juan Ramón (2018): pp. 16-30.

evaditque celer ripam inremeabilis undae[68].

Es evidente el cargado simbolismo iniciático que tiene este pasaje, que intensifica su significado al estar ubicado en la entrada meridional del templo. La Sibila conoce los secretos del más allá, y acompaña en el pasaje a Eneas. Este momento exacto aparece esculpido en el capitel: intentando traspasar la puerta del reino del Hades, para poder acceder al inframundo. Pero para ello, tiene que engañar a Cerbero, cuya función era evitar que los muertos salieran, y que los vivos pudieran entrar en el Hades. De esta manera encontramos varios elementos ejemplarizantes en el acceso al templo: el *pius* Eneas, la Sibila que desvela este conocimiento antiguo, la rama de oro como instrumento para acceder y Cerbero como vigilante de los accesos[69].

El concepto de *descensus ad inferos* (descenso hacia el infierno), que implica ir de arriba abajo, ancla sus raíces en el concepto de κατάβασις ("catábasis") un tema recurrente dentro de la épica griega[70]. La catábasis de Eneas tiene dos objetivos principales: por un lado, saber qué le depara a su estirpe, es decir es un viaje iniciático hacia el conocimiento y la sabiduría. Por otro lado, completar su formación y madurez.

En la Antigüedad clásica a los muertos se les dotaba de cierto carácter profético, además se ser conocedores de sucesos pasados, presentes y futuros a los que los vivos no tenían acceso[71]. Es decir, que el descenso al inframundo tenía como consecuencia la revelación de conocimientos sobre la vida y sobre la muerte que no eran accesibles al común de los mortales. La Sibila por tanto funciona con el doble eje en este capitel de profetisa de la venida de Cristo, y ser la guía que da acceso a un conocimiento superior, a una unión entre el más allá y el más acá. Nada más simbólico que una puerta para que aparezca esta iconografía, estando totalmente relacionada con la topografía del templo. De esta manera, la adaptación de este tema para el acceso a la iglesia estaría fuertemente relacionada con la reinterpretación cristiana de este motivo tomado del mundo clásico.

Tenemos constancia de que en el *scriptorium* de Roda de Isábena se copiaron a finales del siglo XII varios ejemplares de la obra de Virgilio[72]. Los canónigos rotenses eran conocedores y seguidores de la regla agustiniana, y como ya hemos mencionado al inicio del presente artículo, San Agustín fue uno de los grandes valedores de la reinterpretación cristiana de los textos virgilianos[73]. De esta manera sabemos, de manera explícita, que conocían este fragmento y su interpretación simbólica unida al pensamiento cristiano.

---

[68] "El enorme Cérbero ensordece este reino con el ladrido de sus tres gargantas, descomunal, tendido en su cubil frente a la entrada. La Sibila, advirtiendo que se erizan las sierpes de su cuello, le arroja una torta amasada con miel y adormideras. Él con su hambre voraz abriendo sus tres fauces la arrebata, estira su monstuoso lomo y se tiende en l tierra y llena corpulento todo el antro. Sumido en sueño su guardián, gana Eneas la entrada y se aleja veloz de la orilla y las ondas de las que nadie vuelve", VIRGILIO, *Eneida*, VI, 417-425 (trad. Javier de Echave-Sustaeta).

[69] UGARTE ARANA, Juan Ramón (2018): pp. 16-30.

[70] Sobre la catábasis y su iconografía cf. GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999): pp. 129-179.

[71] FELTON, Debbie (2007): p. 24.

[72] SWANSON HERNÁNDEZ, Rebeca (2016): pp. 123-125.

[73] ESTRADA BARBIER, Bernado (1990): pp. 63-78.

 BY-NC-ND

Además, es importante reseñar las similitudes entre este capitel y la tercera imagen del *Vergilius Vaticanus*[74] que hemos comentado anteriormente, donde en su escena central reconocíamos a la Sibila con Eneas ante Cerbero en las puertas del Hades. La única parte no explicitada en el capitel románico que sí aparece en la miniatura es la entrada en piedra con forma de arco de medio punto que custodia el perro infernal, pero que sin embargo sí podemos reconocer en el acceso físico en sí de la puerta meridional de la iglesia. De esta forma, de manera simbólica, la puerta meridional de acceso a la iglesia de Roda de Isábena, está asimilada al acceso al inframundo custodiado por Cerbero o lo que es lo mismo, el acceso a un conocimiento más allá de lo terrenal que era lo que buscaba Eneas, y lo que consigue el buen cristiano entrando en el templo.

Tendríamos así en este capitel a "un hombre, Eneas, en actitud piadosa y suplicante; un perro en sumisión, acaso de hediondo hálito, residuo único de su aplacada ferocidad; un eficaz instrumento, la rama dorada; y una mujer, la Sibila de Cumas"[75]. Es cierto que en estas afirmaciones habría algún aspecto que creemos habría que matizar, sobre todo el referido a emplear la terminología "rama dorada"[76] en vez de "rama de oro", pues no todo lo dorado es de oro; y la sobre-interpretación iconográfica sobre el aliento de Cerbero. Pero esa visión del *pius Aeneas* guiado por el conocimiento de la Sibila a la sabiduría en el más allá es evidente que tiene una importante carga doctrinal que se plasmó en este acceso a la iglesia por motivos muy simbólicos en el pensamiento agustiniano.

Existe un segundo ejemplo muy interesante a colación de esta iconografía en la que la rama sería el atributo principal, y que serviría para enfatizar estas atribuciones. Se trataría de una de las sibilas que aparece representada en el púlpito de la Catedral de Pisa, realizado por Giovanni Pisano entre 1302 y 1311 siguiendo el esquema de Sant Andrea en Pistoia. En esta ocasión esculpió ocho sibilas que están individualizadas y en su día identificadas por cartelas hoy bastante deterioradas. En lo relativo a la Sibila Cumana algunos autores han planteado la hipótesis de que la imagen que se encuentra bajo el relieve de la Traición de Judas, que representa una figura femenina que sostiene una rama de oro sería una representación suya **[fig. 12]**[77]. En este sentido solo quiero sumarme y reafirmar esta interpretación precisando que es una rama de oro, que como ya hemos mencionado es uno de los atributos individualizados por los que podemos identificar a la Sibila de Cumas, y que podemos rastrear en otros ejemplos como la iglesia de Roda de Isábena. Este atributo haría mención exacta a un rito de paso, tan importante en el mundo clásico y que se mantuvo en el cristiano, en el que se convierte en un elemento indispensable para pasar del mundo de los vivos al de los muertos y que funciona como ofrenda a la divinidad e instrumento que da acceso a un conocimiento que está por encima de los vivos. Es cierto que su aspecto es ambiguo iconográficamente hablando y que pudo tener cierta asimilación en época medieval a la palma, que un iconograma que, heredado del mundo romano y posterior, se convirtió en símbolo de victoria sobre la

[74] *Vat. Lat.* 3225 fol. 48V.

[75] UGARTE ARANA, Juan Ramón (2018): p. 24.

[76] Quizá muy influenciado por el sugerente título de la celebérrima obra de Frazer *The Golden Bough* (1890), y traducida al español como *La rama dorada.*

[77] CASTELLLI, Patrizia (1998): pp. 714 y CASTIÑEIRAS, Manuel (2017): p. 327. Patrizia CASTELLI (1998: pp. 716-717) además dota a esta imagen de un carácter político, por el cual las sibilas funcionarían como un ensalzamiento de la gloriosa época del emperador Arrigo VII.

muerte en el mundo cristiano[78], pero esta cuestión requeriría otro estudio en profundidad que se escaparía de las líneas de este artículo.



Fig. 12 Púlpito (detalle), Giovanni Pisano, 1302, Duomo (Pisa). Foto de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_pisano,_pulpito_del_duomo_di_pisa,_1302-11,_sibilla_05.JPG

En definitiva, podemos afirmar que la rama de oro es un atributo usado en época medieval que no existía en las fuentes visuales del mundo romano pero que, sin embargo, gracias al conocimiento de la narración virgiliana, el mundo clásico tomó como identificativo de esta Sibila de Cumas. En este sentido, de manera tremendamente simbólica, podemos encontrarlo en algunos capiteles románicos de entrada a la iglesia, simbolizando ese pasaje y acceso al conocimiento más allá de la vida asimilando al *pius Aeneas* con el pío cristiano que accedía al conocimiento del mensaje de Cristo con su acceso al templo.

Algunas aportaciones a la iconografía de la Sibila de Cumas en el arte medieval

La iconografía de la Sibila en el mundo medieval mantuvo ciertos aspectos que ya se reflejaban en la iconografía vascular griega, a saber, la vestimenta tipo túnica y el velo que tapa parcialmente la cabeza como símbolo de que lo que está oculto con ella se desvela. Así, ese simbolismo se intensificó al cristianizar el tema y convertir el velo en un elemento amplio y envolvente para reforzar la idea de revelación[79]. Este elemento iconográfico es generalizado a la figura de la Sibila, y que se plasma en la representación de la Sibila de Cumas sin ser un símbolo diferenciador de la misma.

[78] Sobre la iconografía de la palmera en la Edad Media cf. VALTIERRA (2017): pp. 105-124; y en el mundo clásico cf. VALTIERRA (2005): pp. 29-58 y (2008): pp. 1555-1566.

[79] MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2018): p. 49.

El códice *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* (BSB Cod.icon. 414, Biblioteca Estatal de Baviera, Munich), del taller de Jean Poyer en Tours **[fig. 13]**, recoge entre sus sibilas una representación de la Cumana[80]. Sostiene en su mano izquierda un cuenco, que recuerda a las representaciones de la Pitia en la cerámica griega del siglo V a. C. según algunos autores porque en el contexto de la *Devotio* moderna simbolizaría el nacimiento en la pobreza del Mesías[81]. Sin embargo, encontramos otras representaciones de la Sibila de Cumas que pueden dar lugar a una interpretación alternativa, como es la representada en la catedral de Zamora, en la que la profetisa también lleva una copa[82]. O la del sitial cuarenta y dos en el coro bajo de la Catedral de Astorga de la primera mitad del siglo XVI, donde la Sibila de Cumas aparece tocada y sosteniendo en su mano izquierda velada un pan eucarístico **[fig. 14]**. Es decir, que lo más probable es que la copa, igual que el pan, lo que hagan sea reforzar el sentido eucarístico de la imagen[83], y el anuncio mesiánico de la Sibila.



Fig. 13 Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes (detalle, BSB Cod.icon. 414, fol. 4v), taller de Jean Poyer (Tours), h. 1490-1500, manuscrito iluminado, Biblioteca Estatal (Baviera). Foto de: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00017917&pimage=00016&lv=1&l=es

[80] *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* - BSB Cod.icon. 414, Tours, 1490 - 1500 [BSB-Hss Cod.icon. 414], 4v.

[81] MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2018): p.56.

[82] GÓMEZ MORENO, Manuel (1906-1908).

[83] DEL CANTO SAHAGÚN, Marta Ana (2017): pp. 102-103.

 BY-NC-ND



Fig.14 Sillería coral (detalle, sitial nº42), Pedro Camino, siglo XVI, Catedral de Santa María (Astorga). Foto de: M.A. del Canto Sahagún, La figura de la Sibila y su cristianización. Es testimonio de las catedrales de Castilla y León, 2017, Ed. Universidad de León, León, p. 99

Consideramos este símbolo crucial y en este sentido nos gustaría hacer una aportación en la explicación sobre el porqué podemos encontrar a la Sibila de Cumas con elementos vinculados a la eucaristía[84], pero de manera más explícita, de dónde viene esta iconografía de la copa en la mano. En la imagen ya comentada del *Vergilius Vaticanus*[85] **[fig. 3]** aparece la Sibila de Cumas representada con un cuenco que contiene vino en la mano, líquido que está vertiendo sobre las frentes de los novillos sacrificados, tal y como narraba el texto de Virgilio. Además, otras figuras recogen la sangre que brotaba de sus heridas en cuencos. Es decir, para acceder al inframundo la Sibila de Cumas realizaba una libación con vino, y recogía la sangre de los animales. Existe por tanto una continuidad iconográfica entre la sangre derramada del sacrificio animal, y la sangre derramada por Cristo. También entre el vino transubstanciado en sangre de Cristo en la Eucaristía, y el vino usado por la Sibila. De esta manera, iconográficamente hablando, el cristianismo mantiene esa representación de la antigüedad tardía[86] convirtiéndolo en un atributo *per se* de la Sibila de Cumas que preconiza la venida del Mesías. Esto explicaría de manera específica el ver a la Sibila de Cumas representada portando un cuenco en una iconografía que es una gran deudora de las ilustraciones o textos más antiguos. Una vez realizada la asociación con uno de los dos elementos Eucarísticos principales, el vino, no sería difícil hacer la segunda con el pan.

[84] Algunos autores han señalado esta relación con la Eucaristía, como DEL CANTO SAHAGÚN, Marta Ana (2017): pp. 102-103. Sin embargo, no han dado la explicación de por qué justo esta Sibila es la que aparece asociada a estos elementos.

[85] *Vat. Lat*. 3225 46V.

[86] VIRGILIO, *Eneida*, VI, 236-254.

 BY-NC-ND

En el Breviario de Isabel la Católica de hacia 1497[87] en su folio 8 **[Fig. 15]**, existe una miniatura que muestra a doce sibilas sentadas en cuyas filacterias se anuncia la venida del Mesías. La Sibila de Cumas aparece en primera fila leyendo un libro, con la inscripción *Surgit Mons Aurea Mundo* ("La raza de oro se alzará en el mundo"). Este texto, como el resto de los escenificados en esta miniatura, están tomados de la obra del dominico Philippus de Barberis *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini adiunctis aliis opusculis*, compilada hacia 1479, cuyo segundo tratado lleva por título *Duodecim Sibillarum vaticinia que de Christo ediderunt.* Aquí, De Barberis reunió los textos de las profecías sibilinas que se refieren a Cristo, y en algunas de sus ediciones iban ilustradas con xilografías, aunque no parece que siguiera su iconografía[88]. Aunque la mayoría de las Sibilas no están individualizadas, sí es el caso de la de la Cumas, que lleva un libro en la mano. Aunque si bien es cierto que el llevar rollos, libros y o tinteros, son elementos comunes a todas ellas que les permite llevar a cabo sus profecías y poder dejar constancia de ellas, el que sea justo la de Cumas la que lleve el libro abierto, hace pensar en un atributo relacionado con los libros de Tarquinio que se custodiaban en Roma.



Fig. 15 Breviario de Isabel la Católica (detalle, fol.8), h. 1497, manuscrito iluminado, British Library (Londres). Foto de: https://docplayer.es/73099139-Breviario-de-isabel-la-catolica.html

[87] Add MS 18851, F. 8v, British Library, Londres.

[88] MCKENDRICK, Scot; RUÍZ GARCÍA, Elisa y MORGAN, Nigel (s/d) [https://www.moleiro.com/es/libros-de-horas/breviario-de-isabel-la-catolica/miniatura/1595. Consulta de 10/02/2020].

 BY-NC-ND

En el Políptico de Gante de Van Eyck (1432), la cara exterior está rematada con la Sibila Eritrea (izquierda, acompañada del profeta Zacarías), y la Sibila de Cumas (derecha, acompañada del profeta Miqueas) **[fig. 16]**. Por debajo, está la Anunciación y los retratos de los donantes arrodillados ante los Santos Juanes pintados con técnica de grisalla. Los cuatro profetas llevan cartelas con sus visiones, y están representados como personajes que preconizaron la venida del Mesías y la gloria de la Virgen. En este sentido, la asociación entre la Sibila de Cumas, tocada con una cofia a la moda borgoñona, y el profeta Miqueas viene dada porque anunció el lugar del nacimiento del Mesías[89]. Es bastante ilustrativo que esas imágenes estén en la parte externa del Políptico, de tal manera que al abrirlo quedaba desvelado el mensaje que contenía en su interior. Una vez más, existe una relación entre el lugar en el continente y el contenido.



Fig. 16 Políptico de Gante (detalle), Jan van Eyck, 1432, óleo sobre tabla, Catedral de San Bavón (Gante). Foto de: https://es.artsdot.com/@@/7YSCP6-Jan-Van-Eyck-El-Retablo-de-Gante-alas-cerrado

Conclusiones

Pese a la gran tradición literaria y legendaria de la que gozó la Sibila de Cumas en la Antigüedad, esta no tuvo correspondencia iconográfica en el arte antiguo. Salvo el período romano en el que se acuñó moneda con su rostro de perfil, encontramos pocas referencias iconográficas a su figura.

Sin embargo, lejos de desaparecer en la Edad Media, su representación alcanzó un nuevo paradigma gracias a la reinterpretación de las fuentes antiguas. Efectivamente, en lo relativo a la *Égloga* IV de Virgilio, las palabras puestas en boca de la Sibila de Cumas sobre la llegada de una nueva edad de oro con el nacimiento de un infante fueron tomadas como una profecía que relataba la venida de Cristo. De esta manera, el pensamiento cristiano convertía a la Sibila de Cumas en una profetisa de la venida de Cristo.

Por otro lado, el libro VI de la *Eneida* que narra el descenso al inframundo de Eneas guiado por la Sibila de Cumas, la convirtió en el pensamiento cristiano en la conocedora de los secretos velados, de la línea que separa el más allá del más acá. De esta manera, los primeros cristianos, lejos de renunciar a esta figura, la revalorizaron dotándola de una nueva significación.

Fruto de esta reconversión de la figura pagana en cristiana, la figura de la Sibila de Cumas aparece representada de manera individualizada en multitud de soportes,

[89] *Miqueas,* 5, 14. Recogido también por *Mt.* 2, 6.

 BY-NC-ND

desde miniaturas, hasta capiteles y pinturas. En su carácter de figura entre dos mundos la podemos encontrar en lugares de paso como puertas (iglesias), o en la parte externa de trípticos que al abrirse develan el mensaje cristiano, y normalmente asociada a los profetas del Antiguo Testamento.

Aparte de la vela y la toca, atributos generalizados de la iconografía de la Sibila, de manera específica la podemos identificar por la rama de oro del árbol de Proserpina, requisito *sine qua non* para poder entrar al inframundo, un libro que hace referencia a su encuentro con el rey Tarquinio o ir acompañada de Cerbero, el perro guardián del inframundo, o en algunos casos por estar representada como una anciana. Además, puede aparecer con elementos eucarísticos como el pan o el cuenco, en alusión a su carácter preconizador de la venida de Cristo pero que tienen un claro anclaje en la miniatura de la Antigüedad tardía y la ilustración del pasaje de Virgilio del sacrificio de los novillos. Gracias a esta simiente plantada en la Edad Media, el Renacimiento retomó de pleno derecho su representación, puesto que aunaba pensamiento cristiano y recuperación del mundo clásico. En este sentido, y gracias al uso de soportes más específicos, podemos encontrarla envejecida, haciendo alusión a la leyenda que decía que tenía más de setecientos años. En este sentido es importante poner en valor el papel fundamental que tuvo el arte medieval en el desarrollo de una iconografía que tuvo gran alcance en época medieval y posterior. Una iconografía que ancla sus raíces en la tradición clásica poniendo en relieve el amplio conocimiento de la literatura romana en época medieval, y a la que se le dota de un nuevo significado unido a la venida de Cristo y el conocimiento más allá de lo terrenal.

Bibliografía

ABED, Julien (2010): *La Parole de la sibylle. Fable et prophétie à la fin du Moyen Âge*. Tesis doctoral inédita, Université de la Sorbonne.

ALFÖLDI, Andreas (1975): "Redeunt Saturnia regna. Apollo die Sibylle in der Epoche der Bürgerkriege", *Chirón*, nº 5, pp. 165-192.

ANDREATTA, Bruno (1983): "El Mesianismo de la égloga cuarta", *Revista Bíblica*, nº 45, pp.109-122.

BELDA NAVARRO, Cristóbal (1985): "Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)", *Imafronte*, nº1, pp. 5-21.

BERNABÉ PAJARES, (2015): "What is a Katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East", *LÉC*, nº 83, pp. 15-34.

BREMMER, Jan (2009): "The Golden Bough: Orphic, Eleusinian, and Hellenistic-Jewish Sources of Virgil's Underworld in Aeneid VI", *Kernos*, nº 22, pp. 183-208.

BUISEL, María Delia (1991): "La naturaleza del 'puer' de la IV égloga", *Revista eclesiástica platense*, año XCII, nº 4-6, pp. 505-521.

BUISEL, María Delia (2012): "Traducción e interpretación: Problemas presentes en la IV Égloga de Virgilio", *Auster*, nº 17, pp. 27-47.

BUONOCORE, Marco (19 97): *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, cat. della mostra (Città del Vaticano 1996-1997)*, Palombi, Roma.

 BY-NC-ND

CACCAMO CALTABIANO, María (1994): "Sybillae", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)-Vol. VII: Oidipous – Theseus*, Artemis & Winkler Verlag, Zürich/München/Düsseldorf, pp. 753-757.

CAMPANA, Augusto (2008): "Il catalogo dei codici vaticani latini 3195-3453", en *Scritti, a cura di Rino Avesani*, *Michele Feo, Enzo Pruccoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.

CARCOPINO, Jérôme (1930): "Virgile et le mystère de la IVe Eglogue", *Revue des Études Grecques*, nº 43-203, pp. 459-460.

CASTELLI, Patrizia (1998): "Fonti e immagini: le dieci Sibille ovvero l'ideologia del potere politico-religioso tra Medioevo e Rinascimento", en *Sibille e linguaggi oracolari: mito, storia, tradizione*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 709-739.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2007): "Serafín Moralejo y la procesión de los profetas en el pórtico de la gloria", *Ordo Prophetarum: frama litúrxico do século XII*, Consello da Cultura Gallega, Santiago de Compostera, pp. 27-30.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2014), "VOX DOMINI: el órgano medieval del Museo del Studium Biblicum Franciscanum de Jerusalén y la perdida Sibila de la iglesia de la Natividad de Belén", *Ad Limina*, nº 5, pp. 63-82.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2015): "El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII): Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela", en GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen y CARRERO SANTAMARIA, Eduardo, *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Alpuerto, Madrid, pp. 169-206.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2016), "Da Virgilio al Medioevo: postille sulla rinascita della Sibilla in Campania (XI-XIII secolo)", *Arte Medievale*, IV serie, VI, pp. 97-110.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2017), "La apoteosis de la(s) Sibila(s): de Giovanni Pisano a Miguel Ángel", en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *El Juicio final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Alpuerto, Madrid, pp. 303-334.

COURCELLE, Pierre (1957). "Les exegeses crétiennes de la quatrième Églogue", *Ruevue des Études Anciennes*, nº 59, pp. 294-319.

CRAWFORD, Michael (1974): *Roman Republican Coinage (RRC)*, Cambridge University Press, Cambrige.

DEL CANTO SAHAGÚN, Marta Ana (2017): *La figura de la Sibila y su cristianización. El testimonio en las catedrales de Castilla y León*, Universidad de León, León.

DE WIT, Johannes (1959): *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Swets and Zeitlinger, Amsterdam.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2017): *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.

ESTRADA BARBIER, Bernardo (1990): "La Eneida en los dos primeros libros del "De civitate Dei" de san Agustín", *Thesaurus*, xlv/1, pp. 63-78.

EZQUERRA LAPETRA, Fernando (2018): "Datación, liturgia e iconografía en la colegiata románica de Roda de Isábena, Huesca", *Círculo románico* [http://www.circulo-

romanico.com/index.php?menu_id=5&jera_id=2825&page_id=2279. Consulta de 01/01/2020].

FELTON, Debbie (2007): "The Dead", en Ogden, Daniel (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Blackwell, Oxford, pp. 86-99.

GEYER, Angelika (1989): *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*, Klostermann, Frankfurt.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1906-1908): *Catálogo monumental de España: provincia de León,* Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. Carmen (2007): "Del Iudicii signum al canto de la sibila: primeros testimonios", en ZAPKE, Susana (ed.), *Hispania vetus: manuscritos litúrgicos-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana: siglos ix-xii*, Fundación BBVA, Bilbao, pp. 159-175.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999): "Catábasis y resurrección", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, nº 12, pp. 129-179.

HERRERA VALENCIANO, Minor (2018): "El descensus ad inferos en La Eneida: muerte simbólica de Eneas y legitimación de Augusto", *Revista Comunicación*, año 39, vol. 27, nº 1, pp. 4-18.

IMPARATO, Analía y TLOUPAKIS, Alejandro (1994): "Espiritualidad y poesía en el canto VI de la Eneida", *Gramma*, Vol. 6, nº 18, pp. 3-11.

JANKOWSKY, Agustyn (1962): "Le prétendu messianisme de la IV Églogue de Virgile", *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, pp. 262-371.

KURFESS, Alfons (1954): "Die drei Sibyllen bei Ausonius", *RhM*, nº 97, pp. 191-192.

LINARES SÁNCHEZ, Jorge Juan (2017): *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia.

MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2018): "Iconografía e iconología de la sibila", *Revista Digital de Iconografía Digital*, nº19, pp. 47-63.

MÂLE, Émile (1922): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Librairie Armans Colin, Paris.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, CSIC, Madrid.

MATTINGLY, Harold (1947): "Virgil's fourth Eglogue", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, nº10, pp. 14-19.

MCKENDRICK, Scot; RUÍZ GARCÍA, Elisa y MORGAN, Nigel (s/d): *Breviario de Isabel la Católica,* Moleiro, Barcelona. [https://www.moleiro.com/es/libros-de-horas/breviario-de-isabel-la-catolica/miniatura/1595. Consulta de 10/02/2020].

METTE, H. J. (1973): "Vergil, Buc. 4. Ein Beispiel 'generischer' Interpretation", *Rheinisches Museum*, nº 116, pp. 71-78.

RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance

d'un nouveau langage", Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, nº 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/200].

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1993): "El Pórtico de la Gloria", *Franco María Ricci*, nº 21, pp. 28-56.

PACE, Valentino, (2011): "Storia dell'arte e della miniatura (secoli V-XIV)", en BUONOCORE, Marco y PIAZZONI, Ambrogio M. *La Biblioteca Apostolica Vaticana luogo di ricerca al servizio degli studi. Atti del Convegno Roma, 11-13 novembre 2010*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano, pp. 213-272.

PALACIOS JURADO, Helena (2018): "La Sibila en la Edad Media", *Revista Digital de Iconografía Digital*, nº19, pp. 65-97.

PONS PONS, Guillermo (2011): "La Egloga IV de Virgilio y san Agustín", *Revista agustiniana*, nº52 (159), pp. 747-774.

RADKE, Gerhard (1959): "Vergils Cumaeum carmen", *Gymnasium*, nº 66, pp. 217-246.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): *La imagen de la justicia divina: la retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2016): "Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau", *Eikon/Imago*, nº 10, pp. 175-202.

ROLLAND, Louis-Francis (1957): "Pourquoi Énée sort-il des Enfers par la Porte d'Ivoire, la Porte des Songes Faux (Énéide, VI, 898)?", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nº101-2, pp. 185-188.

SANTOS PAZ, José Carlos (2002): "Virgilio en la Edad Media: ¿profeta o plagiario?", en Manuela DOMÍNGUEZ GARCÍA, Manuela (coord.), *Sub luce florentis calami: homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 554-565.

SEBESTA, Judith Lynn (1993): "Costume in the Vatican Vergil", *Classical World*, nº 87-1, pp. 27-33.

STEVENSON, Thomas B. (1983): *Miniature decoration in the Vatican Vergil. A study in late Antique iconography*, Wasmuth, Tübingen.

SWANSON HERNÁNDEZ, Rebeca (2016): *Tradicions i transmissions iconogràfiques dels manuscrits de la Ribagorça entre els segles X-XIII.* Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona.

TEIJEIRA PABLO, M. Dolores (1993): "El papel de los personajes paganos en la iconografía de la redención. La puerta de las Sibilas de la Catedral de Zamora", *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 11, pp. 280-286.

UGARTE ARANA, Juan Ramón (2018): "Antigüedad clásica en Roda de Isábena. La rama dorada en un capitel rotense: una lectura cristiana del universo virgiliano", *Argensola*, nº 128, pp. 16-30.

 BY-NC-ND

VALTIERRA LACALLE, Ana (2005): "'Que ha de resistir el apremio': sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, nº 11, pp. 29-58.

VALTIERRA LACALLE, Ana (2008): "A propósito de un emblema de Alciato: cualidades excepcionales de la palmera en el imaginario griego de la Antigüedad", en MAESTRE, José María, PASCUAL, Joaquín y CHARLO, Luis, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto IV*, pp. 1555-1566.

VALTIERRA LACALLE, Ana (2017): "La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. 9, Nº. 17, pp. 105-124.

VVAA (1984): *Vergilius Vaticanus: Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Latinus 3225 der Biblioteca Apostolica Vaticana: commentarium (Codices selecti phototypice impressi)*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz.

WISEMAN, Timothy Peter (2008): *The Myths of Rome,* Liverpool University Press, Liverpool.

WRIGHT, David H. (1993): *The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art*, University of California Press, Berkeley.

 BY-NC-ND

LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN JUAN Y SAN PABLO DE PEÑAFIEL (VALLADOLID). APROXIMACIÓN Y VALORACIÓN DEL CONJUNTO PICTÓRICO

MURAL PAINTINGS OF THE CHURCH OF SAN JUAN AND SAN PABLO CONVENT IN PEÑAFIEL (VALLADOLID). APPROACH AND STUDY OF THE MURAL PAINTINGS

María José RODRÍGUEZ ASTUDILLO

Doctora en Historia del Arte

mariarastudillo@hotmail.com

Número ORCID: 0000-0002-9944-9830

Recibido: 19 de junio de 2020

Aceptado: 16 de diciembre de 2020

Resumen: La Iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel acoge un conjunto pictórico (h.1340) que completa el elenco de pinturas de finales del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV dentro del espacio geográfico castellano leonés.

Desde un punto de vista iconográfico, acogen una temática, la Leyenda de los tres vivos y los tres muertos, que permite su inclusión dentro del conjunto de manifestaciones macabras que se conservan en el ámbito Bajo Medieval de la península.

Lo específico del programa iconográfico nos hace valorar la importancia de la figura de Don Juan Manuel, vinculado a la fundación del convento, quien escogió para su enterramiento el espacio de la cabecera de la Iglesia de San Juan de Peñafiel. Aspectos estos que nos hacen considerar las pinturas en su relación con un espacio de enterramiento y, como tal, sirviendo de decoración a un recinto funerario.

Palabras clave: pintura lineal o franco-gótica, Leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos, Juicio Final, leyenda de María Magdalena.

Abstract: The church of the convent of San Juan and San Pablo in Peñafiel gathers a mural painting (c.1340) that enriches the list of paintings from the late 13th century and the first half of the 14th century within the Castilian-Leon geographic space. They represent a theme, the Legend of the three living and the three dead, that takes part of the set of macabre manifestations belonging to the Late Middle Age period within the peninsula.

The specific iconographic program allows us to assess the importance of the figure of Don Juan Manuel, linked to the founding of the convent, who chose for his burial the east end of the church of San Juan in Peñafiel. These aspects help us assess the paintings in their relationship with a burial space and, as such, serving as decoration to a funerary enclosure.

 BY-NC-ND

Keywords: linear or Franco-Gothic paintings, Legend of the three living and the three dead, Last Judgment, Legend of Maria Magdalena.

Aproximación al conjunto pictórico

Las pinturas de la Iglesia del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel en Valladolid constituyen un conjunto de gran importancia dentro del ámbito de la pintura castellano-leonesa. Hemos de recordar que la villa de Peñafiel, es ante todo un centro de gran renombre dentro del período medieval. Su categoría, como núcleo peninsular, potencia si cabe el interés de unas pinturas que sumaríamos al elenco de manifestaciones pictóricas encontradas en Castilla y León. Manifestaciones que corresponden a un período comprendido entre finales del siglo XIII y la primera mitad del XIV. Una etapa muy amplia en la que se constata tan pronto la presencia de obras de gusto gótico como de un fuerte sabor todavía románico[1]. En este sentido hemos de indicar que las pinturas que ahora nos ocupan, a pesar de su datación cronológica a mediados del siglo XIV, presentan resabios todavía de raigambre románica.

El interés de este artículo no es otro que analizar el conjunto pictórico, insistiendo en la iconografía del mismo, con la relevancia de un tema, el Encuentro, que constituye una de las grandes vertientes en el campo de las representaciones de corte macabro de la Baja Edad Media; la famosa Leyenda que enfrenta a tres personajes de elevada condición social sorprendidos por la aparición de tres cadáveres que salen a su paso. Una clara manifestación ligada a las postrimerías en la que los cadáveres juegan un papel vital. Son ellos los encargados de advertir a los jóvenes, víctimas del orgullo, de la necesidad de reflexionar sobre la inevitable presencia de la muerte, materializada en el famoso:"*Vous êtes ce que nous sommes*"[2], que recogen los poemas franceses que se conservan sobre la Leyenda. Nadie escapa pues de las redes de la muerte; ni su condición de caballeros, ni su jovial estado de plena juventud les aleja de lo que es sin duda el fin de todo ser humano.

Es cierto que el tema de la muerte goza de una universalidad que no se puede retrotraer exclusivamente a este periodo bajomedieval, sin embargo es a lo largo del siglo XIV y especialmente durante el siglo XV cuando comienzan de forma acuciante a aparecer esas imágenes de descomposición material del cuerpo, que

[1] De forma generalizada se suele considerar la pintura desarrollada durante el siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV, como pintura lineal o franco-gótica. Sin embargo, cuando se estudian las manifestaciones adscritas a este período señalado y más en el ámbito castellano-leonés, se descubre la necesidad de puntualizar y de estudiar cada una de ellas de forma individualizada. No en vano, nos encontramos con un gran número de ejemplos que corroboran la coexistencia de dos tendencias, la románica y la gótica, que dificulta, si cabe aún más, su adscripción a un estilo concreto. Esta breve alusión al panorama pictórico castellano-leonés está justificada por las propias pinturas objeto de estudio. Un conjunto que, pese a su cronología (h.1340), sigue demostrando un fuerte apego a las formas románicas.

[2] Poema número V. Ms. 845, fol. 157, vv. 105-106. Biblioteca municipal de Arras. *"Vous êtes ce que nous sommes"*. Un mensaje admonitorio o si se prefiere de constatación de la vanidad de lo material que aparecía ya reflejado en numerosos epitafios latinos asociados a lapidas funerarias: RÉAU, Louis (2000): p. 664.

 BY-NC-ND

necesariamente tuvieron un impacto en la mentalidad del hombre medieval[3]. Están ahí para recordarle que no debe apartarse del buen camino y que el aferrarse a las vanidades materiales no prolongará su estancia en la tierra. Mover a la reflexión, servir de recordatorio de la inminente llegada de la muerte parece ser la misión de estas representaciones ante las que el mundo medieval no pudo permanecer impasible.

Por extraño que pueda parecer, no suscitó inicialmente el tema de las representaciones de corte macabro el interés por parte de los historiadores en lo que al terreno peninsular se refiere. Así toda la bibliografía, con anterioridad a la década de los ochenta, reitera la imposibilidad de abordar el estudio de lo macabro en tierras españolas, aseveración que se justificaba en el supuesto carácter *sui generis* de la sociedad española. En este sentido, la obra de Joaquín Pérez Villanueva constituye un importante punto de inflexión en el elenco bibliográfico del que partir por sacar a la luz las pinturas del Encuentro, cuestionando el pensamiento inicial en cuanto al impacto de lo macabro en tierras peninsulares. Un trabajo que, si bien goza del mérito de una obra con un carácter pionero, exige una revisión[4].

Son estas razones suficientes que invitan a un análisis y estudio más detallado, partiendo de la línea de investigación del historiador anteriormente citado.

Todo el conjunto pictórico se organiza como si de un retablo se tratase. Las distintas escenas están enmarcadas y delimitadas por una especie de franja decorada que las aísla, conformando los distintos compartimentos del pseudo-retablo. Dichas representaciones se concretan en tres temas perfectamente individualizados: la vida de la Santa María Magdalena, que ocupa la zona izquierda

[3] Es precisamente Johan Huizinga quien, en su *Otoño de la Edad Media*, se hace eco de toda esa tradición literaria especialmente prolija a lo largo de la Edad Media del famoso *"Contempus Mundi"* o desprecio del mundo, que resume en esencia esa idea de perdida, de banalidad de los bienes terrenales. Un ambiente de pesimismo por el recuerdo de tiempos pasados que se acentúa llegando a este periodo que nos ocupa de la Baja Edad Media, como así lo refleja Francois Villon en su famosa *"Ballades des dames du temps jadis".* HUIZINGA, Johan (1993): pp.194-212; BIALOSTOCKI, Jan (1973).

[4] La obra de Morreale pone ya en tela de juicio esta afirmación sobre la particular idiosincrasia hispana (MORREALE, Margarita (1973-1974): pp. 257-263). Sin embargo, es el estudio de Joaquín Pérez Villanueva el que constituye un carácter de corpus, al ser quien estudia de forma detallada el conjunto mural, identificando correctamente el tema del Encuentro (PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): pp. 99-121). Para una revisión bibliográfica más completa, incluimos asimismo el elenco de toda una serie de obras complementarias.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): pp. 53-135, QUADRADO, José María; PARCERISA, Francisco Javier (1990): pp. 186-188, AZCÁRATE, José María (1990): p. 284, ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): pp. 17-24, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): p. 72, GRAU LOBO, Luis (1996), WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): p.176-177, FRANCO MATA, Ángela (2002): pp. 173-214, GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2006). Mencionamos igualmente las más recientes aportaciones al estudio del Encuentro como temática macabra de Herbert González Zymla. En sus obras se analiza de manera pormenorizada el Encuentro con una recopilación detallada de los ejemplares europeos, haciendo hincapié asimismo en los posibles puntos de partida para un tema que, recogiendo distintas influencias: oriental, pasando por la literatura islámica y el mundo clásico grecolatino, llegó a tierras europeas con una clara adaptación: GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): vol. III, nº 6, pp. 51-82, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 181-199, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): vol. XI, nº 21, pp. 1-53.

 BY-NC-ND

de este supuesto retablo, la Leyenda o Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, sita en la parte derecha del mismo, y finalmente el Juicio Final dispuesto en la parte superior derecha, rematando de esta forma el citado Encuentro[5] **[fig. 1].**

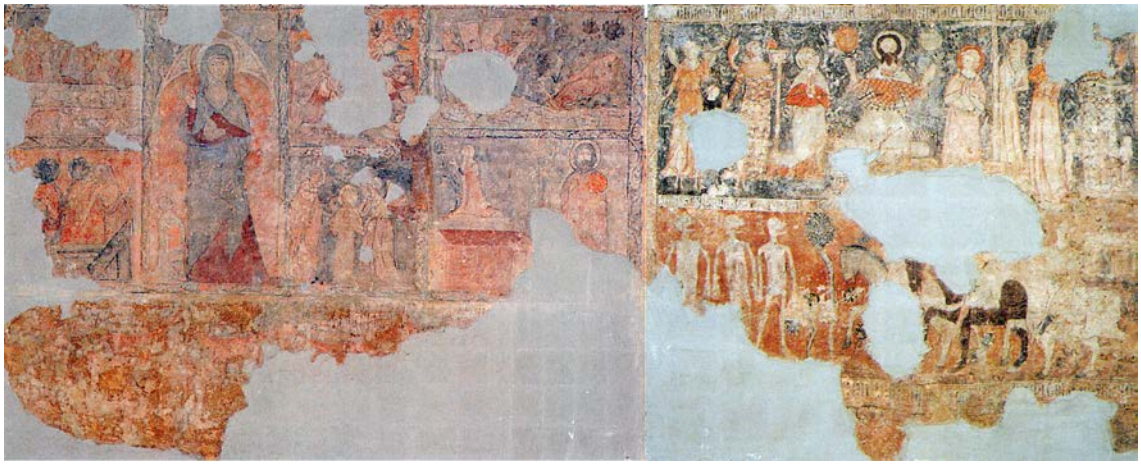


Fig.1 Vista global de las pinturas murales, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/03/conjunto.jpg

Joaquín Pérez Villanueva identificó ya las pinturas murales ubicadas en la parte de los pies de la Iglesia del Convento de San Juan y San Pablo, bajo la escalera del coro alto[6]. Una ubicación de los murales que será ratificada más tarde con la reproducción fotográfica que se hace de las mismas en 2016 y que desde entonces se puede admirar en la iglesia del convento[7]. Las pinturas, como analizaremos brevemente al final de este artículo, gozan de una importante carga visual dentro de la Iglesia de San Juan, que se convertirá en espacio de enterramiento del infante don Juan Manuel, como así lo dispuso el proprio infante tan vinculado a la construcción del convento.

Ciclo Mural de Peñafiel

Juicio Final. Análisis iconográfico

Ocupando el friso superior de la parte derecha, observamos una sucinta escena del Juicio Final en la que se acusa el peso de las composiciones miniadas **[fig. 2].**

Centrando la composición aparece la figura de Cristo, sentado sobre un trono como corresponde al Juez Supremo, que descenderá sobre la tierra para juzgar a vivos y muertos. Nos encontramos todavía ante una representación

[5] Se trata de un conjunto de pinturas murales al fresco de pequeñas dimensiones (590 x 245 cm), descubierto en 1930, gracias a la labor de los Padres Pasionistas, y trasladado en 1940 al Museo de Valladolid, donde se custodian en la actualidad. Un conjunto visiblemente dañado a lo que posiblemente contribuiría, además de la escasa adherencia al nuevo soporte de lienzo, tras el traslado del mismo al museo, el fuego que afectó a la iglesia en el siglo XVIII (1749).

[6] PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 98.

[7] La reproducción fotográfica corrió a cargo de la asociación peñafielense Torre del Agua con la colaboración del Museo de Valladolid. SOLÍS CALDERÓN, Jesús (2016): pp. 5-6, DE LA VILLA POLO, Jesús (2016): pp. 7-11.

 BY-NC-ND

apegada a la tradición románica. Revestido de majestad, con túnica y manto, adolece aún de cualquier dimensión humana.



Fig.2 El Juicio Final, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

A la altura de la cabeza de Cristo se disponen de forma simétrica[8] los signos ineludibles de su Segunda Venida, el Sol y la Luna:

> (...) porque como el relámpago sale del oriente y brilla hasta el occidente, así será la venida del Hijo del hombre (...) en seguida después de la tribulación de esos días, el sol se oscurecerá, la luna no dará resplandor, las estrellas caerán del cielo, y las columnas del cielo se tambalearán (...)[9].

Intercediendo en favor de la Humanidad se colocan a derecha e izquierda de Cristo, la figura de la Virgen y la de San Juan Evangelista. Juntos conforman el grupo trinitario conocido como la Deesis, ese tribunal celestial compuesto por la figura del Cristo de la Segunda Venida, acompañado de sus abogados o intercesores, que tiene su origen en la iconografía bizantina[10].

Acompañando a la Virgen y San Juan, encontramos todo un cortejo de personajes que, respetando la disposición de friso único y acusando un claro carácter retardatario en su ejecución, completan la escena del Juicio.

Podemos distinguir en este cortejo un primer grupo, los portadores de las *Arma Christi*. Así lo vemos en la figura dispuesta a la derecha de la Virgen, que porta una especie de cetro rectangular que termina en forma de "tau", y la inmediatamente a la izquierda de San Juan que, ligeramente inclinada hacia atrás en un ademán con el que se pretende mostrar el peso de la cruz rústica que

[8] La disposición simétrica a derecha e izquierda de Cristo del Sol y la Luna no es en modo alguno arbitraria. De hecho, su ubicación está regida por una especie de ceremonial planetario, según el cual, al Sol siempre le corresponde el lugar de honor, frente a la Luna que ocupa siempre la izquierda de Cristo. RÉAU, Louis (2000): t. I, vol. 2, p. 506.

[9] Mt. 24, 27-29.

[10] El historiador Louis Réau hace una exposición muy completa de las distintas escenas que conforman la iconografía del Juicio Final tanto en su vertiente oriental, como occidental. Una de esas escenas, perfectamente documentada en su estudio, la constituye el grupo trinitario de la Deesis. RÉAU, Louis (2000): pp. 754-755 y p. 763.

 BY-NC-ND

sostiene, presenta una lanza y lo que podríamos identificar como la corona de espinas de Cristo.

La importancia del personaje que porta el cetro en la escena se intensifica en este conjunto al ser igualmente el encargado de introducir a un personaje tonsurado, vestido con hábito negro y presentado en la escena en un tamaño considerablemente más pequeño y arrodillado. El convento, para cuya iglesia se proyectaron estas pinturas, pertenecía a la orden de los Predicadores instituida por Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII. No es de extrañar pues que la figura aquí representada pudiera identificarse con la de cualquiera de los frailes dominicos que habitaban el convento en el tiempo en el que se ejecutaron las pinturas. De hecho, se piensa en Fray Juan de Villalumbroso, cuyo nombre aparece citado en la inscripción que cierra por su parte inferior el Encuentro.

Completando el cortejo de Cristo aparece en escena un segundo grupo que se encarga de portar los instrumentos musicales: un cuerno u olifante[11], una flauta y un laúd de seis cuerdas[12]. Son los encargados de resucitar a los muertos que serán juzgados por Cristo el día de la Segunda Venida, ante la figura de Dios Padre sentado en su trono de Gloria.

Así se anuncia en el *Apocalipsis de San Juan*:

> Cuando el Cordero abrió el séptimo sello, se hizo en el cielo un silencio como de media hora. Yo vi entonces a los siete ángeles, que están en pie delante de Dios; y se les dieron siete trompetas(...)[13]

Y de forma similar por *San Mateo* en su *Evangelio*:

> (...) y mandará a sus ángeles con resonante trompeta y reunirán de los cuatros vientos a los elegidos, desde el uno al otro extremo del cielo[14].

Las trompetas de las que habla la Biblia han sido sustituidas aquí por un número concreto de instrumentos, el cuerno u olifante, tan vinculado al arte francés, así como el laúd y la flauta encargados de crear estos últimos, frente al sonido estridente del primero, una música celestial.

Y tras el anuncio, el momento de la Resurrección. Completando la escena del Juicio aparecen, tanto en la parte de la derecha como izquierda de Cristo, unas figuras de pequeño tamaño. A la hora de representar el instante de la Resurrección en los Juicios Finales, los artistas se mostraron siempre interesados en una recreación de los resucitados con forma humana. No serán los cuerpos gloriosos y asexuados, de los que habla el Evangelio de San Marcos[15], los que encontraremos pululando por las escenas de los juicios. Se opta por figuras que han recuperado su

[11] PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 101.

[12] PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 102.

[13] Apoc. 8, 2.

[14] Mt. 24-31.

[15] Mc. 12-25: "(...) cuando resuciten de entre los muertos, no se casarán ni los hombres, ni las mujeres, sino que serán como ángeles en los cielos (....)".

 BY-NC-ND

sexo y personalidad y que muestran la edad de treinta años[16] en el momento de la Resurrección. No habrá pues niños o ancianos, tan sólo personas que encarnan la edad en la que Cristo fue crucificado.

Podríamos pensar que el artista ha prescindido aquí de todo tipo de convenciones para, adaptándose al pasaje de San Marcos, representar a los muertos resucitados, como si de niños se tratara, dentro de un cuerpo asexuado. Sin embargo, y teniendo en cuenta lo fuertemente arraigado de dichas convenciones, podríamos sopesar otra hipótesis en modo alguno desdeñable. Son muchas las manifestaciones artísticas medievales en las que, para aludir al alma del difunto que abandona el cuerpo, se recurre a la disposición de pequeñas figuras infantiles. Figuras que suelen colocarse por encima del finado y que son portadas por ángeles con sus manos veladas.

Ya Joaquín Pérez Villanueva apuntó esta posibilidad identificando a las figurillas que pululan en la escena como las almas de los resucitados. Una solución que, si bien no es frecuente en las escenas del Juicio Final, no se ensaya por primera vez en esta pintura mural. No en vano en la portada de la fachada occidental del Juicio Final de la Catedral de León podemos vislumbrar algo similar; el artista a la hora de representar a los resucitados, que sitúa en las dovelas de la arquivolta externa, opta a veces por la disposición de figuras de pequeño tamaño fácilmente identificables con las almas de los resucitados[17].

Cerrando esta escena del Juicio, en lo que a la parte superior se refiere, corre una inscripción ejecutada con un marcado trazo negro: *"SURGITE MORTUI VENITE IN IUDICIUM DIES ILLA DIES IRAE CALAMITATIS ET MIS..."*.

La primera parte de la misma: "*SURGITE MORTUI VENITE IN IUDICIUM(...)*" vendría a ser una plasmación del ya mencionado anuncio de los ángeles que, con el tañido de sus instrumentos, se encargan de hacer resucitar a los muertos que se congregarán en el momento del juicio.

Tras la llamada de exhortación a los muertos podemos leer: "*DIES ILLA DIES IRAE CALAMITATIS ET MIS....*".Esta última parte no nos ha llegado completa, lo que dificulta sin duda su interpretación. Sin embargo, y teniendo presente la lectura de lo conservado, no podemos negar un claro eco del poema de Sofonías que inspiraría el famoso himno latino del *Dies Irae*[18].

---

[16] Fue esta una convención admitida por los teólogos y recogida por SAN AGUSTÍN en su *Ciudad de Dios*. En ella señala como los muertos, cuando recuperen su sexo en el momento de la Resurrección, lo harán a la edad perfecta de treinta años.

[17] Existe un caso, en lo que respecta a la Catedral de León, en el que la identificación resulta bastante clara. Se trata de la primera dovela de la última arquivolta en su parte izquierda. Allí, junto al cuerpo de un resucitado, vemos la imagen de un ángel que porta lo que parece ser un alma, bajo esa forma también de figura asexuada.

[18] Sofonías 1, 15-17. Remitimos al estudio de PAYEN, Jean Charles (1965): pp. 48-76. En él se analizan detenida y pormenorizadamente los orígenes y las distintas fuentes como ecos ineludibles del famoso poema del siglo XIII *Dies Irae*, que la crítica asocia de forma generalizada al laudista italiano TOMÁS DE CELANO, y que empezaría a introducirse desde 1249 por los franciscanos en la misa *"pro defunctos".* Payen concede una importancia vital a la *Segunda Epístola de San Pedro* (III,10), así como a la *Cité de Dieu* de SAN AGUSTÍN en el elenco de obras punto de partida del *Dies Irae.* La referencia bibliografía a la obra de Payen se completa con los estudios dedicados al Encuentro y a este particular pasaje del Dies Irae que realiza la historiadora Ángela Franco Mata en su bibliografía (FRANCO MATA, Ángela

 BY-NC-ND

> (...)Día de ira será el día aquel,
> día de tribulación y de angustia,
> día de calamidad y de miseria (...).

Los versos del profeta tienen un claro carácter admonitorio. Muestran ese clima de turbación que rodeará el momento previo al final de los tiempos.

Un carácter del que también parece hacerse eco la mencionada inscripción de nuestro juicio, que advierte de lo que sucederá antes de la llegada de Cristo-Juez. Algo recogido por los propios Evangelios. Estos últimos, más explícitos, aluden a las señales precursoras previas a la Segunda Venida de Cristo. San Mateo[19] , San Marcos[20] y San Lucas[21], hablan de la destrucción de Jerusalén y de la llegada de los falsos profetas.

Sin duda la lectura de estos pasajes bíblicos no podía pasar desapercibida en un momento en el que el hombre vive atemorizado por la presencia ineludible del final de los tiempos. En este sentido la inscripción ayudaría a completar ese discurso escatológico, plasmado pictóricamente en las imágenes que conforman el Juicio Final.

Uno de los aspectos a destacar en las representaciones de los Juicios Finales es la estructura estandarizada que adoptan, disponiéndose siempre en registros para englobar las distintas escenas. En el Juicio de Peñafiel, curiosamente, esta organización se ha suprimido, representándose en un sólo friso. Se proporciona así una visión, sin duda más sintética, con respecto a lo que estamos acostumbrados a observar. Todo se reúne en un mismo registro, prescindiéndose de algunas escenas que frecuentemente forman parte de estas representaciones. El centro lo preside la figura de Cristo, a quien acompañan los intercesores de la Humanidad arrodillados, así como el cortejo de ángeles dispuestos como si de un cortejo triunfal se tratara.

Es verdad que escenas clásicas, como la del pesaje de las almas o la propia separación de los bienaventurados y de los condenados, no están presentes. Sin duda con ellas se completaría una representación, la del Juicio Final, de las más narrativas dentro de la iconografía cristiana. Podemos pensar en la posibilidad de que la separación de las almas o el propio Infierno, tan importantes en los Juicios, se hayan perdido, algo que no podemos descartar teniendo presente el estado de las pinturas. Cabe suponer igualmente que no estuviera en la mente del artista realizar un Juicio completo, tal y como está representado en las fachadas de las catedrales, sino una versión más resumida del mismo apoyado por el peso de las representaciones miniadas.

Nos encontramos, en suma, ante una imagen del Juicio un tanto singular con respecto a lo que el observador acostumbra a vislumbrar, pero que, en su versión resumida, recoge la esencia de lo que San Mateo cita en su *Evangelio*:

> (...) Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre sobre las nubes del cielo con gran poder y gloria. Y mandará a sus

(2002), (2003)) y que aparecen perfectamente documentados en la obra de Herbert González Zymla (GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64).

[19] Mt. 24, 1-3.

[20] Mc. 13, 1-4.

[21] Lc. 21, 1-3.

> ángeles con potente trompeta, y reunirá de los cuatro vientos a los elegidos, desde el uno al otro extremo del cielo (...)[22].

La Leyenda o Encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Valoraciones iconográficas

A pesar de ser esta parte de la composición pictórica **[fig.3]** una de las peor conservadas, no podemos dudar de la destreza del artista a la hora de ejecutar a los corceles[23]. Los tres, dispuestos como en un friso, concatenados, sugieren perfectamente esa sensación de movimiento. Muy poca es la valoración que podemos hacer de los jinetes, sin embargo, si nos detenemos sobre el último, constatamos la presencia de un ornamento sobre su cabeza que podríamos identificar con una corona y cuya presencia estudiaremos debidamente.



Fig. 3 Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, h.1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Oponiéndose a los tres jinetes distinguimos a tres cadáveres representados de forma estandarizada **[fig.4].** Se sitúan de frente, con sus desmesuradas cabezas de perfil, sus largos brazos y su boca entreabierta como dirigiéndoles una exhortación a los tres personajes de la derecha. Resulta interesante igualmente detenerse especialmente en el cadáver del medio e intuir los intentos, si bien ingenuos, por parte del del artista de simular lo que sería las vísceras en el interior de un vientre seccionado. Debemos retrotraernos al período en el que se ubican las pinturas y los conocimientos anatómicos de los que se hace alarde en aquel momento. El artista ha puesto todo el esfuerzo en sugerir ese estado de putrefacción con el que reforzar su condición de cadáveres y corroborar así la importancia del mensaje a transmitir en la escena.

[22] Mt. 24, 30-31.

[23] El lugar que ocupa en la escena el tercer caballo, más cerca del espectador, favorece la valoración de un curioso detalle de difícil contemplación en los restantes. Se trata de la gualdrapa destacada gracias al trazo negro, que se convierte en un elemento de diseño muy recurrente en toda la composición, como corresponde al estilo de pinturas del gótico lineal.



Fig.4 Detalle tres cadáveres. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, h.1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Toda la representación parece desarrollarse en un espacio natural, la existencia de dos árboles[24] así parece constatarlo. En este contexto de naturaleza la única nota de civilización parece atisbarse en la arquitectura que, como silueta, se aprecia al fondo. Sobre ella encontramos una pequeña figura que asiste desde la lejanía a este extraño encuentro. Se trata del famoso eremita o anacoreta tan vinculada a los Encuentros de estirpe italiana

Indiscutiblemente el número de ejemplos que conservamos hasta la fecha del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos es considerablemente bajo en

[24] Destaca especialmente el carácter naif de la representación arbórea. Sabemos que en el mundo medieval existía sólo un interés por recrear la naturaleza como espacio idealizado, el famoso "locus amoenus", la naturaleza hermosa de la que habla VIRGILIO en su *Eneida* y que SAN ISIDORO acuñará como término técnico en el libro XIV de su *Enciclopedia*. CURTIUS, Robert E (1988): t. I, pp. 263-286.

 BY-NC-ND

comparación con el de otros países europeos. Sin embargo, nadie duda hoy que tuvo su representación en España en terrenos incluso alejados de las áreas de mayor contacto con el exterior. El caso de las pinturas que ahora nos ocupan es un buen ejemplo de ello, destinadas a un centro, el de Peñafiel[25], distanciado en principio de aquellos que, por su estratégica situación geográfica, más en relación estuvieron con las ideas e innovaciones de corte extranjero.

El desarrollo de este tema para el ámbito español presenta, no obstante, una cronología ligeramente distinta a la que se señala para el resto de Europa. De hecho, en España, las manifestaciones más antiguas conservadas nos sitúan dentro de un siglo XIV avanzado[26].

Analizando el famoso Encuentro o Leyenda desde el punto de vista iconográfico figurativo podemos distinguir dos grandes grupos[27]:

---

[25] La mayor parte de las obras que conforman el legado en materia del Encuentro se localizan en el noroeste. Sin embargo, y pese al distanciamiento geográfico, el centro de Peñafiel goza de una importancia vital en el periodo medieval. No en vano bajo el reinado de Sancho, hijo de Alfonso X, gracias a la política de dispersión jurisdiccional, una serie de villas pasarán a convertirse en importantes señoríos nobiliarios entre las que se cita la villa de Peñafiel, que engrosaría posteriormente el patrimonio de Don Juan Manuel. OLMOS HERGUEDAS, Emilio (2013): pp.119-202.

[26] Un repaso por los ejemplares que se conservan del Encuentro en tierras peninsulares así lo constata. El capitel de la fachada occidental de Santa María del Mar (Barcelona), posiblemente uno de los más antiguos en el ámbito de la escultura, nos lleva a la primera mitad del siglo XIV (1335-1340). ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992), FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 187 Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64. El sepulcro conservado hasta la guerra civil en San Pedro de Fraga (Huesca) nos hace pensar una vez más en la década de los 40 como la más idónea para su datación. QUADRADO, José María; PARCERISA, Francisco Javier (1990), FRANCO MATA, Ángela (2002), p. 180. Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64. A la segunda mitad del siglo XIV pertenecería el sepulcro de Pedro de Guevara en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Oñate. CASTAÑER, Xesqui (2003). Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p 63. Los ejemplares conocidos hasta la fecha dentro del ámbito de la pintura mural proporcionan igualmente una franja cronológica avanzada dentro del siglo XIV. Es el caso del Encuentro que aquí nos ocupa que datamos en torno a 1340 o el de las pinturas del atrio que antecede a la Iglesia de la Encomienda calatrava de Alcañiz, vinculado más concretamente al periodo entre 1290 y 1375. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. 23, ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): pp. 91-95, CID PRIEGO, Carlos (1958): pp.5-100, CID PRIEGO, Carlos (1962): pp. 274-276, BARRACHINA, Jaime (1984): pp. 137-194, FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 176. Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 65, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): p. 17. A ellos habría que unir el ejemplar navarro del Santuario de la Fortaleza de Uxue, más recientemente descubierto, vinculado posiblemente a Martinet de Sangüesa, que decora el muro occidental de la iglesia y que podríamos ubicar con anterioridad a 1350. LAZCANO MARTÍNEZ DE MORETÍN, María del Rosario (2011). Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 65, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): p. 17.

[27] Herbert González Zymla en su estudio de 2011 dedicado al Encuentro hace precisamente mención a la posibilidad de abordar este tema macabro en base a tres metodologías la cronológica, la geográfica y la temática. Es esta última en la que encaja la división entre los modelos franco-flamencos y el sistema figurativo italiano como metodología más idónea a partir de la cual poder dar orden al elenco de obras en el marco europeo que han llegado hasta nosotros. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): pp. 51-82. En este estudio optaremos por la división desde un punto de vista más estrictamente iconográfico y que nos lleva a hablar de la división entre encuentro dialogo y encuentro meditación, que geográficamente se corresponden con el ámbito francés e italiano respectivamente. Dada la naturaleza de este artículo, en donde se hace hincapié en el nivel iconográfico descriptivo para el análisis de la temática y lectura global del conjunto pictórico, consideramos idóneo la adopción de esta terminología. RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): pp. 134-175.

 BY-NC-ND

El llamado Arsenal o Encuentro-diálogo, en base al famoso manuscrito que conserva la Biblioteca del Arsenal de París Ms. 3142[28], y que conforma en la actualidad la imagen más depurada del tema. Entre sus folios 311v-312r se incluye el poema de Baudoin de Conde, el primero de los poemas franceses más antiguos que sobre la Leyenda se redactaron en la segunda mitad del siglo XIII, acompañando una imagen que se convertirá en prototipo de las representaciones del Encuentro dentro de la vertiente francesa. Bajo esta tipología los tres vivos se disponen en la escena alineados, en una actitud similar a la de los cadáveres. Estos últimos presentan una actitud claramente activa en la escena, asumiendo un destacado protagonismo en su enfrentamiento con los vivos[29].

Paralelamente encontramos el modelo italiano, llamado también Encuentro-Meditación, bajo el que la disposición e implicación en la escena adquiere unos visos claramente diferentes. Los vivos se muestran, especialmente en los ejemplos más evolucionados, a caballo, las escenas adquieren un carácter más artificioso y, como complemento, se introduce un elemento más que justifica el concepto Encuentro-Meditación con el que se conoce a este segundo grupo, la figura del eremita.

La figura del eremita conecta el tema del Encuentro con su origen oriental, estudiado por Herbert González Zymla, y a quien remitimos para un análisis detallado del mismo. Apuntaremos aquí solamente, a manera de cita, ese punto de partida en la historia escrita del siglo V a. de C que narra los cuatro encuentros de Buda, uno de ellos con la figura del eremita y que pasara a tierras Occidentales posiblemente a partir de las rutas de comercio, pudiendo establecerse el peso de al menos un texto literario árabe como préstamo literario, el poema de Adi ibn Zayd[30].

La autora Guerry reseñaba ya la relación del anacoreta con la figura de San Macario, eremita de la Tebaida[31]. Autores como Settis Frugoni,[32] sin embargo, descarta la necesidad de una interpretación concreta y justifica la existencia basada

[28] GLIXELLI, Stephan (1914). Remitimos a su estudio para un análisis pormenorizado de las distintas versiones literarias francesas del Encuentro.

[29] Esta peculiar y directa implicación de los cadáveres ha sido analizada por la autora SETTIS FRUGONI, Chiara considerando la posibilidad de atribuir a las ilustraciones de esta modalidad el sobrenombre de tipología de los tres vivos y de los tres muertos-vivos, dado el protagonismo de los cadáveres en este tipo de representaciones. SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): p. 160.

[30] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): pp. 1-53; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): 51-82; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 181-199; BALTRUISAITIS, J (1983): pp. 239-241. En ese trasvase de influencias con un peso de la tradición oriental habría que reseñar igualmente el relato de Baarlam y Josafat como variante cristianizada presente en la literatura Europa de los siglos XIV y XV. DELUMEAU, Jean (1983), BALTRÛSAITIS, Jurgis (1983): p. 240, CHIALA, P (1988): pp. 43-126, GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): p.18-19.

[31] GUERRY, Liliana (1950): pp. 38-57, RÉAU, Louis (2000): t. I, vol. 2, pp: 664-667.

[32] SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): p. 160. La literatura medieval otorga un gran número de referencias en donde es posible encontrarnos con esa figura del eremita, identificado con el sabio y mentor, cuya labor es la predicación espiritual. Toda una importante literatura italiana épica, que se extiende hasta las inmediaciones del siglo XVI con el poeta Ariosto, se hace eco de esa figura identificada siempre con un sabio y justo consejero. El propio movimiento eremítico, que conoce dentro del siglo XIII un importante florecimiento, o la difusión de la literatura hagiográfica medieval de origen monástica constituyen algunos de los ejemplos que avalan la larga tradición y presencia de esta figura en la literatura. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): p. 59-60, p.117-118, PENCO, Gregorio (1970): pp. 346-348.

 BY-NC-ND

en el simple hecho de la condición natural del eremita, que opta por la soledad y el aislamiento de la vida en comunidad. Aspecto este que ayudaría a explicar igualmente su presencia en una escena de corte ejemplarizante-moralizante como la del Encuentro. Será el encargado de explicar a los jóvenes hombres el sentido de cuanto se presenta ante sus ojos. Instar al arrepentimiento, alejándose de la vanidad de las glorias terrenales y de la brevedad de la vida, pues solo una vida llena de sacrificio y servicio a Dios garantizan la salvación del alma.

Si nos atenemos a la clasificación anterior en un principio podríamos incluir el ejemplar vallisoletano dentro del grupo italiano, es decir del Encuentro-Meditación. Una adscripción avalada principalmente por el anacoreta insertado en la escena, ligeramente relegado en esta ocasión al fondo.

Como complemento a la figura del ermitaño, se une la recreación de un entorno, el bosque medieval[33]. La "introducción de la naturaleza" tiene una gran importancia en el ámbito medieval. Es el emplazamiento donde el fenómeno maravilloso se manifiesta y también el lugar de tránsito en el camino hacia el otro mundo. La significación, pues, de la que se dota al bosque alcanza su más absoluto sentido en este tipo de representaciones, donde la aparición de los cadáveres tiene como función advertir a aquellos jóvenes a los que se enfrentan de la llegada inexcusable de la muerte.

La disposición de los vivos a caballo[34] **[fig.5]** tiene una perfecta justificación en una escena en la que es del todo obligado señalar el estatus social de los congregados al acto. No hemos de olvidar que la advertencia de los cadáveres se dirige expresamente a aquellos que, por el estamento al que representan, más han podido disfrutar de las glorias terrenales, olvidándose de algo que debe estar presente en la mente de cualquier hombre, la llegada inevitable de la muerte. Es, pues, en este contexto en el que juega un papel crucial el caballo, símbolo inequívoco de nobleza.

[33] Es verdad que la inclusión del paisaje, para sugerir el contexto en el que se desarrolla la escena, parece ser un elemento más afín a las representaciones italianas. La necesidad de dotar de un espacio con el que relacionar a la figura del anacoreta justificaría la disposición en un primer momento del paisaje. Esta apreciación, sin embargo, no debe llevarnos a excluir el tema de las imágenes francesas o a convertirlo en un elemento exclusivo del marco italiano. Con la aparición y evolución del Encuentro francés, en nuevos terrenos como el de la pintura mural, se generalizará la puesta en práctica de todo un paisaje como contextualización del espacio. En suma, el paisaje y su presencia en los temas del Encuentro va más allá de su simple adscripción a una u otra tipología.

[34] Esta representación de los vivos cabalgando sobre sus corceles la encontramos también en el ámbito inglés. El ejemplo de las pinturas murales de Charlwood en Surrey- principios del siglo XIV- es una buena muestra de ello. En las mencionadas pinturas los tres cadáveres salen al paso de tres vivos, montados éstos en sus respectivas cabalgaduras cual nobles. Si bien el motivo del caballo constituye por sí sólo un símbolo suficiente para señalar la jerarquía social a la que pertenecen los jóvenes, el artista ha introducido en esta ocasión un elemento más en la escena, la corona. Aspecto éste que será incluido tempranamente en las representaciones francesas del Encuentro dentro del ámbito inglés. Francesca Español Bertrán analiza precisamente esta obra en relación con las pinturas del castillo de Alcañiz. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984).

 BY-NC-ND



Fig.5 Detalle restos tres caballeros. Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, h.1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Durante la Edad Media**,** la tenencia de un caballo fue uno de los principales indicios del estatus superior. No en vano de ahí procede la noción de caballero, hombre superior también moralmente[35].

Ahora bien, este animal puede y de hecho adopta otros significados. En ocasiones tiene un valor también de psicopompo. Es el encargado de portar las almas de los difuntos a su reino. Su inclusión, por tanto, en esta escena no nos advierte sólo del estamento social que representan los vivos, sino que refuerza al mismo tiempo la lectura hecha del bosque sumariamente esbozado en estas pinturas. Si aquel constituye ese espacio de tránsito en el paso de los vivos a la otra vida, el caballo, portador de éstos, se convierte en un vehículo que hace del todo factible dicho traslado. Dos aspectos, pues, bosque y caballos que ayudan a completar ese mensaje admonitorio de los cadáveres[36].

[35] REVILLA, Federico (1999): p. 84.

[36] El bosque se convierte en el espacio en el que tiene lugar la prueba iniciática de la que los tres hombres, convertidos en caballeros, participan. Se hace así eco la escena representada de las aventuras caballerescas de las novelas de corte artúrico. En ellas encontramos una reflexión simbólica acerca de la idea de la muerte. Si bien un estudio en profundidad de la novela artúrica desbordaría los límites de este trabajo, queremos al menos hacer una breve alusión con objeto de remitirnos a los estudios llevados a cabo por Victoria Cirlot, en donde se analiza convenientemente el juego de la muerte dentro de la cultura caballeresca. Es significativo, en este sentido, el estudio que realiza del romance artúrico de finales del siglo XIV, Sir Gawain y el Caballero Verde, o el de mediados del siglo XIII, L'Âtre périlleux o Cementerio peligroso. En ambos se sitúa a la caballería, a través de las aventuras de Gawain, ante la muerte dentro, en el segundo de los relatos, del bosque como espacio iniciático. En el Cementerio peligroso Gawain se enfrenta con su gemelo Escanor a quien mataron al confundirlo con el propio Gawain. El extenso relato termina con la reconstrucción de los miembros descuartizados del joven Escanor. Se unen aquí conceptos claves como la idea del doble, tal y como se presenta en la Leyenda, donde los cadáveres son un reflejo de

Recapitulando podemos decir, en líneas generales, que existen una serie de elementos en esta manifestación del Encuentro que justificarían la adscripción de la misma al grupo italiano. Está presente la figura del anacoreta que cumpliría, aunque relegado al fondo ajeno a lo que ocurre, esa función de intermediario. Nos enfrentamos también con unos personajes que asumen la categoría de nobles. Todo ello dentro de un contexto muy preciso, el bosque como espacio iniciático, en el que se opera el elemento maravilloso y sobrenatural que el artista se ha encargado de recrear sumariamente.

Sin embargo, un análisis más exhaustivo de este Encuentro nos permite atisbar una serie de elementos no exclusivos de la clasificación italiana y que como tal exigen ser examinados con detalle.

Nos hemos referido ya a la transformación que han sufrido los vivos. No se congregan de pie en la escena, sino a caballo, símbolo de su poder dentro de la escala social. Además, y en un intento de reforzar aún más su condición, podemos apreciar sobre la cabeza del único de los jinetes que se conserva en la pintura la presencia visible de una corona.

Al igual que en Italia la ostentación de poder se materializó en la imagen del noble-caballero, las obras de corte francés optaron frecuentemente por otra simbología. Suele ser característico de los primeros ejemplos adscritos al modelo del "Arsenal" que al menos uno de los vivos aparezca coronado, insistiendo en su condición de rey. Así aparece también en la miniatura del siglo XIV que ilustra el poema francés del Encuentro número 4 en el *Salterio de Robert de Lisle*, ms. Arundel 83 II, fol. 127r.

Hasta ahora hemos hablado del Encuentro en cuanto que imagen más o menos estandarizada en función del grupo al que se adscribe. Sin embargo, debemos tener presente que con el tiempo esa rigidez de esquemas da paso a imágenes en las que es posible constatar un cierto eclecticismo que se puede atisbar por igual tanto en el ámbito francés como italiano.

Contamos con la presencia de obras italianas que, si bien no se apartan íntegramente de la variante vernácula, patentizan débitos de carácter más bien francés. El famoso tríptico de Jacopo del Casentino[37] es un ejemplo de cuanto indicado. En la representación que hace del Encuentro pintará a los tres vivos coronados. Igualmente, el que fuera ilustrador de la miniatura del *Códice Magliabechiano* II, I, 122[38], donde aparece la Leyenda, opta por la misma caracterización a la hora de introducir a los vivos. Estos asisten al acto como reyes, no como nobles. Podemos citar otros ejemplos aún de ascendencia italiana que revelan esta misma particularidad como las pinturas de la Iglesia de San Pablo o

---

aquello en lo que se convertirán los vivos. Igualmente, el concepto de muerte ficticia, así como el de renacimiento o resurrección, sugerida a partir del desmembramiento y reconstrucción posterior del propio Escanor. Todo un conjunto de enseñanzas, de modelo de vida y convivencia con la muerte, que resuenan en la Leyenda del Encuentro. CIRLOT, Victoria (Narni 14-15-16 ottobre 1988), (Narni, 1990); CIRLOT, Victoria (nov/dez 2001); Cirlot, V (1987).

[37] Remitimos para un estudio más detallado de la obra al artículo de SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): pp. 204-207.

[38] SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): p. 210-211.

 BY-NC-ND

Vecchio Camposanto en Poggio-Mirteto[39]. En ellas el único vivo que aparece en la escena luce una corona.

Teniendo presente lo indicado con anterioridad podríamos explicar, pues, la aparición de la corona[40] en Peñafiel como un atributo que, si bien comienza siendo más exclusivo del modelo francés, con el tiempo termina por adscribirse a ambas modalidades. De alguna forma podríamos decir que, con el paso del tiempo, los Encuentros pierden su carácter estándar y se alejan de los que son sus puntos de partida para adoptar un carácter más bien ecléctico, que se patentiza en ambas modalidades. El caso español es particular significativo también en este sentido, lo cual no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que los ejemplares llegados hasta la fecha son más bien tardíos en el tiempo. La mayor parte de los ejemplares nos posicionan en torno a un siglo XIV avanzado.

Volviendo sobre nuestra pintura podemos ver como la situación se complica ligeramente cuando nos fijamos en la puesta en escena de los cadáveres y su relación o actitud con respecto a los vivos, pues, en este punto, el Encuentro de Peñafiel parece alejarse de las imágenes estrictamente italianas [fig. 3]. Se presentan de pie, no yacen o salen de sus tumbas[41] y lo que es más importante no amenazan con su actitud agresiva. No hay nada en su gesto o ademanes que nos permita pensarlo. Mantienen, como sucede en las representaciones francesas, casi un diálogo en modo alguno exaltado con los caballeros. La actitud, pues, de calma y quietud por parte de los cadáveres, así como la disposición de los mismos parece acercar la escena de Peñafiel más bien al modelo francés.

Hemos tenido ocasión de referirnos a la destreza del artista en la ejecución de los caballos en los cuales ha sabido sugerir correctamente esa idea de movimiento. La habilidad demostrada para los corceles se torna, sin embargo, en ingenuidad en el caso de los cadáveres.

La cuestionable pericia del artista podría ayudarnos a entender y justificar en parte la actitud erguida de los cadáveres. Se podría plantear, pues, la posibilidad de que el artista, partiendo posiblemente de un modelo italiano, haya optado por simplificar la escena, eliminando elementos accesorios como las características tumbas y haciendo al mismo tiempo una interpretación personal de los cadáveres.

---

[39] SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): pp. 199-201.

[40] El motivo de la corona lo encontramos igualmente en los otros dos ejemplares de pintura mural españoles. En las pinturas de Alcañiz (Teruel) el resto de la escena del Encuentro que ha llegado hasta nosotros presenta a los caballeros a lomos de sus respectivos caballos. Sobre la cabeza de los mismos nos encontramos con la tan recurrente corona para enfatizar la ostentación de su estatus. El Encuentro de la Iglesia –fortaleza de Santa María la Real de Uxue en Navarra, muestra una escena de similares características, tres personajes a caballo, uno de ellos tocado igualmente con el símbolo regio. Como detalle complementario encontramos el halcón que revolotea sobre una de las cabezas de los caballeros y que refuerza la escena de caballería representada.

[41] Con frecuencia la imagen que se reitera en los Encuentros italianos es la de los cadáveres yaciendo en sus tumbas. Sin embargo, la disposición de estos saliendo de sus respectivos sepulcros, en una actitud más amenazante, no es en modo alguno tampoco ajena al mundo italiano. Las pinturas que se encuentran en Santa María de Vezzolano, decorando el sepulcro de los Castelnuovo (hacia 1354), o las de la Iglesia de San Flaviano en Montefiascone (Viterbo) (hacia 1302) constituyen un buen ejemplo de ello. VAN MARLE, Raimond (1971); VAN MARLE, Raimond (1925): pp. 15-24.

 BY-NC-ND

El resultado es una imagen que se torna a los ojos del espectador demasiado ingenua.

En cualquier caso, teniendo o no presentes estas reflexiones sobre el ejecutor material de la obra, no podemos negar los ecos, influencias del mundo francés, que nos llevan a valorar la cuestionable ortodoxia con la que se ha seguido el modelo italiano a la hora de ejecutar las pinturas.

En cualquier disciplina y más en la artística resulta difícil encontrar ejemplares en los que impere la homogeneidad. Siempre hay un trasvase de influencias que da lugar a planteamientos híbridos. Esto sucede claramente en el Encuentro donde el desarrollo de dos tendencias iconográficas que avanzan paralelamente en el tiempo va a dar lugar al intercambio de influencias. Será esto lo que justifique la proliferación de obras que, adscritas a un grupo, engloben elementos propios de otro. El caso de Peñafiel es significativo en este sentido. Su vinculación al modelo italiano es sostenible para nosotros, sin embargo esto no nos impide señalar el peso, en determinados aspectos, que parece haber tenido el mundo francés.

Como corroboración de cuanto indicado hemos de tener presente el período en el que nos encontramos. El Encuentro en tierras peninsulares tiene un impacto tardío. Como resultado de las fechas más bien avanzadas en las que nos movemos, los modelos que conservamos hacen en general alarde de ese carácter ecléctico que el Encuentro desarrolla con el paso del tiempo. Esto sería razón suficiente para justificar el carácter híbrido de una representación, la de Peñafiel, que exige un análisis individualizado para justificar y entender la puesta en escena de todos los elementos que conforman la misma. El resultado es, pues, una imagen ecléctica que dificulta su adscripción a un único modelo y exige un estudio a partir de los distintos débitos iconográficos que la conforman, sin olvidar la puesta en escena y la pericia cuestionable de un artista, que resuelve en algunos casos de una manera claramente "naif" la escena.

Como cierre de este friso comentado se dispone la inscripción en letra gótica: "*FRAY JUAN DE VILLALUMBROSO*[42] *E PÍTOLA ALFONSO".*

Suele ser norma general que los artistas no firmen sus obras, al menos hasta fechas bastante avanzadas del enclave medieval. Resulta curiosa la inclusión del que sería el nombre del pintor que Joaquín Pérez Villanueva[43] identificó con el pintor de la corte de Sancho IV, Alfonso Esteban, hijo de Rodrigo Esteban, pintores ambos de cámara que aparecen citados en los libros de cuentas entre los años 1293 y 1294[44]. Es cierto que resulta tentador pensar en un pintor de cámara, sin embargo la cronología del conjunto mural de Peñafiel (h.1340), así como la falta de homogeneidad estilística, nos hacen revisar dicha identificación y pensar en la presencia de al menos dos artistas. En este sentido apuntamos la hipótesis de que

[42] Compartimos en este punto la opinión de Joaquín Pérez Villanueva. De hecho, como ya indicamos en el apartado del Juicio Final, identificamos también al personaje con hábito dominico, que aparece entre los ángeles, con Fray Juan de Villalumbroso, del que habla la inscripción. En el apartado: "Breve valoración del papel del infante Don Juan Manuel en el espacio de Peñafiel" consideraremos, no obstante, la implicación del infante, que tan ligado estuvo al convento.

[43] PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): pie de página núm. 10, p. 121.

[44] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): pp. 102-106.

 BY-NC-ND

un hijo del que aparece en los Libros de Cuentas con el nombre de Alfonso Esteban pudiera haberse involucrado en la ejecución, al menos la parte que aparece firmada. Si bien Sánchez Cantón[45] insiste en la laguna constatada en la documentación desde que aparecieran en las cuentas reales las figuras de Rodrigo y Alfonso hasta el reinado de Enrique II, no hay razón para aseverar que se interrumpiera la tradición de artistas trabajando para la corte.

Presuponer la existencia de un tal Alfonso Esteban, hijo del mencionado en las cuentas de Sancho IV, no sería del todo osado si pensamos en el papel que en nuestra opinión jugó en el marco de Peñafiel Don Juan Manuel. El alcance histórico de este personaje no sólo lo haría conocedor de lo que se estaba realizando en el resto de Europa en este período, sino que lo vincularía con más facilidad a artífices ligados al ámbito cortesano.

No obstante, el hecho de que la documentación no aporte ninguna luz en este sentido, nos permite movernos solamente en el terreno de la hipótesis en espera de la aparición de nueva información que nos ayude a ahondar con más profundidad en este apartado estilístico.

Ciclo de la vida de María Magdalena. Análisis iconográfico

Nos enfrentamos a una serie de escenas dispuestas insistiendo en el modelo de pseudo-retablo y alusivas a la vida de María Magdalena[46]. En el centro de este "retablo" se dispone a María Magdalena de pie con un huevo en la mano[47] **[fig. 6].**

A los pies de la santa se esboza una figura de tamaño considerablemente más pequeño que el de María Magdalena. No hay ningún atributo iconográfico, ornamental u heráldico que nos permita establecer una interpretación firme al respecto, tan sólo el tamaño nos hace suponer la posibilidad de que se tratase del donante bajo cuyos auspicios pudieron ser encargadas las pinturas. Aspecto este que justificaría su aparición en la escena, dentro de lo que constituye una norma estandarizada en el período medieval. Suele ser frecuente que los promotores de la obra, en un deseo de dejar constancia de su poder y beneficiarse del halo de santidad de su santo patrón, aparezcan al lado de los mismos. Descubrir la identidad de esta figura facilitaría una datación más precisa de la obra, así como una vinculación firme con el personaje bajo cuya órbita se llevaría a cabo la decoración de la iglesia.

[45] SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (t. XXII, 1914): p. 65.

[46] El nombre con el que se conoce a esta santa parece estar relacionado con el castillo de Magdala en el que vivió. Así lo recoge Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* cuando, al aludir a las heredades de la Magdalena y sus hermanos, que identifica con Lázaro y Marta, cita el mencionado castillo como de su propiedad. DE LA VORÁGINE, Santiago (1994): p. 383. El propio poeta del Misterio de la Pasión pone en boca de María de Magdala, que se convertiría con el tiempo en la Magdalena, la siguiente frase: "I'ay mon château de Magdelon,/ Don I'on m'appelle Magdelaine" ("Yo tengo mi castillo de Magdelon, por eso me llaman Magdelaine").

[47] Constituye el pomo de perfumes uno de los elementos iconográficos más gratos asociados a la santa dentro del contexto medieval. Sin embargo, en esta ocasión, se ha optado por el huevo. Este atributo fue asimilado por el cristianismo de la iglesia oriental en alusión a la tradición popular sobre María Magdalena quien, en su visita al banquete ofrecido por el emperador romano Tiberio, proclamó ante él la resurrección de Jesús, portando con ella el huevo, como símbolo de vida.

 BY-NC-ND



Fig.6 María Magdalena con el huevo en la mano, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

Rodeando a la figura de la santa se disponen una serie de escenas relacionadas con su vida y leyenda.

En la zona superior se dispone una imagen que podríamos vincular con el episodio de la santa en casa de Simón el leproso **[fig. 7]**. No se sabe si fue exactamente María Magdalena la mujer que entró en casa del fariseo a lavar y ungir posteriormente los pies de Cristo con el bote de perfumes. El Evangelio de San Lucas[48] hace referencia solamente a una mujer pecadora que en ningún momento identifica con la Magdalena. La tradición, no obstante, se ha encargado de sostener esta filiación, de tal forma que el episodio de la pecadora arrepentida, como así aparece referido en la Biblia, se ha convertido en un episodio indiscutiblemente ligado a la vida de la santa.

Por debajo de la escena comentada se ha representado otra de gran fortuna también dentro del ciclo de María Magdalena, el famoso "Noli me tangere" **[fig. 8]**, frase latina tomada de la Biblia Vulgata con la que se conoce la aparición de Jesús resucitado a María Magdalena.

[48] Lc. 7, 36-50.

 BY-NC-ND

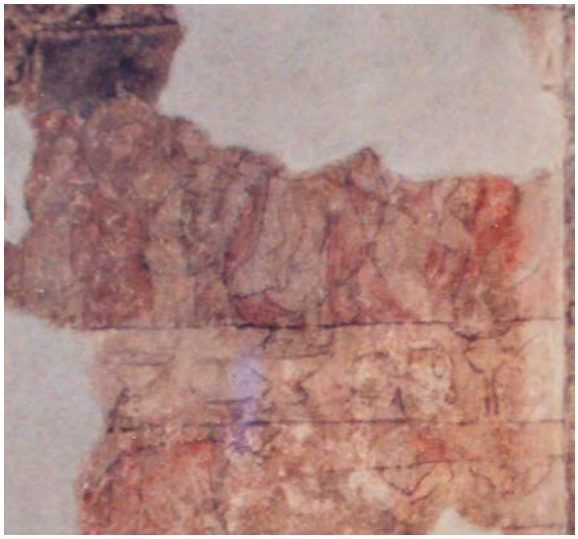


Fig.7 Ciclo de María Magdalena. María Magdalena ungiendo los pies de Cristo en casa de Simón el leproso, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.



Fig.8 Ciclo de María Magdalena. "Noli me tangere", h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora

Los siguientes pasajes en la parte derecha del retablo [figs. 9 y 10] exigen recurrir a la leyenda provenzal que se forjó en el siglo XI sobre la santa. Una leyenda con la que se pretendía justificar la presencia de sus reliquias en la Iglesia de peregrinación de Vézelay.

Según dicha leyenda, que sitúa el punto de partida tras la Ascensión de Nuestro Señor, habría María de Magdala embarcado, junto a su hermana Marta y su hermano Lázaro[49] en compañía del obispo Maximino y de las santas Marías, en una barca que llegó hasta las costas de Provenza o al puerto de Marsella. Después de haber convertido a la fe cristiana al príncipe del lugar, se habría recluido en la santa Gruta (Saint Baume) para hacer penitencia.

La lectura de la obra de Santiago de la Vorágine[50] permite identificar esta escena **[fig.9]** con el momento en el que la santa, en su retiro espiritual, es trasportada al cielo por ángeles para que asista a los oficios celestiales que allí se celebran.

[49] Surge a colación uno de los aspectos más controvertidos que se fraguan en torno a María Magdalena, el de su identificación. Tres son las personalidades que se fusionan durante los primeros tiempos del cristianismo bajo su nombre. María de Magdala, llamada así porque según la tradición poseía un castillo en Magdala: "J'ay mon château de Magdelon, /don l'on m'appelle Magdelaine"; la pecadora de la que habla el Evangelio de San Lucas 7, 37 y finalmente María de Betania, hermana de Marta y Lázaro que aparece frecuentemente con el famoso tarro de perfumes en la escena de la Resurrección. A estas personalidades se une una cuarta la Magdalena provenzal, una religiosa del siglo VIII llamada sor Santa Magdalena quien, tras la destrucción de su convento por los sarracenos, habría vivido diecisiete años en la gruta de Sainte Baume y habría muerto en Saint Maximin. Como resultado de esta amalgama de personalidades no extraña que, vinculadas a la misma figura, se asocien no sólo representaciones tomadas del Evangelio, sino de la famosa leyenda provenzal.

[50] DE LA VORÁGINE, Santiago (1994) (6ª reedición): p. 390.

 BY-NC-ND



Fig.9 Leyenda de María Magdalena. Traslado de la santa al cielo para asistir a los oficios celestiales, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/01/arrebato.jpg

Sirviéndonos de la fuente referida de Santiago de la Vorágine podemos identificar la siguiente escena **[fig. 10]**, que nos traslada a un nivel inferior, con el momento en el que la santa recibe, asistida por dos ángeles, la comunión de manos de San Maximino, ataviado con ropajes litúrgicos, a quien San Pedro había encomendado que atendiera espiritualmente a María Magdalena.



Fig. 10 Leyenda de María Magdalena. Comunión de la santa, Maximino y un ángel, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/01/comunion.jpg

 BY-NC-ND

Según la *Leyenda Dorada* sabemos que, después de la Pasión y Resurrección del Señor, María Magdalena[51] llegó, guiada su embarcación por un ángel, a las costas provenzales, al antiguo puerto de Marsella, donde comenzó su peregrinación y evangelización. Durante su estancia en Marsella la santa logrará convertir al gobernador y a su mujer a la fe cristiana quienes, en su deseo de conocer las predicaciones del discípulo del Señor, San Pedro, se embarcarán a Roma. La terrible tempestad que se desencadena en su viaje no permitió que la mujer del gobernador llegara a Tierra Santa, debiendo precipitadamente dar a luz al hijo que esperaba en un islote, donde finalmente murió. La fe, sin embargo, del gobernador en el apóstol del Señor salvará a su familia. De esta forma a su regreso a Marsella, se reencuentra con su mujer e hijo a los que creía muertos. Es precisamente esta parte final del viaje del gobernador la que el artista ha representado en esta parte del pseudo-retablo, con bastante fidelidad a la fuente de la que parte[52] **[fig.11]**.



Fig. 11 Leyenda de María Magdalena. Alumbramiento de la mujer del gobernador, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de: https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2013/01/peregrinacion.jpg

[51] No existe una total unanimidad en lo que a los acompañantes, que se embarcaron en el viaje junto a María Magdalena, se refiere. Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, el obispo San Maximino, a quien San Pedro había encargado que atendiera espiritualmente a María Magdalena, fue uno de los acompañantes de la santa en este viaje que les condujo al antiguo puerto de Marsella. Junto al obispo se destaca también la presencia de Lázaro, Marta, su criada Martila, San Cedonio, así como otros muchos cristianos. DE LA VORÁGINE, Santiago (1994) (6ª reedición): p. 384. Louis Réau, sin embargo, cita solamente a dos personajes como acompañantes de la santa, Marta y Lázaro. RÉAU, Louis (2000): p. 302.

[52] El propio Joaquín Pérez Villanueva no establece de hecho ninguna relación entre esta parte de la composición y la vida de la santa. La describe como una escena independiente, sin vinculación alguna con lo que se desarrolla en el resto de los cuadros que componen el pseudo-retablo dedicado a su vida. Se realizó ya una identificación de las escenas en el apartado correspondiente del estudio *Lo macabro en el gótico. Nuevas aportaciones.* RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): pp. 222-232.

 BY-NC-ND

El episodio de la peregrinación del príncipe de Marsella, resaltando el alumbramiento prematuro por parte de su mujer y el rencuentro posteriormente con ella y su hijo, es uno de los más recurrentes dentro de la leyenda provenzal. La importancia, además, de su inclusión redunda en el papel de evangelización llevado a cabo por la santa en vida, antes de su retiro a la gruta de la Saint Baume.

No en vano, como complemento de cuanto indicado, la escena sita en la parte inferior-derecha ofrece una imagen de la santa en posición orante con el rostro y manos ligeramente elevadas **[fig.12].** El contexto en el que se desarrolla este pasaje viene sugerido, aunque con un carácter muy sumario y un tanto ingenuo, por el solitario árbol erguido a los pies de la santa y una especie de pequeño edificio sobre el que aquella se dispone. Se trataría de la famosa gruta en la que se recluye simulada, en esta ocasión, a través de una especie de espacio cúbico.



Fig.12 María Magdalena y San Juan Bautista, h. 1340. Iglesia Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel, Valladolid (Museo de Valladolid). Foto de autora.

La lectura una vez más de la leyenda nos alumbra el camino para la identificación de este pasaje. En ella, se nos indica como, tras la conversión del príncipe de Marsella a la fe cristiana, la santa se retira a la gruta de Saint Baume a hacer penitencia. Junto con el papel evangelizador de la santa, que ya pusimos de manifiesto, se insiste ahora en el carácter de espiritualidad y penitencia que tanta importancia tienen en el enclave Bajomedieval.

 BY-NC-ND

Al lado de la santa, compartiendo el mismo espacio, nos encontramos con una figura que en su momento Joaquín Pérez Villanueva[53] identificó con San Juan Bautista [*fig.12*]. Con su mano derecha parece querer bendecir, mientras que con la izquierda sostiene un disco.

Sabemos que en un primer momento la vida de María Magdalena se caracterizó por su actitud disoluta. Una vida marcada por la relajación de las costumbres morales, que terminaría por abandonar en aras de un camino caracterizado por la evangelización y buenas obras, tras el cual se retira al desierto en un deseo de entregarse a la contemplación de las cosas divinas.

Esta vertiente asceta de la santa, que con el tiempo se convirtió en la más demandada[54], se rastrea igualmente en la vida de San Juan Bautista. Aunque no es quizá el aspecto más destacado del santo[55], los Evangelios Canónicos así como los Apócrifos nos informan de la retirada del santo en su mocedad al desierto de Judea, para llevar una vida de ermitaño y predicar la penitencia.

Este retiro espiritual, que al final de sus vidas comparten María Magdalena y el que fuera "el último de los profetas y primero de los mártires"[56], podría justificar la inclusión de San Juan Bautista en un espacio dedicado en principio a exaltar la vida y leyenda de María Magdalena.

La incorporación al mural de la Magdalena de un santo, cuyo camino estuvo marcado también por la rectitud y buenas obras, redundaría no sólo en las virtudes de los dos santos descritos, sino en la necesidad de tomarlos como modelos a imitar.

Comentadas pues las escenas que componen este pseudo-retablo, queda por identificar a una última figura colocada sobre la franja de roleos que separa la escena comentada de aquella en la que la santa recibe la comunión de manos del obispo Maximino. Un personaje ataviado con austera túnica del que apenas vislumbramos restos de su cabeza.

Joaquín Pérez Villanueva[57] identificó esta figura con la de San Juan Bautista que, bajo la parca indumentaria, se presenta por segunda vez en la escena. Creemos, sin embargo, que la interpretación podríamos encontrarla recurriendo a la leyenda provenzal.

Si hacemos un breve recorrido por los pasajes más importantes de la vida de la santa, tras su retiro al desierto, nos encontramos con la presencia destacada de un sacerdote. Este personaje, que asiste desde la lejanía los arrebatamientos cotidianos de María Magdalena cuando es portada por los ángeles al cielo, se

[53] PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 104.

[54] La vertiente asceta de la santa se convertirá precisamente en un episodio de gran predicamento a partir del Concilio de Trento (1545-1563). La necesidad de llevar una vida cristiana justificará la proliferación de imágenes como la de San Jerónimo con su calavera o la de la propia María Magdalena en actitud de rezo o meditación al lado del "memento mori", propuestos como modelos directos a imitar.

[55] Una de las escenas más representadas de la vida del santo, además de su martirio narrado con una gran profusión de detalles en la *Leyenda Dorada*, es el pasaje del Nuevo Testamento en el que el Bautista procede al Bautismo de Cristo.

[56] RÉAU, Louis (1996): p. 488.

[57] PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): p. 104.

 BY-NC-ND

convertirá en el emisario de la santa, encargándose de advertir al obispo San Maximino del deseo de la Magdalena de recibir la comunión.

Es con este sacerdote, que llega a alcanzar un protagonismo destacado en la vida de la santa, con quien creemos poder identificar a nuestro ermitaño. Su disposición entre la escena, en la que la santa es trasportada al cielo por los ángeles y el momento en el que recibe la comunión de manos de San Maximino, así parece confirmarlo [*figs. 9 y 10*].

En los ciclos dedicados a María Magdalena, en los que adquiere un protagonismo destacado su leyenda provenzal, no suele ser frecuente la representación de la figura del sacerdote o ermitaño[58]. El deseo de sintetizar lleva a prescindir de elementos o detalles que, si bien tienen importancia, no son absolutamente necesarios para el completo entendimiento de la escena. La presencia, pues, del sacerdote en esta escena estaría avalada por el deseo del artista, resuelto quizá de forma ingenua, de conceder un hilo conductor a las escenas relacionadas con el aislamiento de la santa en el desierto.

En suma y a partir de la figura de la santa, como eje simétrico de la composición, se plantea un retablo con un importante despliegue de imágenes. En ellas los Evangelios y la Leyenda, fraguada en torno al siglo XI, constituyen los puntos de referencia para la elaboración de una serie de escenas vinculadas con la santa. La entrega incondicional a Cristo, que le lleva a estar presente a los pies de la cruz, y su retiro espiritual constituyen la base del mensaje a transmitir, al tiempo que justifican la elección de la vida de la santa como decoración del mural.

Valoración del conjunto mural

A las luces de lo expuesto y tras el estudio detallado de las distintas partes de las que consta el mural surge una inevitable pregunta, ¿cómo podemos justificar dentro de este programa iconográfico la inclusión de tres temas que en principio no gozan de conexión entre ellos?.

El Encuentro, con una participación importante inicialmente en la miniatura, se extrapolará con el tiempo al terreno de la pintura mural. No en vano, en tierras francesas y en torno al siglo XV, nos encontramos con un gran número de murales que participan de esta temática. Con un carácter pionero Italia se suma a este elenco de pinturas murales, ofreciendo obras como las de la Catedral de Atri (Teramo) (h.1260), la Iglesia de Santa Margarita en Melfi (Potenza) (h.1250),

[58] El sacerdote-eremita, intercesor de la santa, tiene su parangón en otra leyenda, la de María Egipciaca, de gran predicamento en el mundo medieval. Una de las escenas más representadas de la santa egipciaca es precisamente aquella de su retiro espiritual al desierto en presencia del monje Zósimo, quien se encargará después de su enterramiento. Escena y leyenda, en suma, que goza de gran similitud con la de María Magdalena, lo que explica que, en ocasiones, se produzcan trasvases de influencias. Así sucede en la capilla dedicada a la Santa María Magdalena en la parte inferior de la Basílica de San Francisco de Asís. En el pasaje de su retiro espiritual la santa aparece representada más en consonancia con la leyenda de María Egipciaca. Se muestra desnuda en el momento de la primera aparición del monje Zósimo, quien le presta su capa para que se cubra ante él. En el caso de las pinturas vallisoletanas el artista se ha mantenido bastante firme a la Leyenda de María Magdalena, de forma que el único elemento disonante en la escena lo constituirían los cabellos blancos adoptados, más propios de María Egipciaca, dada la avanzada edad que se le presupone en su retiro.

 BY-NC-ND

ejemplos más antiguos conservados de la Leyenda en tierras italianas, o las de la Iglesia de San Pablo en Poggio Mirteto (Rieti) (h.1312-1348)[59].

Es aquí en el terreno mural donde frecuentemente nos encontramos con toda una serie de escenas complementarias que depuran el significado final de la Leyenda. No es extraño, pues, que la Iglesia de Poggio Mirteto incluya, junto con la presencia del Encuentro, que aparece compartimentado en la parte superior, la representación de la Deposición del cuerpo de Cristo. Si bien es cierto que esta última escena presenta una cronología ligeramente más avanzada (primer tercio siglo XIV), con respecto a la pintura del Encuentro de principios del siglo XIV, lo importante es, sin duda, la agrupación de los dos temas en el mismo espacio. La Leyenda, de carácter literario, se une ahora a otro de contenido estrictamente religioso para representar así un episodio de la Pasión de Cristo.

Continuando con estos pasajes relacionados con la vida de Cristo, llama la atención la decoración complementaria del sepulcro de la familia Castelnuovo (1354), en la Iglesia de Santa María de Vezzolano[60]. En la parte inferior los caballeros, sorprendidos por la presencia de tres cadáveres que surgen de sus tumbas, son alertados por el gesto admonitorio del eremita. Siguiendo una composición que se ajusta perfectamente a los parámetros italianos, se completa esta decoración mural junto con la escena de la Adoración de los Reyes Magos y Cristo, inscrito en una mandorla, en la parte superior.

No menos interesante resulta en este sentido la obra cumbre del arte italiano, las pinturas del Campo Santo de Pisa, atribuidas en la actualidad, con bastante unanimidad por la crítica, a la figura de Buffalmacco (h.1338)[61]. En ellas, junto al extenso mural dedicado al Triunfo de la Muerte y al Encuentro, dentro de la temática de corte estrictamente macabro, se sitúan temas como el Juicio Final, epílogo y cierre de la decoración.

Francia aporta también a esta lista de ejemplares un importante conjunto. Johuet-sur-Gartempe, Antigny, o Boismorand (Vienne), que podemos datar cronológicamente entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, son algunas de las obras en las que podemos ver, acodado al Encuentro, escenas de la Vida y Pasión de Cristo, con la mirada siempre puesta en el Juicio que tendrá lugar al final de los tiempos.

Sin ánimo de ser exhaustivos hemos querido hacer una reseña que nos sirva para constatar esa vinculación activa del Encuentro con escenas que, en modo alguno aleatorias, muestran la Vida, Sacrificio y entrega de Nuestro Señor junto con el escenario del Juicio Final como telón de fondo.

---

[59] SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): fig. 13, p. 200.

[60] ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): fig. 6, p. IV.

[61] La bibliografía en torno a esta obra es extensa. Apuntaremos brevemente que, si bien durante mucho tiempo se mantuvo su adscripción indiscutible a Francesco Traini, con una datación cronológica que hacía en cierto modo el conjunto deudor directo de la peste negra de 1348 (MEISS, Millard (1988): p. 97-98; GUERRY, Liliana (1950): pp. 24-37; POLZER, Joseph (1982): pp. 107-30), la crítica actual se posiciona a favor de la figura de Buonamico Buffalmacco. Remitimos al estudio de Klaus Bergdolt para un análisis revisado de la cronología y su autoría. BERGDOLT, Klaus (1994) (Traducción 2002).

 BY-NC-ND

Esto es precisamente lo que sucede con la obra de Peñafiel. En ella el Encuentro, en tanto que Leyenda que narra la aparición de tres cadáveres a tres gentilhombres de relevante condición social, alerta al fiel sobre la ineludible presencia del final de su vida en la tierra. Qué mejor forma de difundir este mensaje que a través de las figuras de quienes, dentro del estamento laico, representan el más alto estatus social. Ya indicamos que al menos uno de los vivos porta el signo de su condición regia, la corona.

La presencia, por otro lado, del Juicio Final sirve de apoyo al mensaje final a transmitir. Nadie duda así del carácter de adoctrinamiento de una representación que recuerda la efímera vida en la tierra. Es el momento de arrepentirse, de ponerse a bien con Dios, antes de la llegada del Gran Día en el que los muertos resucitarán y serán juzgados a derecha e izquierda de Cristo. En este sentido el texto al que ya nos remitimos del *Dies Irae,* que acompaña al Juicio, no hace sino reforzar el contenido apocalíptico brindado ya por la propia imagen.

Si se avanza en la lectura de la obra de Payen[62] se aborda, a la hora de analizar los distintos poemas conservados del *Dies Irae*, la importancia de valorar precisamente ese drama íntimo del pecador a quien en la tribulación del final de los días se le insta a tomar conciencia de los riesgos que le acompañan y dirigir su mirada hacia el arrepentimiento, canalizado por el camino de la penitencia.

Dentro de este contexto ofrecido por el Juicio Final y materializado en la realidad de los tres cadáveres enfrentados a los tres vivos, la Leyenda de María Magdalena no queda al margen del mismo.

Es cierto que la leyenda provenzal había adquirido entre los finales del siglo XIII y los principios del siglo XIV una gran popularidad, pero no debemos olvidar que la santa gozaba de la veneración de los dominicos, bajo cuya orden se encontraba el convento.

Además, y a favor de la representación de San Juan, estaría la propia advocación del citado convento. La aparición del santo y de todo un programa dedicado a él no sería en modo alguno anodino.

Retomando el contenido del programa hagiográfico debemos recordar que tanto la santa como el propio San Juan Bautista participaron de una vida de entrega y sumisión al Salvador. Una vida, por otro lado, de absoluto ascetismo, de reclusión y dedicación al rezo. Es esa vida de entrega la que, tomando como telón de fondo el escenario del Encuentro y el Juicio de la Segunda Venida, se proponía como enseñanza a todo el que contemplara la propia figura de San Juan Bautista y, sin duda, las imágenes de María Magdalena, modelo de arrepentimiento y penitencia, en quien el fiel podía verse perfectamente identificado.

Mover al arrepentimiento en los días de tribulación es pues el punto clave en ese mensaje final del conjunto pictórico, algo, por otro lado, en modo alguno ajeno al contenido de los propios poemas franceses del Encuentro. Tal y como podemos leer en el poema número V, Dios no persigue la perdición o la condena de los jóvenes que asisten al fenómeno macabro que se presenta ante sus ojos, por el contrario, busca su arrepentimiento. El contacto con la muerte física debe hacerles

[62] PAYEN, Jean Charles (1965): pp. 60-62, FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 180 Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 64.

 BY-NC-ND

percatarse de la vanidad de las glorias terrenales y de la brevedad de la vida. Solo una vida llena de sacrificio y servicio a Dios garantiza la salvación del alma. El servicio a Dios es el camino que conduce a la salvación y lo aparta de la condena:

> *(vv. 313-318) Et vivre en peine et en labeur terrible*
> *En servant Dieu tous jours paciemment*
> *C'est le chemin qui Conduit seurement*
> *Après trespas l'homme a salvation,*
> *Qui va autrement va a damnement*
> *Homme defait e a perdition (…)*[63]

Breve valoración del papel del infante Don Juan Manuel en el espacio de Peñafiel

No queremos terminar este estudio sin hacer una breve valoración del papel que creemos pudo tener el infante Don Juan Manuel, y que redundaría en el cometido de las pinturas y la elección de las mismas, dentro de la Iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Penafiel.

Es indiscutible que la historia de esta villa y la del propio convento está ligada a la figura de este noble. Es precisamente por decisión de Don Juan Manuel que se lleva a cabo la instauración del convento de la orden de Santo Domingo y quien se encargará así mismo de intervenir activamente en la ejecución del nuevo edificio, la Iglesia dedicada a San Juan en el año 1324[64]. Las obras, sin embargo, se prolongarían en el tiempo pues en agosto de 1340, cuando el infante (muerto en 1348) redacta su testamento definitivo, estas todavía no habían finalizado[65]. La mención al convento en su testamento refleja el apego que el infante tenía que tener a esta fundación dominica. No en vano, insiste en el número de rentas que asigna a misas y aniversarios, así como en la importancia y necesidad de que su cuerpo sea dispuesto en la iglesia nueva ante el altar mayor[66]. Como ámbito sepulcral, que por orden expresa del infante debía tener la iglesia, el mejor complemento lo constituían sin duda unas pinturas que, ejecutadas a manera de pseudo-retablo, estaban allí para recordar y reflexionar sobre nuestras postrimerías con la mirada siempre puesta en el Juicio Final. Es aquí donde se refuerza la idea del conjunto mural sirviendo como excelente encuadre a ese espacio funerario que

---

[63] Estrofas recogidas en el Ms fr. 9905 Biblioteca Nacional de París, poema V, fol. 17v-22v, así como en el Ms. 1920 Museo de Conde Chantilly, poema V. GLIXELLI, Stephan (1914): pp. 108-110.

[64] Estas indicaciones aparecen recogidas por el propio Don Juan Manuel en el *Chronicon dni. Joannis Emmanueli*s. Cfr. FLÓREZ, Enrique (2009-2010) (Tomo II, Parte II, cap. VI): p. 219.

[65] Una de las obras más completas en torno a la figura de don Juan Manuel lo constituye sin duda la obra de GIMÉNEZ SOLER, Andrés (1932): p. 696. Se recoge aquí el testamento del infante don Juan Manuel (agosto 1340). Testamento que había sido mencionado por primera vez por GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. *Historia* (3 tomos, 1972). Cfr. PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): pie de página núm. 11, p. 122.

[66] Sabemos que estas disposiciones se llevaron a cabo, pues los restos de Don Juan Manuel, según documento de 29 de abril de 1376, fueron acogidos, al igual que los de su hermano Sancho Manuel y posteriormente los de Juan Manuel de Villena y su esposa Doña Aldonza de la Vega [A.H.N. Clero, Pergaminos. Carpeta 3435, nº15, fol. 2rtº-3vtº]. Hay que recordar que, desde el momento en el que el infante dona el alcázar como residencia conventual, hasta que se levantaran las dependencias propias del convento, establece la condición de que tanto él como sus sucesores recibieran sepultura en el interior del mismo.

 BY-NC-ND

por orden expresa de Don Juan Manuel debía constituir la cabecera de la iglesia. Entendemos, pues, que la figura de Don Juan Manuel, dada la dedicación del mismo al convento y la condición expresa de convertir la iglesia en espacio sepulcral, pudo perfectamente tener una participación activa en la elección de la temática mural. Un hombre versado, de una gran cultura para su tiempo, tenía necesariamente que ser conocedor de toda esta temática de corte macabro que, desde principios del siglo XIV, había alcanzado un gran predicamento en países europeos como Francia e Italia.

Como ya indicamos no podemos identificar a la figura que aparece al lado de María Magdalena con un personaje concreto. Si nos atenemos al último testamento redactado de 1340, sabemos que en una de sus cláusulas se especifica el deseo del infante porque se traslade el cuerpo de su segunda mujer, Constanza de Aragón, al espacio de la iglesia una vez que ésta se hubiera terminado[67]. Podemos pensar, siempre bajo el terreno de la hipótesis, en una posible identificación del donante, que aparece a los pies de María Magdalena, con la que fuera segunda esposa del infante. Su insistencia en que trasladaran sus restos a la iglesia, que concebimos con ese carácter funerario, justificaría su presencia, participando del programa iconográfico. Un programa que envuelve toda una reflexión sobre las postrimerías con la mirada siempre puesta en el Juicio Final, como epílogo de la representación.

Conclusión

Además de incrementar el conjunto de pinturas de un periodo cronológico, el de finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, del que no conservamos un excelso número de ejemplares, la obra de Peñafiel ayuda sin duda a completar el panorama de manifestaciones macabras en el ámbito peninsular. Se une así a la lista de pinturas murales que se presuponen ejecutadas para un ámbito con un carácter funerario, lo que las dota de completo sentido dentro del marco en el que aparecen. Además el hecho de que, en su parangón con las de Alcañiz y Uxue, se hayan conservado los dos niveles de representación, el de los vivos enfrentados a los muertos, completado con la figura del eremita, lo convierte si cabe aún en un ejemplar de gran valor testimonial dentro del ámbito de la iconografía macabra hispana de la Baja Edad Media. La obra refleja asimismo el carácter ecléctico de una temática que llega a tierras peninsulares más modificada, resultado de un trasvase de influencias de dos líneas de representación que se materializan paralelamente en el tiempo.

Bibliografía

AGUSTÍN DE HIPONA (412-426): *La ciudad de Dios*. Edición de MORÁN, José (1958): *Obras de San Agustín. La ciudad de Dios.* Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, vols. XVI, XVII.

AZCÁRATE, José María (1990): *Arte Gótico en España.* Manuales Arte Cátedra, Madrid.

[67] Testamento del infante Don Juan Manuel (agosto 1340). GIMENEZ SOLER, Andrés (1932): p. 696: Otrossi mando que acaben luego la eglesia de Sant Johan que yo començe en el dicho monesterio et que trayan y luego el cuerpo dela infante donna Constança mi mujer que esta en deposito en el monasterio de Santo Agostin del Castiello.

 BY-NC-ND

BALTRÛSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid.

BARRANCHINA, Jaime (1984): "Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del castillo de Alcañiz", *Estudios de Iconografía medieval española*, Joaquín Yarza Bellaterra, pp. 137-194.

BERGDOLT, Klaus (1994): *Der Schwarze Tod in Europa. Die Grosse Pest und das Ende des Mittelalters*. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munchen (Consultada traducción italiana FRISAN, Anna (2002): *La Peste Nera e la fine del Medioevo*. Edizione Piemme).

BIALOSTOCKI, Jan (1973): *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Biblioteca de las Historias Seria Iconológica. Barral Editores, Barcelona.

CARDINI, Franco (1981): *Alle radici della caballeria medievale*. La Nuova Italia, Firenze.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1965): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, [tomo II].

CHIALA, P (1988): "Le Roman de Barlaam et Josaphat a l'origine du thème de la Reencontré des trois vifs et des trois morts"; "l'itinéraire européen de la Reencontré des trois vifs et des trois morts", *Immortalité et Décomposition dans l'art du Moyen Age,* pp. 43-126.

CID PRIEGO, Carlos (1958): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Instituto de Estudios Turolenses*, nº 20, pp. 5-100.

CID PRIEGO, Carlos (1962): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Goya*, nº 46, pp. 274-276.

CIRLOT, Victoria (1987): *La novela artúrica*. Montesinos Editor, S.A.

CIRLOT, Victoria (1988/1990): "El juego de la muerte". "La elección de las armas en las fiestas caballerescas de la España del siglo XV". "La civiltà del torneo (sec. XII-XVII)". "Gisotre e torneu tra medioevo ed età moderna". En: *Atti del VII Convengno di Studio*, Narni.

CIRLOT, Victoria (2001): "El juego de la muerte en la cultura caballeresca", *Revista de cultura*. Agulha 18/19.

CURTIUS, Robert Ernst (1988): *Literatura Europea y Edad Media Latina. Lengua y estudios literarios*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, [tomo I].

DE LA VILLA POLO, Jesús (2016): "Las pinturas murales de San Pablo en su contexto: una tradición milenaria", Asociación Histórico Cultural Torre del Agua, nº 8, pp. 7-11.

DELUMEAU, Jean (1983): *Le péche et la peur. La culpabilisation en Occident XII-XVIII siècles*. Arthème Fayard.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): "El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica", *Estudios de Iconografía medieval española. Joaquín Yarza. Editorial Bellaterra*, pp. 53-135.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): "Lo macabro en el gótico hispano", *Cuadernos de Arte Español, Historia 16*, nº 70, 1992.

FLÓREZ, Enrique (2009-2010): *España Sagrada*. Conserjería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León, Valladolid.

FRANCO MATA, María Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 173-214.

FRANCO MATA, María Ángela (2003): "Texto e imagen: Del Credo Apostólico a los Santos confesores y mártires en la pintura bajomedieval de Castilla León, Navarra y Álava". *En: Jornadas interdisciplinares las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI*, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, Elida (1986): *San Juan y San Pablo de Peñafiel. Economía y sociedad de un convento dominico castellano (1318-1512).* Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Salamanca.

GIMÉNEZ SOLER, Andrés (1932): *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*. Academia Española, Zaragoza.

GLIXELLI, Stephan (1914). *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. Librairie Ancienne Honoré Champion. Édouard Champion, Paris.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82 [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf. Consulta 12/08/2020].

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "Visitas Espectrales en la Literatura y el Arte de la Baja Edad Media. El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra". En: AGUIRRE CASTRO, Mercedes; DELGADO LINACERO, Cristina; GONZALEZ-RIVAS, Ana (eds.): *Fantasmas, Aparecidos y Muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): "La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV, XVI", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, nº 21, pp. 1-53 [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2020-01-07-Iconografia_de_lo_macabro.pdf. Consulta 12/08/2020].

GRAU LOBO, Luis A (1996): *Pintura Románica en Castilla y León.* Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Valladolid.

GUDIOL RICART, José (1955): "Pintura gótica", *Ars Hispaniae*, IX, Madrid.

GUERRY, Liliane (1950): *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*. Librairie Orientale et Américaine, G.-P. Maisonneuve, Paris.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Junta de Castilla y León.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2006): *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León. Precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla*. Fundación Universidad Española.

 BY-NC-ND

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2009): "Plurima Mortis Imago, del Románico al Gótico a través de la iconografía del juicio final en la pintura medieval de la Ribera del Duero", *Biblioteca: estudio e investigación*, 24, pp. 187-208.

HUIZINGA, Johan (1993): *El otoño en la Edad Media, Estudio sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza editorial, Madrid.

MÂLE, Emilie (1906): "L'art français de la fin du Moyen Âge. L'idée de la mort et la Danse Macabré", *Revue des deux mondes*. T. XXXII, pp.647-679.

MÂLE, Emilie (1986) (1ª ed. francés 1908): *Religious Art in France: the Late Middle Ages: a study of medieval iconography and its sources*. Bollingein Series XC. 3, Princeton University Press.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, [tomo XIII].

MEISS, Millard (1988): *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra.* Alianza Editorial, Madrid.

MORREALE, Margarita (1973-1974): "Un tema no documentado en España: El Encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. XXXV, pp. 257-263.

OLMOS HERGUEDAS, Emilio (2013): "La expansión medieval". En: VILLA, Jesús; MARCOS, María Jesús (eds.): *Historia de Peñafiel*, Ayuntamiento de Peñafiel, pp. 119-202.

PAYEN, Jean Charles (1965): "Le dies irae dans la prédication de la mort et des fins dernières au Moyen Age", *Romania*, t. LXXXVI, nº 341, pp. 48-76.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín [1935-1936 (1940)]: "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. IV, pp. 99-114.

POLZER, Joseph (1982): *Aspects of the Fourteenth-Century Iconography of Death and the Plague in the Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague*. D. Williman, New York, 1982.

QUADRADO, José María; PARCERISA, Francisco Javier (1990): *Recuerdos y bellezas de España***.** Editorial Ámbito, Salamanca.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 2/tomo I].

RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 3].

RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. francés 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 4/tomo II].

 BY-NC-ND

REDONDO CANTERA, María José (2011): "El convento de San Pablo en Peñafiel (Valladolid). Panteón de los Manuel", *Biblioteca: estudio e investigación*, nº 26, pp. 161-199.

REVILLA, Federico (1999): Di*ccionario de Iconografía y simbología*. Cátedra. Arte. Grandes Temas, Madrid.

RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): *Lo Macabro en el Gótico. Nuevas aportaciones*. Ediciones Universidad de Salamanca.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1914): "Los pintores de los Reyes de Castilla", *Boletín de la Sociedad Española del Excursiones*, t. XXII.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (s. XIII): *La Leyenda Dorada*. Traducción de MANUEL MACÍAS, Fray José (1982): La Leyenda Dorada. Alianza, Madrid.

SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): "Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale Italiana", Atti della Academia Nazionale dei Lincei. Memoire Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, serie VIII, vol. XIII, fascicolo 3, pp. 145-251.

SOLÍS CALDERÓN, Jesús (2016): "Exposición de las pinturas del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel". *Asociación Histórico Cultural Torre del Agua*, nº 8, pp.5-6.

VAN MARLE, Raimond (1925): "Paintings of the Beginning of the fourteenth century in the Church of S. Falviano at Montefiascone", *Art Studies*, Cambridge, pp.15-24.

VAN MARLE, Raimond (1971): *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*. Hacker Art Books, Nueva York.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): *Bellas Artes. Museo de Valladolid*, Valladolid.

 BY-NC-ND

 BY-NC-ND

LA *PSYCHOMACHIA* EN EL MUNDO MEDIEVAL: DE LA PROYECCIÓN MINIADA A LA FIGURACIÓN MONUMENTAL[1]

THE *PSYCHOMACHIA* IN THE MEDIEVAL WORLD: ITS DEVELOPMENT FROM MANUSCRIPTS' ILLUSTRATIONS TO MONUMENTAL SCULPTURE

Jennifer SOLIVAN ROBLES

Profesora del Departamento de Humanidades, Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

jennifer.solivan1@upr.edu

Número ORCID: 0000-0003-0983-3917

Recibido: 2 de febrero de 2020

Aceptado: 12 de octubre de 2020

Resumen: La *Psychomachia*[2] fue un poema moralizante, personificado a través de la batalla de los ocho vicios y de las respectivas virtudes, sumamente popular durante la Edad Media. El mismo recoge la batalla o lucha entre ocho virtudes, ocho vicios y la victoria de las primeras. La riqueza narrada en los versos permitió que el conflicto de fuerzas opuestas se representará en manuscritos con una gran riqueza visual ilustrando los versos del poema. Eventualmente pasó a la escultura monumental, llevando a los artistas a introducir atributos o variantes iconográficas que permitirían una clara identificación de las protagonistas de los combates. Asimismo, los escultores del siglo XII se vieron en la necesidad de resumir los versos en un episodio clave del poema: la victoria de las virtudes. En términos plásticos, esto generó nuevos tipos iconográficos de las representaciones de vicios y virtudes: las virtudes triunfantes, que en última instancia continúan siendo una extensión de esas primeras representaciones de la *Psychomachia.*

Palabras claves: *Psychomachia*, vicio, virtud, combate, fuerzas opuestas

Abstract: During the Middle Ages, the *Psychomachia* was a very popular poem. Here the poet described the battle or combat between eight virtues and eight vices and the

[1] Este trabajo forma parte de los estudios que inicié en mi tesis doctoral *La memorización monástica y las imágenes de la Psychomachia: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias.* Tesis doctoral inedita, Universidad de Salamanca, 2017 y profundizaré en ello en el proyecto de investigación: "Virtues, Vices and Preachers: the Mnemonic Function of the Sculpted Programs in Medieval Cathedrals", Frances A Yates Short-term Fellowship. The Warburg Institute. https://warburg.sas.ac.uk/https%3A/warburg.sas.ac.uk/about-us/people%23fellows/short-term-fellows [Consulta 09/04/2020].

 BY-NC-ND

victory of the first group over the second. The vividness of the verses served to picture the conflict between these opposite forces with great details in manuscripts, details which respond to the verses of the poem. From the folios the images of the Psychomachia migrated to the monumental sculpture. The sculptors used symbols to easily identify the protagonists and antagonists of each combat. The twelfth century sculptors needed to summarize the verses of the poem. In order to accomplished this, they depicted a key episode: the victory of the virtues. This produced new iconographies of the virtues and vices, the Virtues triumphant. Even though this could be understood as a new iconography, in the end this stills an extension of those first *Psychomachia's* images.

Keywords: *Psychomachia*, vice, virtue, combat, opposite forces

Génesis de la iconografía sobre los vicios y las virtudes

El tema de los vicios y las virtudes a lo largo de la historia ha interesado a los hombres; una prueba de ello es la gran cantidad de representaciones que aparece en e arte medieval e incluso se continúa plasmado actualmente. Uno de los ejemplos más cercanos a nuestros tiempos es la imagen de la Justicia, la cual suele aparecer con los ojos vendados, sujetando una balanza y una espada. Esta alegoría se puede identificar en un sin número de espacios públicos en distintas partes del mundo. En efecto, las imágenes de estos conceptos abstractos han perdurado hasta la actualidad, de modo que se encuentran con facilidad alusiones como tema central de películas, animaciones e incluso publicidad. Las personificaciones de estos conceptos morales durante la Edad Media gozaron de un significado profundo y a la misma vez establecía una vinculación directa del mundo antiguo con la cultura cristiana[3]. La riqueza icónica y semántica del tema hizo que durante toda la época medieval gozara de gran popularidad: convirtiéndose en el asunto central de muchas obras literarias de índole moral, filosófica, poética … y plasmándose en un sin número de contextos.

El tema se insertó en prácticamente todos los conocidos por los hombres, motivo por el cual se pueden encontrar imágenes en manuscritos, objetos de orfebrería de toda clase y sobre todo de uso litúrgico, en las portadas de iglesias, en sepulcros, en tallas de madera, frescos, retablos, tapices, etc.[4] *A priori*, la presencia de los conceptos abstractos en una amplia variedad de soportes se vincula directamente con la significación tropológica que estas aportan al objeto en cuestión[5]; igualmente responden al contexto y al público al que iban dirigidas.

Las representaciones más antiguas de los vicios y las virtudes se encuentran en manuscritos, siendo este uno de los soportes en el que mayor número de ejemplos se detectan. La primera obra escrita en la que se incluyen imágenes de estos conceptos

[3] PANOFSKY, Erwin (1985): pp. 59, 69. ELSNER, Jas (1995): p. 7.

[4] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 51. Hemos desarrollado el tema con mayor detalle en SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): p.17.

[5] "in order that they may convey a special meaning beyond that of their actual practical purpose, many things are finally imbued with moral significance". KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): pp. 50-51.

 BY-NC-ND

morales es la *Psychomachia*[6] de Prudencio; una obra capital para el desarrollo del tema en el medioevo; una obra capital para el desarrollo del tema en el medioevo. Además, su importancia no sólo radica en una cuestión de primicia, sino que a partir de ella se fijan los modelos para el desarrollo iconográfico del tema especialmente las miniaturas en las que se proyectan a las primeras como guerreras o victoriosas sobre las segundas. En definitiva, constituyen el modelo que servirá para la plasmación del tema en otros códices y eventualmente en la escultura monumental[7].

La *Psychomachia* de Prudencio

El poema de Prudencio fija por primera vez el repertorio visual de la obra, ciertamente, sin embargo, el tema literario tenía una amplia tradición que se remonta a autores grecolatinos como Platón, Aristóteles y Cicerón e igualmente cristianos como Pablo de Tarso, Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona, Evagrio Póntico, Juan Casiano y Gregorio Magno. No obstante, los grupos de estos conceptos morales se desarrollaron de manera individual y provienen de distintas tradiciones; como es el caso de las fuerzas perniciosas que surgen del pensamiento cristiano, el segundo grupo no se nutre exclusivamente de esta tradición, pues en su propia división las conocidas como teologales sí, mientras que, para las virtudes, en concreto las conocidas como cardinales, también hay un importante aporte de la tradición grecolatina.

A pesar del desarrollo particular de cada uno de los conjuntos, tan temprano como en el siglo II se encuentra breves alusiones a la yuxtaposición de fuerzas. Tertuliano en su tratado moral *De Spectaculis*, aconseja a los cristianos no asistir a los espectáculos romanos, afirmando que la lucha que ellos han de contemplar es la de la impureza derrocada por la castidad, la perfidia muerta por la fe, la crueldad aplastada por la compasión y la insolencia echada a la sombra por la modestia, por la cual serán coronados[8]. Tres siglos más tarde, Agustín de Hipona en su discusión sobre la definición ciceroniana de las virtudes afirma que en la práctica de estas se deben evitar aquellas cosas opuestas o las que parecen próximas y semejantes a la virtud y no lo son:

> "Se deben evitar por sí mismas no solo las cosas que les son opuestas, como la cobardía a la fortaleza, y la injusticia a la justicia, sino también aquellas cosas que parecen próximas y semejantes, pero que son muy diferentes. Así, la desconfianza es algo contrario a la confianza y por eso mismo es un vicio; la audacia no es algo contrario, sino cercano y próximo a la confianza, y con todo es un vicio. De este modo, a cada virtud se le puede encontrar un vicio contiguo, sea designado con un nombre concreto, como la audacia que está muy cerca de la confianza, la terquedad de la

[6] Cabe mencionar que la idea de una iconografía de la *Psychomachia* responde a una figura retórica que en su desarrollo plástico tomará el nombre del poema para, de forma general, plasmar la noción de enfrentamiento entre los conceptos morales.

[7] Ver: KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): pp. 1-13. NORMAN, Joanne S. (1988).

[8] TERTULIANO, *De Spectaculis*, 29.

 BY-NC-ND

> perseverancia, la superstición que está muy próxima a la religión, sea designado sin nombre alguno preciso[9]".

Las referencias a estos comportamientos como actitudes opuestas, en las obras de Tertuliano y Agustín de Hipona, la yuxtaposición o el tratamiento de los vicios y virtudes como fuerzas antagónicas es producto de la literatura tardoantigua y medieval. La primera referencia literaria dedicada exclusivamente al tema y en la que los conceptos morales aparecen como adversarios es el poema de la *Psychomachia*, cuyo título se ha propuesto traducir por *Batalla del alma* o *Combate de vicios y virtudes*[10].

Este fue escrito a mediados del siglo IV por el susodicho poeta y retórico, nacido en el norte de Hispania[11]. Un cristiano conocedor de la cultura clásica, entre los años 392 al 405, compuso varias obras entre las que se incluye la *Psychomachia*[12]. Construye elaboradas alegorías para describir cómo en el interior del hombre, en lo más profundo de su alma, se desata una constante batalla entre distintas fuerzas. De esta forma, aquellas ideas abstractas quedan personificadas en las figuras combatientes de *Fides* vs. *Cultura deorum* (Fe e Idolatría), *Pudicitia* vs. *Libidinem* (Castidad y Lujuria), *Patientia* vs. *Ira* (Paciencia e Ira), *Humilitas* vs. *Superbia* (Humildad y Soberbia), *Sobrietas* vs. *Luxuria* (Sobriedad y Molicie), *Largitas* vs. *Avaritia* (Caridad y Avaricia), *Concordia* vs. *Discordia* y tras la derrota de las segundas, *Sapientia* (Sabiduría) aparece en el campo de batalla y es entronizada[13]. Básicamente en cada escena narra el enfrentamiento entre fuerzas opuestas, que concluye siempre con la victoria de las virtudes.

Prudencio desarrolla el pensamiento paulino según el cual el cristiano para encarar exitosamente las fuerzas del mal debe blindarse con armas espirituales, para lo cual ofrece las s distintas virtudes con las que el lector se topará a lo largo del poema[14]. Ahora bien, no se conoce con exactitud para quién escribió la *Psychomachia*, si estaba dirigido a una persona en concreto, no obstante, sí que alude el autor a que la finalidad principal del escrito es proveer a un lector -genérico- de las distintas herramientas que le ayudarán a combatir los vicios y/o pasiones que le acechan, aprender a reconocerlos y saber discernir sobre el modo de derrocarlos: "El modo de vencer está al alcance nuestro, si podemos describir de cerca las figuras mismas de las virtudes y los monstruos que contra ellas luchan con fuerzas perniciosas[15]".

---

[9] SAN AGUSTÍN, *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, XXXI, 2.

[10] Helen Woodruff traduce *Psychomachia* por: "*The War of the Soul*", La batalla del alma. Richard Newhauser se refiere a ella como "*Battle of Vices and Virtues*", Batalla de vicios y virtudes. WOODRUFF, Helen (1929): p. 34. NEWHAUSER, Richard (1993): p. 161.

[11] Se debate su lugar de nacimiento, entre Calahorra, Tarragona y Zaragoza. RODRÍGUEZ, Isidoro (1981): pp. 3-4.

[12] RODRIGUEZ, Isidoro (1981): p. 29.

[13] Los combates se recogen en los siguientes versos: Fe e Idolatría vv. 21-39, Castidad y Lujuria vv. 40-108, Paciencia e Ira vv. 109-177, Humildad y Soberbia vv. 179-309, Sobriedad y Molicie vv. 310-453, Caridad y Avaricia vv. 454-643, Concordia y Discordia vv. 644-725, Sabiduría vv. 868-887.

[14] PRUDENCIO, *Psychomachia* vv. 1-20. KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 1.

[15] PRUDENCIO, *Psychomachia*, vv. 18-20.

 BY-NC-ND

La *Psychomachia* alcanzó una elevada cuota de popularidad, de hecho, en el siglo V circulaban ya abundantes copias en distintas partes de Europa. A propósito de su difusión, Isidoro Rodríguez afirmaba:

> "Le estudiaron con afán y le imitaron con celo todas las clases, edades y sexos; los monjes y los obispos, los seglares y las mujeres. Se le leía en las isla Británicas, en Alemania, Bélgica, Suiza, Francia, Italia, España…; por todas las latitudes hallamos sus manuscritos. Se le leía en casa, en las abadías y catedrales, centros oficiales de estudio del Medioevo, y los venerables jerarcas de la Iglesia prodigaban el códice prudenciano a los tiernos efebos…[16]"

Gracias a la popularidad que gozaron las obras del autor durante la Edad Media, hoy en día sobreviven en toda Europa más de trescientas copias[17]. La más antigua del siglo VI, es el manuscrito Lat. 8084 de la Biblioteca Nacional de Francia, y junto con este se conservan una veintena de ejemplares miniados dispersos en diferentes instituciones de dicho continente[18].

Según Sinéad O'Sullivan las alegorías de Prudencio son vívidas representaciones de los combates y Mary Carruthers afirma que las imágenes que construye el autor a través de la narrativa han sido pintadas para el ojo de la mente[19]. Precisamente, es esta cualidad activa del texto la que llevó a que la obra fuera iluminada tan temprano como en el siglo V[20].

Precedentes y transformaciones

El poema de Prudencio, la *Psychomachia*, es una de las primeras alegorías medievales[21], sirviendo durante toda la época medieval de fuente de inspiración para un sin número de obras literarias y representaciones alegóricas del tema. Según Richard Newhauser esta fue una de las principales fuentes de inspiración para los posteriores autores de *tractatus de vitiis et virtutibus*[22], también con gran influencia en este momento y alrededor de todo el continente europeo; fueron escritos en distintas regiones en latín o en las correspondientes lenguas vernáculas[23].

---

[16] RODRIGUEZ, Isidoro (1981): p. 65.

[17] Según Kenneth R. Haworth, hoy en día existen más de trecientos manuscritos de la *Psychomachia*. Sin embargo, Isidoro Rodríguez hace la salvedad que se han estudiado más de trescientos manuscritos de las distintas obras de Prudencio, siendo los ejemplares de la *Psychomachia* los que más abundan. HAWORTH, Kenneth R. (1980): p. 66.

[18] Ver notas 28 y 31 para una lista detallada de los manuscritos y las bibliotecas que custodian los mismos.

[19] O'SULLIVAN, Sinéad (2004): p. 3. CARRUTHERS, Mary (1998): p. 148.

[20] MÂLE, Émile (2001): p. 134. STETTINER, Richard (1895): p. 151. WOODRUFF, Helen (1929): p. 34. KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 1.

[21] VAUCHEZ, André (1988): p. 1.

[22] "*It is obvious that Prudentius's Psychomachia was a major source of inspiration for authors of treatises on the vices and virtues*". NEWHAUSER, Richard (1993): p. 161.

[23] Para una lista complete de los tratados de vicios y virtudes en latín y vernáculo ver: BLOOMFIELD, Morton W. (1979). NEWHAUSER, Richard (1993). NEWHAUSER, Richard (2008).

 BY-NC-ND

El poema no solo inspiraría imágenes alegóricas basadas en el texto de Prudencio, sino que también sirvió de fuente para nuevas obras literarias que a su vez producirían nuevos motivos iconográficos de los vicios y las virtudes. El *Hortus Deliciarum* (siglo XII) de Herrada de Landsberg [fig. 12][24], el *Liber Scivias* (1175) de Hildegarda de Bingen[25], el tratado *Somme le roi* (1279) escrito por el fraile dominico Laurent para el rey de Francia Felipe III, una traducción al francés de la *Ética* de Aristóteles realizada por Nicolas Oresme (siglo XV) [26], las iluminaciones del Laud misc. 570 que incluye el trabajo de Christine de Pizan *Epitre d'Othéa* (1400) y un tratado en francés de virtudes identificado como *Livre des quatre Vertus Cardinaulx*[27] o varios manuscritos de *De Quatuor virtutibus de Sénèque* (1470) de de Jean Courtecuisse y la recopilación histórica de Jean Mansel *La Fleur des Histoires* (1467) [Fig. 8]. Todos estos tratados son sólo algunos ejemplos de manuscritos cuyo texto trata el tema de los vicios y las virtudes e igualmente poseen representaciones de estos[28]. Para Juliana Sánchez Amores la Psychomachia se continuará representando en la época moderna. No obstante esta autora, si bien su enfoque principal es la tratadística, con relación a las imágenes se centra únicamente en la yuxtaposición de conceptos morales que bien pueden o no aludir a los mencionados por Prudencio en su poema y no necesariamente en la idea de combate o lucha de estos conceptos[29].

Con relación a las posibles influencias de la Antigüedad en las representaciones de la *Psychomachia,* Stettiner, Mâle, Woodruff y Katzenellenbogen coinciden que ya tan temprano como en el siglo V debió existir una copia miniada. Esta afirmación, se ampara en la pervivencia de elementos estéticos propios de este período que se localizan en las miniaturas de los códices más antiguos conservados. Incluso para Katzenellenbogen, los manuscritos Burm. Q.3 de la Biblioteca de la Universidad de Leiden y el Lat. 8318 de la Biblioteca Nacional de Francia reflejan una influencia directa del arte romano. Para este, distintas escenas como las batallas, los vicios atacando a las virtudes, la distribución del botín, el regreso al campamento y el discurso final de las virtudes victoriosas corresponden a escenas seculares que se encuentran en los ciclos narrativos de las columnas conmemorativas romanas[30].

[24] El manuscrito original del siglo XII fue destruido en un incendio a finales del siglo XIX, hoy en día sólo se conservan algunas fotos del mismo y folios facsímiles realizados a principios del siglo XIX.

[25] El manuscrito original, iluminado bajo la supervisión de Hidelgarda durante la Segunda Guerra Mundial se perdió. De este códice miniado hoy en día se conserva un facsímil elaborado antes de su desaparición por las monjas de la abadía de San Hidelgarda en Eibingen.

[26] Ms. I 2, signatura antigua Ms. 927 (Bibliothèque Municipale, Rouen).

[27] Ms. Laud. Misc. 570 – Bodleian Library, Oxford. Harley Ms. 4431 – British Museum, Londres.

[28] Ms. Fran. 9186 (Bibliothèque Nationale de France, París). Ms. 282 (Bibliothèque du château de Chantilly). *De quatuour virtutibus cardinalibus* durante la Edad Media fue erróneamente atribuido a Séneca. Éste tratado realmente recoge el trabajo de Martín de Braga, *Formula vitae honestae.*

[29] SÁNCHEZ AMORES, Juliana (1988): "Seguimiento de la "Psychomachia" a través de los tratadistas desde el mundo medieval al moderno", Archivo Español de Arte, vol. 6, no. 244, pp. 430-440.

[30] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): pp. 4-5.

Iconografía de la *Psychomachia*

Los códices iluminados que se conservan fueron creados entre los siglos IX y XIII y ascienden a una veintena de ejemplares, entre ellos, se pueden diferenciar dos formas de representar a las virtudes y los vicios, elementos estéticos que Stettiner y Woodruff tuvieron en cuenta a la hora de abordar su análisis. Y, en particular para la creación de los estemas de filiación[31].

El repertorio figurativo, de forma general, se articula a partir de la representación de dos individuos femeninos, ataviados con sendas túnicas (largas y cortas). Si bien, existen matices en las representaciones, las virtudes visten largas y en ocasiones pueden portar armaduras mientras que los vicios utilizan cortas y la parte inferior de sus vestidos se encuentran rasgados. El aspecto desaliñado de los vicios se completa con sus cabellos marañados.

Los ejemplares más antiguos que sobreviven de la *Psychomachia* cronológicamente corresponden a la última década del siglo IX: Burm.Q.3 de la Biblioteca de la Universidad de Leiden, Ms. 9987-91 de la Biblioteca Real de Bélgica y Ms. Lat. 8085 de la Biblioteca Nacional de Francia. Poseen el mayor número de miniaturas, con un total de 90 que constituyen el discurso icónico del texto. Esto, por una parte, permite identificar las influencias directas de la Antigüedad, pero a su vez en plasmaciones posteriores de la *Psychomachia*. Cabe destacar que las diversas ilustraciones del poema se encuentran acompañadas por un título que describe de forma resumida la imagen que le antecede. Gran parte de estos *tituli* fueron tomados *ad verbatim* del texto.



Fig. 1 *Cultura deorum ataca a Fides*, siglo IX. Manuscrito Burm.Q.3, fol. 122v. Biblioteca de la Universidad de Leiden. http://hdl.handle.net/1887.1/item:1935846

[31] STETTINER, Richard (1895): p. 151. WOODRUFF, Helen (1929): p. 34.

 BY-NC-ND



Fig. 2 *Combate de Pudicitia y Libidinem*, siglo IX. Manuscrito Burm.Q.3, fol. 123v. Biblioteca de la Universidad de Leiden. http://hdl.handle.net/1887.1/item:1935791

Cada encuentro está acompañado de varias miniaturas. El primero, con tres imágenes, tiene como protagonistas a *Fides* y *Cultura deorum* (Fe e Idolatría) [fig. 1]. La virtud se representó vestida con una túnica larga que solo la cubre hasta la cintura y el pecho y los brazos se encuentran desnudos; su rival va ataviada con otra túnica corta lleva el cabello enmarañado, sujeta un hacha y junto a ella se sitúa un altar sacrificial con la cabeza de dos bovinos[32].

La segunda lucha, protagonizada por *Pudicitia* y *Libidinem* [fig. 2], visualmente se recoge en seis imágenes que las mujeres, vestidas de forma similar a las anteriores, han sustituido las armas; la virtud empuña una espada, mientras que el vicio sujeta una tea encendida[33]. En el resto de los combates las todas visten igual, encontramos cambios en las armas que portan. El tercer enfrentamiento es entre *Patientia* e *Ira* y consta de doce imágenes[34], la primera sujeta un escudo y ambas portan lanzas[35]. Visualmente, el enfrentamiento entre *Humilitas* vs. *Superbia* se recoge en once miniaturas intercaladas, y el vicio muestra un cambio con relación a los ya vencidos: monta un caballo, de su cuello cuelga un manto y lleva los cabellos entrelazados tal cual es descrita en el poema [fig. 3][36]. A partir del quinto combate, *Sobrietas* contra *Luxuria*, se aprecia un incremento en los versos y las miniaturas que acompañan a estos. La primera sujeta

[32] En la tercera imagen que acompaña a este combate reaparece *Fides*, portando una armadura STTETINER, Richard (1895): pp. 235-242.

[33] Prudencio. *Psychomachia* vv. 40-108. STTETINER, Richard (1895): pp. 243-253.

[34]Prudencio. *Psychomachia* vv. 109-177.

[35] STTETINER, Richard (1895): pp. 255-272.

[36] Prudencio. *Psychomachia* vv. 179-309. [36] STTETINER, Richard (1895): pp. 278-286.

 BY-NC-ND

un cayado que remata en cruz y se enfrenta a la segunda quien ha sido plasmada como una mujer con largos cabellos sueltos[37].

El sexto combate, entre *Largitas* y *Avaritia,* la virtud no aparece con la habitual armadura, sin embargo, en algunos códices conserva su arma: una lanza. El vicio resulta sumamente interesante pues a partir de estas imágenes, estrechamente vinculadas a los versos del poeta, se encuentran las representaciones más tempranas del atributo por excelencia de *Avaritia* [fig. 4]: la bolsa en la que este vicio, que personifica el afán desmedido de poseer y adquirir riquezas para atesorarlas, guarda los despojos hallados en el campo de batalla[38]. En el último enfrentamiento, *Concordia vs.* Discordia, nuevamente aparece la virtud sin armadura, aunque en algunos ejemplos puede llevar yermo o sujetar una lanza. Esta se representa en el campamento de las huestes mientras es herida por su enemiga.



Fig. 3 *Superbia* se pavonea entre los escuadrones en su caballo indomable, siglo IX. Manuscrito Burm.Q.3, fol. 128v. Biblioteca de la Universidad de Leiden. http://hdl.handle.net/1887.1/item:1935818

[37] STTETINER, Richard (1895): pp. 300-312.

[38] STETTINER, Richard (1895): pp. 326-361. POZA YAGÜE, Marta (2010): p. 11.



Fig. 4 *Avaritia* oculta con su mano izquierda el botín, siglo IX. Manuscrito Burm.Q.3, fol. 136v. Biblioteca de la Universidad de Leiden. http://hdl.handle.net/1887.1/item:1935871

Pioneros en el estudio de las miniaturas de la *Psychomachia*, cómo el alemán Richard Stettiner y la norteamericana Helen Woodruff, utilizaron más que las cualidades filológicas, las características estilísticas para establecer los ejemplos más antiguos y cómo sirvieron de modelo al resto de los manuscritos. Esto dio paso a la elaboración de los estemas de filiación y a la agrupación de los códices en dos grandes conjuntos. Gracias al catálogo y al primer esquema de filiación elaborado por Stettiner, y el segundo por Woodruff, la procedencia y el origen de los veinte manuscritos miniados se encuentra sumamente acotada, localizándose en varias abadías anglosajonas y en una serie de monasterios de influencia carolingia entre la zona del río Rin y el valle del Mosa[39]. El Grupo I consta de ocho ejemplares de origen francés e inglés fechados entre los siglos X al XIII[40]. Según el historiador alemán, estos descienden de una copia anglosajona

[39] SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): Tesis doctoral inédita, p. 100.

[40] A continuación, se enumeran los manuscritos del Grupo I. Se añade su signatura actual según las colecciones que custodian los mismos, asímismo, la letra en paréntesis corresponde a la designación realizada por Richard Stettiner y utilizada por posteriores autores para referirse a los mismos: Ms. 23 (C), *Corpus Christi College Library*, Cambridge. Voss. Lat. Oct. 15 (Le^1), *Bibliotheek der Universiteit,* Leiden. Add. 24199 (Lo^1), Cott. Cleo.C. VII (Lo^2), Cott.Titus D.XVI (Lo^3), *British Library*, Londres. Clm. 29031 b. (M), *Stadtbibliothek*, Múnich. Ms. Lat. 8318 (P^1), Ms. Lat. 15158 (P^4), *Bibliothèque Nationale de France*, París.

 BY-NC-ND

ejecutada entre los siglos IX y X[41]. Para la norteamericana, el arquetipo que sirvió de modelo fue un códice del siglo VI proveniente del sur de la Galia, el Norte de Italia y regiones próximas[42]. Algunas de las abadías en las que estos fueron copiados, iluminados y/o utilizados son la de Malmesbury, Bury St. Edmunds, St. Albans o St. Victor en París[43].

El Grupo II posee el mayor número de códices, con un total de doce, en el que se incluyen las copias miniadas más antiguas conservadas datadas en el siglo IX[44]. El origen de este conjunto se concentra en abadías cercanas al río Rin y del valle de Mosa, cómo St. Amand, St. Laurent, St. Gall o Reichenau y St. Remí[45]. El prototipo de todos estos ejemplares debió ser otro más antiguo, carolingio, de entorno al año 800[46]. A su vez este. A su vez este procedería de un ejemplar más antiguo, posiblemente del siglo V, originario de la península itálica; un testimonio que no solo sirvió de prototipo para el del siglo IX, sino que también fue el arquetipo de aquel del siglo VI del cual emergen los ejemplos del Grupo I[47].

El poema de la *Psychomachia* y sus imágenes tienen un fuerte componente formativo y mnemónico. Para Katzenellenbogen es una de las obras de mayor peso didáctico en la Edad Media, motivo por el que gozó de una amplia difusión no solamente su texto sino también sus imágenes[48]. En el caso particular de los manuscritos miniados ya hemos establecidos que no solamente se crearon, sino que también fueron utilizados en distintos monasterios. Las imágenes de estos serían un apoyo visual que permitían el procedimiento de asociación mental para facilitar el recuerdo del texto. Para adentrarse a este ejercicio, se utilizaban las mnemotécnicas clásicas y medievales, de

[41] STTETINER, Richard (1895): pp. 168-169.

[42] WOODRUFF, Helen (1929): p. 75.

[43] Del Grupo I, las colecciones que custodian los códices de este grupo han logrado corroborar el origen exacto de cuatro de los ocho manuscritos. Ms. 23 (siglo XI) de la *Corpus Christi College Library* en Cambridge perteneció a la abadía de Malmesbury. La procedencia de Ad. 24199 (siglo XI) de la *British Library* se traza hasta la abadía de Bury St. Edmunds. El Cott. Titus D. XVI (Siglo XII) de la *British Library* se tiene constancia se elaboró en torno a la abadía de St. Albans, y Ms. 15158 (siglo XIII), actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia, se minió en la abadía de St. Victor en París.

[44] A continuación se enumeran los manuscritos del Grupo II. Se provee su signatura según las colecciones que custodian los mismos y la letra en paréntesis corresponde a la designación realizada por Richard Stettiner y utilizada por posteriores autores para referirse a los mismos: Ms. 9987-91 (B^1), Ms. 10066-77 (B^2), Ms. 9968-72 (B^3), *Bibliothèque royale de Belqique*, Bruselas. Cod. 264 (Be), *Burgenbibliothek*, Berna. Ms. 135 (G), *Stiftsbibliothek*, San Galo. Ms. No. 81 (K) *Dombibbliothek*, Colonia. Burm.Q.3 (Le^2), *Bibliotheek der Universiteit,* Leiden. Ms. 22 (Ly), *Bibliothèque Municipal de Lyon*. Ms. Lat. 8085 (P^2), Ms. Lat. 18554 (P^4), *Bibliothèque Nationale de France*, París. Ms. 536 (V), *Bibliothèque Municipale de Valenciennes*. Manuscrito identificado por Woodruff como H pertenece al *Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburgo.

[45] Del Grupo II, las colecciones que custodian los códices de este grupo han logrado corroborar el origen de ocho de los doce ejemplares. Más de un manuscrito de este grupo se ha vinculado con abadías específicas. Con St. Amand, Ms. 9987-91 (siglo IX) de la Biblioteca Real de Bélgica y Ms. 536 de la Biblioteca Municipal Valenciana. St. Gallo, Cod. 264 de Biblioteca Civil de Berna y Ms. 135 de la Biblioteca de la Abadía de San Galo.

[46] STTETINER, Richard (1895): p. 173.

[47] WOODRUFF, Helen (1929): p. 75.

[48] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 3.

 BY-NC-ND

esta forma, los usuarios de los textos pudieron asimilar por completo el poema de Prudencio. La *Psychomachia* era utilizada en el contexto monacal como una herramienta para aprender los rudimentos de gramática, particularmente por los más jóvenes, familiarizándolos con el ejercicio de la lectura. Pero igualmente era una herramienta para practicar la meditación pues las distintas escenas, cómo *Cultura deorum ataca a Fides* (Miniatura 8), *Combate de Pudicitia y Libidinem* (Miniatura 11), *Superbia se pavonea entre los escuadrones en su caballo indomable* (Miniatura 29), *Avaritia oculta con su mano izquierda el botín* (Miniatura 56) (figs. 1, 2, 3 y 4), en conjunto con el texto, evocarían muchas más imágenes mentales las cuales podían llevar al monje a profundizar sobre los conceptos abstractos expuestos a lo largo del poema[49].

La plasmación de las virtudes y los vicios a principios del siglo XII de los manuscritos iluminados se trasladó a la escultura monumental. El cambio de soporte requirió igualmente modificaciones en el lenguaje icónico, y para que esto fuera posible los escultores románicos simplificaron y sintetizaron el poema en un momento específico de la narrativa: el final del combate y el triunfo de las primeras sobre las segundas[50]. Esto se logró representando al grupo de las victoriosas como guerreras: con cota de malla, espada, escudo o lanza y pisoteando a sus enemigas cuya apariencia recuerda a criaturas monstruosas [fig. 5]. Este esquema es un tanto genérico, ya que ninguna de las protagonistas porta atributos que permitan una identificación precisa de los personajes o enfrentamientos. En algunos casos, como en la fachada occidental de la iglesia de St. Pierre d'Aulnay, se incluyeron inscripciones con los nombres de las combatientes con el fin de facilitar su reconocimiento.

Esta escena en piedra bien podría remitirse a un suceso en común que suele poner fin a cada uno de los enfrentamientos en las miniaturas de la *Psychomachia*: aquella en la que la virtud de pie, vestida con su armadura y yermo, estática, eleva su brazo para increpar al vicio derrotado en el suelo. En los códices del siglo X, Ms. 10066-77 de la Biblioteca Real de Bélgica, Bruselas y el Cod. 264 de la Biblioteca Civil de Berna, ambos pertenecientes al Grupo II de influencia carolingia, encontramos miniaturas en las que la personificación victoriosa pisotea su enemiga vencida, como es el caso de la miniatura 10 del Cod. 264, *Fides corona a los mártires* [fig. 6] y la 70 del códice belga, *Largitas con júbilo arenga a la muchedumbre*. Adolf Katzenellengoben llamará a estas representaciones las *Virtudes triunfantes.* Sin embargo, no se puede descartar que la

[49] Para el tema la función mnemónica de las miniaturas de las *Psychomachia* ver: SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): "Depictions of Virtues and Vices as Mnemonic Devices", Imago Temporis. Medium Aevum, vol. 11, pp. 159-192. SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): La memorización monástica y las imágenes de la Psychomachia: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias. Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca. SOLIVAN, Jennifer (2020): "*Imagines Agentes:* el uso de imágenes memorables para la memorización de la *Psychomachia*", En: CÁTEDRA, Pedro M., VALERO, Juan M., directores, JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge, SÁNCHEZ TAMARIT, Carmen, editores. *Patrimonio textual y humanidades digitales, II. Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, Salamanca: IEMYRhd & laSEMYR, pp. 335-357.

[50] En su revisión al trabajo de Paul Deschamps, Pierre Bouffard coincide con éste y admite que dada las limitaciones del medio los escultores tuvieron que simplificar el tema. DESCHAMPS, Paul (1914) : p. 4. BOUFFARD, Pierre (1962): p. 19.

 BY-NC-ND

yuxtaposición de nociones abstractas, particularmente de los vicios y las virtudes, responda a la intención prudenciana de *Psychomachia*[51].



Fig. 5 Psychomachia, c. 1140. Fachada occidental de la iglesia de St. Pierre d'Aulnay, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Aulnay_%2817%29_%C3%89glise_Saint-Pierre-de-la-Tour_-_Ext%C3%A9rieur_-_05.jpg



Fig. 6 Fides corona a los mártires (Miniatura 10), siglo X. Manuscrito Cod. 264, pág. 70. Biblioteca Civil de Berna. https://www.e-codices.unifr.ch/en/bbb/0264/70

[51] MÂLE, Emile (2001) : p. 137. KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): pp. 14-21. NORMAN, Joanne S. (1988).

 BY-NC-ND

Las representaciones escultóricas de la *Psychomachia* gozaron de gran popularidad en el suroeste de Francia, zona en la que se encuentran los ejemplos más tempranos con fecha de comienzos del siglo XII[52]. Katzenellenbogen identifica la más antigua, en el 1130, en las arquivoltas del arco de una ventana del transepto sur de la iglesia de St. Pierre d'Aulnay[53]. En este y otros casos en los arcos de las ventanas de algunos templos como en la iglesia de Gripperie-Saint-Symphorien o Saint-Nazaire de Corme-Royal, las arquivoltas con las virtudes triunfantes se complementan con elementos decorativos[54]. Las representaciones en piedra de la *Psychomachia* en esta región suelen plasmarse en números de cuatro, seis u ocho que responden al programa iconográfico del espacio en el que se ubican e igualmente se vinculan directamente con la simetría de la portada. Paul Deschamps explica la presencia de pares de la siguiente manera: "Des nécessités d'harmonie dans la décoration leur imposaient l'obligation de rendre le symbolisme uniforme[55]".

Las virtudes victoriosas galas siguen un modelo bien establecido en el que estas se encuentran en posición hierática, visten túnicas, llevan sobre su cabeza un casco y sujetan las armas con las que han vencido a sus enemigas: espada o lanza y escudo. Se plasman de pie, pisoteando a los vicios [fig. 5], quienes se representan como seres monstruosos, desfigurados, retorciéndose de dolor, plasmación que sigue muy de cerca la descripción de Prudencio[56]. A pesar de que las plasmaciones de estas alegorías en esta región siguen en mayor o menor grado este modelo, encontramos que el lenguaje pictórico de los ejemplos más tardíos muestra leves variaciones. La iglesia de St. Pierre d'Aulnay es uno de los mejores ejemplos para entender estas diferencias [figs. 5 y 7].



Fig. 7 Psychomachia, 1130. Ventana del transepto sur. Iglesia de St. Pierre d'Aulnay, Francia. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/F06.Aulnay.476.jpg

[52] DESCHAMPS, Paul (1914) : p. 3. BOUFFARD, Pierre (1962): p. 19.KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 58.

[53] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 17. DESCHAMPS, Paul (1914) : pp. 5-6.

[54] Bouffard apunta al carácter sumamente decorativo del tema en la iglesia de St. Pierre d'Aulnay. Según el: "*Le parti décoratif est ici très clair et l'itégration dans l'architecture est telle que ces figures ont perdu toute grâce, toute élégance et toutes les subtilités plastiques…".* BOUFFARD, Pierre (1962): p. 20.

[55] DESCHAMPS, Paul (1914): p. 4.

[56] DESCHAMPS, Paul (1914) : p. 4. BOUFFARD, Pierre (1962): p. 19.

 BY-NC-ND

En la iglesia de Aulnay la *Psychomachia* se representó dos veces. Las figuras de los vicios y las virtudes más antiguas de este templo son aproximadamente de 1130 y se encuentran en las arquivoltas de la ventana del arco del transepto [fig. 7]. La segunda representación en St. Pierre se plasmó diez años más tarde en la fachada occidental del templo [fig. 7][57], y en lugar de cuatro, aquí se insertaron seis las cuales han perdido la actitud desafiante. La composición es similar, la personificación victoriosa se posa sobre sus enemigas derrotadas, no obstante, el lenguaje pictórico ha cambiado. Continúan portando las armas y los yermos de sus antecesoras, pero son figuras largas estilizadas, efecto que se consigue a través de los pliegues de sus túnicas y mantos. Las virtudes que se encuentran en la clave del arco sujetan una corona, atributo que las vincula directamente con el resto del programa iconográfico de la portada, elemento notorio que no encontramos en las representaciones más antiguas.

Ya Bourffard había resaltado que estas primeras *Psychomachias* en los vanos de templos románicos, como la de St. Pierre d'Aulnay, Gripperie-Saint-Symphorien o Saint-Nazaire de Corme-Royal, tienen un carácter sobre todo "decorativo[58]". Sin embargo, cuando el tema se inserta en las fachadas de estas iglesias lo acompañan otros motivos iconográficos, como son los veinticuatro Ancianos, el Cordero rodeado de ángeles, las vírgenes sabias y necias, el zodiaco o temas apocalípticos[59].

La mayoría de estas representaciones se insertan en la fachada de iglesias que se encuentran en la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela. Dada su monumentalidad, su ubicación no solo en relación con el edificio, sino también geográficamente, cabe suponer que estas gozaron de un público numeroso. Para Katzenellenbogen, "special function of the triumph of the virtues is now that of encouraging the faithful, even before they enter the church, to emulate the virtues in view of the coming Judgment Day[60]". Segun Joanne Norman la batalla en el alma del hombre, la *Psychomachia*, igualmente es una lucha espiritual que se da en los más adentro del ser, conflicto que también se experimenta en el peregrinaje[61], esta relaciona las representaciones escultóricas francesas con la lucha interior experimentada por los peregrinos en dirección a Santiago[62]. Por ende, las *Batallas de vicios y virtudes* plasmadas en las fachadas de estos templos responde a las circunstancias particulares de los viajeros que las contemplan. A pesar de que el motivo sobresale en las portadas de las iglesias románicas,[63] también existen casos en el contexto monacal.

---

[57] "*The figured archivolts of the west porch of St. Pierre at Aulnay, which was built about ten years later than the south transept…*". KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 18.

[58] BOUFFARD, Pierre (1962): p. 20.

[59] DESCHAMPS, Paul (1914): pp. 5 y 9. KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 18.

[60] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 18.

[61] NORMAN, Joanne S. (1988): p. 29.

[62] NORMAN, Joanne S. (1988): p. 5.

[63] A través de la bibliografía consultada se han identificado 17 iglesias románicas en Francia en las que en algunas de sus portadas se plasmaron la victoria de las virtudes sobre los vicios. Estos templos son: 1) Saint-Gilles d'Argenton-les-Vallées, 2) Saint-Pierre d'Aulnay, 3) Abadía Saint-Maurice en Blasimon, 4) Notre Dame de Castelvieil en Aquitania, 5) Saint-Martin de Chadenac, 6) iglesia de la Madeleine en Châteaudun, 7) Saint-Nicolas de Civray, 8) Saint-Nazaire de Corme-Royal, 9) Saint-Esprit de Fenioux, 10) Saint-Martin de Fontaines-d'Ozillac, 11) Saint-Hilaire de Melle-sur-Béronne, 12) Notre-Dame-de-la-Couldre en Parthenay, 13) Saint-Pierre de Pérignac,

 BY-NC-ND

Contemporáneo a estas se identifica un capitel en el interior de la antigua colegiata de Clermont-Ferrand. En tres de las cuatro caras se incluyeron cuatro virtudes y dos vicios. Se representan de la manera ya descrita: las primeras ataviadas como guerreras y las segundas como en los manuscritos, cubiertos de la cintura para abajo, vestiduras rasgadas y cabellos enmarañados. Gracias a las inscripciones, en los escudos o cerca de los combates, es posible identificar a las personificaciones: Misericordia y Avaricia, Generosidad y Caridad, Paciencia e Ira.

Según Luis Réau, a partir del siglo XIII en Francia las representaciones escultóricas de la *Psychomachia* desaparecerán casi por completo[64]. Los ejemplos en la escultura monumental de esta época predominarán más hacia el norte, como es el ejemplo de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (1280) en la que se identifican las virtudes de pie, pisoteando y atravesando con lanzas a los vicios que se retuercen debajo de estas. Aquí solo la posición de las figuras y las armas revelan la intención de combate y victoria, puesto que las virtudes visten largas túnicas ceñidas a la cintura y adornan sus cabezas con coronas, asemejándose más a esposas burguesas que a guerreras[65]. Esta tipología se repetirá en otras catedrales alemanas, como las de Friburgo y Magdeburgo[66].

Si bien no se conocen muchos ejemplos, existen representaciones del tema en piedra en claustros de abadías, como son los ejemplos de Saint Aubin d'Angers y el monasterio de Sant Cugat del Vallès [fig 8]. Un tercer ejemplo podría ser un capitel procedente del claustro de la catedral de Jaca, sin embargo, en éste, según Sonia C. Simon, sólo se representan virtudes y si bien pueden tener atuendos o actitud de lucha o victoria, no se logran identificar vicios[67]. Los dos ejemplos identificados muestran ciertas diferencias: cronológica, geográfica y compositiva. En el caso francés, las virtudes victoriosas sobre los vicios son seis, se incluyeron en un arco y siguen el modelo ya antes mencionado típico de la escultura románica. Incluso cronológicamente son cercanas a las esculturas de St. Pierre d'Aulnay, fechadas entre 1140 y 1180[68].

En Sant Cugat siete virtudes victoriosas coronadas sobre siete vicios derrotados antropomorfos se labraron en tres de las cuatro caras de un capitel de la galería sur, la cual fue edificada durante la primera mitad del siglo XIII. En el capitel se utilizó el lenguaje pictórico del tema ya utilizado en la escultura. En tres de las caras se distribuyeron figuras femeninas de mayor tamaño aniquilando a sus enemigas con una

14) Saint-Pierre de Pont-l'Abbé-d'Arnoult, 15) iglesia de Saint-Pompain, 16) iglesia de Saint-Symphorien de Saint-Symphorien, 17) Saint-Germain de Varaize. Ver: DESCHAMPS, Paul (1914). KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): pp. 17-19. BOUFFARD, Pierre (1962). NORMAN, Joanne S. (1988): pp. 27-47. HOURIHANE, Colum (2000).

[64] RÉAU, Louis (2008): p. 215.

[65] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 20.

[66] RÉAU, Louis (2008): p. 215.

[67] SIMON, Sonia C. (1981): " Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca, représentant la psychomachie", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, no. 12, pp. 151-157.

[68] La reforma románica del cenobio se realizó entre 1127 y 1154 por mandato del abad Robert de La Tour-Landry, no obstante, estudios más recientes sobre la escultura de claustro afirman que estas fechas son dudosas y especulativas no teniendo un dato contundente al respecto. En relación con la cronología ver: HERBECOURT, Pierre d' (1959): p. 170. MC NEILL, John (2003): p. 112.

 BY-NC-ND

lanza mientras que en los vértices se insertan otras cuatro figuras alegóricas cuyas dimensiones son menores y dos de estas sujetan un cuchillo. Las virtudes, además de sus armas, portan escudos, cota de malla y visten con túnica y velo. Si bien en estas se recurre a la tipología francesa, se identifican ciertas particularidades que denotan un interés en la individualización de algunos elementos del tema. El ejemplo del claustro catalán es una de las pocas muestras en piedra de la *Psychomachia* cuya esencia se encuentra muy cercana a la plasmada por Prudencio en su poema[69]. No solo la túnica debajo de la cota de malla permite identificar las imágenes como figuras femeninas, sino que también el velo de ellas ayuda a reconocerlas.

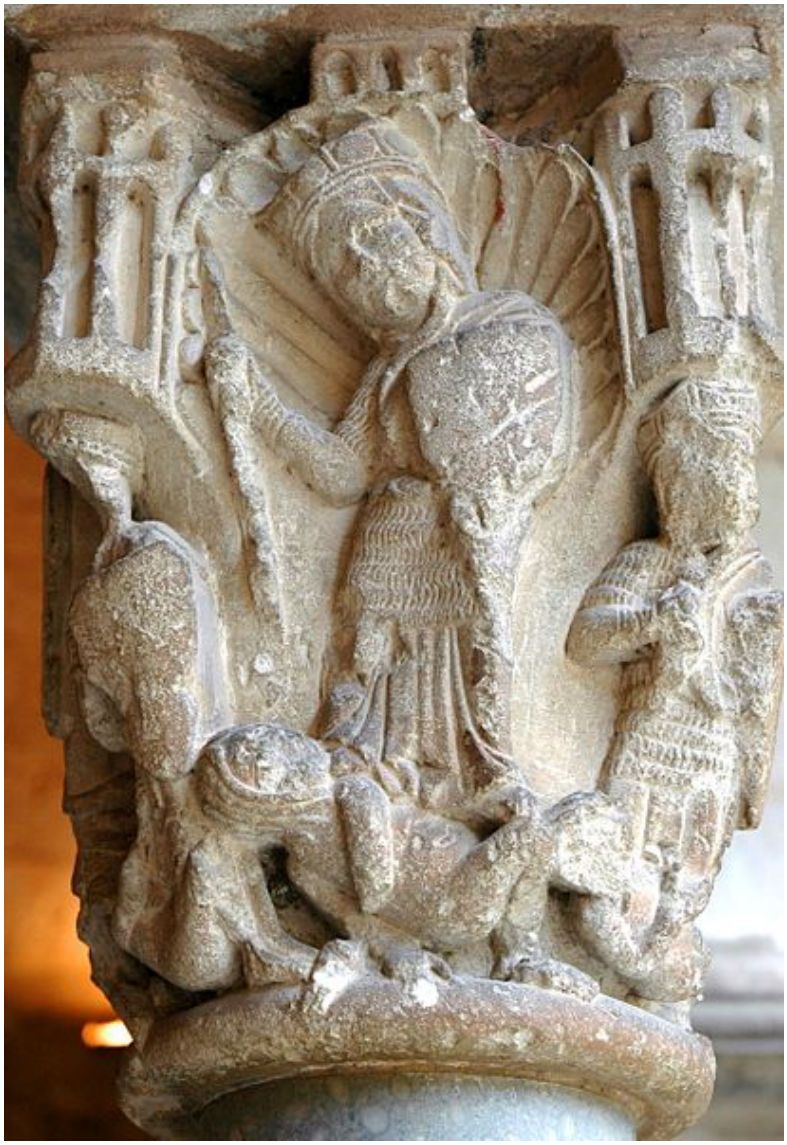


Fig. 8 Psychomachia, siglo XIII. Galería sur. Monasterio de Sant Cugat del Vallès. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Psicom%C3%A0quia_o_triomf_de_les_virtuds_sobre_els_vicis.JPG

[69] NORMAN, Joanne S. (1988): p. 32.

 BY-NC-ND

Otra diferencia entre los ejemplos galos y el del Vallès es la plasmación del vicio. Prudencio en el poema describió a estos como figuras melenudas, algunas con los ojos desorbitados y otras con espumarajos en la boca[70]. En la escultura francesa estas descripciones se tradujeron en demonios desnudos con cabellos llamaeantes y manos que son garras, si bien, no sería hasta el siglo XIII que los mismos se humanizarían. En el caso de Sant Cugat se distanciaron de los modelos galos, perdiendo la cualidad feroz. Según Adolf Katzenellenbogen, en el siglo XII "The theme of the triumph of the virtues as expressed in architecture gradually extended itself far beyond the limits of its original province and thus, like the later Psychomachia manuscripts, it sometimes loses its original features, which are characterized by fierce unrestraint[71]". Los vicios del claustro catalán, a pesar del muy mal estado en el que la mayoría se encuentran, aún se pueden apreciar sus cuerpos humanos, sobre todo las extremidades y las manos y pies. Cabe resaltar que el estado de preservación de los representados en las caras oeste es mejor, de hecho, gracias sus largos cabellos, se pueden identificar como figuras femeninas. Incluso la imagen en la cara occidental, si se observa con detenimiento el torso de esta se pueden percibir los pechos de la figura.

Todas las virtudes de este claustro, además de los atributos propios de un guerrero, sobre sus cabezas portan coronas, a diferencia de sus homologas francesas que claramente llevan yelmos, El único momento en que se menciona este atributo en el poema es en los versos 36-39, en los que se narra cómo tras su victoria, *Fides* corona al ejército de mártires que le sigue, y en este caso están hechas de flores. En los ejemplos del otro lado de los pirineos las representaciones alegóricas que coindicen en la clave del arco suelen sujetar una corona, tal como se puede apreciar en St. Pierre d'Aulnay o en Saint Aubin d'Angers [fig. 5]. En ambos casos este atributo es del Agnus Dei y no de las personificaciones victoriosas, podríamos decir que estas sujetan el atributo propio de la victoria del cordero y no de ellas. En el capitel catalán son ellas las que llevan este signo, por lo tanto, queda vinculado al triunfo de esta sobre las fuerzas perniciosas.

Además de los siete pares de fuerzas antagónicas, en la cara norte de este capitel se incluyó una octava la cual ocupa todo el espacio, se muestra de pie, viste túnica y con la mano izquierda sujeta un libro mientras que la derecha la posa sobre su pecho. La profesora Lorés vinculó esta octava figura con la Virgen, considerada como la encarnación más perfecta de todas las virtudes y la presencia del libro como un vestigio de la Anunciación[72]. Si bien la relación entre las personificaciones y María es irrefutable, existiendo ejemplos en los que la primera acompañan a la segunda, el hecho de que esta figura sujete un libro hace un tanto dudoso dicha lectura. Ya Baltrusaitis había vinculado esta octava con una figura alegórica en actitud de orante y Norman con *Patientia*[73].

La clave para identificar la misma se encuentra en el poema. Los vicios y virtudes de los siete combates descritos por Prudencio son las protagonistas del poema, no

[70] Prudencio. *Psychomachia* vv. 110-115, 300-315.

[71] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 19.

[72] LORÉS I OTZET, Immaculada (1991): p. 179.

[73] BALTRUSAITIS, Jurgis (1931): p. 90. NORMAN, Joanne S. (1988): p. 32.

 BY-NC-ND

obstante, en la cara este aparecen otra serie de personificaciones secundarias las cuales son auxiliares de las primeras, y la obra concluye con la entronización de una virtud en particular: *Sapientia*[74]. Esta no lucha contra nadie, sino que es producto de la unión de las fuerzas de todas las demás. Incluso la representación de esta se recoge en los manuscritos miniados y es la imagen con la que concluye el poema. Según el texto, específicamente el verso 878: la Sabiduría se sienta dentro de la cámara interior del templo que las virtudes habían construido, sujeta un cetro y retiente en su corazón las leyes para salvaguarda de los hombres. Los gestos de la octava figura en el capitel de Sant Cugat, sujetar un libro y tocarse el pecho, aluden a ello.

En algunos códices de la *Psychomachia* se le coloca en su trono, tocándose el pecho con la mano derecha y en algunos, incluso, se acerca un objeto rectangular, tal vez un libro. En Ms. 10066-77 en cada mano lleva rollos, los cuales, junto con los libros, son soportes de textos, y que en las miniaturas se utilizan como referencia visual de la ley. Las iluminaciones nos ayudan entonces a identificar la octava figura de Sant Cugat con la virtud con la que concluye la *Psychomachia*: *Sapientia.*

Estas representaciones escultóricas en el interior de monasterios debieron poseer una relación estrecha con los monjes de dichos cenobios y las tareas o funciones que se llevaban a cabo en los claustros. Para Hans Belting las imágenes se vinculan directamente con los espectadores, pues "el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo, así como un significado[75]", por lo tanto, podríamos establecer que estos ejemplos en piedra tendrían una función didáctica, como aquella de los manuscritos iluminados[76]. Por lo menos para el monasterio de Sant Cugat nos consta que en el mismo se educaba a niños en las disciplinas del *trivium* y para esto se utilizaban los textos de autores clásicos y cristianos, además, está testimoniada la presencia de tratados sobre vicios y virtudes[77].

A finales del siglo XII, específicamente en Francia, se identifican cambios circunstanciales en las representaciones escultóricas de las *Psychomachias*, Émile Mâle incluso llegará a afirmar que es en la catedral de Chartres donde se representa por última vez la lucha entre estas fuerzas antagónicas[78]. La aserción hecha por este historiador del arte es para afirmar que a partir del siglo XII y XIII surge una nueva manera de plasmar el tema, propia del arte de estos siglos. Ya no se recoge la idea de combate, sino que se plasma a la virtud de pie y majestuosa, estática, portando algún atributo que permite su identificación; por otra parte, el vicio se representa debajo de esta y en acción[79]. Uno de los ejemplos más tempranos de este nuevo trato iconográfico se encuentra en el pórtico norte de la catedral de Chartres, aproximadamente datado en el año 1198 [fig. 9].

---

[74] SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): Tesis doctoral inédita, pp. 390-392.

[75] BELTING, Hans. (2007): p. 71.

[76] SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): Tesis doctoral inédita, pp. 342-356.

[77] MIQUEL ROSELL, Francesc X. (1937): pp. 36, 140. ZIMMERMANN, Michael (2003): pp. 897-905.

[78] MÂLE, Emile (2001): p. 137.

[79] MÂLE, Emile (2001): p. 140.

 BY-NC-ND

En esta catedral las virtudes son figuras femeninas, no portan ningún atributo propio del combate como las cotas de malla o las armas (salvo el caso de Fortaleza, pues estos objetos son sus atributos por excelencia), todas se encuentran ataviadas con túnicas largas y cubren sus cabellos con un manto. Junto a sus pies, con dimensiones menores, se colocaron a los vicios, como si las primeras las pisotearan o las segundas les imploraran, realizando acciones o actos viciosos. Con las esculturas de la portada sur de Chartres, se introduce el uso de atributos por parte de estas personificaciones para la identificación de estas[80].



Fig. 9 Lado izquierdo, de arriba hacia abajo: Castidad y Lujuria, Fortaleza y Cobardía, Justicia e Injusticia, Prudencia y Locura. Lado derecho, de arriba hacia abajo: Caridad y Avaricia, Esperanza y Desesperanza, Fe e Idolatría, 1198. Arquivoltas del arco izquierdo de la fachada norte. Catedral de Notre Dame de Chartres, Francia.

Con el ciclo de Chartres, aparecen una serie de atributos que rebasan los límites de la Edad Media. Algunos, como los de Fortaleza, Justicia o incluso el mismo gesto de la Caridad podrían verse en personificaciones de estos conceptos en la antigua Roma, pero los mismos incluso actualmente siguen siendo por excelencia los objetos que permiten identificar las imágenes alegóricas de estos conceptos, siendo el mejor ejemplo la Justicia. El ciclo de Chartres se considera una *Psychomachia* ya que en el mismo encontramos la yuxtaposición de los conceptos abstractos en conflicto. Esto último se recoge con la acción de las virtudes pisoteando a los vicios. Los atributos que acompañan a las distintas personificaciones son los siguientes: Fe sujeta un cáliz en el cual recoge la sangre de un pequeño cordero que se encuentra sobre un altar, a sus pies se encuentra Idolatría o Incredulidad, con los ojos vendados. Le sigue la Esperanza, esta mira al cielo y extiende sus manos. Perdió el atributo, pero es muy probable que sujetara una corona, mientras que su rival, Desesperanza se encuentra en sus pies y se priva de la vida con una espada. Caridad alimenta a un niño, mientras que la Avaricia toda

[80] SOLIVAN, Jennifer (2017): p. 31.

enmarañada guarda celosamente un cofre en donde coloca monedas. Humildad acaricia una paloma, símbolo de la paz, mientras que Orgullo es lanzada al vacío por un diablo. Castidad acaricia a un fénix, ave capaz de reproducirse sola, por lo tanto, modelo de la virginidad, mientras que Lujuria abre su túnica para mostrar su pecho. Fortaleza está vestida con una armadura, lleva una espada y porta un león, símbolo de la fuerza, Cobardía se representa como un hombre que desea liberarse del servicio militar, hace esto en el momento que abandona su espada. Justicia lleva una balanza, signo del equilibrio, mientras que Injusticia trata de alcanzar uno de los platillos de las balanzas con su mano para desequilibrar la misma. En la octava arquivolta encontramos a Prudencia y Locura. La primera lleva un libro símbolo de su conocimiento mientras que segunda se contorsiona de forma extraña, lleva los cabellos enmarañados, el pecho descubierto y come bellotas como lo hacen los cerdos.



Fig. 10 Entronización de la virgen rodeada por los vicios y las virtudes, finales siglo XIII (c. 1195-1205). Arquivoltas pórtico norte de la fachada occidental. Catedral de Laón. https://digital.kenyon.edu/peregphotos/316/

Si bien Émile Mâle estableció que le combate de los vicios y las virtudes se representará por última vez en la catedral de Chartres. A parte de esta variante iconográfica de la *Psychomachia* en Chartres, existen otros dos programas escultóricos de finales del siglo XIII, los de la catedral de Laon [fig. 10] y la de Salisbury [fig. 11], que a pesar de sus leves variaciones se puede establecer conservan la intención de lucha[81]. En las arquivoltas de la fachada norte de la catedral de Laon se representaron

[81] NORMAN, Joanne S. (1988): p. 111.

ocho pares de figuras: *Fides* e *Idolatría, Caritas* y *Paupetas*, *Castitas* y *Luxuria*, *Patientia* e *Ira*, *Humilitas* y *Superbia*, *Largitas* y *Avaritia*, *Sobrietas* y *Hebeta* y *Mansuetudo* y *Violentia*. Las virtudes, al igual que en Chartres, ya no llevan armadura ni yermo, sin embargo, la mayoría aún conservan sus armas, lanzas y escudos, que utilizan para castigar a sus enemigos mientras les pisotean La novedad en este ciclo es que los vicios han sido humanizados, son figuras femeninas que se alejan de las representaciones grotescas similares a demonios de los ejemplos anteriores[82]. En este ciclo, seis de los pares siguen el esquema de Prudencio[83].

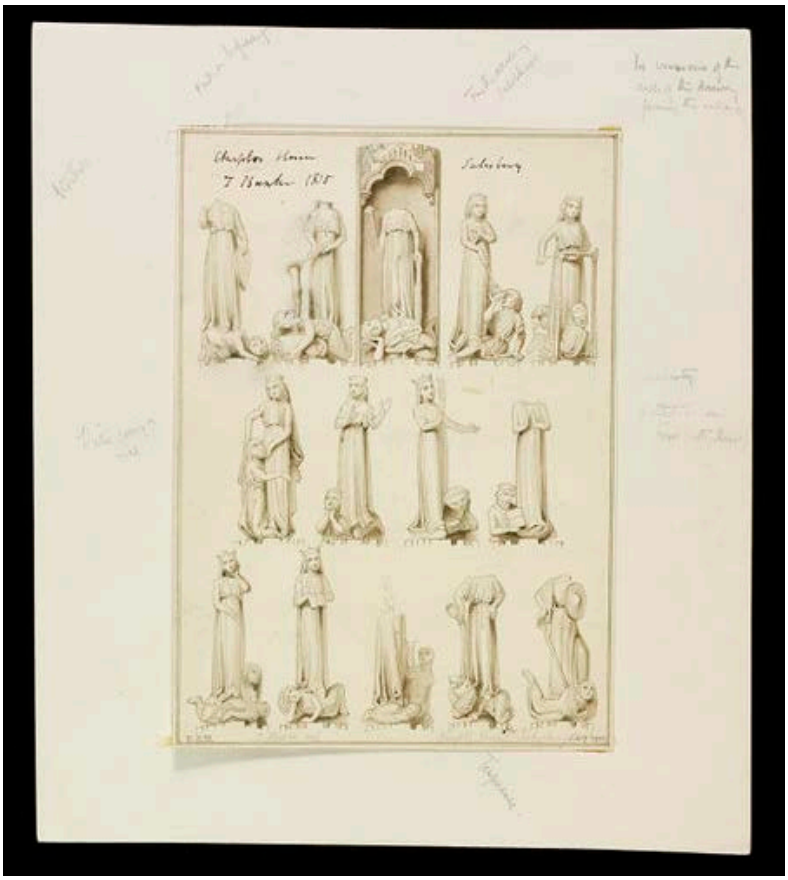


Fig. 11 Thomas Baxter, Psychomachia en las arquivoltas del arco que da acceso a la sala capitular de la catedral de Salisbury, 1815, tinta sobre papel. Victoria and Albert Museum, Londres. E.419-1932, http://collections.vam.ac.uk/item/O746516/drawing-baxter-thomas/

La *Psychomachia* de Salisbury (1260-1270) se encuentra en el vestíbulo de la sala capitular de la catedral [fig. 11]. En el arco ojival se han identificado catorce grupos escultóricos de las virtudes victoriosas sobre los vicios vencidos. Todas cuentan con atributos y, al igual que el ejemplo francés[84], las primeras visten largas túnicas ceñidas a la cintura, son de mayor dimensión mientras que sus enemigas se encuentran a sus pies. Con relación al tocado, estas no llevan manto, sino que al igual que el ejemplo catalán, portan coronas. Un aspecto interesante de estas esculturas es el hecho de que

[82] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 19.

[83] GREEN, Rosalie B. (1968): p. 158.

[84] GREEN, Rosalie B. (1968): p. 150.

las virtudes no solo se representaron sobre los vicios, sino que que también aparecen castigándoles. Esto claramente recoge la idea de combate o lucha propia de la *Psychomachia.* Algunas de las figuraciones más interesante en este conjunto son las de *Largitas* y *Avaritia*, la primera con una cuchara vierte monedas en la boca de la segunda con el fin de ahogarla, mientras el vicio sujeta una bolsa. Otro ejemplo interesante es el de *Humilitas* y *Superbia* en el que una atraviesa con la lanza a la otra. Y por último, *Veritas* que sujeta y con una pinza tira de la lengua de *Mendacium*. Según Rosalie Green, claramente el prototipo para este grupo escultórico es Chartres, no obstante, no queda claro el orden o esquema de las virtudes ni el mensaje al que responden[85].

Sobre la presencia de los vicios y virtudes yuxtapuestos en las catedrales bajomedievales, específicamente las francesas, Émile Mâle lo vincula al conocimiento enciclopédico de la época. Para éste, la función principal de la plasmación de estos conceptos abstractos es la enseñanza de dichos saberes[86]. Katzenellenbogen va más lejos y entiende que el desarrollo particular de las virtudes triunfantes sobre los vicios se encuentra determinado por los cambios en las concepciones al igual que los programas teológicos, e igualmente las leyes intrínsecas de los medios utilizados por los artistas, en este caso los escultores[87].

Prudencio en su poema, a través de la palabra, creó una serie de imágenes abstractas que resultaron sumamente atractivas para plasmarse en diversos soportes. En palabras de Mary Carruthers, la *Psychomachia* es una épica visible[88]. Para comprender más adecuadamente las representaciones iconográficas del poema, es necesario abordar los contextos y circunstancias particulares de cada una de las secuencias. Norman y Katzenellenbogen propusieron, para las representaciones escultóricas del suroeste de Francia, un vínculo directo con la peregrinación a Santiago de Compostela. La primera relaciona las representaciones de las esculturas de esta zona con el culto y la peregrinación al apóstol, pues la lucha entre los vicios y las virtudes, entre el bien y el mal, es comparable a un largo peregrinar del alma humana. No se puede separar el culto jacobeo con la situación política y militar de España y que por lo tanto la Cruzada se encuentra estrechamente ligada a la peregrinación[89]. La autora afirma igualmente que un gran número de las iglesias donde se insertan *psychomachias* además de encontrarse cerca de estas rutas, fueron construidas a mediados del siglo XII y eran en su mayoría fundaciones monásticas que tenían conexiones con la reforma de Cluny, la regla benedictina o los cánones agustinianos (siempre partiendo de ejemplos franceses). Dicho contexto le sirve para explicar el porqué de la elección de esta alegoría tan sofisticada, afirmando que el significado tropológico de la batalla espiritual y el

[85] GREEN, Rosalie B. (1968): p. 158.

[86] MÂLE, Émile (2001) : pp. 111-112.

[87] KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): p. 21.
Y Solivan se encuentra trabajando la posible función mnemónica de estas representaciones para con la prédica en este contexto. Proyecto de investigación: "Virtues, Vices and Preachers: the Mnemonic Function of the Sculpted Programs in Medieval Cathedrals", Frances A Yates Short-term Fellowship. The Warburg Institute.
https://warburg.sas.ac.uk/https%3A/warburg.sas.ac.uk/about-us/people%23fellows/short-term-fellows [Consulta 09/04/2020].

[88] "*Prudentius' Psychomachia, a visible epic*". CARRUTHERS, Mary (1998): p. 143.

[89] NORMAN, Joanne S. (1988): pp. 28-29.

 BY-NC-ND

triunfo en el alma humana de la virtud sobre el vicio era cónsono con los principios ascetas de la vida monástica[90].

Propiamente, las imágenes realizadas dentro de abadías y monasterios responderían al contexto monacal. Los mismos pudieron haber sido utilizados por los miembros de las comunidades de religiosos como mecanismos mnemónicos para la memorización de información e igualmente en el ejercicio de la meditación[91]. A pesar de estas diversas funciones según los contextos, en última instancia, no se puede descartar que la riqueza de la *Psychomachia* reside en la plasmación por medio de la palabra y de la imagen de la lucha entre fuerzas opuestas, la lucha del bien y el mal.

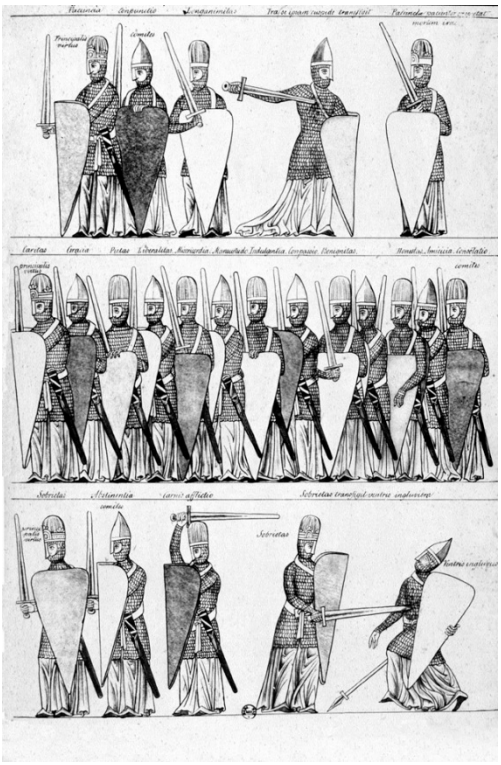


Fig. 12 Psychomachia, c. 1170. Hortus Deliciarum, fascímil siglo XIX.
http://www2.oberlin.edu/images/Art315/10637.JPG

Bibliografía

AGUSTÍN, Santo obispo de Hipona (siglo V): *Obras completas de San Agustín, XL. Escritos varios, 2do*. Versión de MADRID, Teodoro C. (1995): La Biblioteca Católica, Madrid.

PRUDENCIO CELEMENTE, Aurelio (Siglo V): *Obras Completas de Aurelio Prudencio*. Traducción de ORTEGA, Alfonso, introducción general de: RODRÍGUEZ, Isidoro. (1981): Ed. bilingüe. Editorial Católica: Madrid.

[90] NORMAN, Joanne S. (1988): pp. 33-34.

[91] Ver: SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): Tesis doctoral inédita, pp. 127-328.

 BY-NC-ND

TERTULIANO (siglo II): *Tertullian, Apology, De Spectaculis*. Traducción de: GLOVER, T.R. (1977): Harvard University Press, Cambridge.

AA.VV. (1950-1956): *Enciclopedia de la religión católica.* Dalmau y Jover, S. A., Barcelona.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1931): *Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*. Librairie Ernest Leroux, París.

BOUFFARD, Pierre (1962): "La Psychomachie sur les portails romans de la Saintonge", *Zeitschrift Für Schweizerische Archäologie Und Kunstgeschichte = Revue Suisse D'art et D'archéologie = Rivista Svizzera D'arte E D'archeologia = Journal of Swiss Archeology and Art History*, vol. 22 nº. 1–3, pp. 19–21.

BELTING, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

CARRUTHERS, Mary (1998): *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200.* Cambridge University Press, Cambridge.

CÁTEDRA, Pedro M., VALERO, Juan M., directores, JIMÉNEZ LÓPEZ, Jorge, SÁNCHEZ TAMARIT, Carmen, editores (2020): *Patrimonio textual y humanidades digitales, II. Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, Salamanca: IEMYRhd & laSEMYR,

DESCHAMPS, Paul (1914): *Le combat des vertus et des vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou*. Henri Delesques, Imprimeur-Éditeur, Caen.

GREEN, Rosalie B. (1968): "Virtues and Vices in the Chapter House Vestibule in Salisbury", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 31, pp. 148–158.

HANNA, Ralph, III. (1977): "The Sources and the Art of Prudentius' Psychomachia." *Classical Philology*, vol. 72, nº. 2, pp. 108–115.

HAWORTH, Kenneth R. (1980): *Deified Virtues, Demonic Vices, and Descriptive Allegory in Prudentius' Psychomachia.* A.M. Hakkert, Amsterdam.

HOURIHANE, Colum P. (ed.) (2012): *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Vol. 1. Oxford University Press, Oxford; Nueva York.

HOURIHANE, Colum (ed.) (2000): *Virtue & Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*. Department of Art and Archaeology of Princeton University in association with Princeton University Press, Princeton.

KATZENELLENBOGEN, Adolf (1964): *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, from Early Christian Times to the Thirteenth Century*. W.N. Norton & Company, Inc., Nueva York.

KATZENELLENBOGEN, Adolf (1968): *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia.* The John Hopkins Press, Baltimore.

 BY-NC-ND

KOSMER, Ellen (1978): "Gardens of Virtue in the Middle Ages", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, pp. 302–307.

LORÉS I OTZET, Immaculada (1991): "La escultura del claustre i de l'església", *Catalunya románica*, tomo XVIII. El Vallès occidental. El Vallès Oriental. Enciclopèdia Catalana, S.A., Barcelona.

LORÉS I OTZET, Immaculada (2002): "La vida en el claustra: iconografia monàstica als capitells de Sant Cugat del Vallès i el Costumari del monestir", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, nº 6, pp. 35-46.

MÂLE, Emile (2001): *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el Gótico.* Encuentro, Madrid.

MC NEILL, John (2003): "The East Cloister Walk of Saint-Aubin at Angers: Sculpture and Archeology". En: MC NEILL, John y PRIGENT, Daniel (eds.): *Anjou: Medieval Art, Architecture and Archaeology.* British Archaeological Association, Leeds 2003, pp. 111-137.

MIQUEL ROSELL, Francesc X. (1937): *Catalèg dels llibres manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Sant Cugat del Vallès existents a l'Arxiuu de la Corona d'Aragó*. Barcelona: Imprenta de la Casa de Caritat.

NEWHAUSER, Richard (1993): *The Treatise on Vices and Virtues in Latin and the Vernacular.* Brepols, Turnhout, Bélgica.

NORMAN, Joanne S. (1988): *Metamorphoses of an Allegory: The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*. P. Lang, Nueva York.

O'SULLIVAN, Sinéad (2004): *Early Medieval Glosses on Prudentius' Psychomachia: The Weitz Tradition*. Brill, Leiden; Boston.

POZA YAGÜE, Marta (2010): "La avaricia", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 4, pp. 9-19.

RIVERS, Kimberly A. (2010): *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages.* Brepols, Turnhout.

RÉAU, Louis (2008): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general.* Ediciones del Serbal, Barcelona.

SÁNCHEZ AMORES, Juliana (1988): "Seguimiento de la "Psychomachia" a través de los tratadistas desde el mundo medieval al moderno", *Archivo Español de Arte*, vol. 6, no. 244, pp. 430-440.

SIMON, Sonia C. (1981): " Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca, représentant la psychomachie", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, no. 12, pp. 151-157.

SMITH, Macklin. *Prudentius' "Psychomachia": A Reexamination*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): "Depictions of Virtues and Vices as Mnemonic Devices", *Imago Temporis. Medium Aevum*, vol. 11, pp. 159-192.

 BY-NC-ND

SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2017): *La memorización monástica y las imágenes de la Psychomachia: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias.* Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca.

STETTINER, Richard (1895): *Die Illustrierten Prudentiushandschriften*. Druck von J.S. Preuss, Berlin.

TUCKER, Shawn R. (2015): *The Virtues and Vices in the Arts: A Sourcebook.* Cascade Books, Eugene, Oregon.

TUVE, Rosemond (1963): "Notes on the Virtues and Vices, Part I: Two Fifteenth-Century Lines of Dependence on the 12th and 13th Centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 26, nº. 3/4, pp. 264–303.

TUVE, Rosemond (1964): "Notes on the Virtues and Vices, Part II", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, pp. 42–72.

TUVE, Rosemond (1966): *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and Their Posterity.* Princeton University Press, Princeton; Nueva Jersey.

UTZ, Sabine (2012): "Reprise et réivention des manuscrits antiques à l'époque carolingienne: l'exemple du Prudence de la Burgerbibliothek de Berne (Codex 264)", *Actualiser le passé: figures antiques du Moyen Âge à la Renaissance*. Université de Laussane, Lausana, pp.33-46.

VAUCHEZ, André (ed.) (2000): *Encyclopedia of the Middle Ages,* vol. I-II. Cambrige, James & Clarke Co.

WIELAND, Gernot (2005): "Review Early Medieval Glosses on Prudentius' "*Psychomachia*": The Weitz Tradition", *Speculum* vol. 80, nº. 3, pp. 944-945.

WOODRUFF, Helen (1929): "The Illustrated Manuscripts of Prudentius, *Art Studies*, pp. 31–79.

ZIMMERMANN, Michael (2003): *Écrire et lire en Catalogne (IXe-XIIe siècle).* Tomo I y II. Madrid: Casa de Velázquez.

 BY-NC-ND

 BY-NC-ND

LA REPRESENTACIÓN DE LA MARGINALIDAD FEMENINA EN LA ESCULTURA ROMÁNICA CASTELLANOLEONESA DEL SIGLO XII

DEPICTING FEMALE MARGINALITY IN CASTILIAN-LEONESE ROMANESQUE SCULPTURE DURING THE 12TH CENTURY

Alba PÉREZ JARTÍN

Graduada en Historia del Arte

Universidad Complutense de Madrid

albape09@ucm.es

Número ORCID: 0000-0002-4785-1975

Recibido: 12 de septiembre de 2020

Aceptado: 9 de diciembre de 2020

Resumen: La discriminación hacia ciertos sectores de la población ha existido desde siempre, y en ocasiones ha conllevado a la marginalidad del individuo. Aunque ni hombres ni mujeres estuvieron exentos de sufrirla, en el siglo XII existieron acusadas diferencias de género en todos los aspectos de la vida, y los motivos que arrastraron a la marginalidad fueron diferentes en ambos sexos. En el caso de las mujeres, dichos motivos estaban ligados a la fuerte misoginia que existía y que conllevó a su rechazo, especialmente si sus palabras o actuaciones no eran las que se esperaban. A lo largo de estas líneas se pretenden analizar algunas de esas causas que arrastraron a la marginalidad en el caso femenino, así como su representación iconográfica en la escultura castellanoleonesa de este siglo plenomedieval.

Palabras clave: iconografía, marginalidad, mujer, pecado, románico.

Abstract: Discrimination against certain groups of people has always existed and occasionally it has implied the individual's marginalization. Although neither women nor men were exempeted from suffering it, during the 12th century vast differences in gender existed in every single aspect of life. The reasons for this marginalization was derived were different for both sexes. In the case of women, it was associated with a strong unfounded misoginy, which led to their rejection, especially if their words or actions weren't what was expected of them. This document in intended to analyze some of the causes that led the case of the feminine gender to marginality, as well as its iconographic representation in the Castilian-Leonese sculpture in this medieval century.

Keywords: iconography, marginality, woman, sin, Romanesque.

 BY-NC-ND

Introducción

En las sociedades patriarcales la mujer siempre ha ocupado una posición secundaria y relegada a la del hombre. Este hecho estuvo verdaderamente acentuado en época medieval, y las diferencias entre sexos fueron evidentes. Tradicionalmente se ha considerado al sexo femenino como el sexo débil, lo cual supone un enorme impedimento con el que siempre han tenido que lidiar las mujeres. Esto les ha perjudicado en todos los ámbitos de sus vidas y les ha otorgado un papel secundario dentro de la sociedad, respecto a la situación preeminente de la que han gozado los varones.

Si el hecho de ser mujer suponía una desventaja de por sí, ¿cómo sería su suerte si además pertenecían a un colectivo marginado?; ¿y cómo veía la sociedad a esas mujeres marginadas? Sin duda, hablar de mujer y marginación supone hablar de una doble discriminación: innata por ser mujer y externa por ser marginada. A lo largo de las siguientes líneas se abordará la temática de la marginalidad femenina y su iconografía en el siglo XII, a través del análisis de obras escultóricas engendradas en el entorno de los reinos de Castilla y León. Los testimonios artísticos son el fiel reflejo de una época, y nada mejor que remitirse a ellos para conocer cómo se entendía el concepto de marginalidad y la posición que ocupaban las mujeres marginadas en la sociedad. Se va a partir del estudio de algunos conceptos fundamentales para entender ese espacio de marginalidad ocupado por la mujer, para luego entrar más profundamente en el tema de la marginación y sus diferentes tipos.

El concepto de marginalidad

El de marginal es un concepto conocido por todos, pero hay diferentes maneras de entenderlo. La diferencia de opiniones radica principalmente en la voluntariedad. Algunas autoras, como Cristina Segura o Marta Cendón, entienden la marginalidad como una elección, por tanto, los marginados serían aquellos individuos que voluntariamente deciden no acatar las normas impuestas por una sociedad y regirse por otros principios. De este modo, consideran grupos marginados a herejes, anacoretas, vagabundos, prostitutas, etc. Ser mujer, sin embargo, no puede decidirse. Por eso para ellas no está correctamente empleado el término marginal para referirse al sexo femenino, pues este siempre va a estar en una posición adversa dentro de un mundo donde la clase dominante es la masculina. Y es que ellas no deciden excluirse de la sociedad, sino que la sociedad las excluye a ellas. “Las mujeres están colocadas por los hombres fuera del centro social, que es el dominante, pero no están colocadas en los márgenes, no son marginadas”[1].

Otros autores, como Fernando Gutiérrez Baños, no hacen esta diferenciación terminológica y consideran al sexo femenino como un grupo marginado en sí mismo[2]. Él define a los marginados como “aquellos colectivos que, formando parte de la sociedad, no participan plenamente de la sociedad por estar sometidos a presión y a circunstancias insalvables que les impiden cambiar de *status*. Factores de orden

[1] SEGURA GRAÍÑO, Cristina (2000): p. 109.

[2] Me remito al artículo: GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2009): pp. 185-197.

 BY-NC-ND

biológico, patológico, moral, socioeconómico o étnico-religioso determinan la marginalidad"[3].

Cabe recalcar que el presente estudio no se refiere al género femenino en su amplitud, sino a aquellos grupos de mujeres que fueron discriminadas por algún motivo concreto, bien por no adaptarse a las normas que la sociedad les imponía, bien por tener una situación compleja, bien por elegir un modo de vida que no era el aceptado. Pero es una realidad que los motivos de discriminación en el caso de ellas fueron más numerosos y sus comportamientos fueron mucho más juzgados. Esto hace que exista una discriminación de género, ya que hubo determinados actos que no estuvieron juzgados en el caso masculino y sí en el femenino. Póngase como ejemplo el adulterio, considerado como una de las peores infracciones que podían cometerse siendo mujer, pero siendo común en los hombres el reconocimiento de hijos bastardos. Y es que la situación de ellas era mucho más precaria en derechos que la del hombre, y esa vulnerabilidad legislativa les hacía más fácil el caer en la marginación. "Ellas fueron las protagonistas de numerosos casos de marginación y exclusión que les afectaron de forma más negativa que a los hombres"[4].

La marginalidad no fue algo hereditario, es decir, no se nacía siendo un marginado, aunque es evidente que dependiendo de la posición de la familia a la que se perteneciera se tendrían más o menos probabilidades de serlo. Tampoco era algo que se pudiese evitar por nacer en una buena familia, pues en cualquier momento se podía cometer algún error que fuese condenado, o simplemente podía ocurrir cualquier circunstancia que conllevase al rechazo. Además, el grupo de los marginados "fue tremendamente móvil y permeable, y no constituyó nunca una clase o sector social, sino más bien una 'situación' social"[5]. Es decir, que además de entrar en él, también se podía salir, aunque esto era más complicado y en algunos casos estuvo lejos de la realidad.

Estos colectivos sufrieron el rechazo y la repulsión del resto de la sociedad, que se vio agravada por el miedo al contagio, al considerarse que estas gentes daban un mal ejemplo y podían influir en otras personas a ser como ellos. Ricardo Córdoba cita una ordenanza bilbaína en la que se manifiesta que "una mala mujer, con sus costumbres y su conversación puede hacer como ella a las buenas mujeres"[6].

El pecado en la Edad Media

Los pecados se definen como una serie de comportamientos impíos que son juzgados e imposibilitan la salvación del individuo, es decir, lo condenan a un castigo eterno. Resulta preciso dedicar un apartado a este tema por estar íntimamente ligado a la marginalidad, pues "la noción de pecado va a contribuir al desarrollo de procedimientos de control y de exclusión social"[7]. De hecho, los pecadores constituyeron el grupo más grande de los marginales, ya que nadie estuvo exento de cometer acciones o tener pensamientos inmorales, ni siquiera el clero.

[3] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2009): p. 186.

[4] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2006): p. 8.

[5] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2004): p. 295.

[6] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2006): p. 13.

[7] CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2012): p. 62.

 BY-NC-ND

La profunda religiosidad de la sociedad medieval se sustenta en la idea de la salvación[8]. Dicha necesidad de salvación, a la que no se puede aspirar pecando, viene provocada a su vez por un pecado: el pecado original. Si no se hubiese cometido esta primera infracción no existiría el mal y, por tanto, no tendría sentido la idea de salvación, pues no habría nada de lo que salvarse. Ni los cristianos ni las personas de la Edad Media fueron los primeros en diferenciar entre el bien y el mal, pero es cierto que "el pecado es una construcción básicamente medieval"[9]. Su definición se construye en un largo proceso en el que los tratadistas cristianos fueron elaborando sus diversas aportaciones. Será a partir del siglo XII cuando se vaya configurando este concepto más en la línea de como lo conocemos. Se acabará generando toda una "cultura del pecado"[10], teniendo en cuenta que este término no tiene solo un significado religioso, también adquiere una dimensión social (aunque ambos términos se entremezclan en estos momentos en los que lo social en gran medida estaba supeditado a lo religioso). "El pecado representa la pérdida de Dios, es un acontecimiento religioso que ofrece repercusiones sociales dada la sacralización de la sociedad"[11]. No todos los pecados eran concebidos de la misma manera, su grado de gravedad venía dado por el desorden social que se considerase que podían suponer.

La iglesia se obsesionó con el pecado e intentó evitarlo a través de diversos medios de control, siendo objeto de una gran represión a través de persecuciones y castigos. Hubo también un despliegue de programas artísticos moralizantes en los espacios religiosos, lo cual es sumamente importante para nuestro estudio ya que es en estos lugares donde se encuentran la gran mayoría de los ejemplos iconográficos acerca de la marginalidad. Buen ejemplo de ello son los infiernos de los Juicios Finales, donde suelen aparecer los condenados siendo arrastrados por demonios y sufriendo todo tipo de castigos según el pecado que hubiesen cometido. Son imágenes que cumplen una función pedagógica e instructora, se pretende atemorizar al fiel que las observa para que se aleje de ese tipo de acciones.

El pecado asociado a la mujer

Antes de adentrarnos en el estudio del colectivo femenino como colectivo marginado, considero necesario hacer una breve alusión a la visión que se tenía de la mujer en la Edad Media. Son muchas las referencias que encontramos de autores de la época hacia la mujer, que nos permiten hacernos una idea del lugar que esta ocupaba en el occidente medieval. Se aprecia una desigualdad entre sexos que es tanto espiritual como física. Aristóteles (s. IV a.C.), en *Historia de los animales*, definió a la mujer como "un macho fallido", e influyó en los teólogos de la Edad Media con su visión negativa del género femenino. Por ejemplo, para san Agustín (s. IV-V) "lo humano está escindido en dos: la parte superior (la razón y el espíritu) está en el lado masculino, la parte inferior (el pecado, la carne), en el lado femenino". Honorio de Autun (s. XI-XII) indicaba que: "El hombre significa los buenos pensamientos del

[8] Este concepto no es una novedad de la religión cristiana, sino una de las premisas fundamentales en la mayoría de las religiones a lo largo de la historia.

[9] CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2012): p. 54.

[10] CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2012): p. 52.

[11] SEGURA GRAÍÑO, Cristina (1993): p. 847.

 BY-NC-ND

alma, la mujer las imaginaciones viciosas"[12]. Hildegarga de Bingen (s. XII), en *Scivias*, afirmó que "la mujer es débil (…) Por ello está sometida al hombre, y debe estar siempre lista para servirle"[13]. Tomás de Aquino (s. XIII) explicó la imperfección del cuerpo de la mujer, aunque mantuvo una teórica igualdad entre ambos sexos. Gutiérrez Baños nos habla de las mujeres como "instrumento de perdición", una idea que se encuentra en algunas expresiones literarias de la época[14].

En relación con esta visión tan negativa, la mujer ha sido considerada tradicionalmente como la gran pecadora. Para muestra no hace falta más que remitirse de nuevo al tercer capítulo del Génesis. En él se relata cómo Eva, tentada por la serpiente, come del árbol prohibido y comete el pecado original. Esta historia es sabida por todos y no me detendré más en su explicación. Pero es interesante para el estudio que nos ocupa la figura de la serpiente, que es la tentadora de Eva y, por tanto, la responsable en última instancia de ese pecado. La serpiente se ha asemejado a la mujer, de hecho, tenemos múltiples ejemplos en la iconografía de mujeres-serpientes que incitan a Eva a lo largo de la Historia del Arte. Su aparición en las artes plásticas comienza a partir de la época bajomedieval. Esa idea de que "el hombre es poseído por la mujer, la mujer, por el demonio"[15] será muy extendida en la sociedad medieval, y por eso muchas veces el propio demonio es una figura femenina. Mediante esta explicación se exime al hombre de la culpa de los males y esta recae directamente en ella.

Pero a quien la Biblia realmente condena como culpable y pecadora es a Eva. El pecado original se acabará relacionando con la lujuria a partir del siglo XII, pues hasta entonces se había considerado únicamente un pecado de soberbia: "Es una tendencia casi general considerar el pecado original como un pecado de la carne, resultado de la concupiscencia y, por tanto, un pecado de naturaleza sexual"[16]. En las representaciones de este episodio veterotestamentario podemos apreciar diferencias iconográficas entre la imagen del hombre y la de la mujer. Es el caso del relieve localizado en una de las ventanas de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (figs. 1, 2 y 3). En el centro de la escena, a modo de eje compositivo, se encuentra el Árbol de la Ciencia, en torno al que se desarrolla el suceso. Ambas figuras se disponen en las enjutas. La imagen de Eva se ha puesto en relación con la de Autun, pues también presenta esas formas sinuosas en una "deshonesta posición semirreptante"[17]. La serpiente se gira hacia ella, que, dejándose tentar, estira el brazo para alcanzar el fruto. Adán se lleva la mano a la garganta, un gesto que se hace muy común en sus representaciones y con el que se pretende restarle culpa. Con este ademán se muestra que ha caído en la cuenta del error que ha cometido y se arrepiente, algo que no ocurre con Eva, quien no parece ser consciente de haber errado y no muestra arrepentimiento.

[12] HERRERO FERRIO, Dolores (2019): p. 92.

[13] LE GOFF, Jacques; TROUNG, Nicolas (2005): pp. 47-48.

[14] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 156.

[15] BORNAY, Erika (1996): p. 156.

[16] CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2012): p. 62.

[17] SALGADO PANTOJA, José Arturo (2016): p. 36.

 BY-NC-ND



Fig. 1 El pecado original, s. XII, relieve en piedra, iglesia de San Julián y Santa Basilisa, Rebolledo de la Torre, Burgos (España). Foto de: https://www.asturnatura.com/patrimonio-cultural.php?tipo=arquitectura-religiosa&pg=240



Fig. 2 Detalle relieve, figura de Adán



Fig. 3 Detalle relieve, figura de Eva

A pesar de ser la mujer considerada la pecadora primigenia, la mayoría de los pecados en época medieval se consideraron masculinos por "estar relacionados con el ámbito de lo público"[18], en el que las mujeres por lo general no tenían participación. "No todos los pecados están al alcance de las mujeres"[19], de forma que la usura, el homicidio, la soberbia o la ira, fueron actos atribuidos al varón. Al sexo femenino,

[18] SEGURA GRAÍÑO, Cristina (1993): p.852.

[19] *Ibidem*.

 BY-NC-ND

por el contrario, se le asignaron aquellos pecados del ámbito doméstico, que era su entorno de actuación: la lujuria, la pereza, la murmuración, etc.

Las causas de marginalidad femenina y sus representaciones

El término 'marginalidad' hace referencia a un colectivo muy heterogéneo formado por diferentes grupos de personas que son discriminadas por motivos muy distintos. Cada grupo presenta sus propias características y su propia problemática, pero comparten el rechazo por parte de una sociedad en la que viven, pero de la que no participan. Estos individuos fueron vistos como un problema por dicha sociedad y "eran considerados sus enemigos por socavar la fe, el orden social y propiciar el castigo divino"[20]. Los grupos marginales en muchas ocasiones se interrelacionan, dado que hay causas que normalmente van de la mano y porque el hecho de caer en una situación desfavorable puede llevar a realizar otro tipo de acciones inmorales.

A continuación, se van a analizar las principales causas que llevaron a la exclusión femenina en el siglo XII, así como sus diferentes representaciones, a través de ejemplos iconográficos. Algunas causas afectaron eminentemente a la mujer, como la lujuria, y otras lo hicieron a ambos sexos, aunque estas últimas también se tratarán desde el enfoque femenino.

Lujuria y prostitución

La lujuria fue el comportamiento peor considerado por la sociedad del siglo XII. Ya desde los primeros tiempos del cristianismo se consideró que "la máxima aspiración espiritual del fiel debía ser la renuncia de la carne"[21]. Lo erótico se tenía por indecente y moralmente repugnante. Además, el sexo fuera del matrimonio y sin fines meramente reproductivos era algo pecaminoso[22] al considerarse un "mal uso de los órganos sexuales"[23]. Incluso si la relación sexual se daba en el entorno marital y buscando un embarazo, sería lujuriosa si no se respetaban ciertas condiciones con las que se pretendían regular los encuentros, la denominada '*honesta copulatio*'.

Además, la lujuria se relaciona directamente con el cuerpo, que era objeto de repulsión en sí mismo por considerarse "la prisión y el veneno del alma"[24]. Este resultaba algo vergonzante, de hecho, tras cometer el pecado, Adán y Eva lo primero que sintieron fue pudor de su desnudez. Gregorio Magno decía: "el cuerpo es el abominable vestido del alma"[25]. Para autores como Link (2002) el culto al cuerpo que había tenido lugar en la Antigüedad deja paso a un rechazo hacia el mismo en la Edad Media: "la desnudez se consideraba un símbolo de contaminación, una mancha procedente de los dioses paganos que debía ser borrada de la conciencia cristiana"[26].

---

[20] BAZÁN DÍAZ, Iñaki (2018): p. 17.

[21] VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 104.

[22] En su epístola a los corintios, san Pablo recalca la importancia del matrimonio a la hora de mantener relaciones sexuales: "Pero si no se contienen, cásense; es mejor casarse que abrasarse" (Corintios 7, 9).

[23] TOBALINA PULIDO, Leticia (2015): p. 464.

[24] MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2017): p. 18.

[25] LE GOFF, Jacques; TROUNG, Nicolas (2005): p. 33.

[26] LINK, Luther (2002): pp.67. Hay autores que ponen en duda esta visión tradicional de la desnudez, véase por ejemplo lo planteado en la conferencia de POZA YAGÜE, Marta "Desvistiendo cuerpos, ¿condenando almas? Diversas aproximaciones a la interpretación de

 BY-NC-ND

Si algo caracteriza la lujuria es que es el pecado femenino por excelencia. A la mujer, tradicionalmente, se la ha relacionado con los pecados de la carne. Esto es así hasta tal punto que, incluso si era un hombre el que los cometía, también se le hacía responsable a ella por seducirle y tentarle, como Eva había tentado a Adán. No es de extrañar, por tanto, que las lujuriosas constituyeran el colectivo marginal más amplio, que englobaba a adúlteras, prostitutas, barraganas y mancebas. Las imágenes escultóricas que incorporan esta temática son muchas, siendo el grupo marginal que más se prestó a ser representado. Dichas representaciones cuentan con diferentes variaciones que analizaremos a continuación.

a) *Femme aux serpents*[27]:

Fue la representación más común de la lujuria en el siglo XII, siendo un modelo que se consolida en el último tercio del siglo XI. En ella aparece la mujer[28] siendo atacada por serpientes y sapos que muerden y succionan sus senos y genitales. Esta iconografía deriva de las antiguas representaciones de la Madre Tierra, algo que señaló por primera vez Émile Mâle. En el mundo cristiano la serpiente va a adquirir un sentido negativo, asociándose a lo lascivo, al mal y a lo demoníaco. De manera que, si en las representaciones antiguas la serpiente aludía a la Tierra, en el imaginario medieval lo hace a la condición de pecadora y tentadora de la mujer, asociándose también con el pecado original. Son imágenes que buscan transmitir el dolor físico a aquel que las observe para que sea consciente de las consecuencias que tienen los comportamientos obscenos. Y es que "el pecador recibe su castigo precisamente en los órganos del cuerpo con los que había pecado"[29].

En un capitel del lado occidental del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León encontramos un ejemplo de *femme aux serpents* (fig. 4). La mujer aparece desnuda con dos serpientes que enredan las colas entre sus piernas y se cuelgan de sus pechos, y otras dos que parecen morderle la cabeza y a las que agarra con las manos. Es una iconografía que nos recuerda a las diosas de las serpientes griegas por su gran semejanza.

los cuerpos desnudos en el arte románico", II Congreso de la Asociación Jimena "El cuerpo en el medievo", 30 noviembre 2020 (inédita).

[27] Término acuñado por Jaqueline Leclerq-Kadaner, en su artículo: LECLERQ-KADANER, Jaqueline (1975): pp. 37-43.

[28] Son escasos los ejemplos en los que la figura masculina es la protagonista de este tipo de imágenes. Es el caso de una dovela que se encuentra en el Museo Catedralicio de Santiago de Compostela, que representa a un hombre cuyo pene es devorado por reptiles. Pero la mayoría de las veces que aparecen serpientes atacando al hombre es en las representaciones del avaro, y no lo hacen a sus órganos sexuales.

[29] MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2010): p. 150.

 BY-NC-ND



Fig. 4. *Femme aux serpents*, finales s. XI- principios s. XII, relieve en piedra, capitel del Panteón de los Reyes de la basílica de San Isidoro de León, León (España). Foto de: https://journals.openedition.org/cem/16880

b) *Mujer exhibicionista*

Otra de las representaciones que aluden a la lascivia en el arte románico es aquella en la que aparecen mujeres que muestran sus órganos sexuales explícitamente. Son imágenes obscenas que hacen referencia a lo moralmente repugnante. Es una iconografía muy discutida, pues algunos consideran que cumplirían una función protectora en los templos ya que existía la tradición de que la mujer espantaba al diablo si levantaba su falda cuando este se acercaba[30]. Pero lo cierto es que son imágenes que se originan ligadas al ámbito monástico, siendo "una plasmación de las principales tentaciones que asediaban al monje en su retiro"[31], y contra las cuales tenía que luchar. Esta explicación cobra mayor sentido teniendo en cuenta que a partir de la época gregoriana (siglos XI–XII) la renuncia al sexo se impone al clero de manera taxativa[32].

Un ejemplo de este tipo de representaciones lo encontramos en San Pedro de Cervatos, una colegiata cántabra que en un primer momento fue un monasterio. Este edificio alberga todo un despliegue de decoraciones obscenas y sexuales entre las que encontramos la de una mujer que enseña su desmesurado sexo en un capitel del lado oeste (fig. 5). Algunas autoras, como Inés Monteira, han considerado que se trataría de una dama musulmana basándose en el velo que cubre su cabeza. El islam no fue tan represivo con los deseos carnales, y además permitía a los varones la poligamia, lo que favoreció que sus seguidores fuesen vistos como unos libertinos a ojos cristianos. Las sarracenas se consideraban lo opuesto al ideal cristiano de mujer.

[30] ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996): p. 145.

[31] *Ibidem*.

[32] MONTEIRA ARIAS, Inés (2013): p. 30.

 BY-NC-ND

Es posible que simplemente se tratase de una mujer casada, pues estas desde el momento en que contraían matrimonio llevaban un pañuelo en la cabeza en señal de decoro[33]. "Se denominaba con frecuencia a las casadas 'mujeres de toca', mientras que a las solteras se las conocía como 'mancebas de cabellos'"[34], aludiendo al sentido erótico de los mismos. Y es que normalmente en la escultura marginal románica y gótica se representa a la mujer destacando sus peinados estrafalarios como elemento de seducción[35].



Fig. 5. Mujer exhibicionista, s. XII, relieve en piedra, capitel de la Colegiata de San Pedro de Cervatos, Cantabria (España). Foto de: https://elpais.com/cultura/2018/07/28/actualidad/1532800052_346830.html

c) *Bailarinas y contorsionistas*

Otra de las iconografías de la lujuria es la de la mujer bailarina o contorsionista. La danza también se asoció al comportamiento lascivo por considerarse un instrumento de seducción. Así ocurre en el relato neotestamentario que cuenta la muerte de Juan el Bautista, donde se alude al baile de Salomé ante Herodes. Estaba muy aceptada la idea de que a través del baile las mujeres embaucaban a los hombres y les hacían perder el juicio. Estas mujeres, junto a las

[33] En su epístola a los corintios, san Pablo justifica el uso del velo en las mujeres: "Toda mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta deshonra su cabeza: es lo mismo que quien la lleva rapada. Y si una mujer no se cubre, que se rape la cabeza; ahora bien, si para una mujer es vergonzoso pelarse hasta raparse, que se cubra la cabeza" (Corintios 11, 5-6).

[34] SASTRE VÁZQUEZ, Carlos (2006): p 179.

[35] Con relación al cabello, es interesante destacar lo que dice Kenaan-Kedar al hablar de la representación de prostitutas y adúlteras: "*The women's hair may be curly or long and dishevelled (...) However, I surmise the hairstyles to be an accurate detail, a rendering of prostitute fashions of the time*", en: KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): pp. 150-151.

 BY-NC-ND

prostitutas, eran los arquetipos de una práctica gestual vinculada a la posesión demoníaca[36].

En un capitel de la portada de la iglesia de San Juan Bautista en Moarves de Ojeda, aparece la representación de unas bailarinas (fig. 6). Estas mujeres danzan y hacen acrobacias al son de la música y doblan las piernas en su baile. Se caracterizan por su sensualidad, que se ve resaltada con esas melenas sueltas.



Fig. 6. Bailarinas, s. XII, relieve en piedra, capitel de la iglesia de San Juan Bautista de Moarves de Ojeda, Palencia (España). Foto de: https://www.flickr.com/photos/elcaballoalvaro/14302670790

- *Adulterio*

Las adúlteras constituyeron un subgrupo de marginalidad muy unido a la lujuria, pero con ciertas características y representaciones concretas. La infidelidad en el matrimonio se consideró uno de los pecados más graves si quien lo cometía era una mujer, sin embargo "para los hombres era simplemente pecaminoso"[37]. Era común que los varones tuvieran hijos bastardos, y es que no será hasta finales del medievo cuando se empiece a atisbar la posibilidad de que haya hombres adúlteros[38]. Con la relación extramarital la mujer no solo estaba sucumbiendo a las tentaciones de la carne, también estaba dañando la honra y el prestigio de su marido. Además, las infieles también incurrían en un delito social, pues el adulterio "era un crimen tipificado en los códigos de justicia civil de la época y su conducta no solo las

[36] "*In Romanesque marginal sculpture the jongleur women are shown in numerous acrobatic positions; sometimes they are found next to devils or legendary figures*", en: KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): p. 152.

[37] CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2012): p. 697.

[38] SEGURA GRAÍÑO, Cristina (1993): p. 852.

 BY-NC-ND

marginaba por el mal ejemplo que podían dar a las buenas mujeres, ni por el deshonor en que habían caído, sino por hacer de ellas auténticas criminales"[39].

Para aliviar los males que provocaba el adulterio se recurrió a todo tipo de castigos violentos, siendo las infieles las mujeres que más murieron en manos de sus maridos. El asesinato de la mujer traidora por parte del marido incluso se llegó a justificar. De hecho, Ricardo Córdoba reflexiona sobre si el elevado número de homicidios hacia las adúlteras que se dieron pudo deberse a que los esposos querían 'divorciarse de una forma rápida' y aprovechaban una situación de conflicto familiar para matar a sus esposas, alegando una supuesta infidelidad para aminorar el homicidio, al que se restaría gravedad al existir un engaño extraconyugal[40].

La representación de adúltera más famosa de España es la mujer con calavera que se encuentra en el tímpano de la portada de Platerías (fig. 7). Mucho se ha escrito sobre este relieve. Según el *Códice Calixtino* (s. XII), representa a una mujer adúltera a la que su marido descubrió y puso como castigo besar dos veces al día la calavera de su amante, al que previamente había matado. Esta interpretación ha sido muy discutida, pero lo que es evidente es que no se trata de una figura positiva, pues aparece con esos cabellos largos alborotados y con una calavera en el regazo. La explicación que da el *Códice Calixtino* se respalda en relación con el espacio donde se encuentra la imagen, algo de lo que se hablará en el apartado correspondiente a la ubicación de las imágenes.



Fig. 7 Mujer con calavera, s. XII, relieve en piedra, tímpano derecho de la portada de Platerías, catedral de Santiago de Compostela, La Coruña (España). Foto de: http://glazomaniadebona.blogspot.com/2018/12/31-la-puerta-de-las-platerias.html

[39] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2006): p. 15.

[40] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2006): p. 20.

 BY-NC-ND

Otras causas de marginalidad femenina con escasa repercusión iconográfica

a) *Pobreza*

La pobreza conecta directamente con el mundo de la marginalidad, si bien es cierto que este término incluye a un grupo variado de gentes que sufrieron necesidades diferentes y en distintos grados. Normalmente se tiene una idea del pobre como un individuo que viste con harapos, huele mal, sufre algún tipo de enfermedad, etc. Pero esto no tenía por qué ser así, ya que las vías para llegar a la pobreza fueron diversas y existieron diferentes tipos de pobres[41]. "La sociedad medieval discriminó entre dos tipos de pobres, los vergonzantes y los mendigos"[42]. Los vergonzantes eran aquellos individuos que, en un determinado momento, habían sufrido una situación desfavorable que les había llevado a la pérdida de sus recursos económicos. En muchas ocasiones esto era algo temporal y reversible. Ellos no fueron objeto de gran marginación, y normalmente recibieron la limosna de sus allegados. Sin embargo, el grupo de los mendigos estaba integrado por aquellas personas que nacían y morían en la indigencia. Estos eran vistos de manera mucho más repulsiva y sufrieron una gran discriminación. Además, en muchas ocasiones recurrían a la delincuencia a falta de otros medios para subsistir.

Cabe puntualizar, sin embargo, que la pobreza fue uno de los grupos marginales más 'integrados', especialmente entre los siglos XI y XIII[43]. Y es que el cristianismo no solo asume la existencia del pobre, también obliga al fiel a socorrerlo. Son muchas las referencias que se hacen en la Biblia a la práctica de la caridad como deber del buen cristiano: "Presta al Señor quien se apiada del pobre, él le pagará su buena acción"[44]. Las limosnas, además, eran una vía a través de la cual el rico podía eximir sus pecados y obtener la salvación.

Las mujeres también estuvieron expuestas a caer en el desamparo con todo lo que eso conllevaba. Y es que "una mujer pobre podía incurrir con mayor facilidad en una conducta deshonesta, ejercer la prostitución o recurrir al amancebamiento para sobrevivir"[45]. La pobreza tampoco estuvo exenta de sufrir una distinción de género, de manera que una de las principales causas que llevaron a la mujer a la desgracia fue el matrimonio, o más bien la ruptura de este por la ausencia del marido. Esa falta del varón suponía la pérdida de ingresos en la familia, ya que la esposa dependía de él económicamente[46]. Ello no quiere decir que ellas no trabajasen, pero las tareas del ámbito doméstico carecen de remuneración.

---

[41] La pobreza evangélica, por ejemplo, es una perspectiva de pobreza voluntaria que consiste en el retiro y el desapego de los bienes materiales y será muy valorada dentro de la religión cristiana. El propio Jesús realizó un retiro al desierto donde fue tentado por el diablo. Esta será la base sobre la que se fundamenten los movimientos ascéticos y monásticos.

[42] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2004): p. 296.

[43] Será entre los siglos XIV y XV cuando aumente la discriminación y la represión hacia los pobres.

[44] Proverbios 19, 17.

[45] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2004): p. 299.

[46] Esta circunstancia muestra una clara diferenciación de género, ya que el hecho de que la esposa faltase no afectaba al marido, pues este era independiente económicamente.

 BY-NC-ND

La pobreza fue una temática escasamente desarrollada en el arte de este siglo, a pesar de sí serlo desde el plano teórico y legislativo. Los escasos ejemplos de imágenes que la representan en el románico lo hacen en base a textos bíblicos o hagiográficos que justifican la aparición del pobre. Además, su iconografía está íntimamente ligada a la de la enfermedad. Buen ejemplo de ello puede observarse en el tímpano de la basílica de San José de Ávila (s. XII), donde se incorpora la narración de la parábola de Lázaro y el rico Epulón. No obstante, entre los ejemplos de pobres que nos ofrece la escultura del siglo XII en el territorio que nos ocupa, ninguno hace referencia explícita a la mujer.

b) *Enfermedad*

Los enfermos integraron otro de los grupos marginales por el rechazo que provocaban sus afecciones. Dicho rechazo se vio agravado si la enfermedad que padecían era contagiosa, por el temor del resto a contagiarse. Como ya se ha comentado, la enfermedad está íntimamente conectada a la pobreza, y a menudo los indigentes padecían alguna. Y es que si uno estaba enfermo no podía trabajar y, por ende, no tenía sustento económico y se veía obligado a mendigar. En ocasiones era la propia enfermedad el motivo que les conducía a la pobreza, pero también podían ser la falta de higiene propia de la mendicidad y la imposibilidad de alimentarse correctamente las causas de que enfermasen.

En la Biblia también se hace alusión a la enfermedad y en ocasiones se concibe de manera positiva por asociarse a la penitencia y al castigo, y por ser una prueba para mostrar la fortaleza y la fidelidad del creyente[47]. Pero en muchas otras ocasiones el relato bíblico repudia la enfermedad y la concibe como algo vergonzoso, además de relacionarla con el pecado.

También en esta temática encontramos diferenciaciones de género, especialmente por existir 'enfermedades' propias de la naturaleza femenina, tales como la menstruación. En época medieval la menstruación no se entendió como un proceso fisiológico natural en las mujeres, sino que la sangre menstrual se consideró una sustancia dañina a la que se le atribuían "todo tipo de propiedades, por lo general nocivas y venenosas"[48]. Son muchas las referencias que se hacen en la Biblia a la impureza de la mujer por sangrar: "La mujer que tenga la menstruación, quedará impura siete días. Y quien la toque quedará impuro hasta la tarde. Todo aquello sobre lo que ella se acueste durante su impureza quedará impuro; y todo aquello sobre lo que se siente quedará impuro"[49].

Entre las curaciones de Cristo hay una cuya protagonista es una mujer que sufría menstruaciones muy abundantes y buscaba ser sanada, la llamada hemorroísa. Aunque no hay información de ninguna representación de este pasaje en el siglo XII correspondiente al entorno castellanoleonés, en un capitel del monasterio de San Juan de la Peña (s. XII), ubicado en el antiguo reino de Aragón, se representa una escena que algunos han interpretado como tal. El problema de esta composición es que no hay ninguna alusión iconográfica a la enfermedad, y dada la semejanza con

[47] MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2009): p. 169.

[48] FERNÁNDEZ TIJERO, Carmen; PÉREZ SEDEÑO, Eulalia; ROMAY COCA, Juan (2016): p. 296.

[49] Levítico 15, 20-21.

 BY-NC-ND

otros episodios también podría aludir al encuentro entre María y Jesús o al perdón de la mujer adúltera[50].

Pero lo normal es que las imágenes de enfermos resalten de alguna manera dicha condición, siendo muy habitual en la iconografía el empleo de llagas en la piel, como se apreciaba en la representación de Lázaro de San José de Ávila. Las imágenes también suelen mostrar claramente esa relación entre pobreza y enfermedad ya mencionada. No he hallado ninguna imagen románica que evidencie la enfermedad cuya protagonista sea una mujer, y es que, al igual que ocurre con la pobreza, esta normalmente se muestra desde un contexto bíblico o hagiográfico en el que las mujeres pocas veces son las protagonistas[51].

c) *Vejez*

Los ancianos integraron otro de los colectivos que más se prestó a la marginalidad, y es que en la vejez "la persona es especialmente vulnerable al no poder trabajar, tener debilidad física o enfermedad y no poder mantenerse por sí misma"[52]. Este no era un grupo muy numeroso porque no todo el mundo llegaba a anciano, siendo el clero el colectivo que mayoritariamente lo integró: "A salvo de las guerras, de los asesinatos políticos y gozando de una mejor alimentación, son muchos los monjes y obispos que pudieron alcanzar una edad muy avanzada"[53].

La marginalidad hacia la vejez viene dada porque en época medieval se genera un concepto negativo acerca de la misma en el que esta "es claramente un mal, un castigo divino, y por el contrario, el Paraíso es el lugar de la eterna juventud"[54]. A los ancianos se les asociaba con lo grotesco por los rasgos físicos propios de esta edad: carencia de dientes, ausencia de belleza, cabellos blancos o calvicie, físico deteriorado, etc. Hay quien incluso afirmaba que "la ancianidad es la misma imagen del pecado"[55]. Pero también existió una visión positiva de la misma, considerándose al anciano una fuente de sabiduría y experiencia, y una figura a la cual debía guardarse respeto. Será a partir de los siglos XIV-XV cuando se irá generando esa visión más positiva hacia las personas mayores, y es que la peste afectó en mayor medida a jóvenes y adultos e hizo que la presencia de individuos de edad avanzada fuese más destacada.

[50] En ninguno de los casos se consideraría una imagen marginal, pues en los episodios de la vida de Cristo que están relacionados con mujeres no se les da a estas una connotación negativa, sino neutra o inclusive positiva. Esto revela que la figura femenina también ocupó espacios no marginales.

[51] En la Biblia se mencionan otras curaciones de Cristo cuya protagonista es la mujer, como la que realiza a una mujer que estaba encorvada y no podía erguirse (Lucas 13, 10-17) o la curación de la hija de la siriofenicia (Marcos 7, 24-30), pero estas carecen de repercusión iconográfica. En las imágenes de la enfermedad, el enfermo suele ser presentado con un sentido positivo ya que es ejemplo del pecador arrepentido.

[52] CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2004): p. 297.

[53] CARRASCO FERNÁNDEZ, Beatriz; MARTÍNEZ ORTEGA, María Paz; POLO LUQUE, María Luz (2002): p. 41.

[54] *Ibidem*.

[55] VALDEÓN BARUQUE, Julio (1998): p. 284.

 BY-NC-ND

La mujer sufrió en sus carnes la marginalidad de la vejez, de hecho "en el mundo cristiano el poder patriarcal convirtió a la vieja en una figura endemoniada"[56]. También hubo diferencias de sexo en este sentido, y tradicionalmente a la mujer anciana se la relacionó con la brujería y la hechicería, las curaciones y la alcahuetería; acusaciones que generalmente no fueron atribuidas a los hombres. Si bien estas prácticas se plantearán de manera más desarrollada en época más tardía, en el siglo XII existieron y tuvieron cierta repercusión teórica; aunque iconográficamente no fue un tema destacado.

De la brujería tenemos poca información en este siglo, pero ya se comienza a gestar esa idea de las mujeres como "humanas al servicio del maligno"[57]. No obstante, será a partir de la época bajomedieval cuando se desarrolle la superstición y el temor hacia las brujas, y cuando estas configuren realmente un grupo marginal. En 1487 se publicó el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las Brujas*, que fue el tratado inquisitorial más importante. En él se relaciona la brujería con la lujuria, resaltándose la idea de que "las mujeres más propensas a la brujería son las adúlteras y fornicadoras"[58]. En el siglo XII todavía no encontramos esta temática representada en el arte, y datan de los siglos XIV-XV los ejemplos escultóricos más tempranos.

En cuanto a la curandería y la sanación, fueron prácticas que estuvieron muy ligadas a las de hechicería y brujería y que tampoco adquirieron un sentido positivo. Iconográficamente tampoco fue un tema de trascendencia en el románico.

En lo que respecta a la alcahuetería, también fue una temática con mayor desarrollo a partir de la época bajomedieval; especialmente a través de la literatura, con libros como el *Libro de Buen Amor* (s. XIV) y aún más con *La Celestina* (s. XV-XVI). Pero en este caso los testimonios teóricos que encontramos en el siglo XII son más. Ya en el siglo XI el andalusí Ibn Hazm incorporaba la figura de la alcahueta en su obra *El collar de la paloma*. Aunque como personaje literario la celestina no madura hasta más allá de la época bajomedieval, era tradicional el achacar a las viejas el papel de facilitadoras de los encuentros amorosos: "cuando se habla de mujeres ancianas se suele decir de ellas que son celestinescas y que lo principal que tienen son mañas más o menos brujeriles, únicas facetas para las que sirven en este mundo"[59]. Este es un oficio muy ligado a la lujuria, pues consistía en incitar a pecar a otras mujeres, arrastrándolas a que realizasen aquello para lo que ellas ya no tenían edad, pero sí experiencia y conocimientos teóricos.

Iconográficamente no es una temática muy desarrollada en el arte de estos momentos, pero encontramos algunos ejemplos. Uno de ellos se ubica en una pila bautismal conservada en la iglesia de San Salvador de Rebanal de las Llantas. Allí se incluye una escena de dos amantes en la que interviene una alcahueta que alude a

[56] HERNANDO GARRIDO, José Luis (2018): p. 236. Esta idea de la anciana como figura demoníaca se exalta en muchas representaciones en las que el demonio aparece como una vieja con pellejos, piel envejecida y senos caídos. Kenaan-Kedar dice: "*I suspect that representations of aged women in Romanesque and Gothic marginal sculpture may have to do with the inflicting of evil on others and not merely with the grotesqueries of old age*", en: KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): p. 153.

[57] HERRERO FERRIO, Dolores (2016): p. 74.

[58] HERRERO FERRIO, Dolores (2015): p. 153.

[59] VALDEÓN BARUQUE, Julio (1998): 284.

 BY-NC-ND

la lujuria[60] (fig. 8). Su ancianidad se hace evidente por su vestimenta y su cabeza tapada. Aparece empujando de las nalgas a una joven hacia su compañero, cumpliendo la función de intermediaria y facilitadora del encuentro sexual. Ese gesto de la vieja muestra una obligación y hace dudar de que la relación esté siendo consentida por ambas partes[61]. A la izquierda cierra la composición otra figura masculina que es el criado o sirviente de la celestina, y que únicamente observa sin intervenir, contrastándose su pasividad con la agresividad de la alcahueta[62]. El peso de la culpa recae en las dos mujeres, en la anciana en primera instancia y después en la joven amante, que asume el rol activo en el encuentro sexual.



Fig. 8 La alcahueta, comienzo s. XIII, relieve en piedra, pila bautismal de la iglesia de San Salvador, Rebanal de las Llantas, Palencia (España). Foto de: https://www.flickr.com/photos/rabiespierre/2808599492

d) *Los pecados de la lengua*

Los pecados de la lengua también fueron objeto de juicio en época medieval y pudieron ser causa de marginalidad, si bien formaron parte de los considerados 'pecados menores'. Se engloban en este grupo diversas actuaciones de carácter verbal, tales como la murmuración, la mentira, la blasfemia o la maledicencia. Se asoció especialmente a la mujer con estos actos por darse generalmente en el ámbito doméstico y vecinal[63]. Es común que se las calificase de 'charlatanas' o

[60] BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997): s. pag.

[61] "*Her aggressive pushing of the young girl toward the man implies the use of force, a legal distinction in the Iberian law codes that speaks to the criminal nature of her actions*", en: SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009): p. 105.

[62] SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009): p. 103.

[63] SEGURA GRAIÑO, Cristina (1993): p. 852.

 BY-NC-ND

'murmuradoras', adjetivos que estuvieron muy relacionados con la envidia, que también se consideraba un pecado de la lengua. De nuevo es un tema que comenzó a tomar especial importancia a lo largo de la Baja Edad Media[64] con obras como *El Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo (s. XV). En ella se dedica una parte a las maldades de las mujeres, entre ellas a la murmuración. Sin embargo, esta temática no tuvo tanta repercusión desde el plano teórico como las anteriores.

La iconografía de estos pecados también es bastante escasa en el siglo XII, y en el arte en general. Además, mientras que en los textos existe esa asociación a las mujeres, en las imágenes no se ve dicha distinción y en muchas ocasiones son los hombres los que pecan a través de la lengua. Es probable encontrar este tipo de iconografía en las representaciones de castigos. Es el caso de un capitel de la catedral de Santiago de Compostela (s. XII) en el que aparece un demonio arrancando la lengua con unas tenazas a un pecador del sexo masculino que habría hecho un mal uso de ella. El hecho de cortar la lengua era el "castigo por antonomasia de la justicia medieval a blasfemos y mentirosos"[65]. Esta iconografía también es habitual dentro de los infiernos de los juicios finales.

Otra de las representaciones de murmuradores es aquella en la que una figura, normalmente femenina, se lleva la mano a la garganta. De ello encontramos ejemplos en las gárgolas[66], como el de la catedral de Burgo de Osma, donde aparece una mujer con la boca abierta y con la mano en su garganta (fig. 9). Según Dolores Herrero este gesto "estaría relacionado con la advertencia de los peligros del mal uso de todo aquello que pasa por la garganta (comida, bebida, palabras)"[67], entre otras posibles interpretaciones. Se trata de uno de los pocos ejemplos plásticos alusivos a este pecado protagonizado por una mujer que encontramos en este periodo.



Fig. 9 Mujer con mano en la garganta, s. XII, escultura en piedra, gárgola de la catedral de Burgo de Osma, Soria (España). Foto de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-G%C3%A1rgola.pdf

[64] CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel; RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (2008): p. 71.

[65] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2012): p. 108.

[66] Para más información acerca de las gárgolas me remito a los estudios de Dolores Herrero Ferrio.

[67] HERRERO FERRIO, Dolores (2016): p. 80.

 BY-NC-ND

Ubicación de las representaciones de la marginalidad. El arte marginal

Podemos decir que la iconografía de la marginalidad es también una iconografía marginal por la ubicación que se les suele dar a estas imágenes dentro de los programas decorativos. Este concepto se refiere a "aquellos temas o motivos que se desarrollan en un espacio descentralizado, al margen de la iconografía que prevalece"[68]. El edificio románico es un espacio jerarquizado, algo a lo que contribuye en gran medida la iconografía, a través de unos repertorios que no son para nada azarosos. No todas las temáticas tienen la misma importancia ni son apropiadas para representarse en los lugares principales de los templos. Mientras que los lugares principales de los edificios románicos están ocupados por representaciones de temática religiosa, en los lugares secundarios o marginales es común la aparición de imágenes profanas[69].

La jerarquización iconográfica está vinculada a la función didáctica de las imágenes. La escultura es el arte más abundante en el templo románico y tiene una doble funcionalidad: ornamental y pedagógica, llegando a convertirse los templos en verdaderas "Biblias de piedra"[70]. Debemos entender los edificios devocionales románicos como "elementos parlantes que comunican con el fiel por medio de su morfología, de sus inscripciones y, por encima de todo, de sus repertorios iconográficos"[71]. Las portadas serán los espacios principales, y en ellas se concentrará el mayor número de escultura. Es posible encontrar en estos espacios imágenes de la marginalidad, pues ya se ha visto que muchas veces aparecen en contextos bíblicos, especialmente en los juicios finales. No obstante, los lugares más comunes para la ubicación de este tipo de representaciones son esos 'espacios marginales' que hemos mencionado; tales como metopas, canecillos, modillones, capiteles, gárgolas, arquivoltas, enjutas, ménsulas, etc. Se hace necesario, dado el gran número de ejemplos con los que contamos, el dedicarle unas líneas a los canecillos románicos que albergan representaciones marginales y obscenas. La inclusión de estas imágenes puede resultar extraña dada la fuerte religiosidad que afloraba en la Edad Media y teniendo en cuenta que normalmente estas figuras aparecen en entornos religiosos[72]. Se debe tener en cuenta que estas figuras tenían

[68] HERRERO FERRIO, Dolores (2019): p. 96

[69] Antonio Ledesma González hace un análisis sobre la iconografía profana en el que la define como: "Aquellas representaciones que iconográficamente no sean identificadas, en un primer momento, con temas religiosos aunque *a posteriori* pueda variar su significado/s", en: LEDESMA GONZÁLEZ, Antonio (2010): pp. 491. Pero lo cierto es que en la cultural medieval resulta sumamente complicado separar lo religioso de lo profano, pues prácticamente todo se acaba relacionando en última instancia con la religión.

[70] SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (1994): p.18.

[71] POZA YAGÜE, Marta (2015): p. 126.

[72] Si bien es cierto que esto no ocurría en las grandes construcciones, donde existían unas pautas muy rígidas que eran impuestas por los altos cargos del clero y se debían seguir de forma estricta. Fue en los ámbitos rurales donde los artistas contaron con una mayor libertad para dar rienda suelta a su creatividad. Ruiz Montejo explica la permisión de estas escenas por parte de los clérigos de los entornos periféricos por su desconocimiento de los programas iconográficos cluniacenses, y dado que ellos mismos participaban de la cultura popular, en: RUIZ MONTEJO, María Inés (1978): p. 142. Aunque esto no puede tomarse como una

 BY-NC-ND

"una intención moralizante cuyo objetivo primordial sería mostrar al hombre una acción pecaminosa"[73]. De esta manera, es común encontrar en estos lugares representaciones de coitos, felaciones, onanistas, órganos sexuales, defecaciones, partos, etc. Por ejemplo, la colegiata de San Pedro de Cervatos y la ermita de San Pedro dedican uno de sus canecillos a la representación de una mujer que enseña sus órganos sexuales (figs. 10 y 11), iconografía que ya se ha tratado y que es muy común en estos espacios. Le Goff hace alusión a los márgenes como espacios donde surge el erotismo y donde aparece el cuerpo representado bajo formas jamás vistas en otras partes: "los márgenes son espacios de placeres, de diversión, de ornamento. También son espacios anticensura en los que los temas escandalosos o lúbricos pueden florecer"[74].



Fig. 10 Mujer mostrando el sexo, s. XII, relieve en piedra, canecillo de la Colegiata de San Pedro de Cervatos, Cantabria (España). Foto de: https://alfredoeye.wordpress.com/2014/07/27/sexo-en-la-edad-oscura-lujuria-en-los-templos-cristianos-espana/



Fig. 11 Mujer mostrando el sexo, s. XII, relieve en piedra, canecillo de la ermita de San Pedro de Tejada, Burgos (España). Foto de: https://www.flickriver.com/photos/rmunoz_yeti/24355791628/

generalidad, pues hubo edificios ubicados en ámbito rural que siguieron estrictas pautas iconográficas.

[73] RUIZ MONTEJO, María Inés (1978): p. 139.

[74] LE GOFF, Jacques; TROUNG, Nicolas (2005): p. 83.

 BY-NC-ND

Lejos de carecer de interés o valor artístico, es precisamente en esta 'escultura secundaria' donde los artistas dan mayor rienda suelta a su creatividad y donde solemos encontrar las representaciones más originales. Camille decía: "*The margins had always been the site of illusion*"[75]. Incluso se ha discutido si en los márgenes pudiera encontrarse el origen del naturalismo y del realismo del arte occidental[76], dado que en estas esculturas no se siguen los cánones comunes de rigidez, idealización, simetría, ni adaptación al marco. Se trata de imágenes mucho más libres que incluso se han definido como una "antítesis del arte oficial"[77].

Para entender los programas decorativos de los templos también es fundamental hacer un análisis del uso que se les dio a los diferentes espacios, y es que "la funcionalidad del espacio será determinante a la hora de programar su decoración iconográfica"[78]. En muchas ocasiones entendemos el significado de las imágenes por el lugar para el que se conciben. Esto explica, por ejemplo, la imagen de la mujer con calavera en la portada de Platerías. Sabemos que en el espacio exterior de esta portada se impartía justicia pública por parte del obispo, por tanto, la imagen a la que aludimos serviría a modo de *exemplum* para "resaltar la función judicial de aquel ámbito"[79]. Era habitual el disponer en el exterior de los templos imágenes ejemplarizantes, pues muchas veces allí tenían lugar actos penitenciales.

Conclusión

La marginalidad es una temática que cuenta con una escasa repercusión iconográfica en el arte románico. Si bien desde el plano teórico contamos con tratados, documentos legislativos, ordenanzas y otro tipo de fuentes donde se reflexiona acerca de los grupos marginales, no son muchas las imágenes que aluden a ello de forma explícita. En el caso femenino no cabe duda de que la lujuria fue el motivo principal de discriminación en época medieval. Son multitud los ejemplos iconográficos que aluden a este tema y eminentemente están protagonizados por mujeres. De hecho, el resto de las causas de marginalidad muchas veces acaban también relacionándose en última instancia con la lujuria. En la iconografía del resto de causas no es tan común la aparición de la mujer, y normalmente son hombres los representados. Esto puede explicarse teniendo en cuenta la limitada participación femenina en ciertos ámbitos de la sociedad, así como su escasa presencia en los relatos bíblicos, que suponen una fuente fundamental para la iconografía de la marginalidad y en su mayoría están protagonizados por hombres.

Bibliografía

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996): *La imagen del mal en el románico navarro*. Gobierno de Navarra, Pamplona.

BAZÁN DÍAZ, Iñaki (2018): "El pecado y el delito de adulterio en la Castilla medieval. Transgresión del modelo de sexualidad conyugal y su castigo". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.): *Arte y sexualidad en los siglos del románico:*

[75] CAMILLE, Michael (2008): p. 154.

[76] HERRERO FERRIO, Dolores (2019): p. 98.

[77] HERRERO FERRIO, Dolores (2019): p. 99.

[78] POZA YAGÜE, Marta (2015): p. 138.

[79] SASTRE VÁZQUEZ, Carlos (2006): p. 171.

 BY-NC-ND

imágenes y contextos. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico – Centro de Estudios del Románico, Palencia, pp. 11-52.

BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997): "Iconografía de la lujuria. La mujer y los espectáculos en la pila bautismal románica de Rebanal de las Llantas (Palencia)", *Goya: Revista de arte*, nº 259-260, pp. 451-456.

BORNAY, Erika (1996): "Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el arte". En: SAURET GUERRERO, María Teresa (coord.): *Historia del Arte y Mujeres*. Universidad de Málaga, Málaga, pp. 109-122.

CAMILLE, Michael (2008): *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Reaktion Books Ltd, Londres.

CARRASCO FERNÁNDEZ, Beatriz; MARTÍNEZ ORTEGA, María Paz; POLO LUQUE, María Luz (2002): "Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media", *Cultura de los cuidados: Revista de enfermería y humanidades*, nº 11, pp. 40-46.

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2012): "Sentido del pecado y clasificación de los vicios". En: LÓPEZ OJEDA, Esther (coord.): *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión. XXII Semana de Estudios Medievales*. Instituto de Estudios Riojanos, La Rioja, pp. 51-79.

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel; RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (2008): *Pecar en la Edad Media*. Sílex, Madrid.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2012): "Un nuevo testimonio de la iconografía jacobea: los relieves pintados de Santiago de Turégano (Segovia) y su relación con el altar mayor de la Catedral de Santiago", *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, nº 3, pp. 73-117.

CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2012): "Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación". En: BARRAL RIVADULLA, María Dolores; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña; MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (coords.): *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*. Universidade de Santiago de Compostela – Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, pp. 695-709.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2004): "Marginación social y criminalización de las conductas", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 13-14, pp. 293-322.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2006): "Mujer, marginación y violencia entre la Edad Media y los tiempos modernos". En: *Mujer, marginación y violencia entre la Edad Media y los tiempos modernos*. Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, Córdoba, pp. 7-27.

FERNÁNDEZ PÉREZ, Miriam (2018): "Ni buenas, ni malas: las 'otras' mujeres en la sociedad medieval". En: SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús; HAEMERS, Jelle;

 BY-NC-ND

CZAJA, Roman (eds.): *Exclusión y disciplina social en la ciudad medieval europea*. Instituto de Estudios Riojanos, La Rioja, pp. 355-380.

FERNÁNDEZ TIJERO, Carmen; PÉREZ SEDEÑO, Eulalia; ROMAY COCA, Juan (2016): "El imaginario social de la mujer venenosa: ciencia, metáfora y hermenéutica", *Investigaciones feministas*, vol. 7, nº 2, pp. 293-311.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): "La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del 'mundo al revés' en la miniatura del siglo XV", *Archivo Español de Arte*, t. 70, nº 278, pp. 143-162.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2009): "Los marginados en la pintura española de estilo gótico lineal: un discurso iconográfico para la afirmación de valores establecidos". En: MONTEIRA ARIAS, Inés – MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén – VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 185-197.

HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Paula; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gustavo; ORTEGA MARTÍNEZ, Paula; PÍRIZ GONZÁLEZ, Carlos; POVEDA ARIAS, Pablo (eds.): *Amor y sexualidad en la historia*. Hergar ediciones Antema, Salamanca, pp. 461-477.

HERNANDO GARRIDO, José Luis (2018): "Las representaciones obscenas en el arte románico". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.): *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos*. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico – Centro de Estudios del Románico, Palencia, pp. 201-242.

HERRERO FERRIO, Dolores (2015): *Aproximación al estudio de las gárgolas de las catedrales góticas de Castilla y León*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

HERRERO FERRIO, Dolores (2016): "La gárgola en el mundo hispano bajomedieval", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 8, nº 16, pp. 67-99.

HERRERO FERRIO, Dolores (2019): *La gárgola y su iconografía*. Universo de Letras, Madrid.

KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*. Scolar Press, Hants – Vermont.

LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía (2012): "La imagen del marginado en el arte medieval", *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 9, pp. 37-84.

LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2009): "Una función ¿marginal? de la imagen románica: la legitimación del poder feudal". En: MONTEIRA ARIAS, Inés;

LE GOFF, Jacques; TROUNG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

LECLERCQ-KADANER, Jacqueline (1975): "De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de la Migration des Simboles", *Cahiers de civilisation médiévale*, v. 18, nº 69, pp. 37-43.

 BY-NC-ND

LEDESMA GONZÁLEZ, Antonio (2010): "Lo visible y lo invisible en el románico: fuentes y simbología de lo profano", *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, nº 1, pp. 489-502.

LINK, Luther (2002): *El Diablo. Una máscara sin rostro*. Editorial Síntesis, Madrid.

MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2010): "La *femme aux serpents*. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval", *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 7, pp. 137-158.

MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2017): "La mujer como tentación maligna", *As bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 7, pp. 13-52.

MARTÍNEZ GARCÍA, Luis (2008): "Pobres, pobreza y asistencia en la Edad Media hispana", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 18, pp. 67-108.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2013): "La otra en el imaginario cristiano plenomedieval: la mujer musulmana asociada a la lujuria en el arte románico", *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, nº 54, pp. 28-39.

MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2009): "Pobreza, enfermedad y exclusión en la iconografía bíblica románica". En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 167-183.

MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 157-166.

POZA YAGÜE, Marta (2015): "Entre el simbolismo, el texto y la imagen. La portada historiada y la emergencia de grandes programas figurativos en el románico hispano". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.): *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Palencia, pp. 122-162.

RUIZ MONTEJO, María Inés (1978): "La temática obscena en la iconografía del románico rural", *Goya: Revista de Arte*, nº 147, pp. 136-146.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (1994): "La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja", *Berceo*, nº 126, pp. 17-34.

Sagrada Biblia. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2017.

SALGADO PANTOJA, José Arturo (2016): "Visiones ante el umbral: el discurso iconográfico de la galería porticada de Rebolledo de la Torre", *De arte: revista de historia del arte*, nº 15, pp. 33-48.

SASTRE VÁZQUEZ, Carlos (2006): "La portada de Platerías y la 'mujer adúltera'. Una revisión", *Archivo Español de Arte*, t. 79, nº 314, pp. 169-186.

 BY-NC-ND

SEGURA GRAÍÑO, Cristina (1993): "La sociedad y la Iglesia ante los pecados de las mujeres en la Edad Media", *Anales de la historia del arte*, nº 4, pp. 847-856.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina (2000): "¿Son las mujeres un grupo marginado?". En: MARTÍNEZ SAN PEDRO, María Desamparados (coord.): *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería, pp. 107-118.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina (2009): "La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante". En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 93-100.

SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009): "Illicit Sex and Alcahuetas in Medieval Castile: The Pictorial Programo n the Rebanal de las Llantas Baptismal Font", *La corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol. 38, nº 1, pp. 97-120.

TOBALINA PULIDO, Leticia (2015): "Entre pecados y pecadores: el sexo en el románico y su representación en la plástica escultórica románica". En: HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Paula; HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gustavo; ORTEGA MARTÍNEZ, Paula; PÍRIZ GONZÁLEZ, Carlos; POVEDA ARIAS, Pablo (eds.): *Amor y sexualidad en la historia*. Hergar ediciones Antema, Salamanca, pp. 461-477.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (1998): "El ritmo del individuo: en las puertas de la pobreza, de la enfermedad, de la vejez, de la muerte". En: DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.): *La vida cotidiana en la Edad Media, VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*. Instituto de Estudios Riojanos, La Rioja, pp. 275-288.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): "Obscenidad en el margen". En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 101-113.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2015): "Imágenes en los espacios marginales del edificio románico. Apuntes sobre canecillos, metopas y otros elementos figurativos". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (coord.): *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*. Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Palencia, pp. 11-46.

 BY-NC-ND

 BY-NC-ND

En relación al artículo de PALACIOS JURADO, Helena (2018), “La sibila en la Edad Media”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 10, nº 19, pp. 65-97, ISSN 2254-7312, se agrega lo siguiente:

> Para los análisis de Santa María la Mayor en Roma, Sant'Angelo in Formis, basílica de la Natividad de Belén y Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago de Compostela, deben consultarse las siguientes referencias bibliográficas:
>
> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2014): “*Vox Domini:* el órgano medieval del Museo del *Studium Biblicum Franciscanum* de Jerusalén y la perdida Sibila de la iglesia de la Natividad de Belén”, *Ad Limina*, nº 5, pp. 63-82.
>
> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2015), “El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII): Santa María la Mayor, Sant’Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela”, en: GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, CARRERO SANTAMARIA, Eduardo (ed.), *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena,* Alpuerto, Madrid, pp. 169-206.
>
> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2016), “Da Virgilio al Medioevo: postille sulla rinascita della Sibilla in Campania (XI-XIII secolo)”, *Arte Medievale*, IV serie, vol. VI, pp.97-110.
>
> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (2017), “La apoteosis de la(s) Sibila(s): de Giovanni Pisano a Miguel Ángel”,en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (dir.): *El Juicio final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Alpuerto, Madrid, pp. 303-334.

 BY-NC-ND

 BY-NC-ND

PERFIL DE LA REVISTA

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009. Desde 2019, la revista es de periodicidad anual, publicándose cada nuevo número en el mes de diciembre. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (n.º 941299) y a la *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, repertorio islámico, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para su publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico (iconografia@ucm.es).

Estructura de los originales

Los textos se remitirán en formato Word preferentemente en castellano, inglés y francés, pero también se valorará la publicación de originales en portugués o italiano. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenidos y los requerimientos formales.

Cada artículo, escrito en letra Verdana, 11 p. y con interlineado 1’15, tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas al pie y bibliografía incluidas, y contendrá al inicio:

- ***Título del artículo*** en castellano y en inglés.

  *Si el artículo está redactado en un idioma diferente al castellano o al inglés, el título deberá ir en el idioma del propio artículo y en inglés.

- ***Nombre completo del autor, vinculación institucional o área de especialización (por ej. doctor en Historia del Arte), correo electrónico y número ORCID***. La obtención del número de identificación ORCID es gratuita e inmediata: véanse las instrucciones para su obtención en https://orcid.org/.

 BY-NC-ND

- ***Resumen:*** breve síntesis de entre 100 y 150 palabras (500-800 caracteres aprox.) sobre los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.

  *Cuando el idioma principal del artículo no sea el castellano, habrá dos resúmenes, uno en el idioma principal, con las características ya indicadas arriba, y otro en castellano, que será un resumen extendido en 500-700 palabras (2.700-3.800 caracteres aprox.) Igualmente, en este caso, las conclusiones deberán redactarse en castellano en una extensión de 600-800 palabras (3.300-4.400 caracteres aproximadamente).

- ***Palabras clave:*** enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.

- ***Abstract*** y ***Keywords*** correspondientes en inglés.

A continuación, se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado siguiendo uno de estos dos formatos:

- **Estudios iconográficos de carácter monográfico:** con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc. Contendrá los siguientes epígrafes.

  - ***Atributos y formas de representación:*** descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.

  - ***Fuentes escritas:*** enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.

  - ***Otras fuentes:*** enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales, arqueológicas, litúrgicas, o de cualquier otro tipo -que no sean escritas-, en la elaboración del tema iconográfico.

  - ***Extensión geográfica y cronológica:*** indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.

  - ***Soportes y técnicas:*** indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

 BY-NC-ND

- ***Precedentes, transformaciones y proyección:*** descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.

- ***Prefiguras y temas afines:*** enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará, además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.

- ***Bibliografía:*** enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado. Cuando haya fuentes primarias (ej. Biblia, Corán, Torá…) se diferenciará bibliografía y fuentes primarias, separándose en dos epígrafes independientes.

- **Estudios iconográficos de carácter transversal:** de manera más específica se analizarán puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente. Los contenidos se dividirán en aquellos epígrafes que se consideren oportunos, aunque incluyendo al final un apartado dedicado a las conclusiones y otro a la bibliografía especializada.

Citas

Las citas literales deberán incorporarse al cuerpo del texto entrecomilladas cuando su longitud sea inferior a tres líneas. En el caso de superar las tres líneas, constituirán un párrafo independiente, convenientemente espaciado del cuerpo del texto, sin comillas de apertura ni cierre, con sangría a la izquierda y letra de tamaño 10.

Ilustraciones

Cada artículo deberá incorporar una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado (hasta un máximo de 12), debiendo prestarse atención igualmente a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto.

En relación a las ilustraciones, deberán tenerse presente las siguientes cuestiones:

- Las ilustraciones deberán ser remitidas en formato digital a la misma dirección de correo que el archivo con el texto original del artículo. Cada imagen deberá aportarse en un único archivo, por lo que no se admitirán varias imágenes dentro de un mismo fichero ni tampoco dentro del cuerpo del texto.

 BY-NC-ND

- Las imágenes tendrán un formato de uso habitual (preferentemente JPG, y de manera excepcional en PNG, TIFF o BMP). Han de ser facilitadas con la mejor calidad posible en beneficio de su óptima reproducción (mínimo 300 ppp), teniendo especialmente presente que la versión impresa de la revista tendrá un tamaño A5. Las imágenes con calidad inferior a 300 ppp no serán incluidas en el texto publicado. Las imágenes irán nombradas como Foto_01, Foto_02, Foto_03, etc. de modo que haya una correspondencia entre el número de foto y el número de figura.

- Deberá indicarse en el texto el lugar exacto en el que deberá ir cada ilustración con el siguiente formato: fig. 1, fig. 2, fig. 3, etc. Los editores de la revista tratarán de ubicar todas las imágenes en el lugar de dichas llamadas salvo si existiera algún problema de maquetación.

- Además del archivo con el texto original y las imágenes, éstas deberían ir acompañadas de otro archivo de texto Word independiente que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando de este modo la correcta identificación de cada imagen. Para ello, cada una de las imágenes deberán estar detalladas a partir del siguiente esquema: Fig. 1- Pie de foto – Foto_01; Fig. 2- Pie de foto- Foto_02; etc.

- En el pie de foto se tratará de detallar el mayor número posible de los siguientes campos respetando el formato propuesto a continuación:

  Autor, *Título de la obra o iconografía representada* (detalle, si lo hubiera), cronología, técnica y soporte. Institución de la ubicación actual (ciudad). Procedencia de la foto (referencia bibliográfica completa con indicación de página, archivo fotográfico, dirección completa url de la que puede descargarse libremente, o indicación si es foto de autor)

  Por ejemplo:

  Rogier van der Weyden, *El descendimiento* (detalle), h. 1435, óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado (Madrid). Foto de: VVAA, *Guía del Museo del Prado*, 2017, Ed. El Prado, Madrid, p. 203

  La ascensión de Alejandro, s. XII, tímpano de piedra. Santa Maria della Strada (Matrice, Italia). Foto de: www.timpanosenpiedra.es.santamariadellastrada

Referencias bibliográficas

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

 BY-NC-ND

a) Notas al pie. Las notas a pie de página irán en letra de 9 p. Si el voladito coincidiera con cualquier signo de puntuación, irá siempre antes de dicho signo.

Con carácter general, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las obras literarias medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, Etimologías, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se añadirá entre paréntesis y de forma abreviada el traductor/editor de la misma, con el formato (APELLIDOS, Nombre (fecha), p.).

Los textos bíblicos serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

b) Bibliografía final:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará "ed./dir./coord." entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausícaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título", *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

 BY-NC-ND

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAAN-KEDAR, Nurith (1974): "The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France". En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médievale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): "Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun". En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): "Vírgenes abrideras". En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

 BY-NC-ND

Intervenciones orales no publicadas (conferencias, comunicaciones…)

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: *Título de la actividad* (Lugar, fecha). Comunicación oral no publicada.

Ej.: PICAZO MILLÁN, Jesús Vicente; FANLO LORAS, Javier y SORO GAYÁN, Alfonso (2017): "Nueva artesanía andalusí en el valle del Ebro: el taller de vasos de alabastro de Rodén". En: *II Congreso CAPA (Arqueología Patrimonio Aragonés)* (Zaragoza, 9 y 10 de noviembre de 2017). Comunicación oral no publicada.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): Johannes Gerson. *Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales, artículos de revistas electrónicas

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, nº 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/200].

Evaluación y publicación

La dirección de la revista junto con el consejo de redacción hará una pre-evaluación de los artículos recibidos para garantizar que estos se ajustan al campo temático de la revista y cumplen los requerimientos mínimos de calidad científica. Una vez superada dicha pre-evaluación, el artículo se remitirá para su revisión a dos evaluadores externos especializados en el campo científico del artículo, mediante el sistema de arbitraje ciego (pares ciegos). Transcurrido este proceso, el autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué

 BY-NC-ND

modificaciones son necesarias y el plazo para realizarlas. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

Aviso de derechos y responsabilidades

Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderá el derecho de explotación de los mismos. En todo caso, la procedencia del contenido deberá ser correctamente citada en cualquier reproducción parcial o total del mismo.

La revista no se hace responsable de los derechos de propiedad y reproducción de las imágenes que éstas pudieran tener, por lo que será responsabilidad del autor tener los permisos pertinentes y citar adecuadamente la procedencia en el caso de que no sea el propietario de las mismas. Por ello, la revista aconseja a los autores que las imágenes incluidas sean fotografías libres de derechos, reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente, realizadas por sus autores o, en el caso de imágenes tomadas de internet, que estén acompañadas de la dirección web extraída y la fecha de captura.

La revista se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethseda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia. Igualmente, está sujeta a la licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)".

Declaración de privacidad

La información personal incluida en la revista (nombres y direcciones de correo electrónico) se ha proporcionado exclusivamente con fines académicos y científicos, por lo que no están disponibles para otro uso o intención alguna.

BDIM

Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

