

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VIII · Nº 15 · 2016



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *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, iconografía islámica, 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.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

Herbert González Zymła, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

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 Estadual de Goiás

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Museo Cartográfico Juan de la Cosa de Potes

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

Imagen de cubiertas: Detalle del mosaico absidal del oratorio de Germigny-des-Près [foto: Fco. de Asís García]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VIII, nº 15

2016

SUMARIO

	Páginas
<i>El Bautismo de Cristo</i> María RODRÍGUEZ VELASCO	5-25
<i>La cruz de Oviedo</i> José Julio MARTÍN BARBA	27-50
<i>Juegos y juguetes infantiles en el arte medieval</i> Silvia ALFONSO CABRERA	51-65
<i>Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Aproximación a la representación de los patriarcas venerando la imagen de Cristo en la cruz</i> Rubén GREGORI	67-87
<i>Salomé. La joven que baila</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	89-107

EL BAUTISMO DE CRISTO

María RODRÍGUEZ VELASCO

Universidad CEU San Pablo
Departamento de Humanidades
mrodriguez.fhm@ceu.es

Recibido: 20/11/2015

Aceptado: 15/1/2016

Resumen: El Bautismo de Cristo es una de las escenas más representadas del Nuevo Testamento desde los orígenes de la iconografía cristiana, pues encabeza el ciclo de la vida pública de Cristo, al tiempo que refiere el sacramento de iniciación para los cristianos. La simplificación formal de sus primeras representaciones va dejando paso, a partir del siglo V, a una rica iconografía, con la incorporación de personajes secundarios y símbolos que evidencian la asimilación de la cultura grecolatina y la influencia de la liturgia en la expresión de los ritos de inmersión y aspersion. La construcción de los baptisterios, desde la segunda mitad del siglo IV, supuso un importante impulso para la iconografía bautismal, ya que la decoración de estos recuerda la función del edificio, como se aprecia en los mosaicos de Rávena.

Para la total comprensión de significados son esenciales los escritos patrísticos como fuente de lecturas prefigurativas que determinan la introducción de la imagen del Bautismo de Cristo en programas iconográficos de Antiguo y Nuevo Testamento, como se observa en los frescos de las catacumbas, en los marfiles bizantinos o en las miniaturas de los manuscritos litúrgicos. Estas exégesis patrísticas explican a su vez la simbiosis entre tradición oriental y occidental, reflejada en las representaciones del Bautismo de Cristo a lo largo de los siglos.

Palabras clave: Bautismo de Cristo; San Juan Bautista; Prefiguración; Iconografía del Nuevo Testamento.

Abstract: The Baptism of Christ is one of the most represented scenes from the New Testament from the origins of Christian iconography, because it leads the cycle of public life of Christ, while referring to the sacrament of Christian initiation. The formal simplification of its first performances gives way, from the 5th century, to a rich iconography, with the addition of secondary characters and symbols that show the assimilation of Greco-Roman culture and the influence of the liturgy in the expression of the rites of immersion and spraying. Construction of the baptistery from the second half of the fourth century was a major boost to the iconography baptismal, since the decoration of these recalls the building's function, as seen in the mosaics of Ravenna.

For the full understanding of meaning are essential patristic writings as a source of prefigurative readings that determine the introduction of the image of the Baptism of Christ in iconographic programs in Old and New Testaments, as seen in the catacombs' frescoes, in Byzantine ivories and miniatures in liturgical manuscripts. These patristic exegeses in turn explain the symbiosis between Eastern and Western tradition, reflected in Baptism of Christ' representations throughout the centuries.

Keywords: Baptism of Christ; Saint John Baptist; Prefiguration; Iconography of the New Testament.

Atributos y formas de representación

Las primeras imágenes del Bautismo de Cristo en los frescos de las catacumbas de Lucina y de San Callisto presentan gran simplicidad compositiva, con la única presencia

de Cristo y san Juan Bautista sobre los rápidos trazos que refieren conceptualmente el río Jordán y, en el segundo de los casos, la paloma del Espíritu Santo. Esta cobra mayor relevancia en el cubículo de los Santos Pedro y Marcelino, donde ya se consolida la fórmula iconográfica que sintetiza los dos instantes recreados en esta escena: la purificación por el agua y el descenso del Espíritu¹. Este último símbolo permanece en las representaciones posteriores, acompañándose habitualmente de un rompimiento de luz, que acentúa su carácter simbólico y que podría estar inspirado en el apócrifo *Evangelio de los Doce*: “una gran luz iluminó al momento el lugar”². El protagonismo de la luz en la iconografía bautismal también podría explicarse desde *Las Catequesis Bautismales* de Cirilo de Jerusalén, quien utiliza el término “iluminados” para referir a los nuevos bautizados³, recordando que “el que ha sido juzgado digno de recibir el Espíritu Santo tiene el alma iluminada”⁴. En esta misma línea Gregorio de Nisa se refiere al Bautismo como “fiesta de las luces”⁵.

En las imágenes de las catacumbas todavía no están definidos los rasgos característicos de Cristo, quien es retratado como si se tratara de un neófito de las primeras comunidades cristianas⁶, un *pueri*, ya desprovisto de vestimentas para referir el rito de la inmersión en el agua, obedeciendo a las cartas paulinas y a los textos patrísticos que hablan del “baño” de la purificación⁷. En las ceremonias se realizaban tres inmersiones en las que el catecúmeno confesaba su creencia en las tres personas de la Trinidad⁸, simbolismo recogido también en los tres escalones que daban acceso y salida a las cubas bautismales. A mediados del siglo V, en el mosaico del Baptisterio de los Ortodoxos (Rávena), ya se introduce la figura de Cristo adulto y barbado, siguiendo la tradición siríaca y comienza a desarrollarse una iconografía más compleja para la escena. En la tradición bizantina es frecuente que Cristo realice el gesto de bendición, concretándose así en la imagen la santificación de las aguas. En sus primeras representaciones el desnudo de Cristo “nos habla del despojo del hombre viejo y el revestimiento del hombre nuevo”⁹, si bien desde finales del siglo XIV observamos la progresiva incorporación del *perizonium* o paño de pureza para revestir parcialmente su figura.

San Juan Bautista es identificado por su vestimenta de piel animal, acorde a los versículos de san Mateo y de san Marcos (“Llevaba Juan un vestido de pelo de camello y una correa de cuero a la cintura”, Mt 3, 4). En ocasiones se superpone a su túnica un manto rojo, alusivo a su posterior martirio. También sus gestos son una constante, pues o

¹ RÉAU, Louis (1996b): p. 307.

² SANTOS OTERO, Aurelio de (1996): p. 51.

³ BARAHONA, Ángel y GAVIRA, Sol (1994): p. 185.

⁴ DULAEY, Martine (2003): p. 35.

⁵ BARAHONA, Ángel y GAVIRA, Sol (1994): p. 123.

⁶ GRABAR, André (1998): p. 19. Los escritos patrísticos consideran el Bautismo de Cristo como paradigma del bautismo de los fieles.

⁷ CADRECHA CAPARRÓS, Miguel Ángel (1983): p. 156. Ramelli refiere una inscripción griega de Edesa que en el siglo III habla del bautismo como “divino lavado” (*λουτρον*): RAMELLI, Ilaria (2003): p. 121.

⁸ VICASTILLO, Salvador (2008): p. 95.

⁹ CADRECHA CAPARRÓS, Miguel Ángel (1983): p. 163.

impone su mano sobre la cabeza de Cristo (*impositio manuum*)¹⁰, o, especialmente a partir de las manifestaciones del arte románico, derrama el agua, principalmente desde un ánfora o una concha, motivo generalizado desde el Quattrocento italiano y alegoría de vida desde la antigüedad clásica¹¹. En cualquier caso, este segundo gesto ya evidencia la convivencia del ritual de la inmersión y de la aspersion, si bien todavía en el siglo XIII santo Tomás de Aquino recomienda la mayor conveniencia del primero. San Juan Bautista, considerado por Orígenes de Alejandría “último de los profetas”¹², porta un *pedum* o cayado de pastor, signo de autoridad derivado del mundo romano, presente ya en el Baptisterio de los Arrianos. Este motivo puede transformarse en el siglo XV en báculo cruciforme, e incluso incorporar una filacteria que sintetiza su predicación en el versículo “*ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi*”.

El carácter trinitario de la iconografía del Bautismo de Cristo se explicita con la representación de Dios Padre, referido inicialmente en la tradición bizantina mediante la *dextera Dei*¹³, que bendice al Hijo y envía el Espíritu, como se aprecia en la miniatura del *Menologio de Basilio II*, en el siglo X, o en el mosaico del *Katholikon* de Hosios Loukas, más tardío en su cronología. Esta es la fórmula iconográfica utilizada por los artistas para concretar en las imágenes que “una voz del cielo decía: Este es mi Hijo amado, en quien me complazco” (Mt 3, 17), declaración esencial pues, como señala san Juan Crisóstomo, Cristo “antes era desconocido para el pueblo; por el bautismo se revela a todos”¹⁴. Desde las representaciones bajomedievales es más frecuente la recreación figurativa del Padre, bien a imagen y semejanza de Cristo, como se observa en la pintura de Giusto de Menabuoi en el Baptisterio de Padua (1378), bien como “anciano de los días”, con inspiración en el libro de Daniel (“el anciano de los días se sentó en su trono”, Dn 7, 9)¹⁵. Es habitual entonces que porte atributos iconográficos propios de su poder, a saber la tiara papal, el cetro o la bola del mundo y además, como se aprecia en el *Tríptico de San Juan Bautista*, atribuido al taller de Van der Weyden, puede acompañarse de una inscripción o filacteria que recuerda las palabras pronunciadas tras el Bautismo de su Hijo. También en este caso el tratamiento lumínico subraya la trascendencia de la figura que, a finales del siglo XV, como muestra la tabla de Juan de Flandes, puede aparecer flanqueada por ángeles. Este rompimiento de Gloria, así como la imagen del Espíritu Santo son clave iconográfica para destacar el Bautismo como Teofanía. En muchas composiciones los rayos de luz enviados por el Padre tiene su continuidad en la paloma del Espíritu y en el Hijo, remarcándose así en la composición la unidad entre dichas figuras en el eje central de las obras.

A partir del siglo V la escena del Bautismo de Cristo se enriquece con la incorporación de las figuras de ángeles que portan las vestimentas de Cristo, personajes secundarios que evidencian la incidencia de la liturgia, donde los diáconos sostenían la túnica blanca (*in albis*) que se imponía al neófito al salir de la cuba o pila bautismal. Su presencia no es citada en los evangelios canónicos y se ha puesto en relación con el

¹⁰ BRUYNE, Lucien de (1943): p. 113.

¹¹ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): p. 220.

¹² NOVO CID-FUENTES, Alfonso (1996): p. 113.

¹³ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente y SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael (2015): p. 668.

¹⁴ CASÁS OTERO, Jesús (2003): p. 341.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 675-676.

versículo 11 del salmo 90: “porque ha ordenado a sus ángeles que te protejan en todos tus caminos”. Su número varía, incidiendo en el significado trinitario de la escena cuando se representan en número de tres, estableciéndose en tal caso una relación comparativa con los tres ángeles que aparecen ante Abraham en el encinar de Mambré¹⁶. El tratamiento iconográfico del gesto de los ángeles ha llevado no pocas veces a la confusión con el rito de la *velatio*, propio de la tradición bizantina y que consistía en cubrir las manos cuando se portaba un icono u objeto sagrado. Las vestimentas son símbolo del hombre nuevo, y parangonadas por san Ambrosio con la túnica de Cristo transfigurado en el monte Tabor¹⁷. Estos ropajes también son pretexto en la tradición oriental para la exposición de telas de gran decorativismo, pues también los tejidos eran signo de dignidad. La máxima expresión de este sentido ornamental llegaría con los primitivos flamencos, quienes, por influencia de la liturgia, revisten a estos ángeles con anacrónicas dalmáticas y capas pluviales, como se aprecia en el *Tríptico de Jan des Trompes*, obra de Gerard David (1505, Groeningemuseum, Brujas).

Excepcional respecto a modelos anteriores y posteriores es la interpretación de Giusto de Menabuoi en el Baptisterio de Padua, donde dos hombres sostienen las vestiduras de Cristo. Estos se han identificado con seguidores de San Juan Bautista o con los primeros discípulos, Juan y Andrés¹⁸. Además la túnica y manto que portan son azul y rojo, colores que desde el primer cristianismo simbolizaban respectivamente la naturaleza divina y humana de Cristo.

Esto nos lleva a otras posibles figuras secundarias, ya presentes en el *Katholikon* de Nea Moni (1042-1056), los conversos que ya han sido bautizados o que esperan su turno para ello, convirtiéndose todos ellos en testigos de la teofanía. A partir del siglo XV, como se aprecia en la obra de Patinir, la lejanía del paisaje se aprovecha para introducir el instante previo de la predicación de san Juan Bautista. De esta forma, la narratividad de las imágenes refleja de modo indirecto dos de las claves de la liturgia bautismal, la predicación y la acción propiamente bautismal, a las que se sumaría la confesión de fe¹⁹.

La escena del Bautismo de Cristo también es muy rica en cuanto al simbolismo del marco espacial. En su escenografía es esencial el río Jordán²⁰, conceptualmente representado en el paleocristiano y la Edad Media. Tras los rápidos trazos de las catacumbas, en los baptisterios de Rávena, en el tercer cuarto del siglo V, ya advertimos una migración tipológica de la antigüedad grecolatina para la imagen del río, personificado en la figura de un genio portador de ánfora o incluso, como en la construcción de los Arrianos de Rávena, con las pinzas de cangrejo sobre su cabeza, atributo iconográfico de Océano en el mundo griego²¹.

Desde la tradición bizantina es muy habitual que el Jordán centralice paisajes rocosos y escarpados, expresando la esterilidad del mundo antes de la llegada de Cristo, y además suele dividir en dos partes la composición, señalando orillas contrapuestas,

¹⁶ STURARO, Chiara (2013): p. 308.

¹⁷ CAMPATELLI, María (2007): p. 146.

¹⁸ STURARO, Chiara (2013): p. 313.

¹⁹ CADRECHA, Miguel Ángel (1983): p. 159.

²⁰ SQUILBECK, Jean (1967).

²¹ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013): p. 51.

subrayando así el paralelismo del episodio con el paso del mar Rojo (Ex 14-15), como ya señalara san Pablo en su primera epístola a los Corintios: "...todos nuestros antepasados estuvieron bajo la nube, todos atravesaron el mar y todos fueron bautizados como seguidores de Moisés" (I Cor 10, 1-2).

Zibawi, en su descripción de los iconos, apunta que en los paisajes bizantinos se anula todo lo accidental y que "el Jordán se transforma en una superficie vertical, plana, con colinas rocosas que forman una composición rítmica, de modo que la simetría penetra, ordena y unifica los distintos elementos de la imagen"²². La simetría derivada de la disposición del río como eje central evocaría a su vez los escritos que presentaban a Elías como figura tipológica del Bautista por su división de las aguas del Jordán en el capítulo dos del segundo Libro de los Reyes²³.

En el río podemos encontrar dos motivos simbólicos asociados a la iconografía del Bautismo de Cristo: los peces y la cruz. Los primeros, en consonancia con los textos patrísticos, revelan que se trata de un río de aguas vivas, bendecidas por el propio Cristo.

El pez (*IXΘΥC*, acróstico de *Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*), símbolo de Cristo en el arte cristiano preconstantiniano, es presentado por Tertuliano como imagen de los propios bautizados, quienes únicamente serán salvados permaneciendo en el agua²⁴. De hecho en los frescos de la catacumba de San Callisto, el Bautismo aparece junto a una escena de pesca, refiriendo indirectamente este simbolismo. La cruz, símbolo del triunfo del cristianismo sobre el paganismo, se introduce en los mosaicos y miniaturas orientales a partir del siglo X, evocando el lugar preciso del Bautismo de Cristo, como se desprende de la descripción del peregrino del siglo VI Antonino de Piacenza²⁵.

Un motivo repetido en la tradición oriental, presente en el mosaico de Hosios Loukas, es la azuela clavada en el tronco de un árbol dispuesto junto a san Juan Bautista, elemento que refiere gráficamente su predicación invitando a la conversión: "Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles, y todo árbol que no de buen fruto será cortado y arrojado al fuego" (Mt 3, 10).

Fuentes escritas

Las fuentes primarias son los cuatro evangelios canónicos (Mt 3, 13-17; Lc 3, 22; Mc 1, 9-11; Jn 1, 34), siendo el primero el que desarrolla el episodio de forma más exhaustiva. Cabe señalar, también en el Nuevo Testamento, las abundantes citas que encontramos en las epístolas paulinas sobre el Bautismo de Cristo, enfocadas a trazar la continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento.

Entre las fuentes secundarias, se recogen referencias al Bautismo de Cristo en los escritos apócrifos conocidos como *Evangelio de los Hebreos* (cap. 28), *Evangelio de los Doce* (cap. 5) y *Actas de Pilato* (cap. IV, 3)²⁶. Los textos patrísticos, particularmente importantes por las lecturas prefigurativas que desarrollan, ofrecen numerosas alusiones al

²² ZIBAWI, Mahmoud (1999): p. 90.

²³ Se ha llegado a denominar a san Juan Bautista como "segundo Elías", ya que ambos vivían como ascetas en el desierto y se revestían con una piel de camello. RÉAU, Louis (1996a): p. 402.

²⁴ Ibid., p. 98.

²⁵ STURARO, Chiara (2013): p. 305.

²⁶ SANTOS OTERO, Aurelio de (1996): pp. 41, 51 y 458.

Bautismo de Cristo. Podríamos decir que prácticamente en todos ellos encontramos menciones a este respecto, destacando las expuestas por san Ireneo de Lyon (c. 130-c. 202), en *Adversus haereses* y en la *Demostración de la predicación apostólica*, las de los himnos de san Efrén el Sirio (306-376), las homilias dedicadas al Génesis y al Éxodo por Orígenes de Alejandría (c. 185-254), la *Apología* de san Justino (100-165) y la homilía dedicada al Bautismo por san Juan Crisóstomo (347-407).

Mención aparte, por su enfoque monográfico, merece *De baptismo*, escrito por Tertuliano (c. 198-206), que puede considerarse propiamente el primer tratado bautismal²⁷, con indicaciones litúrgicas, numerosas alegorías tipológicas e insistencia en el simbolismo del agua y del Espíritu Santo, intrínsecamente unidos. Otros textos, que podríamos decir “menores” por su escasa relevancia iconográfica, son: las *Odas a Salomón*, documento de la comunidad judeo-cristiana del siglo II que incide en las catequesis preparatorias y en el paralelismo entre muerte-resurrección y bautismo; la *Epístola de Bernabé*, escrito siriaco de la primera mitad del siglo II y, en esta misma época, el *Pastor de Hermas* como catequesis para la preparación del Bautismo²⁸.

Desde finales del siglo III, y especialmente en el Occidente del siglo IV, la liturgia bautismal se sistematiza, escribiéndose entonces textos catequéticos, entre los que sobresalen *Las catequesis bautismales* de san Cipriano de Cartago (c. 258), *Las Catequesis Bautismales* de san Cirilo de Jerusalén (315-386) y *Los Sacramentos*, de san Ambrosio de Milán (c. 340-397), texto este último que hace hincapié en la presencia de la Trinidad en el Jordán. Esta idea es también reforzada por san Agustín, quien en sus *Sermones* llega a utilizar la expresión “Bautismo de la Trinidad”²⁹.

Esta tradición patristica fue custodiada en los *scriptoria* monásticos ya que el estudio y explicación de la Escritura estaban intrínsecamente unidos a la vocación monástica³⁰. Por eso a lo largo de la Edad Media se realizan numerosas copias de manuscritos bíblicos y grandes compilaciones exegéticas que hacen pervivir la concepción de las prefiguraciones entre Antiguo y Nuevo Testamento, como las *Etimologías* (c. 634) de san Isidoro de Sevilla, en la España visigótica, las copias bíblicas de Alcuino de York (735-804), gran impulsor de la escuela palatina en la corte de Carlomagno, o la *Glosa Ordinaria*, atribuida a Anselmo de Laon y datada a principios del siglo XII. En estos textos, que culminan en la *Biblia pauperum* como máxima expresión de la lectura unitaria de ambos Testamentos, se perpetúan las alegorías referentes al Bautismo de Cristo.

Otras fuentes

La estrecha vinculación entre arte y liturgia en el paleocristiano y la Edad Media se hace muy explícita en las imágenes del Bautismo de Cristo. La liturgia determina en primer lugar la representación del doble ritual de la inmersión y aspersion, no especificado en los evangelios, pero sí en la *Doctrina de los Doce Apóstoles*, texto de la Iglesia siríaca de finales del siglo I – principios del siglo II, donde se atestiguaba el derramamiento de agua sobre la cabeza del neófito³¹. A partir del siglo XIV las imágenes revelan la

²⁷ VICASTILLO, Salvador (2008): p. 88.

²⁸ Explicación más amplia de estos textos en CADRECHA CAPARRÓS, Miguel Ángel (1983): pp. 159-160.

²⁹ Ibid., p. 310.

³⁰ VAN LIERE, Frans (2011): p. 159.

³¹ CADRECHA CAPARRÓS, Miguel Ángel (1993): pp. 156-157.

prevalencia del Bautismo por aspersión, tal como sucedía en los rituales, donde se había impuesto progresivamente desde el siglo XII, sin que esto implique en ningún caso la desaparición de la inmersión, como muestra santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologica*³². También los ángeles, como se ha señalado anteriormente, se introducen por influencia de las celebraciones, jugando el mismo papel que los diáconos. En la caracterización de los ángeles también incide el teatro de los Misterios, pues en dichas escenificaciones eran los diáconos quienes interpretaban el papel de los ángeles.

La incidencia de la liturgia es clave para entender la introducción del Bautismo de Cristo en determinados ciclos iconográficos, pues en la Edad Media se conmemoraba este episodio el mismo día que la Adoración de los Magos y las Bodas de Caná, conformando la festividad litúrgica de la Teofanía, ya que los tres episodios revelan la naturaleza divina de Cristo³³. Por eso no es extraño que la representación de las tres escenas coincida en programas iconográficos conjuntos desde los relieves y pinturas del siglo IV y después en la Edad Media.

Extensión geográfica y cronológica

El punto de partida para la representación del Bautismo de Cristo lo encontramos en Roma, en el contexto funerario de las catacumbas, entre los episodios salvíficos de Antiguo y Nuevo Testamento. La primera versión se localiza en la cripta de Lucina, datada en las primeras décadas del siglo III³⁴, repitiéndose con posterioridad al año 235 en el cubículo de los Sacramentos, de la catacumba de San Callisto, y en la decoración de la catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, ya en la segunda mitad de esta tercera centuria³⁵. En paralelo a los baptisterios constantinianos, y recordando la finalidad de estas arquitecturas, se difunde esta escena, con especial notoriedad desde mediados del siglo V en la ciudad de Rávena, en las cúpulas de los Baptisterios de Ortodoxos y Arrianos, donde ya se aprecia un enriquecimiento iconográfico con asimilación de la cultura grecolatina.

En la tradición oriental, los mosaicos, iconos en tabla y marfiles van a consolidar la escena del Bautismo de Cristo, por tratarse de una de las solemnidades del *Dodekaorton*, que integra las doce fiestas principales del calendario litúrgico bizantino³⁶. Al finalizar la crisis iconoclasta, en el 843, su iconografía se enriquece y consolida en los monasterios griegos, como Hosios Loukas, Daphni o Nea Moni. Durante los siglos del románico el importante papel de los monasterios en la transmisión de modelos iconográficos entre las escuelas artísticas europeas favorece la fusión de la tradición oriental y occidental, tanto en lo que respecta a las imágenes como a las fuentes literarias que las inspiran. El hecho de que san Juan Bautista se convirtiera en patrono de órdenes monásticas y militares favoreció la multiplicación de sus imágenes y, desde finales del siglo XIV, la dedicación de un gran número trípticos y retablos a su figura, entre cuyas escenas a menudo se integra la del Bautismo, como se observa en el *Tríptico* del taller de Van der Weyden.

³² NAVONI, Marco (1999): p. 48.

³³ MÂLE, Emile (2001a): p. 217.

³⁴ MARIA, Lorenza de (2001): p. 486

³⁵ MANCINELLI, Fabrizio (1981): pp. 23 y 43. Dataciones de las catacumbas tomadas de SCORTECCI, Donatella (1985-1986): p. 263.

³⁶ SEBASTIÁN, Santiago (2009): pp. 171-176.

Soportes y técnicas

En sus primeras manifestaciones, en los muros de las catacumbas, se utilizó la técnica del fresco, aunque también consta la talla del Bautismo de Cristo en relieves de sarcófagos paleocristianos, como el de la iglesia romana de Santa María Antiqua (c. 260-280). La humedad imperante en estos espacios, así como la falta de ventilación, han sido claves para el desprendimiento de colores, por lo que apenas se aprecian pormenores que pudieran completar la iconografía del Bautismo en sus orígenes. La técnica del mosaico de pequeñas teselas se convierte en protagonista de las cúpulas de los baptisterios de Rávena, propiciando una mayor atención al detalle y a la escenografía paisajística, si bien todavía tratada de forma conceptual, pues únicamente se disponen referencias aisladas del río o las rocas sobre un fondo dorado que anula la profundidad.

Los mosaicos del siglo V encuentran su continuidad y alcanzan mayor monumentalidad en los monasterios bizantinos, donde también los dípticos de marfil, como el conservado en el tesoro del Duomo de Milán, se harán eco de esta escena. La importancia del Bautismo de Cristo hace que prácticamente todas las manifestaciones artísticas de la Alta Edad Media contemplen su representación, añadiéndose a lo anteriormente reseñado su mayor protagonismo en el campo de la escultura. En este sentido el Bautismo de Cristo está presente en capiteles historiados, como el del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Gerona), en los relieves de las portadas, como se observa en el tímpano de Santa María de Olite, y en la decoración de las pilas bautismales, con gran desarrollo en la de Abia de las Torres (Palencia). En esta misma línea, tampoco la orfebrería queda al margen, siendo uno de los máximos exponentes la pila bautismal de la iglesia de Saint-Barthélemy (Lieja), trabajada en latón, datada entre 1107 y 1108 y atribuida a Renier de Huy. Respecto a las portadas, merece ser destacada la que da acceso al claustro de la catedral de Burgos, pues además de conservar la policromía, incorpora a la escena la anacrónica presencia de frailes mendicantes.

En cuanto a la pintura, a lo largo de la Edad Media encontramos la representación del Bautismo de Cristo en frescos interiores de las iglesias, con aplicación del temple, como en el muro septentrional de los Santos Julián y Basilisa de Bagües (c. 1080-1096), o en el ábside de Santa Eulàlia d'Estaon (mediados del siglo XII). Desde finales del XIV la progresiva generalización de la técnica del óleo permitió un mayor detallismo en el tratamiento de figuras y atributos iconográficos, así como un mayor naturalismo, convirtiéndose la escena en pretexto para amplios paisajes. La misma relevancia que la pintura monumental, tienen las miniaturas que recrean el Bautismo de Cristo en los manuscritos copiados y decorados en *scriptoria* monásticos y catedralicios, pues no en vano muchos de ellos estaban destinados a uso litúrgico. Entre las miniaturas cabe citar la que decora el *Menologio de Basilio II*, la del salterio procedente de Würzburg o la que introduce el ciclo de Nuevo Testamento en la *Biblia de Ávila* (fol. CCCXXIIIr). En este último ejemplo la escena se dispone en paralelo a las Bodas de Caná obedeciendo a la unidad litúrgica de ambos episodios.

Precedentes, transformaciones y proyección

En la cultura grecolatina se constatan abluciones en los misterios dedicados a Eleusis o a Zeus Sabazio³⁷, si bien únicamente podría establecerse un parangón por el carácter purificador del agua. También en los cultos a Mitra, Isis o Apolo se invocaba el

³⁷ MEDIERO VELASCO, M^a Isabel y GONZÁLEZ ZIMLA, Herbert (2006): p. 31.

poder del agua, si bien Tertuliano ya advierte a los paganos que las únicas aguas vivas son las del bautismo, santificadas por el Espíritu Santo, “que se posa sobre ellas, santificándolas en virtud de su propia presencia”³⁸. El precedente más inmediato nos lleva al rito judío de la ablución o purificación³⁹, aunque no tenemos impronta figurativa al respecto.

Entre los tipos iconográficos de significado bautismal que preceden a la explícita representación del Bautismo de Cristo en el Jordán, destaca la imagen simbólica de la *Fuente de la Vida*, presente en las miniaturas carolingias desde finales del siglo VIII (Evangelionario de Godescalco, c. 781-783; Evangelionario de Saint-Médard de Soissons, siglo IX), que nos introduce ya en el tema bautismal mediante el simbolismo del agua y de las figuras animales. La contemplación de esta fórmula iconográfica podría ponerse en paralelo a la aseveración de san Atanasio en la *Epistola ad Serapion*: “Bebiendo en la fuente del Espíritu, bebemos a Cristo”⁴⁰. Entre los animales, considerados alegoría del alma cristiana, advertimos modelos ya presentes en los repertorios paleocristianos: pavos reales, aves y especialmente ciervos. Estos últimos, que se repetirán con frecuencia en la decoración de los baptisterios, se inspiran en el salmo 41: “como busca la cierva corrientes de agua...”. En la forma octogonal del templete que centraliza la miniatura de Soissons encontramos además otro simbolismo vinculado a la iconografía bautismal, el del número ocho, en relación al día sin ocaso, “el número que contiene la virtud de la resurrección”, en palabras de Orígenes de Alejandría⁴¹. De ahí que en muchos casos los baptisterios tracen sus plantas partiendo del octógono, reflejando las arquitecturas la inscripción ambrosiana en el baptisterio de Santa Tecla de Milán⁴².

La proyección de la imagen del Bautismo de Cristo en los siglos posteriores a la Edad Media nos lleva a las variantes de la iconografía postridentina, si bien básicamente se reinterpretan los personajes y atributos iconográficos definidos en las imágenes medievales, buscando una mayor solemnidad a partir de un desarrollo más amplio de los rompimientos de Gloria y de variantes en la actitud de los personajes, pues Cristo puede representarse arrodillado, con las manos sobre el pecho o unidas en oración, como gesto de profunda humildad. Así se expresa también en textos de la época, como la invocación de la carmelita santa María Magdalena Pazzi: “¡Oh Verbo encarnado!, tú has querido inclinarte y humillarte delante de san Juan (...) como si tú tuvieras necesidad de ser purificado”⁴³.

³⁸ Referencia de *De baptismo*, de Tertuliano, tomada de VICASTILLO, Salvador (2008): p. 91.

³⁹ DANIÉLOU, Jean (1964): p. 57.

⁴⁰ CASÁS OTERO, Jesús (2003): p. 341.

⁴¹ CAMPATELLI, Maria (2007): p. 165.

⁴² “*Octachorum sanctos templum surrexit in usus, octagonus fons est munere dignus eo. Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam/surgere, quo populis vera salus rediit/luce resurgentis Christi, qui claustra resolvit/mortis et e tumultis suscitatur exanimis/ confessosque reos maculoso crimine solvens/ fontis purifluidiluit inriguo./ Hic, quicumque volent probrosae crimina vitae/ ponere, corda lavent, pectora munda gerant./ Huc veniant alacres: quamvis tenebrosus adire/ audeat, abscedet candidior nivibus./ Huc sancti properent: non expers ullus aquarum/ sanctus, in his regnum est consiliumque dei,/ gloria iustitiae. Nam quid divinius isto, /ut puncto exiguo culpa cadat populi?*”. DÖLGER, Franz (2013): pp. 219-221; NAVONI, Marco (1999): p. 43

⁴³ MÂLE, Emile (2001b): p. 244.

Prefiguras y temas afines

Las epístolas paulinas y las exégesis patrísticas introducen frecuentes paralelismos prefigurativos del Bautismo de Cristo respecto al Antiguo Testamento, especialmente en relación a las escenas del Diluvio universal y el Paso del mar Rojo, episodios leídos en las catequesis bautismales al menos desde el siglo IV y que se invocaban en la plegaria de bendición del agua durante la liturgia bautismal. En estas oraciones también se recordaba a la paloma que “aleteaba sobre las aguas vivas” en la creación del mundo como anticipo del Espíritu Santo en el Bautismo. Dulaey, a partir de un leccionario armenio de principios del siglo V, atestigua que entre las doce lecturas que se leían en la Vigilia Pascual, ceremonia por excelencia para la administración del Bautismo, figuraba el paso del mar Rojo. Junto a este, el diluvio universal estaba en el elenco de lecturas de la liturgia romana, según el sacramentario gelasiano del siglo VII⁴⁴.

En cuanto al Diluvio, ya Orígenes de Alejandría, en sus reflexiones sobre el libro del Génesis, presentaba a Noé, “hombre justo”, como prefiguración de Cristo, idea recogida siglos más tarde por san Isidoro de Sevilla al afirmar en su comentario al Génesis que “Noé, en todo y en todos sus actos, anuncia a Cristo” (7, 1)⁴⁵. Otro de los motivos protagonistas de dicho episodio, el arca, es citada en la primera Epístola de San Pedro como “figura del Bautismo” (3, 21). Pero en relación al Bautismo, el mayor parangón entre ambas escenas se establece por el simbolismo del agua, ampliamente recogido por las exégesis patrísticas, como señala Tertuliano en sus catequesis al presentar el bautismo “como diluvio del mundo” (*Sobre el Bautismo* 8, 3-4), o san Ambrosio, al afirmar que “hubo en el diluvio una figura anticipada del Bautismo (*De los sacramentos* 2, 1)”⁴⁶. San Agustín, que insistió en el valor de las prefiguraciones para subrayar la continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento, en el capítulo 12 de *Contra Fausto*, también considera que “Noé fue salvado con los suyos por el agua y la madera. La familia de Cristo es salvada por el bautismo marcado con el signo de la Pasión”⁴⁷.

Entre las analogías no queda al margen la paloma, que señala el fin del Diluvio en la escena del Génesis, y simboliza al Espíritu Santo en el Bautismo de Cristo. El paralelismo entre ambas es apuntado por Tertuliano y repetido por autores posteriores, como Máximo de Turín (380-465): “la paloma que volvió presurosa al arca de Noé es la misma que ahora viene a la Iglesia de Cristo en el bautismo” (*Sermón* 64, 2)⁴⁸. En las imágenes esta relación se hace más explícita cuando los artistas, especialmente en la tradición oriental, recrean en el Bautismo de Cristo a la paloma portando la rama de olivo, como se observa por ejemplo en el fresco de Karanlik Kilise, datado en el siglo XI.

Otro de los relatos recordados a los catecúmenos en las catequesis preparatorias, según refiere Ambrosio de Milán, y recitado en la Vigilia Pascual, era el Paso del Mar Rojo, que al igual que el Diluvio también estaba presente en los orígenes de la iconografía cristiana como ejemplo de salvación por la liberación del pueblo de Israel del poder egipcio. También en este caso se trazaba una proyección en el Bautismo, como sintetizan Tertuliano (“... el agua aniquiló al propio rey y a todas sus tropas. ¿Existe figura más

⁴⁴ DULAHEY, Martine (2003): p. 56.

⁴⁵ Ibid., p. 229.

⁴⁶ Ibid., pp. 236-237.

⁴⁷ Ibid., p. 236.

⁴⁸ Ibid., p. 238.

clara del sacramento del bautismo?”, *Sobre el Bautismo* 9, 1) y san Ambrosio (“...para hablar del bautismo, ¿qué hay más extraordinario que el paso del pueblo judío a través del mar?” *De los sacramentos* 1, 12)⁴⁹.

En relación a Moisés, otro episodio del libro del Éxodo, también tallado en los sarcófagos paleocristianos y a su vez pintado en los muros de las catacumbas, es el instante en que el patriarca hace manar el agua de la roca de Horeb (Ex 17, 1-7). Esta agua es presentada en una epístola de Cipriano de Cartago (c. 200-258) como signo bautismal, retomando a su vez las reflexiones de Tertuliano: “es el agua del bautismo la que manaba de la roca” (*Sobre el Bautismo* 9, 3)⁵⁰.

Otra lectura prefigurativa, con menor incidencia en las imágenes, que insiste en el carácter salvífico del agua, es la protagonizada por la esclava Agar y su hijo Ismael, cuando al vagar por el desierto se les agotó el agua y el niño quedó prácticamente exhausto. Es entonces cuando un ángel les señaló la presencia de una corriente de agua que le devolvió a la vida. Gregorio de Nisa, en su homilía *Para la fiesta de las luces*, dedicada a la Epifanía y al Bautismo, presenta la fuente de agua viva de Agar como preludeo de las aguas bautismales⁵¹.

Las citadas referencias explican la unidad de los programas iconográficos de paleocristiano y Edad Media, convirtiéndose en nexo entre escenas de Antiguo y Nuevo Testamento. Así se explica que el Bautismo de Cristo, desde sus primeras imágenes, integre conjuntos decorativos junto a episodios protagonizados por Noé, Moisés y Abraham, a la par que se asocia a relatos neotestamentarios donde el agua es protagonista, como el encuentro de Cristo con la samaritana o las curaciones en la piscina de Betesda, referidas por el paralítico que porta la camilla en la pintura de san Callisto anexa al Bautismo de Cristo. Esta coexistencia de episodios al margen de la continuidad narrativa la apreciamos también en la catacumba de *Via Latina*, donde el Bautismo comparte espacio con Moisés haciendo brotar agua de la roca y el encuentro de Cristo con la samaritana⁵². También en la Edad Media hallamos ejemplos al respecto, como la *Biblia de Ávila*, donde a la escena del arca de Noé le sucede la del Bautismo de Cristo (fol. CCCXXIIIr), y, ya a finales de la Edad Media las Biblias *pauperum*, que se convierten en la expresión más explícita de la orientación cristológica de los tipos y figuras del Antiguo Testamento⁵³. El arte se convierte en reflejo de la liturgia, pues hay constancia de que durante en la Edad Media, al menos en el rito romano, se recitaban las lecturas de la Misa buscando la cohesión alegórica entre ellas⁵⁴.

Selección de obras

- Pintura del *Cubiculum* de los Sacramentos, Catacumba de San Callisto, mediados del siglo III, Roma (Italia).

⁴⁹ Ibid., p. 166.

⁵⁰ Ibid., p. 146.

⁵¹ BARAHONA, Ángel y GAVIRA, Sol (1994): p. 129-131.

⁵² STRANO, Silvio (2006): p. 30.

⁵³ G. Cantino recuerda que también las pinturas murales de las catacumbas podrían recibir este nombre por las concordancias establecidas entre ambos testamentos. CANTINO, Gisella (2001): p. 259.

⁵⁴ BOYNTON, Susan (2013): p. 23.

- Pintura del *Cubiculum* 17, Catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, segunda mitad del siglo III, Roma (Italia).
- Sarcófago de la iglesia de Santa Maria Antiqua, c. 260-280, Roma (Italia).
- Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Ortodoxos o Neoniano, tercer cuarto del siglo V, Rávena (Italia).
- Mosaico de la cúpula del Baptisterio de los Arrianos, finales del siglo V, Rávena (Italia).
- *Fuente de la vida. Evangeliario de Saint-Médard de Soissons*, anterior a 827. París, BnF, Ms. Lat. 8850, fol. 6 v.
- *Menologio de Basilio II* (976-1025), c. 985, Constantinopla. BAV, Ms. Vat. Gr. 1613, fol. 299r.
- Mosaico de la pechina suroeste del *Katholikon* de Hosios Loukas, siglo XI, Beocia (Grecia).
- Mosaico de la pechina meridional del *Katholikon* de Nea Moni, 1042-1056, Quíos (Grecia).
- Pinturas murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa, Bagüés (Zaragoza, España), c. 1080-1096, Museo Diocesano de Jaca.
- Pila bautismal de latón, 1107-1108, iglesia de Saint-Barthélemy, Lieja (Bélgica).
- Capitel del ábside de la iglesia de Sant Joan de les Abadesses (Gerona, España), siglo XII.
- Fresco del ábside de Santa Eulàlia d'Estaon (Lérida, España), mediados s. XII. Barcelona, MNAC, inv. 015969-000.
- Relieve de Montefaro, Ares (La Coruña, España), siglo XII. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 1933/169/1.
- Miniatura de la *Biblia de Ávila*, último cuarto del siglo XII. Madrid, BNE, Ms. Vit. 15-1, fol. CCCXXIIIr.
- Miniatura del *Salterio de Würzburg*, c. 1240, Alemania. Londres, BL, Ms. Add. 17687.
- Pila bautismal, siglo XIII, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Abia de las Torres (Palencia, España).
- Relieve del tímpano de la portada del claustro de la catedral de Burgos (España), c. 1260.
- Detalle del tímpano de la portada de Santa María la Real de Olite (Navarra, España), c. 1300.
- Giotto, Capilla Scrovegni, 1306, Padua (Italia).
- Tabla procedente de Sant Miquel de Cardona (Barcelona, España), c. 1410. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

- Taller de Rogier van der Weyden, tabla central del *Tríptico de San Juan Bautista*, c. 1455. Berlín, Gemäldegalerie.
- *Biblia Pauperum*, c. 1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek.
- Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo*, 1496-1499. Colección Abelló.
- Gerard David, tabla central del *Tríptico de Jan des Trompes*, c. 1505. Brujas, Groeningemuseum.
- Joachim Patinir, *Bautismo de Cristo*, c. 1515. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Bibliografía

BACKHOUSE, Janet (2006): *The illuminated manuscript*. Phaidon, Londres.

BARAHONA, Ángel; GAVIRA, Sol (1994): *El Bautismo según los Padres de la Iglesia*. Caparrós, Madrid.

BOYNTON, Susan (2013): “The Bible and the liturgy”. En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, and Performance in Western Christianity*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 10-33.

BRUYNE, Lucien de (1943): “L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, XX, pp. 113-278.

CADRECHA CAPARRÓS, Miguel Ángel (1983): “El Bautismo en la iglesia primitiva”, *Studium Ovetense*, nº 11, pp. 155-166.

CAMPATELLI, María (2007): *Il battesimo. Ogni giorno alle fonti della vita nuova*. Lipa, Roma.

CANTINO, Gisella (2001): “*Biblia pauperum*: a proposito dell'arte dei primi cristiani”, *Antiquité tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie*, nº 9, pp. 259-274.

CASÁS OTERO, Jesús (2003): *Estética y culto iconográfico*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

DANIÉLOU, Jean (1964): *Sacramentos y culto según los Santos Padres*. Guadarrama, Madrid.

DOLGËR, Franz (2013): *Paganos y cristianos: El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*. Encuentro, Madrid.

DULAEY, Martine (2003): *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013): *Arte y mito*. Sílex, Madrid.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael (2015): “Tipos analógicos de Dios Padre”. En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (coord.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. La Visualidad del Logos*. Encuentro, Madrid, vol. 1, pp. 666-691.

GRABAR, André (1998): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza, Madrid.

MÂLE, Émile (2001a): *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Encuentro, Madrid.

MÂLE, Émile (2001b): *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía de final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Encuentro, Madrid.

MANCINELLI, Fabrizio (1981): *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*. Scala, Milán.

MARIA, Lorenza de (2001): “Gesti e atteggiamenti nell’iconografia battesimale paleocristiana”. En: *L’edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi*. Bordighera, Génova, vol. 2, pp. 477-496.

MEDIERO VELASCO, M^a Isabel; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2006): “El Bautismo y las pilas bautismales”, *Revista de Arqueología*, año 27, n^o 308, pp. 30-39.

NAVONI, Marco (1999): “La concezione liturgico-rituale del battesimo in epoca medievale”. En: SCHIANCHI, Giorgio (ed.): *Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie*. Vita e Pensiero, Milán, pp. 41-77.

NOVO-CID FUENTES, Alfonso (1996): “El Bautismo de Cristo en la obra de Ambrosio de Milán”, *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 41, n^o 1-2, pp. 113-158.

RAMELLI, Ilaria (2003): “Un’iscrizione cristiana edessena del III sec. D. C.: contestualizzazione storica e tematiche”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, n^o 8, pp. 119-136.

RÉAU, Louis (1996a): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996b): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): “Las pilas bautismales del arte románico en La Rioja”. En: GIL-DÍEZ, Ignacio (coord.): *Arte medieval en la Rioja: prerrománico y románico. VIII Jornadas de Arte y patrimonio Regional*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

SANTOS OTERO, Aurelio (1984): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SCORTECCI, Donatella (1985-1986): “Il tema iconografico del Battesimo di Cristo nella cultura cristiana del III secolo a Roma”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Perugia*, XXIII, pp. 57-275.

STURARO, Chiara (2013): “Hic est filius meus dilectus: l’iconografia del Battesimo di Cristo e il Vangelo di San Matteo tra alto e basso Medioevo”, *Annali Online di Ferrara-Lettere*, VIII, 1, pp. 288-359.

SEBASTIÁN, Santiago (2009): *Mensaje simbólico del arte medieval*. Encuentro, Madrid.

SCHLEGEL, Silvia (2013): “Festivals Vessels or Everyday Fonts? New Considerations on the Liturgical Functions of Medieval Baptismal Fonts in Germany”. En: SONNE, Harriet M.; TORRENS, Miguel Ángel (coords.): *The Visual Culture of Baptism in the Middle Ages: Essays on Medieval Fonts, Settings and Beliefs*. Ashgate, Londres.

SQUILBECK, Jean (1967): “Le Jourdain dans l’iconographie médiévale du baptême du Christ”, *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire*, vol. 38-39, pp. 69-116.

STRANO, Silvio (2006): “En torno a las catacumbas cristianas de Roma: historia y aspectos iconográficos de sus pinturas”, *Boletín de Arte*, nº 26-27, pp. 17-35.

VICASTILLO, Salvador (2008): “La estructura sacramental del Bautismo según Tertuliano”, *Estudios Eclesiásticos*, vol. 83, nº 324, pp. 87-98.

VAN LIERE, Frans (2013): “Biblical exegesis through the twelfth century”. En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, and Performance in Western Christianity*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 157-178.

WALTHER, Ingo; WOLF, Norbert (2005): *Obras maestras de la iluminación*. Taschen, Colonia.

ZIBAWI, Mahmoud (1999): *Iconos. Sentido e Historia*. Libsa, Madrid.



▲ Pintura del *Cubiculum* de los Sacramentos, Catacumba de San Callisto, mediados del siglo III, Roma (Italia).

<http://bergamo-ortodossa.blogspot.com.es/2013/05/malattia-e-guarigione-nellarte.html>
[captura 9/11/2015]



▲ Pintura del *Cubiculum* 17, Catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, segunda mitad del siglo III, Roma (Italia).

<http://bergamo-ortodossa.blogspot.com.es/2013/05/malattia-e-guarigione-nellarte.html>
[captura 9/11/2015]



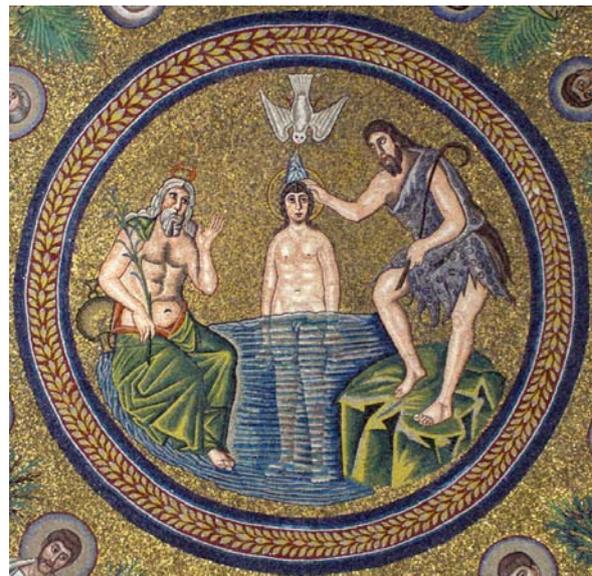
◀ Sarcófago de la iglesia de Santa Maria Antiqua, c. 260-280, Roma (Italia).

<https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/902bff3bf8abc917f8c35df10ca1d8e855638e13.jpg>
[captura 9/11/2015]



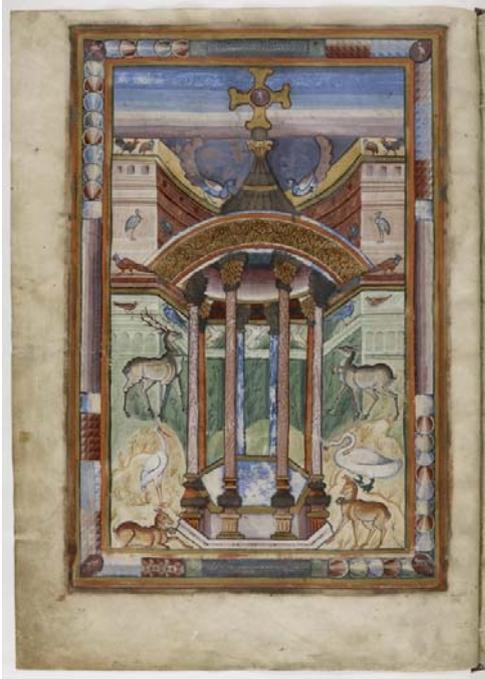
Mosaico de la cúpula del Baptisterio de Ortodoxos o Neoniano, tercer cuarto del s. V, Rávena (Italia).

https://es.wikipedia.org/wiki/Baptisterio_neoniano#/media/File:Batistery_of_Neon_ceiling_mosaic_%28Ravenna%29.jpg
[captura 9/11/2015]



Mosaico de la cúpula del Baptisterio de los Arrianos, finales del siglo V, Rávena (Italia).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Soffitto_Battistero_Ariani_Ravenna.jpg [captura 9/11/2015]

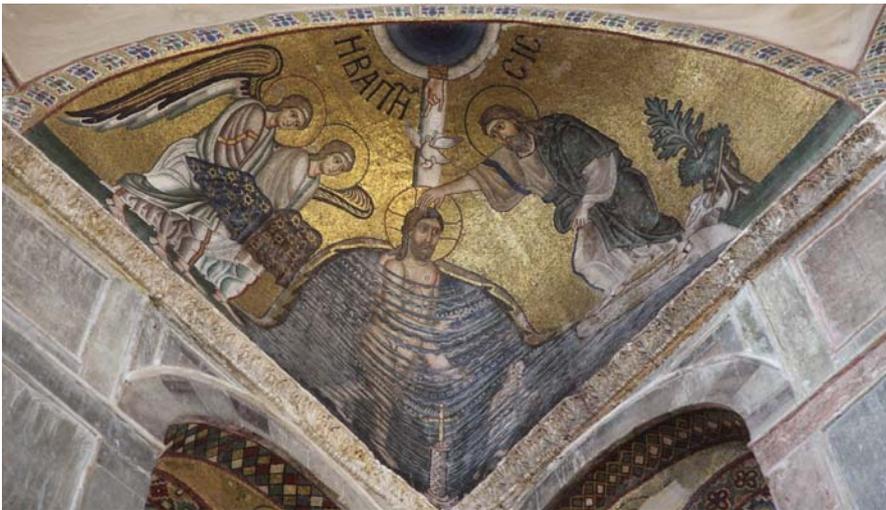


◀ **Fuente de la vida.** *Evangelario de Saint-Médard de Soissons*, ant. 827. París, BnF, Ms. Lat. 8850, fol. 6 v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452550p/f22.image>
[captura 9/11/2015]

▲ **Menologio de Basilio II (976-1025),** c. 985, Constantinopla. BAV, Ms. Vat. Gr. 1613, fol. 299r.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menologion_of_Basil_040_detail1.jpg [captura 9/11/2015]



Mosaico de la pechina suroeste del *Katholikon* de Hosios Loukas, siglo XI, Beocia (Grecia).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hosios_Loukas_Katholikon_%28nave,_South-West_squinch%29_-_Baptism_06.jpg
[captura 9/11/2015]



Mosaico de la pechina meridional del *Katholikon* de Nea Moni, 1042-1056, Quíos, (Grecia).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptism_%28mosaic_in_Nea_Moni%29.jpg [captura 9/11/2015]



◀ **Pinturas murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa, Bagüés (Zaragoza, España), c. 1080-1096, Museo Diocesano de Jaca.**

<http://www.romanicoaragones.com/0-Jaceta/03-Bagües104.htm> [captura 9/11/2015]



Pila bautismal de latón, 1107-1108, iglesia de Saint-Barthélemy, Lieja (Bélgica).

https://en.wikipedia.org/wiki/Baptismal_font_at_St_Bartholomew%27s_Church,_Li%C3%A8ge#/media/File:Renier_de_Huy.JPG0.jpg [captura 9/11/2015]



Capitel del ábside de la iglesia de Sant Joan de les Abadesses (Gerona, España), siglo XII.

http://architecture.relig.free.fr/images/sant_joan/int_absidiol_chap_bapteme.jpg [captura 9/11/2015]



◀ **Fresco del ábside de Santa Eulàlia d'Estaon (Lérida, España), mediados s. XII. Barcelona, MNAC, inv. 015969-000.**

http://www.museunacion.al.cat/sites/default/files/015969-000_43401.JPG [captura 9/11/2015]

▶ **Relieve de Montefaro, Ares (La Coruña, España), siglo XII. Madrid, MAN.**

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=1933/169/1> [captura 9/11/2015]





Biblia de Ávila, último cuarto del siglo XII. Madrid, BNE, Ms. Vit. 15-1, fol. CCCXXIIIr.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014221&page=1> [captura 9/11/2015]



Pila bautismal, siglo XIII, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Abia de las Torres (Palencia, España).

<http://románico-cheno.blogspot.com.es/2013/05/iglesia-de-n-senora-abia-de-las-torres.html> [captura 9/11/2015]



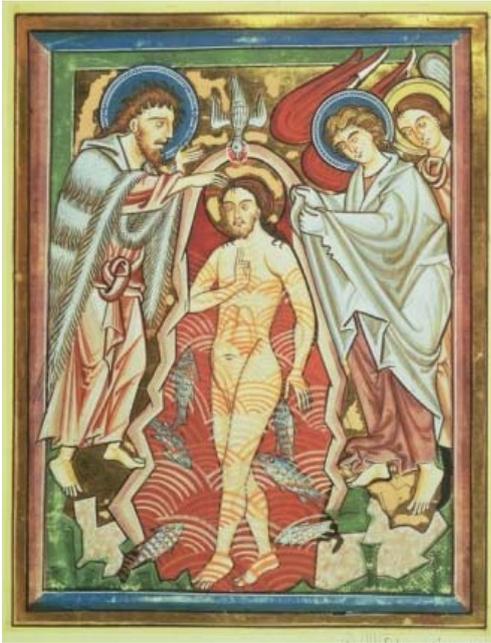
Tímpano de la portada del claustro de la catedral de Burgos (España), c. 1260.

[Foto: Fco. de Asís García]



Detalle del tímpano de la portada de Santa María la Real de Olite (Navarra, España), c. 1300.

[Foto: Fco. de Asís García]



**Salterio de Würzburg, c. 1240, Alemania.
Londres, BL, Ms. Add. 17687.**

http://www.allposters.com/-sp/Add-17687-F-the-Baptism-of-Christ-German-Wurzburg-Psalter-C-1240-Posters_i9040113_.htm [captura 9/11/2015]



Giotto, Capilla Scrovegni, 1306, Padua (Italia).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_No._23_Scenes_from_the_Life_of_Christ_-_7._Baptism_of_Christ_-_WGA09201.jpg [captura 9/11/2015]

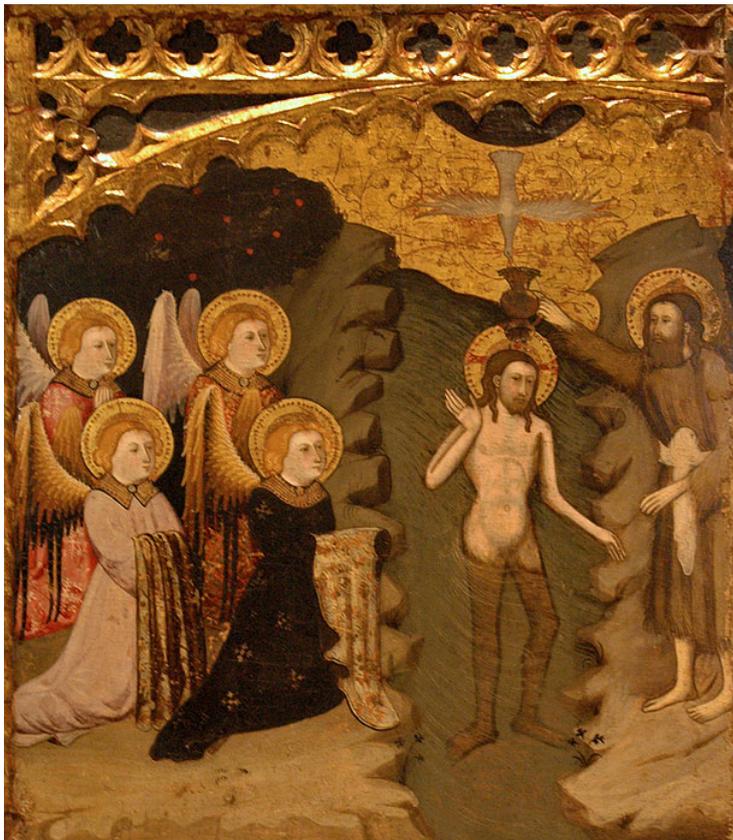


Tabla procedente de San Miguel de Cardona (Barcelona, España), c. 1410. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Museu_Dioces%C3%A0_i_Comarcal_de_Solsona#/media/File:Diocesa_Solsona_retaule_1.jpg [captura 9/11/2015]



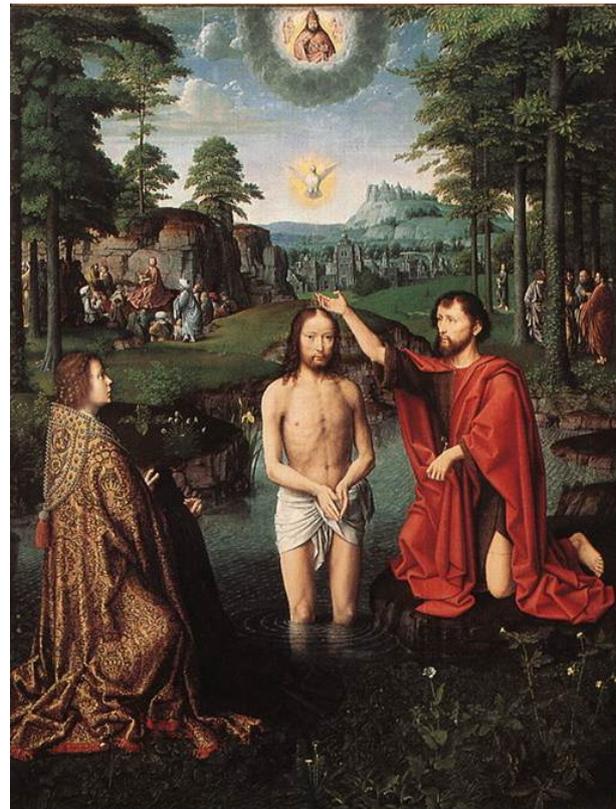
Biblia Pauperum, c. 1460. La Haya, Koninklijke Bibliotheek. Detalle.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Blokboek%2C_Biblia_pauperum.jpg [captura 9/11/2015]



Taller de Rogier van der Weyden, detalle del *Tríptico de San Juan Bautista*, c. 1455. Berlín, Gemäldegalerie.

https://en.wikipedia.org/wiki/Miraflores_Altarpiece#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_-_The_Altar_of_St._John_-_Google_Art_Project.jpg [captura 9/11/2015]



Gerard David, tabla central del *Tríptico de Jan des Trompes*, c. 1505. Brujas, Groeningemuseum.

http://1.bp.blogspot.com/_onB-4lmtWgk/S-cddMI7Lsl/AAAAAAAAAKow/ZrY2iC7qZ_8/s1600/trompes.jpg [captura 9/11/2015]



Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo*, 1496-1499. Colección Abelló.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Juan_de_Flandes_-_The_Baptism_of_Christ_-_WGA12036.jpg [captura 9/11/2015]



Joachim Patinir, *Bautismo de Cristo*, c. 1515. Viena, Kunsthistorisches Museum.

https://es.wikipedia.org/wiki/Joachim_Patinir#/media/File:Joachim_Patinir_-_The_Baptism_of_Christ_-_Google_Art_Project_2.jpg [captura 9/11/2015]

LA CRUZ DE OVIEDO

José Julio MARTÍN BARBA

Estudio Teológico San Pelagio. Córdoba
jotesco@gmail.com

Recibido: 13/11/2015

Aceptado: 22/3/2016

Resumen: Aunque está ampliamente difundida en la historiografía la identificación del apelativo “cruz de Oviedo” con la cruz de los Ángeles, no es a esta a la que dedicaremos nuestro estudio, sino a aquella cruz singular que, por aparecer inicialmente representada en la escultura y pintura decorativas de edificios del ámbito de la monarquía asturiana, y después ser plasmada en numerosos manuscritos altomedievales, la primera historiografía relativa a la miniatura hispánica¹ comenzó a denominar “cruz de Oviedo”.

Palabras clave: Cruz de Oviedo; manuscrito; mozárabe; altomedieval; miniatura.

Abstract: Although the identification between “cross of Oviedo” with the cross of the Angels is widespread in historiography, our study will not be based on this second one, but on that one single cross, which initially appeared as represented in decorative sculpture and painting of buildings in the scope of the Asturian monarchy, and was later embodied in numerous medieval manuscripts, and for that reason, the earliest historiography regarding Hispanic miniature began to call it “cross of Oviedo”.

Keywords: Cross of Oviedo; illuminated manuscripts; Mozarabic; early medieval; miniature.

En el año 599, poco después de convertirse el monarca visigodo Recaredo del arrianismo al catolicismo, y con él todo su reino, recibió como regalo del papa Gregorio una cruz con un fragmento del *lignum crucis*. Desde entonces se desarrolló en los territorios hispánicos un culto a la cruz inusitado, que se expresó en dedicación de iglesias bajo el título de la Santa Cruz, representación plástica en las iglesias de cruces decorativas en los lugares más significativos como el ábside², presencia en el *Liber Ordinum* de distintas ceremonias en torno a la veneración de la cruz, introducción de la fiesta de la *Inventio Sanctae Crucis* en el calendario litúrgico, inscripciones epigráficas que testimonian este culto y fabricación de cruces de orfebrería, como las halladas en las excavaciones arqueológicas de Torredonjimeno y Guarrazar para ser entregadas como oblación por reyes y nobles a las iglesias.

Después de la invasión musulmana, el entorno eclesiástico de la monarquía astur, especialmente de Alfonso II el Casto, forjó una teoría política fundada en el

¹ DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1929): *passim*; NEUSS, Wilhelm (1931): *passim*.

² En San Juan de Baños (Palencia) vemos una cruz gemada en la clave de los arcos de entrada a la iglesia y del ábside. En el Museo Arqueológico de Córdoba encontramos la cruz gemada tallada en el ara de un altar visigodo y dos cruces con las letras A y ω en el dintel de una puerta y en el de una ventana de la misma época.

neovisigotismo, por la cual sus monarcas eran herederos de los reyes godos y en consecuencia tenían todo el derecho de recuperar el dominio sobre el territorio hispano, usurpado en el 711³. Se trasladó la capital a Oviedo, como la nueva Toledo⁴ y se tomó la cruz como emblema del nuevo poder⁵. Así, en el año 808 el rey Alfonso II ofreció una cruz relicario gemada a la iglesia de Oviedo, la llamada cruz de los Ángeles, con una frase en el reverso que reza HOC SIGNO TVETVR PIVS, HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS (con este signo el piadoso es protegido, con este signo el enemigo es vencido). Este hecho alcanzó una significación tan singular para el reino astur que sus sucesores no solo siguieron ofreciendo cruces gemadas con esta inscripción a la Iglesia⁶, sino que fijaron un tipo de cruz acompañada de la dicha máxima, que se convirtió en su lema y emblema y que fue plasmado en los edificios por ellos patrocinados, tanto civiles como religiosos. Esta cruz representó un símbolo de legitimidad como nexo de unión con el antiguo reino visigodo, un símbolo de poder al erigirse esta monarquía como baluarte de la cristiandad frente al Islam y a la vez un símbolo de victoria cristiana contra el enemigo por la protección que Dios les ofrecía.

La misma significación debió tener poco después en los otros centros de reconquista⁷ que surgieron en el siglo X y se desarrollaron en el XI, en especial los reinos de León y Pamplona⁸, donde el neovisigotismo en la tradición y lo ultrapirenaico en la estética –especialmente lo carolingio– se unieron para recrear las costumbres anteriores y plasmar aquel tipo de cruz singular en los códices producidos en los monasterios que fundaron estos reyes en los territorios recién reconquistados⁹.

³ En torno al año 880 el monje autor de la *Crónica Albeldense* escribía: *Et cum eis christiani die noctuque bella iniunt et cotidie conflingunt, dum praedestinatio usque divina dehinc eos expelli crudeliter iubeat.* (Los cristianos día y noche afrontan la batalla contra ellos [los sarracenos] y cotidianamente luchan hasta que la predestinación divina ordene que sean cruelmente expulsados de aquí) GIL, Juan; MORALEJO, José L.; RUIZ DE LA PEÑA, Juan I. (1985): pp. 171.245.

⁴ Referido a Alfonso II dice la misma *Crónica Albeldense*: *omnemque Gotorum ordinem, sicuti Toletum fuerat, tam in ecclesia quam palatio in Ovetao cuncta statuit.* (... y todo el ceremonial de los godos, tal como había sido en Toledo, lo restauró por entero en Oviedo, tanto en la Iglesia como en el Palacio). Cf. GIL, Juan; MORALEJO, José L.; RUIZ DE LA PEÑA, Juan I. (1985): pp. 174-175.249.

⁵ BANGO TORVISO, Isidro (2001).

⁶ Alfonso III el Magno ofreció la cruz de Santiago a la basílica de Compostela y la cruz de la Victoria a la catedral de Oviedo en los años 873 y 908 respectivamente; ambas con la inscripción de dedicatoria HOC SIGNO TVETVR PIVS, HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS. La primera de ellas fue robada en 1906.

⁷ El término “reconquista” ha sido muy controvertido desde finales de los años 60 del siglo XX, cuando A. Barbero y M. Vigil cuestionaron el modo de interpretación tradicional del término, hasta la actualidad. Si utilizo el término es con la intención de aludir con una sola palabra a este complejo proceso histórico.

⁸ Manifestación de este neogoticismo, que por influencia del reino astur se extendió a los otros reinos del norte peninsular, son la donación de Ordoño II de la llamada cruz del abad Brandila al monasterio de Samos (sustraída en 1869), la cruz de orfebrería que ofreció el monarca leonés Ramiro II a la abadía de Santiago de Peñalba en agradecimiento al auxilio recibido por el apóstol Santiago en la batalla de Simancas (939), y la que donaron los reyes de Pamplona Sancho Garcés II y su mujer Urraca a San Esteban de Monjardín; dice además la tradición que la cruz procesional procedente de San Millán de la Cogolla que se encuentra desmembrada entre el Museo del Louvre y el Museo Arqueológico Nacional fue portada por Fernán González en la batalla. Cf. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1996): pp. 190-191.

⁹ Para la evolución de la iconografía de la cruz y el crucificado en la Edad Media hispana cf. LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa (2001).

Atributos y formas de representación

Lo primero que debemos decir es que se trata de una cruz anicónica, es decir, que no porta a Cristo crucificado. Esta imagen adopta la forma de cruz griega cuyo brazo inferior se prolonga en un astil o empuñadura, y de cuyos brazos horizontales penden las letras griegas alfa mayúscula (Α) y omega minúscula (ω) de unas cadenillas. Es usual que en la parte superior de los brazos, sobre las cadenillas, se representen unos candeleros conformados por tres hojas más o menos abiertas¹⁰. Habitualmente se representa la cruz con un disco en el centro y con los brazos trapeziales, ensanchados hacia fuera, iguales o ligeramente más largo el inferior, del cual surge la espiga que queda insertada por lo general en un soporte. El astil nos indica que se quiso representar una cruz litúrgica portátil que sirviese tanto para ser empuñada, como para ser colocada en un soporte sobre el altar, o para procesionar colocada en un astil más largo¹¹. Podemos decir que la empuñadura y las letras griegas son lo específico de esta cruz¹².

Cuando se incorpora la cruz en bajorrelieve como decoración arquitectónica de edificios de fundación real astur suele ir en el interior de un marco simple o de cenefas vegetales¹³ y acompañada de la inscripción que reza HOC SIGNO TVETVR PIVS, HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS (con este signo el piadoso es protegido, con este signo el enemigo es vencido), palabras inscritas por primera vez en el brazo inferior de la cruz de los Ángeles. En la escultura decorativa de los edificios civiles puede aparecer además otra frase apotropaica que dice SIGNVM SALVTIS PONE DOMINE IN [DOMO, DOMIBVS ISTIS, JANVIS...] VT NON PERMITAS INTROIRE ANGELVM PERCVTIENTEM (Pon, Señor, el signo de salvación [en esta casa/s, puertas...] y no permitas entrar al ángel exterminador)¹⁴.

En los manuscritos altomedievales hispanos se suele representar la cruz como frontispicio en uno de los folios preliminares, y al igual que en la escultura monumental,

¹⁰ La llamada cruz de Moisés del convento de Santa Catalina del Sinaí (siglo VI) nos constata la costumbre de clavar velas en unos pinchos salientes del brazo horizontal de la cruz. SCHLUNK, Helmut (1985): [reed. 2008] pp. 148-149. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.) (2008): pp. 47-50.

¹¹ Varios ejemplos medievales, bien sea en escultura bien en miniatura, nos dan idea de cómo eran estas cruces y la forma de portarlas, v.gr. los bajorrelieves de las iglesias de San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas o la placa ebúrneas del entierro del arca de San Millán de la Cogolla. Igualmente se representan en códices contemporáneos imágenes de personajes enarbolando cruces similares como el *Códice Misceláneo* del Archivo Histórico Nacional (AHN, cód. 1007B, fol. 109r) del siglo X o el *Liber Comitum* de la Real Academia de la Historia (RAH, cód. 22, fol. 186v) del siglo XI, o el *Corpus Pelagianum* (Madrid, BNE, mss. 2805, fol. 23r) del siglo XII.

¹² Algunos autores han insistido en llamar a esta iconografía “cruz de los Ángeles”, aunque esta presea en su origen nunca portó las letras Α y ω colgantes ni tuvo empuñadura. Cf. FERNÁNDEZ PAJARES, José María (1969); CID PRIEGO, Carlos (1994). Helmut Schlunk apuntó que no tuvo por qué ser la Cruz de los Ángeles o la Cruz de la Victoria el precedente directo de esta iconografía, ya que ninguna de las dos tuvo nunca ni el mango ni las letras griegas, precisamente lo específico de esta iconografía. Cf. SCHLUNK, Helmut (1949): pp. 481-482.

¹³ Marco simple: bajorrelieves de Santa María del Naranco, San Salvador de Valdediós, palacio fortaleza de Alfonso III y monasterio de San Pelayo (Oviedo). Marco de cenefas vegetales: lápida con cruz e inscripción de San Martín de Salas.

¹⁴ La Foncalada (Oviedo) (primera mitad siglo IX); lápidas con cruz e inscripción del palacio fortaleza de Alfonso III (Museo Arqueológico de Oviedo) (875); lápidas con cruz e inscripción de San Martín de Salas (951).

siempre en el interior de un marco u orla, o bajo un arco sostenido por dos columnas¹⁵, pero sin ningún tipo de referencia espacial. En los *Beatos* es frecuente que aparezca además en el *incipit* del libro XII, en el que se describe la Jerusalén celeste después de la venida del Hijo del Hombre, mas en este caso siempre sin orla ni arco¹⁶.

En casi todos los manuscritos la cruz viene acompañada de algún lema inscrito. Es frecuente el heredado de la monarquía astur HOC SIGNO TVETVR PIVS, HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS¹⁷. Pero encontramos otros como MUNIENS AGMINA (protección de los ejércitos)¹⁸, o CRVX ALMA ECCE ANNET DEFENDENSQUE AGMINA PERENNITER BEATORVM FVLGET (he aquí la santa cruz eterna, que brilla defendiendo a los ejércitos de los bienaventurados por siempre)¹⁹, o SIGNVM CRVCIS CHRISTI REGIS (el signo de la cruz de Cristo rey)²⁰, o los cuatro monosílabos PAX, LVX, REX, LEX (paz, luz, rey, ley)²¹, epítetos referidos a la victoria de Cristo sobre el mal.

La cruz de Oviedo puede ir acompañada de distintos personajes: dos ángeles²², el tetramorfos²³, la Virgen y San Juan²⁴, seis *seniores* músicos²⁵, dos gallos²⁶ y hasta cuatro atlantes²⁷.

Los manuscritos altomedievales más antiguos que presentan la cruz de Oviedo, la representan como *crux gemmata* (cruz decorada con piedras preciosas)²⁸, para evolucionar en el tiempo hacia la decoración de lacería.

¹⁵ *Beato Emilianense, Codex Albeldense, Codex Emilianense, Beato de Silos* (fols. 2v, 3v y 5 v), *Ascarici et Tuseredi epistolae, Liber Comitum emilianense*. Para evitar la repetición cito a pie de página todos los ejemplos de códices en forma abreviada. La información de signatura, número de folio y datación la ofrezco en el apartado "Selección de obras". En el caso del *Beato de Silos* sí indico el número de folio porque tiene 5 cruces distintas.

¹⁶ *Beato Morgan, Beato de Valcavado, Beato de Silos* (fol. 205r) y *Beato de Turín*.

¹⁷ *Beato Emilianense, Beato de Valcavado, Beato de Gerona y Antifonario de León*.

¹⁸ *De virginitate Mariae*.

¹⁹ *Codex Albeldense y Codex Emilianense*.

²⁰ *Beato de Silos* (fol. 3v) y *Liber Comitum*.

²¹ *Homiliario de Smaragdo, De virginitate Mariae, Ascarici et Tuseredi epistolae, Beato de Fernando I y Beato de Silos* (fols. 5v y 277r).

²² *Codex Emilianense, Liber comitum emilianense, Beatos de Cardeña, Manchester y Huelgas*.

²³ En el *Beato Emilianense* las figuras del tetramorfos están en los extremos de los brazos de la cruz y el *Agnus Dei*, con nimbo crucífero, en el disco central. En el *Beato de Fanlo* el *Agnus Dei* ocupa el mismo lugar, pero se ha sustituido el tetramorfos por unos entrelazos. En el *Beato de Gerona* solo hay dos figuras, el águila con el cartel *Ioanes*, y el león con el cartel *Lucas* (sic), flanqueando al *Agnus Dei*.

²⁴ *Liber Scintillarum* de la RAH. Los dos personajes abocetados, muy probablemente fueron añadidos posteriormente.

²⁵ En el *Beato de Fernando I* aparecen en la base de la representación seis personajes tocando instrumentos que se inclinan ante el cordero que porta la cruz.

²⁶ *Beato de Valcavado*.

²⁷ *Beato de Silos* (fol. 5v).

²⁸ *Moralia in Job* de Toledo, *Biblia de León del 920, Liber Scintillarum* de la RAH, *Beato del Valcavado* y el *Antifonario de León*.

También puede aparecer la cruz sostenida, ya no por un soporte, sino por el cordero apocalíptico²⁹, que la porta con una pata, símbolo de la victoria sobre la muerte y el mal³⁰, como aparece con frecuencia en las miniaturas de los *Beatos* y otras joyas³¹.

En los *Beatos* tardíos la cruz se simplifica y se acompaña de los instrumentos de la pasión: la lanza y la esponja que convergen en el *Agnus Dei*³², basculando así el significado de la iconografía hacia el sentido sacrificial de la pasión de Cristo. En el último de los *Beatos* la cruz con la lanza, la esponja, y los dos ángeles incluye además la corona de espinas y los tres clavos, con el cordero apocalíptico encerrado en un círculo crucífero en la parte inferior.

Fuentes escritas

Aunque la cruz aparece en los textos evangélicos de la Sagrada Escritura que narran la pasión de Cristo (Mt. 27, 32-56; Mc. 15, 22-41; Lc. 23, 33-49; Jn. 19, 17-37), no son estos los que influyen en la iconografía que tratamos³³; tampoco la explican los textos paulinos relativos a la teología de la exaltación de la cruz (1Co. 1, 23-24; Ga. 6, 14; Flp. 2, 8-11; Ef. 3, 18-19). Los pasajes bíblicos que delinean esta iconografía son los relativos a la cruz como signo precursor de la segunda venida del Hijo del hombre en su gloria. Así narra Jesús el final de los tiempos en su discurso escatológico de Mt. 24, 29-30:

Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre; y entonces se golpearán el pecho todas las razas de la tierra y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con gran poder y gloria.

Explícitamente este texto bíblico no habla de la cruz, pero sí de una señal o signo que los lectores u oyentes relacionaban con la cruz, pues así fue interpretado por la Tradición. Sirva como ejemplo San Jerónimo y San Juan Crisóstomo, ambos de principios del siglo IV. El primero de ellos, comentando este pasaje del evangelio dice³⁴:

Esta señal debemos entender que es o bien la de la cruz, para que, según Zacarías y Juan, los judíos vean a quien clavaron, o bien el estandarte de la victoria triunfante.

Y la misma analogía hace San Juan Crisóstomo en sus homilías comentando esta cita bíblica³⁵:

Entonces aparecerá la señal de Hijo del hombre en el cielo, es decir, la cruz, que resplandecerá más que el mismo sol, pues este se oscurecerá y esconderá y ella brillará. Y no brillará si no fuera más esplendente que los rayos mismos del sol.

²⁹ CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010).

³⁰ *Codex Emilianense, Beato de Fernando I, Liber comitis emilianense, Beato de Silos* (fol. 2v), *Beato de Cardeña, Beato de Manchester y Beato de las Huelgas*.

³¹ Caja de Astorga, cruz de Nicodemo (catedral de Oviedo), placa de la *Traditio Legis* (Museo del Louvre), reverso del crucifijo de Fernando y Sancha (Museo Arqueológico Nacional). Cf. FRANCO MATA, Ángela (2009-2010).

³² *Beato de Cardeña, Beato de Manchester y Beato de las Huelgas*.

³³ Para la iconografía de la crucifixión cf. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): p. 31.

³⁴ SAN JERÓNIMO, *Comentarium in Matheum*, 29, 30. Edición de BEJARANO, Virgilio (2000): p. 345.

³⁵ SAN JUAN CRISÓSTOMO, *Homiliae in Matheum*, 76, 3. Edición de RUIZ BUENO, Daniel (1956): p. 521.

También se nos narra en el libro del Apocalipsis el final de los tiempos donde aparecerá Jesucristo, representado en la figura del cordero degollado, con poder para vencer a todos sus enemigos, es decir los reyes de la tierra contrarios a la fe cristiana que entregaron su poder y su fuerza a la gran ramera, Babilonia, imagen de aquellos que odian a Jesús (Ap. 17,14). Por Cristo vencedor de la muerte saldrán victoriosos todos aquellos que luchan contra el mal en su nombre (Ap. 1, 7-8; 22, 12-15).

Indica además que los seguidores del Cordero estarán signados en la frente y nada ni nadie les hará daño (Ap. 7, 1-17; 9, 2: 14, 1-4; 22, 3-5)³⁶. Esta señal se relacionó desde el comienzo con el bautismo, en el cual los cristianos habían sido signados con la cruz y ungidos con el óleo del Espíritu Santo, siendo por esta señal identificados y a la vez protegidos por ella³⁷. Estos textos bíblicos y su interpretación patrística explican la frase de protección SIGNUM SALUTIS PONE... UT NON PERMITAS INTROIRE ANGELUM PERCUTIENTEM que inscribieron junto a la cruz.

Después de vencer el Cordero a todos sus enemigos, la Iglesia se mostrará como la Jerusalén Celeste, que será iluminada por el Cordero, y *los reyes de la tierra irán a llevarle su esplendor* (Ap. 21,10-21).

Por otra parte, las letras griegas Α y ω expresan la cualidad divina de la eternidad en Cristo, que es el principio y fin de todas las cosas, imagen simbólica que aparece varias veces en el Apocalipsis (Ap. 1, 8; 21, 6; 22, 13).

Todos estos textos bíblicos muy bien pudieron alimentar la legendaria visión del signo de la cruz en los cielos que tuvo el emperador Constantino como premonición de su victoria contra Majencio en la batalla del Puente Milvio, narrada por Eusebio de Cesarea en su *Vita Constantini*, I, 27-32³⁸:

En las horas meridianas del sol, cuando ya el día comienza a declinar, dijo que vio con sus propios ojos, en pleno cielo, superpuesto al sol, un trofeo en forma de cruz, construido a base de luz y al que estaba unido una inscripción que rezaba: con este vence (*in hoc signo vinces*). El pasmo por la visión lo sobrecogió a él y a todo el ejército [...] En esas cavilaciones estaba, embargado por la reflexión, cuando le sorprende la llegada de la noche. En sueños vio a Cristo, hijo de Dios, con el signo que apareció en el cielo y le ordenó que, una vez se fabricara una imitación del signo observado en el cielo, se sirviera de él como de un bastión en las batallas contra los enemigos. Levantándose nada más despuntar el alba, comunica a sus amigos el arcano. A continuación, tras haber convocado a artesanos en el oro y las piedras preciosas, se sienta en medio de ellos y les hace comprender la figura del signo que ordena reproducir en oro y piedras preciosas.

³⁶ El tema de los marcados con la señal apotropaica que son salvados de la aniquilación al paso de Yahvé está presente también en el Antiguo Testamento: Gn. 4, 15; Ex. 12, 7.13; Ez. 9, 4.

³⁷ Para ver textos de la primera literatura cristiana, como los de San Justino, San Juan Crisóstomo, San Agustín, Aurelio Prudencio o Lactancio, que así lo interpretan, cf. DANIELLOU, Jean (1993): pp. 115-122.

³⁸ EUSEBIO DE CESAREA, *Vita Constantini*, I, 27-32. Edición de GURRUCHAGA, Martín (2010): pp. 168-174. También narra este suceso, con ciertas modificaciones, Lactancio en su obra *De mortibus persecutorum*: “Estaba próxima la fecha en que Majencio conmemoraba su ascenso al poder, el 27 de octubre, y sus Quinquenales tocaban a su fin. Constantino fue advertido en sueños para que grabase en los escudos el signo celeste de Dios y entablase de este modo la batalla. Pone en práctica lo que se le había ordenado, y haciendo girar la letra X con su extremidad superior curvada, graba el nombre de Cristo en los escudos. El ejército, protegido con este emblema, toma las armas”. LACTANCIO, *De mortibus persecutorum*, 44. Edición de TEJA, Ramón (1982): p. 189.

Esta narración constantiniana junto a los textos bíblicos que hemos mencionado, además de la interpretación que de los mismos hicieron los Padres de la Iglesia, configuraron la práctica cristiana en la Alta Edad Media de ofrecer los reyes y nobles cristianos a las iglesias cruces de materiales preciosos (*cruces gemmatae*)³⁹, identificándose con aquellos *reyes de la tierra* que dice el libro del Apocalipsis que *irán a llevarle su esplendor y los tesoros de las naciones a la nueva ciudad, la Jerusalén celestial* –imagen de la Iglesia– iluminada por el Cordero –imagen de Jesucristo–. No solo la iconografía de la cruz de Oviedo como *crux gemmata* con las letras griegas A y ω, sino también la frase emblemática que la acompaña HOC SIGNO TVETVR PIVS, HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS tienen su fundamento en el acontecimiento narrado por Eusebio de Cesarea y los textos bíblicos mencionados⁴⁰.

Otras fuentes

Gracias al *Liber Ordinum* sabemos que la práctica ritual de ofrecer cruces simples o suntuosas a las iglesias fue también usual en la España visigoda, atestiguada tanto en la fórmula *Benedictio crucis* que recoge este libro litúrgico⁴¹, como los ejemplares mencionados de Guarrazar (Toledo) y Torredonjimeno (Jaén).

Sin embargo, la fuente litúrgica que más explica la generación de esta iconografía es el oficio *Ritus pro rege obseruandus*, descrito en este libro. Este rito contiene las oraciones, bendiciones y cantos que se recitaban en el envío del rey y sus tropas a la guerra (*ordo quando rex cum exercitu ad proelium egreditur*), cuando regresaban de ella (*orationes de regressu regis*) y cuando se les recibía en otra provincia del reino (*oratio de susceptione regis quando de vicino regreditur*)⁴².

El *Ordo quando rex cum exercitu ad proelium egreditur* equipara la situación bélica del rey visigodo y su ejército con la de las guerras narradas en el Antiguo Testamento. El ejército godo es como el pueblo de Israel que implora a su Dios como el Dios de los ejércitos y protector frente a sus enemigos. En este rito el rey recibe del obispo una cruz dorada con una reliquia de la cruz de Cristo, asimilada en las oraciones del rito a un estandarte de guerra y a la vez una garantía de victoria, porque se interpreta como si Dios estuviera luchando con ellos.

Tras la invasión musulmana, es muy probable que este mismo ritual visigótico se

³⁹ Cruz del emperador Justino II en Roma, del duque Gisulfo en Cividale, del rey Agilulfo en Monza, la de Desiderio en Brescia, de Berengario I en Monza, la de Lotario en Aquisgrán, etc. Todas estas cruces se pueden ver en el catálogo de GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2008) (ed.): pp. 111-117. Para las cruces en nuestro territorio peninsular cf. *ibid.*, pp. 54-84.

⁴⁰ La primera narración escrita conservada que vincula la victoria del rey Pelayo en la batalla de Covadonga con la cruz de la Victoria que lleva esta inscripción data del siglo XVI. Cf. FLOREZ, Henrique (1765): *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, Galicia y Principado de Asturias*. Antonio Marín, Madrid, pp. 68 y 77-78.

⁴¹ FÉROTIN, Marius (1904): cols. 163-164. Si son simples cruces de oro o plata, solo se leerá hasta cierto punto del ordo: *Si crux tantum simplex est, usque in finem legitur*, y continúa la oración con alusiones al ornato de piedras y perlas con que la cruz se enriquecía: *Rutilet huius muneris auro ignita sinceritas offerentium. In margaritis nitescat fidei candor. In lapidibus iaspidinis bone spei viror appareat. In hyacinthinis...* Sobre esta costumbre cf. MENÉNDEZ PIDAL (1955) pp. 182-183 y 276-296.

⁴² FÉROTIN, Marius (1904): cols. 149-153. Un estudio detallado de esta ceremonia y de la liturgia de la guerra en el reino visigodo en BRONISCH, Alexander Pierre (2006).

siguiera utilizando en el reino de Asturias repristinando de este modo la idea de que los reyes cristianos lograrían la victoria en su batalla frente a sus enemigos⁴³. A esto hemos de añadir que el canon 17º del IV Concilio de Toledo (633) había obligado a leer el libro del Apocalipsis durante el tiempo pascual en todas las misas, lo que conllevó la extraordinaria difusión del *Comentario* de Beato de Liébana y la extensión de una sensación apocalíptica en el imaginario colectivo: en el Apocalipsis se vieron identificados y en el mismo libro encontraron su apoyo teológico⁴⁴.

De modo que la existencia de esta ceremonia unida a la frase que acompaña a la cruz de Oviedo llevó a Gonzalo Menéndez Pidal a interpretar esta cruz como el “lábaro primitivo de la Reconquista”⁴⁵, con la que el rey y su ejército –identificados con aquellos *llamados y elegidos y fieles* de los que dice Ap. 17,14 que *luchan junto al Cordero*– salen a la batalla *contra los que le hacen la guerra* –que no son otros que los musulmanes–⁴⁶.

Patrick Henriët cuestiona esta interpretación belicista de la cruz, viendo más bien en la cruz de Oviedo un símbolo de identidad del grupo de los elegidos en una perspectiva colectiva o eclesiológica y a la vez un signo de salvación en su lucha contra el enemigo; mas el adversario no sería tanto el Islam cuanto el diablo en primer lugar y los enemigos de la fe en segundo, referido al adopcionismo, que en este período negó la divinidad de Cristo⁴⁷. R. Favreau interpreta esta cruz como el símbolo de poder de una monarquía que se erigió como baluarte de la Cristiandad en la Península Ibérica ocupada por el Islam⁴⁸.

Aunque ciertamente no se puede reducir el significado de la cruz de Oviedo al historicista-belicista, este rito litúrgico sí se ha visto plasmado en expresiones artísticas de lugares vinculados a monarcas embarcados en la empresa de la “reconquista”⁴⁹.

Extensión geográfica y cronológica

Todos los ejemplos conservados son posteriores a la cruz de los Ángeles, donada por Alfonso II a la iglesia en el año 808. Por tanto, la extensión geográfica de esta imagen

⁴³ BRONISCH, Alexander Pierre (2006): p. 490.

⁴⁴ En opinión de Bertrand Fauvarque la representación de la cruz de Oviedo vino a significar para la monarquía asturiana no solo la victoria de Cristo sobre la muerte, sino también el símbolo de la esperanza en el triunfo final de la Iglesia al fin de los tiempos. FAUVARQUE, Bertrand (2005).

⁴⁵ MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1955). En la actualidad defiende esta posición BRONISCH, Alexander Pierre (2006).

⁴⁶ El Imperio bizantino entre los siglos VII y X también tomó la cruz como símbolo de identidad y de protección frente al Islam, parangonando la imagen de Constantino. Cf. THIERRY, Nicole (1981).

⁴⁷ HENRIËT, Patrick (2005).

⁴⁸ FAVREAU, Robert (2005).

⁴⁹ Este rito quedó plasmado en el relieve real de Luesia (c. 975) y en el conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta (c. 971-978), en los que se representa la entrega de la cruz áurea al rey antes de partir a la batalla en el primero, y el rey portador de la misma en el segundo. Sobre el relieve de Luesia cf. CABAÑERO SUBIZA, Bernabé; GALTIER MARTÍ, Fernando (1986); GALTIER MARTÍ, Fernando (2006). Sobre el conjunto de San Miguel de Villatuerta cf. SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de (1984): pp. 158-160; POZA YAGÜE, Marta (2006). En el *Corpus Pelagianum* (Madrid. BNE, mss. 2805, fol. 23r.), del siglo XII, se representa a Pelayo victorioso sobre los musulmanes en la batalla de Covadonga portando el lábaro en la mano. Cf. ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2010): pp. 31-33.

en la novena centuria queda reducida a los límites del reino asturiano, concentrándose casi todas las representaciones en Oviedo –la *urbs regia*–, y su entorno.

Con la aparición de los nuevos reinos peninsulares en el siglo X⁵⁰, esta imagen se extendió a través de los monasterios de repoblación fundados por los reyes en los territorios que paulatinamente iban reconquistando, especialmente en los reinos de León y Navarra: San Millán de la Cogolla, San Sebastián de Silos, San Pedro de Valeránica, San Martín de Albelda, San Salvador de Tábara, Santa María de Valcavado... Estos cenobios se constituyeron, junto con los castillos, en los bastiones de las líneas defensivas y a la vez en centros de repoblación de aquellos espacios recientemente recuperados. Jacques Fontaine llamó a este proceso *la estrecha alianza entre la reconquista militar y la repoblación monástica*⁵¹. Para Bernhard Bischoff esta iconografía apareció en la miniatura hispánica a principios del siglo X, no como el resultado de una evolución gradual hacia esta figura, sino como un símbolo que expresaba la certeza de la victoria contra los sarracenos en la batalla por defender la fe, pues en el siglo XII dejó de representarse⁵².

En una cantidad menor aparece también representada la cruz de Oviedo, con tendencia a perder el astil, en relieves decorativos de iglesias monásticas fundadas en los siglos X y XI en territorios reconquistados, con gran parecido a las conservadas en relieves visigodos⁵³.

Soportes y técnicas

Las representaciones más sencillas de la cruz de Oviedo aparecen grabadas en piedra con trazos incisos muy simples⁵⁴. Más ejemplares se han conservado tallados en piedra en bajorrelieve que sirvieron como elementos ornamentales de los edificios fundados por los monarcas astures⁵⁵.

⁵⁰ Cuatro fueron las grandes áreas de dominio cristiano: la Marca Hispánica, donde condes y señores se agrupaban en torno al conde de Barcelona, el reino de Aragón, el reino de Navarra y el reino de la monarquía asturleonese, que se dividirá en castellana y leonesa. Cf. BANGO TORVISO, Isidro G. (2001): p. 321.

⁵¹ FONTAINE, Jacques (1978): p. 211.

⁵² BISCHOFF, Bernhard (1966-1967): p. 299.

⁵³ Placa exterior del testero de San Martiño de Churío (siglo X); placa exterior de Santa Cruz de Montes de Valdeusa (905), ventana del cementerio de San Bartolomé de Nava (siglo X), las dos placas de Sant Pere de les Puelles en Barcelona (siglo X), placa de Santa María de Leorio en Gijón (1051).

⁵⁴ Así ha sido representada la cruz sin A y ω en la lauda sepulcral del obispo Teodomiro en la catedral de Santiago de Compostela (847); las cruces del ara del altar de la capilla de Santa Susana y San Daniel en San Martín de Valledor (siglo X) y del reverso de la placa fundacional de San Miguel de Teverga, actualmente en el archivo de la catedral de Oviedo (1036), ambas llevan las letras griegas.

⁵⁵ Cuatro placas rectangulares en las fachadas oriental y occidental de Santa María del Naranco y diez sobre los medallones del interior de la misma (848); placa del monasterio de San Pelayo en Oviedo (primera mitad del siglo IX); dos inscripciones de la fortaleza ovetense en el Museo Arqueológico de Oviedo (875); placa del muro occidental exterior de San Salvador de Valdediós (893); ventana del monasterio de San Bartolomé de Nava (siglo IX), dos placas de inscripción fundacional y deprecatoria de San Martín de Salas (951) y placa de San Salvador de Samos (siglo IX).

En pintura mural al fresco la encontramos representada en el interior de la iglesia de San Salvador de Valdediós (Villaviciosa. Asturias), sobre el dintel de las ventanas del ábside y de la tribuna⁵⁶.

Pero sin duda, donde hallamos mayor profusión en variedad y en cantidad de ejemplos es en la miniatura sobre pergamino de los códices altomedievales hispanos.

Precedentes, transformaciones y proyección

Desde que se comenzó a representar el signo de la cruz, siempre se mostró no tanto como imagen de la pasión de Cristo sino como designación de su gloria, su poder y su victoria sobre el mal y la muerte. Aun cuando se refiere explícitamente al patíbulo donde Jesús murió, fue considerada como expresión del poder divino⁵⁷. A partir de la narración constantiniana se extendieron en la Alta Edad Media las *cruces gemmatae* y su representación en decoraciones murales de mosaicos⁵⁸; y del mismo modo se relacionó la cruz con la idea de protección y victoria en el combate del que lucha por defender la fe cristiana, acompañándola con fórmulas apotropaicas⁵⁹.

Los contactos ultrapirenaicos de los reinos hispánicos altomedievales debido a la circulación de manuscritos y peregrinos que los portaron son indudables⁶⁰. Esta influencia la hallamos tanto en las obras de autores del entorno carolingio copiadas en los *scriptoria* hispanos –Defensor de Ligugé, Smaragdo de Mont Saint Michel, Pablo el Diácono–, como en la técnica –crecimiento del tamaño de las iniciales, el entrelazo y entrelazo zoomórfico–, o en los motivos iconográficos –cordero con la lanza y la esponja⁶¹, cruz frontispicio⁶², o lema PAX, LVX, REX, LEX⁶³–.

Los manuscritos más antiguos que presentan la cruz de Oviedo seguramente pertenecieron a la biblioteca real de Alfonso III, gran apasionado de los libros, y por tanto estarían datados de finales del siglo IX. Presentan esta imagen de una manera discreta, a modo de capital dentro de la caja de escritura, ocupando el espacio de dos o tres líneas.

⁵⁶ Entre los ejemplos de pintura al fresco son muy destacables las cruces del interior de San Julián de los Prados o Santullano, pero aun cuando portan las letras griegas, no representan la iconografía de la cruz de Oviedo, sino la de la Vera Cruz jerosolimitana descubierta por la emperatriz Helena, recubierta de oro y piedras preciosas por Teodosio II y colocada bajo baldaquino en el cerro del Gólgota. Cf. SCHLUNK, Helmut (1985): [reed. 2008] p. 151; CID PRIEGO, Carlos (1994): p. 732; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2009): p. 385. También está representada la cruz en las pinturas al fresco de San Adrián de Tuñón, pero igualmente no presenta esta iconografía específica.

⁵⁷ DANIELLOU, Jean (1993): p. 122.

⁵⁸ Santa Pudenciana de Roma (s. V), Baptisterio de los Arrianos o San Apolinar in Classe de Ravenna (s. VI).

⁵⁹ En el Imperio Bizantino se utilizó la misma expresión constantiniana en griego: EN TOUTO NIKA. THIERRY, Nicole (1981): p. 208.

⁶⁰ BANGO TORVISO, Isidro G. (2001): pp. 383-389; FONTAINE, Jacques (1983); KUME, Junko (2005): p. 214.

⁶¹ Para un estudio del origen carolingio de esta iconografía cf. KUME, Junko (2005).

⁶² Por ejemplo el *Sacramentario Gelasiano* de la Biblioteca Vaticana (Vat. Reg. Lat. 316) 3v, 4r, 131v, 132r, 172v, 173r. En los *Comentarios al Heptateuco* de San Agustín de la Bibliothèque nationale de France (Paris, BnF, ms. lat. 12168, Cv), la cruz que aparece es patada, con las letras A y ω y con astil.

⁶³ Para un estudio sobre el origen carolingio de estos cuatro monosílabos referidos a Cristo cf. BISCHOFF, Bernhard (1966-1967); FAVREAU, Robert (2003).

Esta cruz y el laberinto donde se consignan las palabras *Adefonsi principis librum* parece que fueron el *ex-libris* del monarca⁶⁴.

Probablemente por la copia, intercambio y circulación entre los distintos monasterios de los códices de Alfonso III y otros pudo difundirse esta imagen en los nuevos reinos peninsulares, produciéndose en los *scriptoria* de los cenobios muchos códices –no solo *Beatos*–, en cuyos primeros folios se representó la cruz de Oviedo ya a toda página⁶⁵.

En el siglo XI esta imagen no solo la encontramos en los códices monásticos⁶⁶, sino también en los producidos para los reyes don Fernando I y su esposa doña Sancha, mucho más suntuosos. Elisa Ruiz apunta que estos códices fueron instrumentos orientados a fortalecer la idea de legitimidad y la creación de una imagen modélica del rey –no sólo un *rex bellator* que amplía sus territorios venciendo al poder musulmán, sino también un *rex pius* que le atribuye sus victorias a la fe–, quizá emulando al rey astur Alfonso III y su esposa doña Jimena⁶⁷.

Algunos de los *Beatos* tardíos de los siglos XII y XIII también portan esta iconografía al ser copia de manuscritos más antiguos que también la contenían⁶⁸.

Vemos por tanto que la cruz de Oviedo se convirtió en emblema de triunfo espiritual y político de las monarquías del norte cristiano, y como tal se mantuvo durante los siglos X y XI, a pesar de que en el resto de Occidente ya se estaba representando la imagen plástica de Cristo crucificado. Si se mantuvo este modelo anicónico fue por el valor simbólico que representaba, no por un retraso en la asimilación de la iconografía ultrapirenaica de la crucifixión, pues esta ya la encontramos representada en la Península Ibérica tanto en escultura como en miniatura en el siglo X⁶⁹.

⁶⁴ En el *incipit* del *Testamentum regis Adefonsi* (Alfonso II), custodiado en la catedral de Oviedo se representa la cruz con dos cadenillas de las que cuelgan las letras A y ω. Si fuera original, dataría del año 812, mas los estudiosos tienden a considerarlo copia realizada en el siglo XI del modelo original. Dos códices escurialenses, que Manuel Díaz y Díaz ha considerado pertenecientes a la biblioteca personal de Alfonso III, presentan sendas cruces que guardan un extraordinario parecido con la del testamento citado: las *Etimologías* de San Isidoro (El Escorial, RBME, P-I-7) y las *Sentencias* (El Escorial, RBME, T-II-25). Sobre la miniatura prerrománica asturiana cf. CID PRIEGO, Carlos (1980), especialmente pp. 123-128. Sobre la biblioteca de Alfonso III cf. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1983): pp. 220-227.

⁶⁵ *Biblia* de León del 920, *Moralia in Job* de Toledo, *Codex Vigilanus o Albeldense*, *Codex Emilianense*, *Antifonario* de León, *Homiliario de Smaragdo* del monasterio de Valeránica, *Beato de Magius o Morgan*, *Beato de Valcavado*, *Beato de Tábara*.

⁶⁶ *Liber comitis* de San Millán de la Cogolla, *Beato Emilianense* y *Beato de Fanlo*.

⁶⁷ Cita cuatro manuscritos: 1. San Isidoro, *Etymologiarum libri XX*, El Escorial (Madrid), RBME, ms. &.I.3 (año 1047); 2. Beato, *Commentarius in Apocalypsin*, Madrid, BNE, ms. Vitr. 14-2 (año 1047); 3. *Psalterium, Liber canticorum et Ordo nocturnalis (Diurnal /Libro de Horas)*, Santiago de Compostela, BU, ms. 609 (Res. 1) (año 1055) y 4. *Liber canticorum et horarum*, Salamanca, BUS, ms. 2668 (año 1059). De estos, los dos primeros tienen la cruz de Oviedo con el lema PAX, LVX, REX, LEX. El *Psalterium* compostelano probablemente lo tuvo. RUIZ GARCÍA, Elisa (2014): p. 147. También Cf. FRANCO MATA, Ángela (2009-2010): p. 89.

⁶⁸ Del siglo XII los *Beatos de Turín, Cardeña y Manchester*. Del siglo XIII el *Beato de las Huelgas*.

⁶⁹ En uno de los relieves de San Miguel de Villatuerta (Navarra) realizado entre los años 971 y 978 o en el fol. 16v del *Beato de Gerona*, datado en el año 975. Sobre esta cuestión cf. HENRIET, Patrick (2005): pp. 175-176; LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa (2001): p. 374. El crucifijo de Fernando I y Sancha del año 1063 representa, desde la perspectiva de cruces ofrecidas a las iglesias, el punto de inflexión de la

Prefiguras y temas afines

Tema afín a la cruz de Oviedo es el crismón con las letras griegas pendientes de los brazos de la letra X o de un travesaño horizontal⁷⁰, habitual en la decoración escultórica de canceles o moldes para ladrillos de época visigoda⁷¹. Así como el crismón acompañado de A y ω fue expresión del triunfo de la ortodoxia católica en la Hispania visigoda y tuvo amplia difusión tras la conversión del rey Recaredo, pronto la cruz con las mismas letras griegas comenzó a desplazar a dicho monograma, quedando esta imagen como insignia privativa de la monarquía católica visigoda, como se constata en la multitud de ejemplos en joyas, relieves y monedas del último tercio del siglo VII⁷². Digno de mención por su expresividad y por su antigüedad, muy probablemente anterior a la ocupación musulmana es el bajorrelieve del museo lapidario de Narbona⁷³.

Otro tema afín es el de los santos caballeros guerreros. La situación política prolongada de la Hispania medieval, ocupada desde el 711 por los musulmanes, propició que tiempo después de algunas de las batallas (Covadonga, Clavijo, Simancas, Baeza...) surgieran leyendas que atribuyeron la victoria a una intervención de Dios a través de sus santos: san Millán, Santiago Apóstol y san Isidoro de Sevilla se presentaron como santos que cambiaron el rumbo de la guerra hacia la victoria, surgiendo de este modo la imagen iconográfica de santos caballeros guerreros enarbolando la espada en una mano y la cruz en la otra, símbolo evidente de la victoria en la batalla por la fe⁷⁴.

Selección de obras

- Placa monasterio de San Pelayo, Oviedo, relieve sobre piedra, siglos IX-X.
- Placas con cruz en el interior y exterior de Santa María del Naranco, Oviedo, relieve sobre piedra, c. 848.

evolución hispana, al ser la primera cruz que abandona el modelo anicónico gemado para mostrar un crucificado de cuatro clavos, vivo y no doliente. Cf. SCHLUNK, Helmut (1985): [reed. 2008] p. 175; LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa (2001): p. 375; FRANCO MATA, Ángela (2009-2010): pp. 101-102.

⁷⁰ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2010).

⁷¹ Podemos encontrar varios ejemplos en el Museo del Arte y de la Cultura Visigoda de Mérida.

⁷² SCHLUNK, Helmut (1985): [reed. 2008] p. 149; MORÍN DE PABLOS, Jorge; BARROSO CABRERA, Rafael (2004): p. 18.

⁷³ Este relieve del siglo VII u VIII realizado en la Septimania, territorio bajo influencia del reino visigótico de Toledo, muestra la iconografía de la cruz de Oviedo con todas sus características: *crux gemmata*, empuñadura y letras griegas. Últimos estudios atribuyen a este relieve la representación del príncipe godo Hermenegildo con la palma del martirio y mostrando la cruz junto a Recaredo entronizado. Cf. MORÍN DE PABLOS, Jorge; BARROSO CABRERA, Rafael (2004): p. 65; GALTIER MARTÍ, Fernando (2006): p. 79.

⁷⁴ Dos ejemplos muy gráficos de Santiago apóstol como caballero en la batalla los encontramos en el relieve del tímpano del crucero sur de la catedral de Santiago de Compostela, del siglo XII, o en el *Tumbo menor de Castilla* (Madrid, AHN, Códices, 1046-B, fol. 15r.), del siglo XIII, donde aparece el apóstol Santiago en la bandera del castillo de Uclés, o el pendón de Baeza en la colegiata de San Isidoro de León, del siglo XIV, donde aparece representado San Isidoro de Sevilla. Para un estudio iconográfico del pendón de Baeza cf. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1995). Esta autora denomina a los dos santos locales San Millán y San Isidoro, junto a Santiago apóstol, los tres santos guerreros de la Reconquista. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1994).

- Lápida con cruz e inscripción del palacio fortaleza de Alfonso III, Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo, relieve sobre piedra, c. 875.
- Placa exterior sobre la tribuna de San Salvador de Valdediós, Villaviciosa, relieve sobre piedra, 892.
- Pintura sobre los vanos del presbiterio y la tribuna en el interior de San Salvador de Valdediós, Villaviciosa, pintura al fresco, 892.
- Lápidas con cruz e inscripción, Museo Prerrománico de San Martín de Salas. Salas (Asturias), relieve sobre piedra, 951.
- RELACIÓN DE MANUSCRITOS HISPANOS CON LA REPRESENTACIÓN LA CRUZ DE OVIEDO:
 1. *Testamentum Adefonsi regis*, ¿812? Oviedo, Archivo de la Catedral, Cuadernillos, carp. 1, n. 1, fol. 2v.
 2. *S. Isidori Liber Etymologiarum; praemissis epistolis ejusdem et S. Braulionis*, siglo IX. El Escorial, Real Biblioteca, P-I-8, fol. 6r.
 3. *S. Isidori Liber Etymologiarum*, siglo IX. El Escorial, Real Biblioteca, P-I-7, fol. 6v.
 4. *S. Isidori Liber Sententiarum*, siglo IX. El Escorial. Real Biblioteca, T-II-25, fol. 2r.
 5. *Liber Scintillarum*, siglo IX. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 26, fol. 147r.
 6. *Códice misceláneo*, siglo IX. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 60, fol. 50v.
 7. *Biblia de León*, 920. León, Archivo de la Catedral, cód. 6, fol. 1v.
 8. *Antifonario de León*, siglo X. León, Archivo de la Catedral, cód. 8, fol. 5v.
 9. *Moralia in Job*, siglo X. Toledo, Archivo de la Catedral, ms. 11-4, fol. 1v.
 10. *S. Ildephonsi libellus de virginitate B. Mariae Virginis*, 951. El Escorial, Real Biblioteca, A-II-9, fol. 1v.
 11. *Homiliario de Smaragdo*, c. 950-960. Córdoba, Archivo de la Catedral, ms. 1, fol. 2v.
 12. *Codex Albeldense*, 976. El Escorial, Real Biblioteca, D-I-2, fol. 18v.
 13. *Codex Emilianense*, 992. El Escorial. Real Biblioteca, D-I-1, fol. 16v.
 14. *Ascarici et Tuseredi epistolae; S. Isidori Liber Etymologiarum*, 1047. El Escorial, Real Biblioteca, &-I-3, fol. 6v.
 15. *Liber Comitum*, 1073. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 22, fol. 3v.

Ejemplares del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana con esta imagen:

16. *Beato Morgan*, 962. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 219r.
17. *Beato de Valcavado*, 970. Valladolid, Biblioteca Universitaria, mss. 433, fol. 1v, 180v.
18. *Beato de Gerona*, 975. Gerona, Museo de la Catedral, n° inv. 7, fol. 1v.
19. *Beato de Fernando I*, 1047. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit. 14-2, fol. 6v.
20. *Beato Emilianense*, siglo XI. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 33, fol. 1v.
21. *Beato de Fanlo*⁷⁵, siglo XI. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, MS. M.1079, fol. 10v.
22. *Beato de Silos*⁷⁶, 1091-1109. Londres, The British Library, Add. Ms. 11695, fols. 2v, 3v, 5v, 205r y 277r.
23. *Beato de Cardeña*⁷⁷, c. 1175-1185. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n° 1991.232.1, fol. 1v.
24. *Beato de Turín*, siglo XII. Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, sig. I.II.1, fol. 168r.
25. *Beato de Manchester*, siglo XII. Manchester, John Rylands Library, ms. lat. 8, fol. 1v.
26. *Beato de las Huelgas*, 1220. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, MS. M.429, fol. 1v.

Bibliografía

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2010): “El origen de las leyendas de la Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria (catedral de Oviedo): *cruces gemmatae* al servicio de la propaganda episcopal”, *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales*, n° 5, pp. 23-33.

Disponible en línea: <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/TSP/article/view/9458>

⁷⁵ Siete páginas pintadas a acuarela en 1635 reproducen otras tantas hojas de un ejemplar perdido del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, realizado en el monasterio de San Millán de la Cogolla en el segundo tercio del siglo XI para el abad Banzo del monasterio altoaragonés de San Andrés de Fanlo.

⁷⁶ El *Beato de Silos* presenta por cinco veces la imagen de la cruz de Oviedo, todas en página completa, excepto la del fol. 205r que inicia el libro XII del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. La presencia de tantas cruces en un mismo códice se debe a que junto al texto de Beato se encuadernaron los primeros folios de un Antifonario, sin descartarse que se añadieran al códice folios de un tercer manuscrito. Cf. CID PRIEGO, Carlos (1990): pp. 514-515. Este autor en su análisis ha confundido la cruz del fol. 277r dándole la ubicación errónea del fol. 2v; y la cruz del fol. 2v, la única que se representa siendo portada por un *Agnus Dei*, es omitida en este artículo.

⁷⁷ Este beato se encuentra fragmentado. La mayor parte del códice está en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, pero también hay folios sueltos en el Metropolitan Museum of Art de New York, entre los que se encuentra el que porta la cruz de Oviedo.

ARBEITER, Achim; NOACK-HALEY, Sabine (1999): *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert*. Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo (2007): *Enciclopedia del prerrománico en Asturias*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

BANGO TORVISO, Isidro G. (2001): *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*. Espasa Calpe, Madrid.

BISCHOFF, Bernhard (1966-1967): “Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista”. En: *Mittelalterliche Studien: Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte*. Hiersemann, Stuttgart, vol. II, pp. 284-303.

BRONISCH, Alexander Pierre (2006): *Reconquista y guerra santa. La concepción de la guerra en la España cristiana desde los visigodos hasta comienzos del siglo XII*. Universidad de Granada, Granada.

CABAÑERO SUBIZA, Bernabé; GALTIER MARTÍ, Fernando (1986): “*Tuis exercitibus crux Christi semper adsistat*. El relieve real prerrománico de Luesia”, *Artigrama*, nº 3, pp. 11-28. Disponible en línea: www.unizar.es/artigrama/pdf/03/2articulos/1.pdf

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010): “El Agnus Dei”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 4, pp. 1-7.

CID PRIEGO, Carlos (1980): “¿Existió miniatura prerrománica asturiana?”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 1, pp. 107-142. Disponible en línea: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/3047>

CID PRIEGO, Carlos (1990): “Relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Oviedo: las cruces del beato”. En: *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*. Abadía de Silos, Burgos, pp. 511-522.

CID PRIEGO, Carlos (1994): “Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo”: *Anales de Historia del Arte*, nº 4, pp. 731-746. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110731A>

DANIÉLOU, Jean (1993): *Símbolos cristianos primitivos*. Ediciones Ega, Madrid.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1983): *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*. Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, CSIC, León.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1929): *Exposición de Códices miniados españoles. Catálogo*. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.

ESCOLAR, Hipólito (dir.) (1993): *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.

EUSEBIO DE CESAREA: *Vita Constantini*. Edición de GURRUCHAGA, Martín (2010): *Vida de Constantino*. Gredos, Madrid.

FAUVARQUE, Bertrand (2005): “La croix des Asturies: une signification eschatologique?”. En: AURELL, Martin; DESWARTE, Thomas (eds.): *Famille, violence*

et christianisation au Moyen Age. Mélanges offerts à Michel Rouche. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 309-318.

FAVREAU, Robert (2003): "Rex, Lex, Lux, Pax. Jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 161, n° 2, pp. 625-635. Disponible en línea: http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2003_num_161_2_463633

FAVREAU, Robert (2005): "La 'croix victorieuse' des rois des Asturies (VIII^e-X^e siècles). Inscriptions et communication du pouvoir". En: BRESSON, Alain; COCULA, Anne-Marie; PÉBARTHE, Christophe (dirs.): *L'écriture publique du pouvoir*. Diffusion De Boccard, Paris, pp. 197-212.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1994): "Héroes y arquetipos en la iconografía medieval", *Cuadernos del CEMYR*, n°1, pp. 13-52.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (1995): "Iconografía y leyenda del pendón de Baeza". En: BRESSON, Alain; COCULA, Anne-Marie; PÉBARTHE, Christophe (dirs.): *Medievo hispano: estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*. Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, pp. 141-157.

FERNÁNDEZ PAJARES, José María (1969): "La Cruz de los Ángeles en la miniatura española", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, t. XXIII, n° 67, pp. 281-296.

FÉROTIN, Marius (1904): *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième à l'onzième siècle*. Firmin-Didot et Cie., Paris.

FONTAINE, Jacques (1984): *El mozárabe*. Encuentro, Madrid.

FRANCO MATA, Ángela (2009-2010): "Tesoros de Oviedo y León. Problemas estilísticos, liturgia e iconografía", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 27-28, pp. 51-118. Disponible en línea: <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-man/2010-/2014-27-Franco.html>

GALTIER MARTÍ, Fernando (2006): "Relieve real de Luesia". En: BANGO, Isidro (ed.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos II*. Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, Pamplona, vol. I, pp. 79-80.

GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2009): "Génesis y tipología de las cruces de orfebrería en la Edad Media", *Territorio, sociedad y poder*, anejo n° 2, pp. 371-400. Disponible en línea: <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/TSP/article/view/9496>

GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.) (2008): *Signum salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*. KRK Ediciones, Oviedo.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2010): "El crismón", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 3, pp. 21-31.

GIL, Juan; MORALEJO, José L.; RUIZ DE LA PEÑA, Juan I. (1985): *Crónicas asturianas*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, Oviedo.

HENRIET, Patrick (2005): "Mille formis daemon. Usages et fonctions de la croix dans l'Hispania des IX^e-XI^e siècles". En: DESWARTE, Thomas; SÉNAC, Philippe (dirs.):

Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil. Actes du colloque international organisé par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale Poitiers-Angoulême, septembre 2002. Brepols, Turnhout, pp. 163-181.

JORGE ARAGONESES, Manuel (1953): "Nuevo caso de aprovechamiento de material entre los canteros de Alfonso II", *Archivum*, nº 3, pp. 31-48.

KUME, Junko (2005): "Aspectos de la influencia iconográfica carolingia en la miniatura hispánica de los siglos X y XI". En: CABAÑAS, Miguel (coord.): *El arte foráneo en España: presencia e influencia.* CSIC, Madrid, pp. 207-214.

LACTANCIO, *De mortibus persecutorum.* Edición de TEJA, Ramón (1982): *Sobre la muerte de los perseguidores.* Gredos, Madrid.

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa (2001): "La cruz y el crucificado en la Edad Media hispana". En: *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía,* catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León – Caja España, t. I, pp. 371-381.

MARTÍN BARBA, José Julio (2015): "Los prólogos e iluminaciones de Florencio de Valeránica en el *Smaragdo* de la catedral de Córdoba", *Studia Cordubensia*, nº 8, pp. 23-87.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1996): "Creación de imágenes al servicio de la monarquía". En: *Signos de identidad histórica para Navarra.* Pamplona., t. I, pp. 187-202.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1955): "El lábaro primitivo de la reconquista: cruces asturianas y cruces visigodas", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXXVI, nº 2, pp. 276-296. Reeditado en 2003 en *Varia Medievalia I.* Real Academia de la Historia, Madrid, pp. 177-202.

MENTRÉ, Mireille (1994): *El estilo mozárabe: la pintura cristiana hispánica en torno al año mil.* Encuentro, Madrid.

MORÍN DE PABLOS, Jorge; BARROSO CABRERA, Rafael (2004): "Imagen soberana y unción regia en el reino visigodo de Toledo", *Codex aquilarensis*, nº 20, pp. 6-65. Disponible en línea: www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C20-1_R%20Barroso-J%20Mor%C3%ADn.pdf

NEUSS, Wilhelm (1931): *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-illustration (das problem der Beatus-handschriften).* Aschendorf, Münster in Westfalen.

NIETO CUMPLIDO, Manuel (1973): *La miniatura en la catedral de Córdoba.* Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

PEREA, Alicia (2001): "De los talleres y los orfebres". En: *El tesoro visigodo de Guarrazar.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 119-200.

POZA YAGÜE, Marta (2006): "El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta". En: BANGO, Isidro (ed.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos II.* Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, Pamplona, vol. II, pp. 609-627.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 4, pp. 29-40.

RUIZ GARCÍA, Elisa (2014): “*Arma regis*: Los libros de Fernando I y doña Sancha”, *Lemir*, nº 18, pp. 137-176.

Disponible en línea: parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/05_Ruiz_Elisa.pdf

SAN JERÓNIMO: *Comentarium in Matheum*. Edición de BEJARANO, Virgilio (2000): *Obras completas de San Jerónimo II: Comentario a Mateo y otros escritos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SAN JERÓNIMO, *In Ezechielem prophetam*, III, 106. Edición de RIESCO ÁLVAREZ, Hipólito-B. (2005): *Obras completas de San Jerónimo Va: Comentario a Ezequiel (Libros I-VIII)*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SAN JUAN CRISÓSTOMO, *Homiliae in Matheum*. Edición de RUIZ BUENO, Daniel (1956): *Obras de San Juan Crisóstomo II: Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*. Editorial Católica, Madrid.

SCHLUNK, Helmut (1950): “The crosses of Oviedo. A contribution to the history of jewelry in Northern Spain in the ninth and tenth centuries”, *The Art Bulletin*, vol. 32, nº 2, pp. 91-114. Traducción al castellano en SCHLUNK, Helmut; ELBERN, Victor (2008): *Estudios sobre la orfebrería del Reino de Asturias*. KRK Ediciones, Oviedo, pp. 37-117.

SCHLUNK, Helmut (1985): *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*. Idea, Oviedo. Reedición en 2008 en SCHLUNK, Helmut; ELBERN, Victor (2008): *Estudios sobre la orfebrería del Reino de Asturias*. KRK Ediciones, Oviedo, pp. 119-175.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de (1984): *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. Institución “Príncipe de Viana” – Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona.

THIERRY, Nicole (1981): “Le culte de la croix dans l’empire byzantin du VII^e siècle au X^e dans ses rapports avec la guerre contre l’infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques”, *Rivista di studi bizantini e slavi*, vol. I, pp. 205-228.



Cruz visigótica, Musée Lapidaire, Narbonne (Francia), relieve sobre piedra, s. VI.

<http://www.cascastelvillage.com/Lists/Photos/2015-03-10-Croix%20Triomphante%20Narbonne.jpg>
[captura 13/11/2015]



Placa del Monasterio de San Pelayo (Oviedo), relieve sobre piedra, s. IX.

[Foto: ARIAS PÁRAMO, Lorenzo (2007): vol. 2, p. 481]



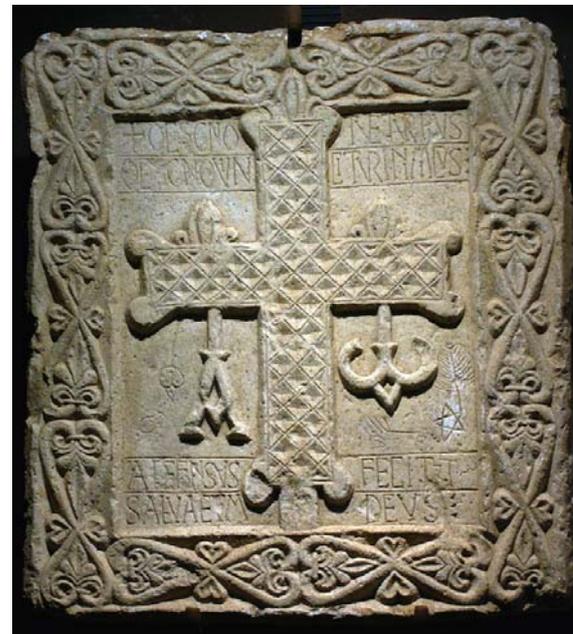
Interior de Santa María del Naranco, Oviedo (España), relieve sobre piedra, c. 848.

<https://recorriendoelarte.files.wordpress.com/2014/01/dsc0289.jpg>
[captura 13/11/2015]



Lápida con cruz e inscripción del palacio fortaleza de Alfonso III, Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo (España), relieve sobre piedra, c. 875.

https://mensulaediciones.files.wordpress.com/2011/07/museo-arqueolc3b3gico_asturias-medieval_cruz-alfonso-iii.jpg
[captura 13/11/2015]



Lápida con cruz e inscripción, Museo Prerrománico de San Martín de Salas, Asturias (España), relieve sobre piedra, s. X.

<http://www.turismoasturias.es/documents/11022/86886/Museo-PrerromanicoSalas2.jpg?t=1389305389502>
[captura 13/11/2015]



▲ Exterior de San Salvador de Valdediós, Villaviciosa, Asturias (España), bajorrelieve en piedra, 892.

<http://3.bp.blogspot.com/-bKWDfVmRIMw/Uj7GB6lSyfI/AAAAAAAAARg/LvGy2-fSH6g/s1600/P7181301.JPG>
[captura 13/11/2015]



▲ Interior de San Salvador de Valdediós, Oviedo, pintura al fresco, Villaviciosa, Asturias (España), 892.

<http://burguillosviajero.blogspot.com.es/2011/04/237-valdedios-i-asturias-28-de-junio-de.html> [captura 13/11/2015]

► *Testamentum Adefonsi regis*, ¿812? Oviedo, Archivo de la Catedral, Cuadernillos, carp. 1, n. 1, fol. 2v.

<https://denissoriawebes.wordpress.com/2015/02/27/visita-al-archivo-catedralicio/>
[captura 13/11/2015]



◀ *Liber Scintillarum*, s. IX. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 26, fol. 147r.

http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/resultado_s_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&id=10386&tipoResultados=BIB&presentacion=mosaico&posicion=1&forma=ficha [captura 13/11/2015]

► Juan y Vimara, *Biblia*, 920. León, Archivo de la Catedral, cód. 6, fol. 1v.

[http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=buchseite_item&search\[constraints\]\[buchseite\]\[buch.origFile\]=BOOK-ZID1353219.xml&view\[pag e\]=0](http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buchseite_item&search[constraints][buchseite][buch.origFile]=BOOK-ZID1353219.xml&view[pag e]=0) [captura 13/11/2015]



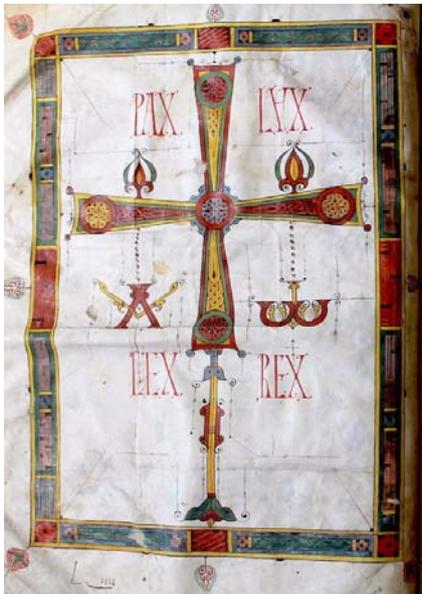


◀ *Moralia in Job*, s. X. Toledo, Archivo de la Catedral, ms. 11-4, fol. 1v.

[Foto: ESCOLAR, Hipólito (dir.) (1993): p. 62]

▶ *Antifonario*, s. X. León, Archivo de la Catedral, cód. 8, fol. 5v.

<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=449895>
[captura 13/11/2015]



◀ Florencio de Valeránica, *Homiliario de Smaragdo*, c. 950-960. Córdoba, Archivo de la Catedral, ms. 1, fol. 2v.

[Foto: José Julio Martín]

▶ Magio, *Beato Morgan*, s. X. New York, PML, ms. 644, fol. 219r.

<http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=4831029&project=Buch&width=350&height=500>
[captura 13/11/2015]



◀ Oveco, *Beato de Valcavado*, 970. Valladolid, Biblioteca Universitaria, mss. 433, fol. 1v.

<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591>
[captura 13/11/2015]

▶ Emeterio y Ende, *Beato de Gerona*, 975. Gerona, Museo de la Catedral, n° inv. 7, fol. 1v.

<http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=4831701&project=Buch&width=350&height=500>
[captura 13/11/2015]





◀ **Vigila, Sarracino y García, *Crónica Albendense*, 976. El Escorial, RBME, D-I-2, fol. 18v.**

<http://www.vallejajerilla.com/berceo/silvaverastegui/cruzalbedense1.jpg>
[captura 13/11/2015]

▶ **Velasco y Sisebuto, *Crónica Emilianense*, 992. El Escorial, RBME, D-I-1, fol. 16v.**

<http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=5446851&project=Buch&width=350&height=500>
[captura 13/11/2015]

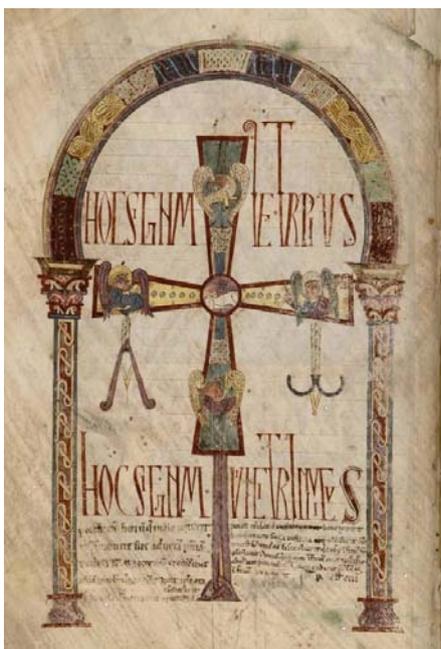
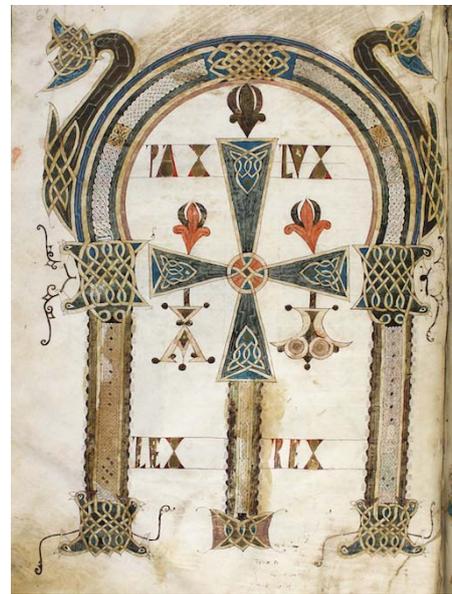


◀ **Facundo, *Beato de Fernando I y Sancha*, a. 1047. Madrid, BNE, Vitr. 14-2, fol. 6v.**

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522&page=1>
[captura 13/11/2015]

▶ **Veremundo y Domingo, *Cartas de Ascarico y Tuseredo. Etimologías de San Isidoro*, 1047. El Escorial, RBME, &-I-3, fol. 6v.**

[Foto: RUIZ GARCÍA, Elisa (2014): p. 154]

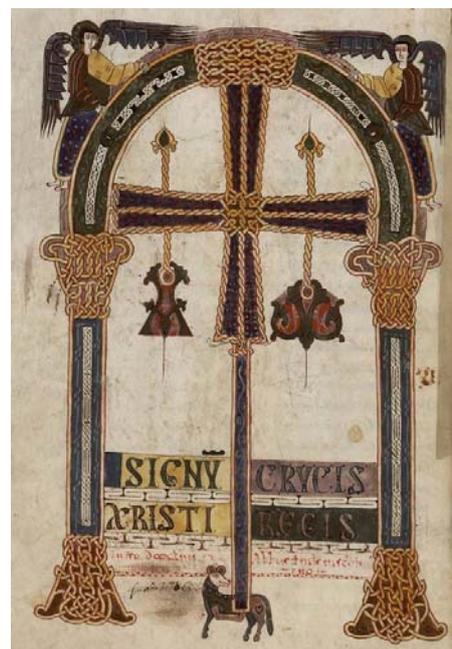


◀ ***Beato de San Millán de la Cogolla*, s. XI. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 33, fol. 1v.**

[Foto: Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia, captura 13/11/2015]

▶ ***Liber comitis*, 1073. Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 22, fol. 3v.**

<http://www.monestirs.cat/monst/annex/esp/rioja/ccodex.htm>
[captura 13/11/2015]





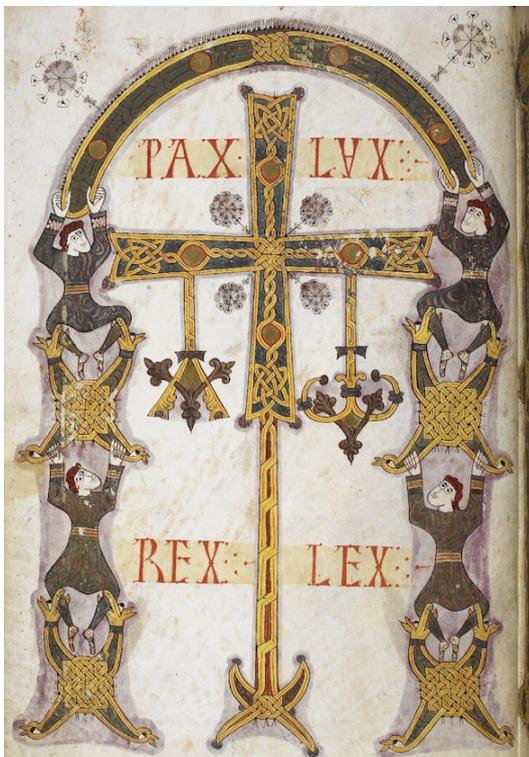
Domingo, Munio y Pedro, *Beato de Silos*, 1091-1109. Londres, BL, Add. Ms. 11695, fol. 2v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=60040> [captura 13/11/2015]



Domingo, Munio y Pedro, *Beato de Silos*, 1091-1109. Londres, BL, Add. Ms. 11695, fol. 3v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=60041> [captura 13/11/2015]



Domingo, Munio y Pedro, *Beato de Silos*, 1091-1109. Londres, BL, Add. Ms. 11695, fol. 5v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=60045> [captura 13/11/2015]



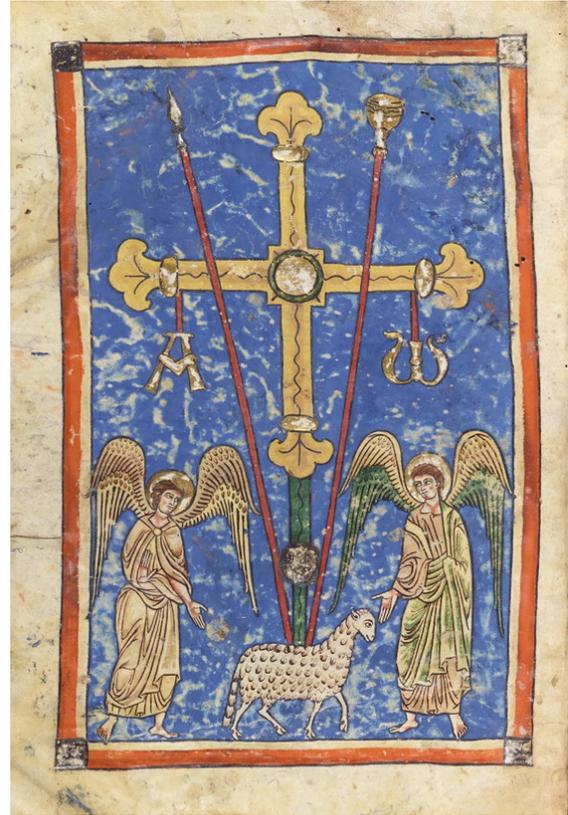
Domingo, Munio y Pedro, *Beato de Silos*, 1091-1109. Londres, BL, Add. Ms. 11695, fol. 205r.

<http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=4831942&project=Buch&width=350&height=500> [captura 13/11/2015]



Domingo, Munio y Pedro, *Beato de Silos*, 1091-1109. Londres, BL, Add. Ms. 11695, fol. 277r.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINA.N.ASP?Size=mid&IllID=60143> [captura 13/11/2015]



***Beato de Manchester*, s. XII. Manchester, John Rylands Library, ms. lat. 8, fol. 1v.**

<http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/detail/Man4MedievalVC~4~4~989601~142710?qvq=q;beatus;lc:Manchester~91~1,ManchesterDev~95~2,Man4MedievalVC~4~4,nonconform~91~1,ManchesterDev~93~3,lib1~1~1&mi=13&trs=26> [captura 13/11/2015]



***Beato de Cardeña*, c. 1180. Nueva York, MMA, n° 1991.232.1, fol. 1v.**

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/DT6700.jpg> [captura 13/11/2015]



***Beato de las Huelgas*, 1220. Nueva York, PML, MS. M.429, fol. 1v.**

<http://www.themorgan.org/collection/Las-Huelgas-Apocalypse/1#> [captura 13/11/2015]

JUEGOS Y JUGUETES INFANTILES EN EL ARTE MEDIEVAL

Silvia ALFONSO CABRERA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
silviaalfonso@ucm.es

Recibido: 10/4/2016

Aceptado: 29/4/2016

Resumen: A lo largo de este artículo trataremos de analizar a través de las representaciones artísticas medievales los juegos y juguetes de la primera infancia. Si bien los juguetes de este periodo que han llegado hasta nuestros días son escasos, las fuentes plásticas y las fuentes escritas aportan información muy interesante para entender el entorno lúdico de los más pequeños.

En las páginas siguientes trataremos de manera más pormenorizada cuatro juguetes concretos: el sonajero, el caballito de madera, los pajarillos y las muñecas. Además de las fuentes escritas y plásticas, la arqueología ha logrado desentrañar algunos aspectos técnicos de estos objetos, encontrándose la gran mayoría de ellos en enterramientos infantiles.

No obstante, debemos advertir que no existe una igualdad en cuanto a la información que poseemos de los juegos masculinos y femeninos, siendo los primeros de los que conocemos más datos, en parte porque la propia iconografía medieval ha tratado de manera más insistente la figura de los niños y de forma más marginal la de las niñas.

Palabra clave: juguetes; infancia; sonajero; caballito de madera; muñecas.

Abstract: In this paper, we will analyse early childhood games and toys with the help of medieval artistic representations. Although the medieval toys that have survived until our days are scarce, visual and written sources offer us some very interesting information. The sources provide us information about children's playful environment in medieval times.

In the following pages, we will deeply examine four specific toys: rattles, wooden horses, birds, and dolls. Besides written and visual sources, archaeology has managed to figure out some technical aspects of these objects. Toys were mainly found in children's burials.

We should also highlight that we know better medieval boy games than girl games. This is partly due to medieval iconography, which has treated boy games in a more detailed way.

Keywords: toys; childhood; rattle; wooden horse; dolls.

Introducción

Los juegos y los juguetes componen el entorno material del niño desde los albores de la Humanidad, aunque la representación artística de estos objetos no sea tan abundante como la de otros elementos infantiles. La figuración de estos juegos y juguetes infantiles en la Edad Media puede encontrarse en las propias escenas de la temprana niñez, algunas de ellas provenientes de la Infancia de Cristo y otras procedentes de retratos, libros de variada índole o representaciones marginales en las que se muestran elementos anecdóticos como pueden ser los juegos en la infancia. También parte de la información sobre los juegos y juguetes medievales viene dada a través de los yacimientos arqueológicos, muy útiles para estudiar y analizar la vida cotidiana así como el contexto funerario en el que se presentan este tipo de objetos.

En la Edad Media parece existir una cierta tolerancia hacia los juegos infantiles y juveniles, ya que tenían una labor didáctica, más allá de la ociosa. Se inculcaban con los juegos hábitos, costumbres y disciplinas, así como los papeles propios de cada sexo y condición social. Esta idea viene apoyada por los textos pedagógicos del momento, como podemos analizar en la obra de Ramón Llull *Doctrina Pueril* escrita en 1275¹. Es curioso observar cómo los propios adultos apreciaban estos juegos infantiles, ya que incluso eran utilizados como motivos decorativos. Así por ejemplo, en el inventario de Luis de Anjou (1360) se menciona un “aguamanil de plata esmaltado y sus patas están sobre un pie esmaltado en azul con niños que juegan a diversos juegos”². Estos elementos también se observan en los márgenes de los manuscritos, sin tener ninguna relación con el texto que los contiene.

La representación de los juguetes no es variada, razón por la que en la mayoría de los casos se figuran siempre los mismos: el caballito de madera, el molinillo, los pajarillos con cuerda y las muñecas. Los tres primeros juguetes mencionados pertenecen a la esfera de los niños, mientras que las muñecas pertenecen al ámbito de las niñas, habiendo por tanto una clara distinción por sexos. La representación artística de estos juguetes suele darse en los interiores domésticos, en los que el niño juega solo, en compañía de la madre o con otros niños, aunque en ocasiones se figuran espectáculos y juegos infantiles colectivos que se llevan a cabo al aire libre³. Los juguetes son representados de manera sencilla, con pocos detalles, siendo un elemento de enfatización infantil del niño o niña representado. Es a partir del siglo XV cuando los juguetes representados poseen más detalles. Prueba de ello es que las muñecas se prestan a la moda del momento con peinado y vestimenta a imagen y semejanza de sus pequeñas dueñas.

Además de las representaciones artísticas, la arqueología nos ha permitido conservar algunos de los juguetes que hemos mencionado aportando mucha información en cuanto al uso de los mismos y a las técnicas seguidas en su elaboración. Así pues se conservan pajaritos mecánicos que mueven la lengua con un rudimentario mecanismo y que con probabilidad eran arrastrados con un cordón –presentes a finales de la Edad Media y encontrados en excavaciones arqueológicas en Londres⁴–, muñecas, o la llamada vajilla en miniatura⁵.

En el caso concreto de las muñecas, se han conservado piezas modeladas en cera cuya función sería votiva. Buen ejemplo de ello son las imágenes femeninas con las manos en oración encontradas en la catedral de Exeter en 1943 y que han sido datadas en el siglo XV⁶. En las representaciones artísticas de las muñecas, el detallismo suele ser mayor que en la figuración de otro tipo de juguetes. Las muñecas van vestidas y peinadas según la moda del momento y presumiblemente se realizaban en madera. En los casos en los que se documentan dichas muñecas, la indumentaria de las mismas suele ser comprada

¹ VILANOU TORRANO, Conrado (2013).

² BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 245.

³ Los juegos de exterior fueron uno de los entretenimientos predilectos en la infancia medieval, como los enfrentamientos deportivos según la estación del año, juegos de pelota y raquetas, bolos o peleas de gallos. Vid. BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): pp. 259-260.

⁴ ORME, Nicholas (1995): p. 57.

⁵ MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (1998).

⁶ RADFORD, M. Ursula (1949).

y costeada de forma independiente al propio objeto⁷. Debemos observar, como indican Danièle Alexandre Bidon y Monique Closson, que el entretenimiento y los juegos de los niños en la Edad Media no estarían tan ligados a la materialidad y a los objetos tal y como los entendemos hoy en día. Los padres mismos calmaban al niño si este lloraba con una caricia o con el balanceo de su propia cuna.

Cabe destacar que los juguetes aquí mencionados eran de uso exclusivo de la nobleza y realeza, si bien las familias más humildes confeccionaban los juguetes de sus hijos con materiales más modestos o con los propios objetos cotidianos⁸.

En líneas generales la representación de los juegos y juguetes en la infancia medieval es concreta y bastante esquemática, repitiéndose constantemente el mismo modelo. Si bien tenemos constancia de numerosos entretenimientos lúdicos en esta etapa de la vida, la información que nos ofrece la iconografía es escasa⁹. Gracias a su carácter anecdótico, las escenas representadas nos hacen comprender de una forma muy cercana la vida cotidiana y el tiempo de recreo de la infancia durante los siglos medievales.

El sonajero

El sonajero era un objeto conocido desde la Antigüedad aunque su utilidad originaria fue evolucionando. En un principio se le otorgó un carácter mágico y profiláctico: se trataba de un cascabel para cazar a los malos espíritus, así como de dientes de lobo para calmar el dolor de la salida de la dentición infantil en virtud de la magia imitativa. Como decía Dioscórides y bien recogió Bartolomé el Inglés en el capítulo 18 de su *Libro de las propiedades de las cosas*¹⁰, “los dientes de perro o de lobo curan a un niño el mal lunático”. Estos sonajeros de dientes de lobo servían tanto para masticar a modo de mordedor como para ser agitados. Además de las recomendaciones médicas en los tratados de puericultura, este objeto era considerado y utilizado como un juguete cuya función era entretener y calmar al niño cuando estaba alterado.

El carácter lúdico de este objeto se evidencia en los testimonios coetáneos: “Por haber rehecho de nuevo un sonajero de plata para jugar y agitar para Madame Jehanne de Francia”¹¹ o “un sonajero para que lo agiten los niños pequeños (...)”¹². Jean Moulinet, bibliotecario de Margarita de Austria, también recoge este hecho: “Su niño, muy hambriento por el largo ayuno, se empeñaba en gritar y berrear, que solo se calmaba en el momento que se le pasaba un sonajero frente al rostro”¹³.

El sonajero de materiales ricos era un artículo de lujo, solo accesible para nobles y reyes. En los ámbitos más humildes el sonajero era sustituido por un mendrugo de pan o incluso el propio seno materno, que servía para calmar a los más pequeños. Incluso a veces

⁷ ARROÑADA, Silvia Nora (1997): pp. 61-62.

⁸ BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): pp. 245-246.

⁹ Para conocer la variedad de juegos en la Edad Media según las edades de la vida vid. LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2004).

¹⁰ Bartolomé el Inglés, *Livre des propriétés des choses*, siglo XV. París, BnF, Ms. Fr 134.

¹¹ Texto perteneciente a la tercera cuenta real de Ch. Poupart (1391). Vid. GAY, Victor y HENRI, Stein (1887 y 1928): p. 28.

¹² Ibid.

¹³ Poema de Jean Moulinet (siglo XV) apud ÉLUARD, Paul (1954).

se usaba una cáscara de adormidera con semillas que tintineaban a modo de sonajero rudimentario. En ocasiones, en la miniatura podemos dudar de si lo representado es una flor o un sonajero, como en el folio 37v del *Libro de Horas de Isabel la Católica*, c. 1460-1465 (Madrid, Real Biblioteca), en el que se representa a la Virgen entronizada sosteniendo al Niño y ofreciéndole una flor cuya forma ovalada sería muy similar a este tipo de sonajeros. Lo sonajeros más ricos podían ser de oro, plata, perlas e incluso coral, cuyas propiedades protectoras se conocían desde la Antigüedad¹⁴ y en la Edad Media fue un material recurrente a la hora de hacer amuletos y sortijas que tenían como función final proteger de enfermedades e infortunios. Se decía que el coral “resiste al rayo y puede estancar el flujo de la sangre e ir contra el mal de ojo y las ilusiones de los diablos”¹⁵. Además, según el *Livre des simples médecines* de Platearius, prevenías las hemorragias nasales¹⁶. Otro elemento decorativo que adornaba estos objetos ricos eran las perlas que conseguían que el objeto fuera más brillante y de un lujo y exquisitez absoluto. Las cuentas reales nos ofrecen información de la complejidad y profusión de elementos que se añadían al propio sonajero: “A Guillaume Arrode, por haber reparado y puesto a punto el sonajero de plata de monseñor el Delfín; por haber colocado en éste nueve anillas alrededor o colgado nueve campanillas de plata y haber hecho una campanilla que suena por debajo de dicho sonajero (...) y por haberlo redorado, vuelto a grabar y puesto a punto”¹⁷.

No siempre estos sonajeros son piezas independientes, sino que a veces pueden formar parte de un conjunto de elementos e incluso, en ocasiones, cuando estos tienen un tamaño reducido, son colgados en el cuello mediante una cinta, o bien –si el niño, al ser muy pequeño, no tiene la madurez y motricidad para sujetar él solo el objeto– es la propia madre quien se encarga de sostener el sonajero.

El caballito de madera

El caballito de madera es uno de los juguetes más representados en la iconografía medieval, siendo además uno de los juegos más populares entre los niños. Este elemento otorga al niño la capacidad de empatizar con las actividades de la caballería propias del mundo adulto, familiarizándose así con esta actividad. La composición de este juguete es sencilla: se trata de un bastón de madera no muy alto rematado con una cabeza de caballo tallada también en madera y en la mayoría de los casos pintada. Esta pieza de madera se colocaba entre las piernas del niño a modo de montadura, asociándose así a la justa o al torneo, por lo que solía ser acompañado también por una vara alargada que terminaba en un molinillo, haciendo este las veces de lanza. Tanto el caballo de madera como el molinillo no siempre aparecen representados en conjunto, pero cuando se presenta la combinación de ambos objetos el simbolismo puede ser la preparación ante el futuro adulto como caballero¹⁸. El detalle artístico en este juguete es mucho mayor,

¹⁴ HERNANDO, Pedro Luis (2010-2011).

¹⁵ MALPARTIDA, Juan (1994): p. 332.

¹⁶ Es interesante a este respecto el manuscrito que conserva la Bibliothèque nationale de France de este tratado (BnF, Ms. Fr. 623, fols. 63v y 64r).

¹⁷ 4º Cuenta real de Ch. Pupart, fol. 99 (1394). Vid. GAY, Victor y HENRI, Stein (1887 y 1928): p. 28.

¹⁸ Esta aproximación práctica a lo que será la vida adulta según el estamento aparece bien reflejada en la serie de novelas de Gargantúa y Pantagruel, fechadas en la primera mitad del siglo XVI, en las cuales se relata cómo Gargantúa comienza su quinto curso escolar tras regalarle un caballo de madera. Vid. BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 251.

reconociéndose perfectamente la cabeza bien esculpida, así como unos sencillos arreos, aunque estos no siempre aparecen. Este juguete, que es de uso exclusivo para los varones –o así lo reflejan los textos y la iconografía–, se apoyaba en el suelo y era objeto de juegos colectivos a modo de recreaciones de justas infantiles al aire libre. Otra tipología de estos caballos de madera es el carro, del que tenemos muy pocos ejemplos iconográficos. Consistiría en una serie de piezas ensambladas colocadas sobre ruedas sobre la que se asentaría uno de los niños mientras otros tirarían del carro. Como resulta evidente este juego estaría enfocado no a una primera infancia, sino más bien a niños más mayores, de cinco o seis años en adelante, como muestra una de las miniaturas que decoran una copia del manuscrito del Romance de Alexandre conservada en la biblioteca Bodleian¹⁹.

Con respecto a la figura del caballito de madera, Nicholas Orme recoge una fuente escrita del siglo XV que da noción de la importancia que este tipo de objetos poseía para los niños del momento. Narra una leyenda local, localizada en Inglaterra, en la que se relata el milagro que aconteció a un niño de cinco años, hijo de un hombre llamado Robert North. El pequeño tenía una enfermedad bucal por lo que rezaba cada día para que se solventara su problema. La sorpresa del niño fue mayúscula cuando un día tuvo una visión en la que se le apareció el difunto rey Enrique VI. El monarca le incitaba a que emprendiera una peregrinación con su madre a un santo local para que sanara sus problemas bucales, aunque le advertía de manera jocosa que debían hacer la peregrinación con el caballo de la familia, y dejar para otra ocasión su caballito de madera, ya que parece ser que el niño le tenía un gran aprecio²⁰.

Como hemos mencionado, un elemento accesorio de estos caballitos de juguete era el molinillo. Se trata de una varilla de madera a la cual se le incorpora en uno de sus extremos una serie de aspas que girarían por el efecto del viento. Sin duda este artilugio derivaba de una relevante innovación técnica en la Edad Media como era el molino de viento²¹. Como ocurría con el sonajero, estos molinillos podían estar ricamente decorados tal y como nos muestran las fuentes escritas. Como ejemplo baste citar las cuentas reales francesas recogidas posteriormente en 1390 en las que se menciona el pago a “Jehan Duvivier, orfebre y ayuda de cámara del rey, por haber reparado y puesto a punto un pequeño molinillo de oro decorado con perlas y pequeños rubíes para el esparcimiento de la Señora Isabel de Francia”²². En las versiones más humildes, el molinillo está fabricado con cáscara de nuez, que es tratada y pintada. En otras ocasiones no se decora, dejando la madera vista como vemos en el reverso de la *Subida del Calvario* (1490) de El Bosco conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena y en el que se observa a un niño de corta edad en cuya mano derecha sostiene una vara de madera terminada en unas sencillas aspas, mientras apoya la otra mano en un pequeño andador.

El hecho de que el niño utilice un andador nos señala que el molinillo era un juguete de la primera infancia, aunque su uso y disfrute se prolongaba en el tiempo, cuando además era acompañado por el caballito de madera, como bien se muestra en la miniatura perteneciente al *Libro de las propiedades de las cosas* mencionado anteriormente²³.

¹⁹ BISHOP, Morris (1971): p. 163.

²⁰ ORME, Nicholas (1995): p. 53

²¹ Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 252.

²² Archivo Nacional de Francia, KK 55, fol. 89, cit. GAY, Victor y HENRI, Stein (1887 y 1928): p. 151.

²³ Las edades del hombre. *Libro de las propiedades de las cosas* de Bartolomé el Inglés, siglo XV. París, BnF, Ms. Fr. 218, fol. 95v.

Pajarillos

Siguiendo con este catálogo de juguetes representados en el arte medieval, lugar destacado ocupan los pajarillos, bien metálicos, de barro cocido, o de carne y hueso, como analizaremos a continuación. En un primer momento el único juguete para el niño es su propio cuerpo o el de su madre, como podemos ver en iconografías muy concretas como la Virgen de la ternura –*Ελεούσα*²⁴– en la que la Virgen y el Niño mantienen las mejillas una junto a la otra; la Virgen del escote²⁵, donde el niño agarra cariñosamente el escote del vestido de la Virgen; o la conocida popularmente como Virgen de las cosquillas²⁶. Todas estas iconografías hacen referencia a esa primera infancia en la que el niño juega e interacciona con su cuerpo y con el de su madre, sin necesidad de ningún tipo de objeto.

Después de esta etapa acontece aquella en la que el niño busca el juguete y el juego en la imitación de la naturaleza: pelota/fruto o pájaro de carne y hueso/pájaro modelado en barro o tallado en madera²⁷. El pajarillo es un elemento muy recurrente en las imágenes de la Virgen con el Niño, encontrando una gran variedad de especies y morfologías en dicho animal. El hecho de que el Niño Jesús aparezca con un pequeño pajarito en sus manos nos remite al pasaje de la infancia de Cristo recogido por el Evangelio apócrifo de Santo Tomás en el que se narra el milagro de los gorriones hechos en barro. El capítulo detalla lo siguiente:

“El niño Jesús, de cinco años de edad, jugaba en el vado de un arroyo, y traía las aguas corrientes a posar, y las tornaba puras en seguida, y con una simple palabra las mandaba. 2. Y, amasando barro, formó doce gorriones, e hizo esto un día de sábado. Y había allí otros muchos niños, que jugaban con él. 3. Y un judío, que había notado lo que hacía Jesús, fue acto seguido, a comunicárselo a su padre José, diciéndole: He aquí que tu hijo está cerca del arroyo, y, habiendo cogido barro, ha compuesto con él doce gorriones, y ha profanado el sábado. 4. Y José se dirigió al lugar que estaba Jesús, lo vio, y le gritó: ¿Por qué haces, en día de sábado, lo que no está permitido hacer? Pero Jesús, dando una palmada, y dirigiéndose a los gorriones, exclamó: Volad. Y los pájaros abrieron sus alas, y volaron, piando con estruendo”²⁸.

Dado que la iconografía nos muestra gran variedad de aves de pequeño tamaño, podemos suponer que se pueden referir a pajaritos de carne y hueso. Tal y como señala la Dra. Morales Muñiz, los pájaros –entre otros animales como perros o cobayas– formarían parte de la vida cotidiana a modo de mascotas domésticas²⁹. Gregorio di Cecco realizó una tabla en 1423 donde muestra al Niño Jesús siendo amamantado por la Virgen mientras sostiene en su mano un gorrion –como bien podría estar sosteniendo un fruto– a modo de entretenimiento³⁰. En otras imágenes, este pajarito se representa atado con una cuerda,

²⁴ Ejemplo de esta iconografía es el famoso icono de la Virgen de Vladimir, fechado en el siglo XII y conservado desde 1930 en la galería Tretiakov de Moscú.

²⁵ Ejemplo de esta iconografía es la *Madonna con Bambino* conservada en el Oratorio del Bigallo (Piazza del Duomo de Florencia) realizado por Alberto Arnoldi en 1361.

²⁶ Ejemplo de esta iconografía es la *Madonna con Bambino* que se encuentra en la Galería de los Uffizi, realizada por Masaccio hacia 1426-1428.

²⁷ Esta identificación con el juego según las edades ha sido estudiada por Philippe Ariès. Vid. ARIÈS, Philippe (1973).

²⁸ Evangelio de Santo Tomás: 2, 1-4.

²⁹ MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen (2015).

³⁰ Gregorio di Cecco, *Madonna de la Humildad*, 1423. Siena, Museo dell’Opera del Duomo (tabla central).

previsiblemente para que no volara y acabara extraviándose. La figuración de estos pájaros en las escenas infantiles en el caso de la vida de Cristo es ambigua, ya que no podemos distinguir si estas aves eran juguetes o bien una referencia simbólica al milagro de los gorriones de barro. En cualquier caso conocemos que en la Edad Media existían juguetes movibles en forma de ave, como los pajaritos realizados en metal encontrados en enterramientos infantiles a las afueras de la ciudad de Londres, por lo que dada su ubicación debían ser objetos dedicados al juego de los niños³¹. Se ha documentado que este tipo de juguetes podían ser sujetos con cordones y arrastrados, basados en un sistema similar al de los barquitos de madera, también documentados en excavaciones arqueológicas medievales en Dublín y conservados en el National Museum of Ireland³².

Las fuentes escritas medievales nos indican que este tipo de juguetes en forma de pequeños animales eran entregados a modo de propina o premio y el material de los mismos dependía del estamento social al que perteneciera el niño y su familia. Así en el inventario de los bienes de los hijos del comerciante francés Jacques Coeur se menciona “un librito de oro, una gran cadena de oro retorcida, un pelícano de juego, un pequeño cepillo, un pendiente en forma de hebilla, una bolita y una pequeña gaita de oro (...)”³³.

El éxito de estos pajaritos, bien de carne y hueso como mascotas domésticas, bien como juguetes, se prolongó en el tiempo, encontrando en los siglos XVI y XVII retratos reales infantiles en los que aparecen estos animales. Buena muestra de ello son el retrato de las infantas Isabel Clara Eugenia y su hermana Catalina Micaela, realizado por Alonso Sánchez Coello en 1568 (Monasterio de las Descalzas Reales), el que Catalina aparece sosteniendo en sus manos una cadena en cuyo extremo se encuentra un pequeño gorrión.

Siguiendo la tradición, ya en el siglo XVII será la infanta Ana Mauricia de Austria, hija de Felipe III, la que aparezca retratada en su más tierna infancia en compañía de un parajito también en esta ocasión cogido en una de sus manos y atado con una cuerda.

Muñecas

La muñeca era un juguete pensado para las niñas, posiblemente como proyección de su futuro rol de madre. Cabe destacar que no se han encontrado en la Edad Media muñecas que representaran a niños de corta edad, sino que son muñecas que representan a mujeres jóvenes y adultas. La razón de este hecho posiblemente se deba a que las niñas cuidaban de sus propios hermanos y primos pequeños, siendo una cadena en la que los niños mayores protegían y atendían a los menores³⁴.

En la Antigüedad, estas muñecas tenían una funcionalidad ritual, siendo exvotos en determinadas ceremonias, por lo que los restos arqueológicos fechados en ese periodo pueden ser ambiguos en su naturaleza, desconociendo si esas muñecas serían después utilizadas como juguetes. Estas primitivas muñecas podían ser de cera o madera. En Grecia y Roma las muñecas representaban la infancia por sí misma, por lo que las niñas “abandonaban” sus muñecas –dedicándolas a los templos de las diosas Artemisa y

³¹ ORME, Nicholas (1995): p. 57

³² Vid. BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): pp. 255-256

³³ Inventario de 1420 cit. en GAY, Victor y HENRI, Stein (1887 y 1928) apud BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 256.

³⁴ Vid. BIDON Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 254

Afrodita—en el momento en el que se producía el compromiso matrimonial que solía ser en la primera adolescencia. Este momento marcaba de forma simbólica el paso de la niñez a la edad adulta³⁵.

Las muñecas de este periodo son articuladas, cuyos miembros se unen mediante cuerdas y fibras al cuerpo. Un buen ejemplo de ello son las muñecas encontradas en la necrópolis romana de Las Eras (Ontur, Albacete), un yacimiento datado entre los siglos V y IV a.C.³⁶ El conjunto de muñecas encontrado consta de cinco piezas, un número excepcional para este tipo de hallazgos, talladas cuatro en hueso y una de ellas en ámbar. En este caso se trata de una pieza completa que compone el tronco y cabeza, mientras que las extremidades son articuladas y unidas mediante muescas. Muy probablemente estas muñecas iban vestidas con trajes y calzadas con escaarpines, ya que se han hallado pequeñas piezas textiles en otros ejemplares aparecidos en tumbas mejor conservadas. Alberto Balil realizó en la década de 1960-1970 un estudio iconográfico, analizando los peinados de estas muñecas relacionados con las modas vigentes en tiempos de Helena y Fausta, madre y esposa respectivamente de Constantino I, por lo que se podrían situar en los albores del siglo IV a.C.³⁷

De la muñeca medieval apenas nos han llegado restos, aunque según las fuentes y la iconografía debía ser un juguete de imitación del mundo adulto como hemos apuntado anteriormente. Se conocen ciertas muñecas hechas en cera, posiblemente de carácter votivo, como la realizada para el obispo de Exeter Edmund Lacey, encontrada en los aledaños de la catedral y fechada en el siglo XV³⁸. El modelo sería idéntico al de las muñecas con fines lúdicos. La muñeca era de fabricación casera; de trapo cosido o con nudos, estropajos envueltos en paños para los estamentos más pobres, mientras que para las niñas de la nobleza y realeza se les proporcionaban muñecas realizadas por artesanos y dispuestas con diversas ropas y zapatos a la moda. Cuenta de ellos nos ofrece la noticia del pago en 1492 de 39 sueldos pagados por los Reyes Católicos a un sastre de Valencia por coser “*faldellinas, abits, camisas, y trançats de olanda*” para las muñecas que se enviaron a Barcelona para las infantas³⁹.

Apenas contamos con información de la fabricación o restauración de las muñecas en las cuentas reales, documentos que en muchas ocasiones sí nos aportan información importante sobre otros aspectos de los juguetes. Destacan las llamadas *paupines* —“muñecas” en francés antiguo— de la corte de Anjou o de Francia, que serían artículos de lujo, ricamente vestidas y peinadas y realizadas en materiales ricos. Uno de los pocos ejemplos en los que estas muñecas se reflejan en las cuentas reales es el que hace referencia a Raoulin de la Rue, un vendedor de París documentado en 1455, el cual vende “una muñeca hecha a la manera de una señorita a caballo y un lacayo que va a pie” que se destina “para su disfrute” a Magdalena de Francia, hija pequeña de Carlos VII⁴⁰.

³⁵ ANTOÑANZAS MEJÍA, Fernando (2005).

³⁶ Hoy conservadas en el Museo de Albacete.

³⁷ BALIL, Alberto (1962).

³⁸ ORME, Nicholas (1995): p. 169.

³⁹ BERNIS, Carmen (1978): p. 43.

⁴⁰ BIDON Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 254.

Además de las muñecas, otros elementos lúdicos propios de las niñas medievales eran las vajillas en miniatura. Se tiene constancia de unos cacharros de pequeño tamaño realizados en el periodo nazarí en Granada y que han sido estudiados por Purificación Marinetto Sánchez⁴¹, así como otros similares en Inglaterra⁴². Tenemos constancia de que este tipo de juguetes podían ser regalos de madres a hijas: “pequeñas escudillas y fuentes de plata que [Allebret, el orfebre] ha hecho por encargo de la Señora, para divertimento de la señorita Marguerite” (que en 1376 tiene dos años)⁴³.

Narra el *Livre des miracles*⁴⁴ que este tipo de piezas se regalaban a las niñas a la edad de tres años. Los “cacharritos” se fabrican a imagen y semejanza del objeto real: jarritos de vino, vasos, bandejas o pequeños pucheros para guisar como los encontrados en las excavaciones del castillo de Estrasburgo⁴⁵. Los materiales con los que se realizan estas diminutas vajillas son los mismos que sus homólogos para adultos –cazos de barro cocido, jarritos de estaño, etc.–.

Conclusiones

Advertimos, para concluir este artículo, que los objetos aquí recogidos son solo una muestra del amplio repertorio de juegos que se practicaba en la Edad Media y que conocemos gracias a las fuentes escritas. Hemos creído conveniente centrarnos en las piezas que más repite la iconografía y que seguramente fueron los juguetes más populares y difundidos entre la infancia de este periodo. Más allá de los ejemplos estudiados en estas páginas, había muchos otros como peonzas, cazamariposas, pequeños teatrillos con marionetas, dados, etc.

Tras haber analizado los juguetes anteriores, es evidente que las referencias a la mayoría de ellos indican que posiblemente estos juegos serían para los niños, sin indicar si las niñas jugarían también con ellos. En cuanto a los sonajeros y los pajarillos, podemos pensar tras estudiar los elementos arqueológicos, las fuentes escritas y la iconografía, que no había una exclusividad en el uso de estos juguetes según el sexo, por lo que podían formar parte del repertorio de juegos de niños y niñas. Por el contrario, el caballito de madera y el molinillo serían patrimonio ocioso de los niños en su estrecha relación con el mundo de la caballería y los roles sociales que desarrollarían en la edad adulta. Por otro lado, las muñecas cumplían no solo una función lúdica, sino también una función didáctica enfocada al rol de madres que las niñas tendrían en el futuro.

Cabe decir por tanto, que los juguetes –tal y como ocurre hoy en día– tenían como objetivo entretener y enseñar a los niños y niñas de la Edad Media una serie de valores que se ajustaban a su sexo y a sus condiciones sociales, y que indiscutiblemente iban unidos al acercamiento del mundo adulto –las tareas domésticas, el papel que se ejercería dentro del estamento al que se pertenecía, el trabajo a desempeñar– a través del juego y los juguetes.

⁴¹ MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (1998).

⁴² ORME, Nicholas (1995): p. 4.

⁴³ GAY, Victor y HENRI, Stein (1887 y 1928): p. 605.

⁴⁴ París, BnF, Ms. Fr. 2829, fol. 96v.

⁴⁵ BIDON, Danièle Alexandre y CLOSSON, Monique (2008): p. 252.

Selección de obras

- Pajarito metálico con lengua movable, siglo XV. Museo de Londres.
- Muñeca votiva tardomedieval realizada en cera para el obispo Edmund Lacey de la catedral de Exeter, siglo XV. Biblioteca de la catedral de Exeter.
- Niños jugando a la peonza. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 64r.
- Niñas observando un teatrillo de títeres. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 54v.
- Niños tirando de un carro. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 82v.
- Niños jugando en un columpio. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 78v.
- Niña jugando a la pelota y niño con caballito de madera y molinillo. Iohannes Baptista Matthaei, *Die Wappenkunst*, 1475. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 12820, fol. 182r.
- Gregorio di Cecco, *Madonna de la Humildad*, 1423. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (detalle).
- Las edades del hombre. *Libro de las propiedades de las cosas* de Bartolomé el Inglés, siglo XV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 218, fol. 95v.
- La Virgen con Niño (detalle). *Libro de Horas de Isabel la Católica*, c. 1460-1465. Madrid, Real Biblioteca, Ms. II/ Tesoro, fol. 37v.
- La Sagrada Familia. *Libro de Horas*, España, c. 1460. Londres, The British Library, Ms. Add. 18193, fol. 48v.
- Niño Jesús. El Bosco. *Subida del Calvario* (reverso), c. 1490. Viena, Kunsthistorisches Museum (detalle).
- Maestro de la St. Georgsgilde, *Retratos del archiduque Carlos y sus hermanas Leonor e Isabel*, 1502. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- Lucas Cranach el Viejo, *Cristo bendiciendo a los niños*, c. 1535. Frankfurt, Städel Museum (detalle).
- Juan Pantoja de la Cruz, *La infanta Ana Mauricia de Austria, hija de Felipe III*, 1602. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Bibliografía

ANTOÑANZAS MEJÍA, Fernando (2005): *Artistas y juguetes*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

ARIÈS, Philippe (1973): *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Taurus, Madrid.

- ARIÈS, Philippe (1979): *Centuries of Childhood*. Penguin books, Harmondsworth.
- ARROÑADA, Silvia Nora (1997): “Aproximación a la vida de los niños en la Baja Edad Media española”, *Meridies: Revista de historia medieval*, nº 4, pp. 57-70.
- ARROÑADA, Silvia Nora (2008): “Algunas reflexiones sobre la medicina andalusí”, *Iacobus: revista de estudios jacobeos y medievales*, nº. 23-24, pp. 99-118.
- BALIL, Alberto (1962): “Muñecas antiguas en España”, *Archivo Español de Arqueología*, t. XXXV, nº 105, pp. 70-85.
- BERNIS, Carmen (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Vol. 1. Las Mujeres*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- BIDON, Danièle Alexandre; CLOSSON, Monique (2008): *La infancia a la sombra de las catedrales*. Presses Universitaires, Zaragoza.
- BISHOP, Morris (1971): *The “Horizon” Book of the Middle Ages*. The Penguin book of the Middle Ages, Penguin, Harmondsworth.
- CABRERA SÁNCHEZ, Margarita (2011): “Un texto pediátrico del siglo XIV: el Tratado de los Niños de Bernardo de Gordonio”, *Meridies*, IX, pp. 69-86.
- DEMAUSE, Lloyd (1994): *Historia de la infancia*. Alianza Editorial, Madrid.
- ÉLUARD, Paul (1954): *Anthologie du Moyen Age*. Club Français du Livre, París.
- GARCÍA, Osvaldo (2004): *Los Evangelios Apócrifos*. Arkano Books, Madrid,
- GAY, Victor; HENRI, Stein (1887 y 1928): *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*. Société Bibliographique, París.
- GODEFROY, Frédéric (1937): *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX au XV siècle*. Juilliard, París.
- HERNANDO, Pedro Luis (2010-2011): “El coral rojo como recurso médico y mágico. Una visión antropológica desde el arte”, *Temas de antropología aragonesa*, nº 18, pp. 211-229.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2004): *Las fiestas en la cultura medieval*. Areté, Madrid.
- MALPARTIDA, Juan (1994): *Obras completas de Enrique de Villena I*. Cátedra, Madrid.
- MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (1998): “Juguetes de época nazarí. La vajilla en miniatura”. En: GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (dir.): *Vida cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 156-189.
- MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen: “De perros, mangostas y papagayos: animales de compañía en los tiempos medievales”. *Medieval Animal Data Network* (blog en Hypotheses.org), <http://mad.hypotheses.org/546>, 25/5/2015. Última consulta 10/4/2016.
- PIPONNIER, Françoise (1970): *Costume et vie sociales. La Cour d'Anjou. XIV-XV siècles*. Mouton, París.

ORME, Nicholas (1995): “The Culture of Children in Medieval England”, *Past & Present*, nº 148, pp. 48-88.

ORME, Nicholas (2001): *Medieval Children*. Yale University Press, Londres.

RADFORD, M. Ursula (1949): “The Wax Images found in Exeter Cathedral”, *The Antiquaries Journal*, nº 29, pp. 164-168.

SALIDO, José Vicente (2014): “El mundo infantil en el romancero hispánico barroco: educación, juegos y folclore”, *Ocnos*, nº 11, pp. 141-168.

VILANOU TORRANO, Conrado (2013): “La doctrina pueril de Lulio: una enciclopedia escolar del siglo XIII”, *Educación XXI: Revista de la Facultad de Educación*, vol. 16, nº 2, pp. 97-114.

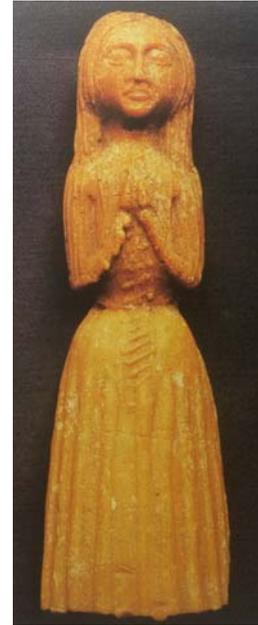


◀ **Pajarito metálico con lengua movable, siglo XV. Museo de Londres.**

[Foto: ORME, Nicholas (2001): p. 174]

▶ **Muñeca votiva realizada en cera para el obispo Edmund Lacey de la catedral de Exeter, siglo XV. Biblioteca de la catedral de Exeter.**

[Foto: ORME, Nicholas (2001): p. 169]



Niños jugando a la peonza. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 64r.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/bc/a5/67/bca567b416701913dd1f1f5ac4d4f9ae.jpg> [captura: 28/4/2016]



Niñas observando un teatrillo de títeres. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 54v.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/76/6f/c7/766fc716072b881532be05457b4472cc.jpg> [captura: 28/4/2016]



Niños tirando de un carro. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 82v.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/78/5c/c2/785cc2c70b8ae8752fa32f1e2fd6338e.jpg> [captura: 28/4/2016]



Niños jugando en un columpio. Jehan de Grise y taller, *Romance de Alexandre*, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, Ms 264, fol. 78v.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/40/e3/c7/40e3c75246f427cb92e5f1fe0d4476d4.jpg> [captura: 28/4/2016]



Niña jugando a la pelota y niño con caballito de madera y molinillo. Iohannes Baptista Matthaei, *Die Wappenkunst*, 1475. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 12820, fol. 182r.

<http://www.bildarchivaustria.at/Bildarchiv/HAN/1/B5036969T9804025.jpg> [captura: 28/4/2016]

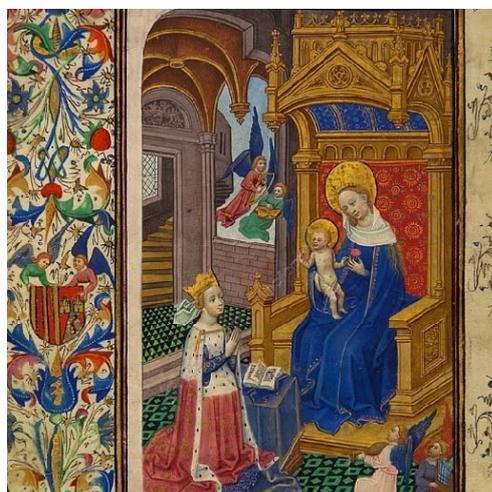


▲ Gregorio di Cecco, *Madonna de la Humildad*, 1423. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (detalle).

<http://www.stilearte.it/wp-content/uploads/2015/01/gregorio-di-cecco.jpg> [captura: 28/4/2016]

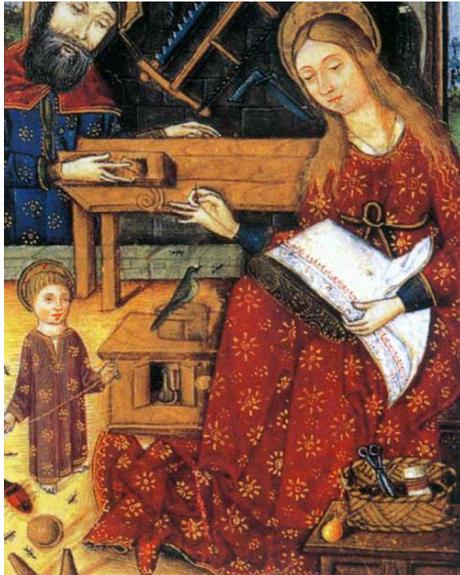
► La Virgen con Niño (detalle). *Libro de Horas de Isabel la Católica*, c. 1460-1465. Madrid, Real Biblioteca, Ms. II/ Tesoro, fol. 37v.

http://fotos.patrimoniocacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_Tesoro/index.html [captura: 28/4/2016]



▲ Las edades del hombre. *Libro de las propiedades de las cosas* de Bartolomé el Inglés, siglo XV. París, BnF, Ms. Fr. 218, fol. 95v.

<http://visualiseur.bnf.fr/Document/CadresPage?O=COMP-1&T=pleinEcran> [captura: 28/4/2016]



◀ **La Sagrada Familia. Libro de Horas, España, c. 1460. Londres, BL, Ms. Add. 18193, fol. 48v.**

https://imagesonline.bl.uk/en/asset/show_zoom_window_popup.html?asset=5662&location=grid&asset_list=5662&basket_item_id=undefined
[captura: 28/4/2016]



▲ **Niño Jesús. El Bosco. Subida del Calvario (reverso), c. 1490. Viena, Kunsthistorisches Museum (detalle).**

http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2016/02/18/18/315831810000578-3453347-Jheronimus_Bosch_Christ_Child_ca_1490_1510_Wien_Kunsthistorische-m-39_1455821184681.jpg [captura: 28/4/2016]



◀ **Maestro de la St. Georgsgilde, Retratos del archiduque Carlos y sus hermanas Leonor e Isabel, 1502. Viena, Kunsthistorisches Museum.**

https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_of_Austria#/media/File:Charles_V_and_his_sisters.jpg [captura: 28/4/2016]



◀ **Lucas Cranach el Viejo, Cristo bendiciendo a los niños, c. 1535. Frankfurt, Städel Museum (detalle).**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_the_Elder_Christ_blessing_the_Children,_Frankfurt_am_Main,_St%C3%A4del_Museum.jpg [captura: 28/4/2016]

► **Juan Pantoja de la Cruz, La infanta Ana Mauricia de Austria, hija de Felipe III, 1602. Viena, Kunsthistorisches Museum.**

<https://diogeneschilds.files.wordpress.com/2012/05/la-infanta-doc3b1a-ana-mauricia-de-austria.jpg> [captura: 28/4/2016]



ORIGEN Y FUENTES TEXTUALES DEL CALVARIO DE LA REDENCIÓN.

APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DE LOS PATRIARCAS VENERANDO LA IMAGEN DE CRISTO EN LA CRUZ*

Rubén GREGORI

Universitat de València
Departament d'Història de l'Art
Ruben.Gregori@uv.es

Recibido: 27/4/2016

Aceptado: 24/5/2016

Resumen: El ciclo de la Pasión de Cristo ha sido, si no el que más, uno de los temas con mayor representatividad a lo largo de la historia de las imágenes. Desde la Santa Cena hasta la Ascensión, los episodios del tormento del nazareno se han ido plasmando en la gran mayoría de los soportes pictóricos y escultóricos, convirtiéndose de esta manera en referentes visuales para toda la sociedad. De entre todos ellos, sin embargo, hay que señalar por su gran significado el tema de la Anástasis, la bajada a los infiernos de Cristo y su posterior resurrección, efectuada tras la liberación de los patriarcas del Limbo.

Con un alcance y trascendencia tan remarcable, puesto que la Anástasis subraya la victoria de Cristo sobre la muerte, no es de extrañar que rápidamente se codificase y se difundiese la imagen del Salvador rescatando a los padres del Antiguo Testamento de las fauces del Tártaro¹. Sin embargo, no es el descenso ni la liberación de los ancianos el tema de este trabajo, sino el momento que precede al traslado de estos al Paraíso, cuando los patriarcas piden a Cristo ver y reverenciar su cuerpo en la cruz.

Esta curiosa petición dio a luz un tipo iconográfico de gran singularidad pero con escasa representatividad y exiguo alcance, pues hasta ahora únicamente se ha detectado en el transcurso del siglo XV y circunscrito al ámbito de la Corona de Aragón. No obstante, antes de centrarnos en las representaciones de la veneración de la cruz por parte de los patriarcas, también conocido como Calvario de la Redención, emprendemos el análisis de las fuentes que dieron lugar a la aparición del mismo.

Palabras clave: Calvario de la Redención; *Descensus ad inferos*; patriarcas; literatura catalana.

Abstract: The Passion of Christ is one of the most depicted cycles throughout the history of images. From the Last Supper to the Ascension, the episodes of Jesus's torments have been represented in many paintings and sculptures. In this way, it became a visual reference to all society. Among the abovementioned episodes, we may highlight, for its great significance, the Anastasis, that is to say, Christ's Descent into Hell, the liberation of the Patriarchs from Limbo and His later resurrection.

* El presente artículo ha sido realizado en el marco de la beca predoctoral "Atracció al Talent" de la Universitat de València. Además, el texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *Recepció, Imagen y Memoria en el Arte del pasado* (HAR 2013-48794P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la Universitat de València. Por otra parte, quisiéramos agradecer la guía y las sugerencias de nuestro director Amadeo Serra.

¹ Para una visión sobre la gestación y difusión de la Anástasis en el arte medieval, consúltese GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011).

With its remarkable reach and transcendence, as the Anastasis underlines the victory of Christ over death, it is not surprising that the image of the Old Testament patriarchs being rescued from Hell by Christ was soon codified and depicted². However, it is not the descent or the liberation of the venerable elders the subject of this article, but the moment that precedes their transfer to Paradise, when the Patriarchs ask Christ if they can see and venerate His body on the cross.

This curious request gave birth to a new and singular iconography with insufficient representativeness and meager scope. So far, it has only been detected during the 15th century and always confined to the Crown of Aragon. Nevertheless, before focusing on the representations of the veneration of the cross by the Patriarchs, also known as the Calvary of Redemption, we will start by analysing their literary sources.

Keywords: Calvary of Redemption; *Descensus ad inferos*; patriarchs; Catalan literature.

Germen y difusión del *Descensus ad inferos*

El tema de la Anástasis incluye el Descenso a los Infiernos –o *Descensus ad inferos*– en el que se narra la bajada de Cristo al Limbo para rescatar a los patriarcas. Este espacio, también conocido como el Seno de Abraham³, formaba parte del piso superior del infierno en el que no se aplicaba ningún castigo más que la ausencia de Dios. A causa del Pecado Original, los padres veterotestamentarios tenían que aguardar la venida del Salvador –cuya llegada fue anunciada por los Santos Inocentes– para así poder abandonar el averno, entrar en el Cielo y ser recibidos por Enoc y Elías⁴. Con la muerte del Hijo de Dios, la humanidad fue absuelta por la falta que supuso la caída de Adán y Eva, y, por tanto, también lo fueron aquellos que habían permanecido custodiados en el Limbo: los primeros padres, Abraham, Jacob, Moisés, David, Salomón, etc. Por el sacrificio de Cristo, no solo fueron liberados, sino que también obtuvieron el perdón.

El relato del *Descensus ad inferos* forma parte, junto a las *Acta Pilati*, del Evangelio de Nicodemo. Este texto apócrifo tiene una fecha muy tardía, pues solamente aparece en algunos manuscritos latinos con posterioridad al siglo X, debido a que las dos piezas literarias que lo conforman son independientes entre sí. De hecho, cada una de las dos partes tiene autonomía sin la otra y una conclusión propia, por lo que se corrobora la hipótesis de que cada fragmento es unitario⁵. Centrándonos en el segundo documento –datado en torno a los siglos II-III–, consta el *Descensus* de once capítulos (caps. XVII-XXIX) en los que se va narrando por boca de Leucio y Carino, hijos de Simeón, cómo Cristo bajó a los infiernos, siendo esta empresa nada deleznable, pues su

² For an overview about the origin and diffusion of the Anastasis in the Medieval art, see GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011).

³ “[...] Sobre el Limbo, en su concepción antigua de *Seno de Abraham* o lugar donde residían las almas justas del Antiguo Testamento en espera de su liberación por Cristo, tan solo San Lucas (XVI, 22-24) se refiere parabólicamente a él en ocasión de narrar cómo Epulón, desde los infiernos, pidió a Abraham que enviara a Lázaro para mitigar sus tormentos”. CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel y SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): p. 94.

⁴ TOLDRÀ I VILARDELL, Albert (2000): pp. 130-131.

⁵ “[...] tanto el título de *Evangelium Nicodemi* como la unión de las dos partes antedichas se deben a un autor de la época carolingia, que se fió demasiado de cierta alusión adicional a Nicodemo que se encuentra en el prólogo de *Acta Pilati*”. SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): p. 396.

paso por el inframundo cosechó distintas victorias⁶. Durante los tres días que permaneció en el averno quebrantó las puertas que daban entrada al abismo, venció a Satán y liberó a los cautivos que allí se encontraban, los padres del Antiguo Testamento, todo ello antes de obrar el milagro más grande, su resurrección.

Del manuscrito original del *Descensus*, como apunta Aurelio de Santos, “[...] no se conserva más que una recensión griega. Pero existen dos versiones latinas: la A sigue de cerca el relato griego, mientras que la B se aparta bastante de él y ofrece, además, el interés de haber sido en Occidente la difusora de las ideas del *Descensus*”⁷. Por su conexión con el tema que tratamos, la contemplación de la cruz por los patriarcas, abordaremos la edición Latín B, ya que en ella encontramos una imprecisa alusión a la petición de poder contemplar la imagen del crucificado. Y es que hay que apuntar que en ninguna de las dos versiones del manuscrito se encuentra mención alguna a la demanda de los cautivos. Sin embargo, no es óbice esto para encontrar, como en su día apuntó Judith Berg “[...] a vague precedent for this incident in one of the versions of the Gospels of Nicodemus, specifically the one called «Latin B» by scholars”⁸.

Al respecto, dice la edición Latín B en el capítulo XXVI: “Entonces todos los santos [los patriarcas] de Dios rogaron al Señor que dejase en los infiernos el signo de la santa cruz, señal de victoria, para que sus perversos ministros no consiguieran retener a ningún inculpado a quien hubiere absuelto el Señor. Y así se hizo; y puso el Señor su cruz en medio del infierno, que es señal de victoria y permanecerá por toda la eternidad”.

Vemos, por tanto, que es el Evangelio de Nicodemo el primero en recoger de forma extensa y descriptiva el relato de la bajada a los infiernos, si bien se pueden detectar previas alusiones en el Credo de los Apóstoles y en distintas referencias bíblicas⁹: Sal. 9, 14; Sal. 24, 7; Sal. 30, 4; Sal. 107, 10-16; Mt. 12, 40; Mt. 27, 51-53; Rm. 10, 7; 1 P. 3, 18-20; Ef. 4, 7-10¹⁰.

De este modo, será a partir del apócrifo de Nicodemo cuando la narración del *Descensus* se irá expandiendo por toda Europa. Además, contribuyeron a la difusión del tema otros textos que fueron compilando en sus páginas la descripción de la entrada de Cristo en los Infiernos. Encontramos, por ejemplo, el Evangelio de Bartolomé (siglos V-VII), en el que, a través de preguntas por parte del apóstol a Jesús, se cuenta cómo Cristo

⁶ “[...] el autor del manuscrito hallado y traducido es Nicodemo, de ahí el nombre del evangelio (desde luego, el nombre de Nicodemo no corresponde al autor o compilador real-histórico pero esto no tiene ninguna importancia desde el punto de vista del artificio literario y del texto en el texto). Sin embargo, lo que vuelve aún más laberíntica la narración es que la parte del *descensus* tiene como autores a los hijos de Simeón. Este dato la coloca en una dimensión aún más lejana, en términos de verosimilitud”. ZÚÑIGA, Mónica (2012): pp. 241-243 –para la cita véase p. 243–.

⁷ SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): p. 400.

⁸ BERG SOBRÉ, Judith, (1979): p. 307.

⁹ Hay que apuntar que en el Antiguo Testamento no hay menciones consolidadas a la resurrección –más bien alguna referencia a la otra vida–, ya que esta se manifiesta a partir de la llegada de Jesucristo. ZÚÑIGA, Mónica (2012): pp. 248-249. Sin embargo, ello no impide que se detecten en los Salmos pasajes que apunten a la salvación de la muerte como los que se exponen.

¹⁰ Miguel Àngel Català y Vicente Samper añaden también Lc. 23, 47, aunque en este caso el pasaje se refiera a la muerte de Jesús: “Cuando el centurión vio lo que había acontecido, dio gloria a Dios diciendo: Verdaderamente este hombre era justo”. CATALÀ GORGUES, Miguel Àngel y SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): p. 94.

abandonó temporalmente la cruz para, en cuerpo y alma, rescatar a los cautivos del Limbo. San Bartolomé al respecto le pregunta a su maestro en el capítulo I cómo “[...] Al sobrevenir las tinieblas, yo estaba contemplándolo todo. Y vi cómo desapareciste de la cruz y sólo pude oír los lamentos y el crujir de dientes que se produjeron súbitamente en las entrañas de la tierra. Comunícame, Señor, adonde fuiste desde la cruz”. Y Cristo, asombrado porque su discípulo advirtiese su marcha, le responde que “Cuando desaparecí de la cruz, es que bajé al infierno para sacar de allí a Adán y a todos los que con él se encontraban” y más adelante “[...] hice salir a todos los patriarcas y vine de nuevo a la cruz”. Pero como se puede comprobar, a pesar de basar el relato en el del *Descensus*, incorporando incluso la conversación entre Belial (Satán) y el Infierno, tampoco encontramos en este apócrifo ninguna referencia a la petición de reverenciar al crucificado.

Siguiendo la estela del *Evangelio de Bartolomé*, tenemos otros ejemplos que anexaron el pasaje de la bajada al inframundo como el *Speculum Historiale* (capítulo LVI del libro VII) de Vicente de Beauvais (c. ¿1190?-¿1264/1267?) o la *Leyenda Dorada* (capítulo LIII) de Santiago de la Vorágine (1230-1298), dos obras de gran calado que influyeron tanto a nivel literario como artístico, ayudando a definir y codificar numerosos tipos iconográficos. No obstante, en ninguno de los dos casos se menciona nada sobre la veneración de la cruz tras el rescate de los justos. También teólogos como san Agustín (354-430) o santo Tomás de Aquino (1224/25-1274) en su *Summa Theologiae* (III, c. 52) –escrita entre 1265 y 1274– ahondaron sobre el descenso a los Limbos sin entrar en la contemplación del crucificado.

La nueva espiritualidad como difusora del *Descensus ad inferos*

Con la irrupción de movimientos religiosos que demandaban una vuelta al cristianismo inicial a lo largo de la Baja Edad Media –como puede ser la *devotio moderna* o la *stricta observancia*–, la figura de Cristo recibió un renovado interés, llegando a convertirse en un referente para la comunidad cristiana. Esta búsqueda del “[...] espíritu cristiano primigenio en una forma de vida de perfección en común” se basaba en la *imitatio Christi*, es decir, en la imitación de la conducta y comportamiento de Jesucristo¹¹. Mediante la humanización y el acercamiento del Salvador, se permitía una mayor comprensión tanto del cristianismo como de la figura de Cristo, dado que se abandonaban las concepciones del Dios escolástico a favor de una visión cristocéntrica que otorgaba mayor importancia al Hijo¹².

Esta revitalización del Jesús más humano –aunque no por ello menos divino– propició el desarrollo de un tipo de literatura conocida como *Vitae Christi*¹³. Estos

¹¹ POST, Regnerus Richardus (1968); VAN ENGEN, John (2008). Para la cita véase HAUF I VALLS, Albert G. (1998): p. 265.

¹² NIRENBERG, David (1997), p. 18. Maxime Deurbergue dirá que “[...] *This, more decisively than any trend of humanist thought, was a factor of change, since the God who was preferably worshipped was no longer the abstract sum of all perfections scrutinized by scholastic writers tautening the theology of Thomas Aquinas, but rather the Incarnate Saviour, contemplated from his birth to his Passion, and divinely encapsulating the perfection of human life*”. DEURBERGUE, Maxime (2012): p. 143.

¹³ Al contrario de lo que ocurre con los Evangelios en los que se presenta a Cristo como hijo de Dios, alejándolo del plano humano, ahora se quiere hacer partícipe al fiel del padecimiento de este, y de esta forma se lo va humanizando y haciendo la imitación de sus obras más accesible. PARSHALL, Peter (1999): p. 459.

arquetipos literarios nacieron a partir de la renovada importancia del culto de Cristo, sobre todo en los entornos franciscanos por su defensa de la meditación intimista centrada en la Pasión¹⁴. Se concibieron como una extensión narrativa de los sucesos no acontecidos en los Evangelios, para que el fiel conociera todos los detalles de la vida de Jesús y pudiese imitarlo¹⁵. Así, Cristo se convirtió en el eje central del cristianismo, adquiriendo una relevancia fundamental en la mentalidad de los creyentes que empezaron a asociar los hechos cotidianos con la vida del Hijo de Dios¹⁶.

De entre todas las *Vitae Christi* nacidas como fruto de esta nueva espiritualidad, se pueden destacar por su marcada vinculación con el *Descensus* las *Meditationes Vitae Christi*¹⁷ atribuidas a pseudo-Buenaventura¹⁸ y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1300-1377/1378), de especial influencia en las *Vitae Christi* posteriores¹⁹.

Las *Meditationes* tratan el tema de la bajada al inframundo en el capítulo LXXXV: “[...] *Immediately upon His death He descended to the holy fathers in Hell and stayed with them. And then they were in glory; for the sight of the Lord is perfect glory. Therefore consider and remark how much goodness there was in His descending into Hell, how much charity, how much humility. For He could have sent an angel to hem, to free all His servants and bring them to Him wherever He wished; but His infinite love and humility would not allow this. Therefore He Himself descended: the Lord of all visited them as if they were friends and not servants, and stayed with them until dawn on Sunday morning. Reflect on this well, and admire and try to imitate it. The holy fathers rejoiced at*

¹⁴ PUIG SANCHIS, Isidro y VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2012): p. 154. El propio Félix Vernet ya señaló que “*On a dit, dans une formule encore plus exacte qu’ingénieuse que le moyen âge eut «la passion de la passion du Sauveur»*”. VERNET, Félix (1929): p. 82.

¹⁵ HONÉE, Eugène (1994), p. 165.

¹⁶ Johan Huizinga en su *El Otoño de la Edad Media* apuntó que “[...] tan lleno de Cristo estaba el espíritu de aquella época, que el motivo de Cristo empezaba a resonar en cuanto había la menor y más superficial semejanza entre cualquier actitud o cualquier idea y la vida o la pasión del Señor. Una pobre monja que lleva leña a la cocina, figurase que lleva la cruz. La simple idea de llevar madera, basta para presentar a la acción el luminoso brillo del más elevado acto de amor”. HUIZINGA, Johan, (2004 [1919]): p. 252.

¹⁷ PSEUDO-BUENAVENTURA (1977).

¹⁸ Hay algunos investigadores que buscan en esta obra la pluma del franciscano toscano Juan de Caulibus. HUNDERSMARCK, Lawrence F. (2003), p. 46; PEGO PUIGBÓ, Armando (2004): pp. 45 y 98. También se ha querido ver como posible autor, tras las investigaciones de Columbano Fischer, al franciscano Jacobo de Cordone. FISCHER, Columbano (1932).

¹⁹ “Pero he aquí que la vida de Jesús y su palabra se ponían al alcance de un vasto público, y precisamente en una compilación que la Edad Media moribunda había distinguido como eminentemente propia para divulgar las riquezas del Nuevo Testamento: la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia [...]. El Cartujano fundía los cuatro Evangelios en uno solo para componer una historia de Cristo [...]. La *Vita Christi* enseñaba a leer la historia de Dios en los hombres, es decir, a meditar sobre ella, a hacer de ella el vehículo del alma hacia Dios. La oración introducía a ella, y ella introducía a la oración. Por otra parte, Ludolfo, en la verbosa paráfrasis con la cual satisfacía las exigencias de la cuádruple interpretación, había tenido la feliz idea de entresacar de los Padres de la Iglesia comentarios penetrantes o sublimes que una secular tradición había juntado a las palabras sagradas con lazo indisoluble. Todo lo que el cristianismo tenía de más venerable se hallaba así preso en la malla desigual de ese enorme libro que ahuyenta al lector moderno por su profusión de oraciones insulsas, en donde está como incrustado el Evangelio, pero que le reserva también, cuando Ludolfo cede la palabra a los Padres, tan hermosas sorpresas [...]. La contemplación a que este libro convidaba llegaba al corazón por vía de la imaginación [...]. Y es muy significativo que la poesía devota de esta época deba tanto al Cartujano”. BATAILLON, Marcel (1950): pp. 44-45.

His coming and were full of immense joy. All discontent was banished far away, and they remained praising Him and singing to Him. [...] Then the Lord received them, leading them in exultation out of Hell; and proceeding before them gloriously, He placed them in the paradise of delights. After a little while spent agreeably with them, when Elias and Enoch recognized Him, He said, 'It is time for me to resurrect my body: I shall go and reassume it'"²⁰. Puede verse, pues, como en los casos anteriores, que tampoco se menciona el pasaje de la veneración de la cruz.

Lo mismo ocurre con la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, ya que a pesar de describir detalladamente el descenso al infierno en el capítulo LXVIII, no proporciona ninguna referencia a la demanda de los justos, si bien claman por ver el cuerpo de Cristo en gloria cuando ya haya resucitado: "Aquí devemos considerar que es lo que el Señor hizo en los tres días de su muerte. Y dezimos y confessamos que el cuerpo estuvo en el sepulcro y el ánima estava con los sanctos padres en el limbo (fol. CLIIIv). [...] E allí nuestro redemptor defendió a los santos padres en el limbo de los demonios y en fin viniendo él mismo en persona (fol. CLIIIv). [...] [Los patriarcas] no estavan detenidos por obligación de alguna culpa perteneciente a sus propias personas: más por la obligación y culpa del peccado original (fol. CLVr). [...] Allí que por sí mesmo descendió a los infiernos a librar a los sanctos padres y no como a siervos más como a sus amigos los visitó el Señor de todas las cosas y estuvo allá con ellos hasta la mañana del domingo y gozaronse todos los eletos (fol. CLVv) en su yda y fueron llenos de alegría immensa. [...] Entonces quebrantadas las puertas de los infiernos y atado el gran diablo Lucifer: tomolos el clementissimo Señor sacándolos con gran gozo de los infiernos y volviéndose para las tierras acompañado de la cavalleria de todos los sanctos: pusolos en el parayso terrenal (fol. CLVr). [...] Y entonces cayendo todos en tierra adoraronlo: suplicándole que se bolviesse luego para ellos porque desseavan muy mucho ver su gloriosissimo cuerpo bivo y glorificado" (fol. CLVIv)²¹.

²⁰ A causa de la inexistencia de una traducción completa de la obra al castellano nos servimos de la edición inglesa de Isa Ragusa y Rosalie B. Green citada en la bibliografía. PSEUDO-BUENAVENTURA (1977): pp. 350-351.

²¹ El volumen seguido corresponde a *La quarta p[ar]te del Vita Christi Cartuxano* de Ambrosio Montesino (¿1444?-1514) de la Biblioteca Valenciana (signatura XVI/656). Este franciscano fue el encargado de la traducción castellana por orden de los Reyes Católicos, haciéndose efectiva en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503. La obra fue dividida en cuatro partes, ubicándose el pasaje del descenso en la última de ellas. MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2013). Por otra parte, la edición catalana de la obra de Sajonia fue realizada por Joan Roís de Corella (1435-1497) y dividida también en cuatro partes: la de 1495 conocida como *Lo Quart del Cartoixà*; *Lo Terç del Cartoixà* aparecida más tarde pero en el mismo año de 1495; *Lo Primer del Cartoixà* de 1496; y *Lo Segon del Cartoixà* impresa por Cristóbal Cofman en 1500. HAUF I VALLS, Albert G. (1990): pp. 303-321; ROMERO LUCAS, Diego (2003). Roís de Corella, y a diferencia de Montesino –que sí intentó ser más fiel–, tradujo la *Vita Christi* en base a una paráfrasis libre, es decir, modificando y particularizando la versión original, por lo que la relación entre los capítulos es distinta a la del cartujo, correspondiendo el LXVIII al XI dentro de *Lo Quart del Cartoixà*, y en el que tampoco aparece el traslado de los patriarcas ante la cruz: "[...] *spirant lo Senyor a hora de nona, stigué lo cors en la creu y la sua ànima devallà a les infernals claustreres per delliurar les ànimes santes, que lonch temps passava que ab desig ineffable a ell Déu Redemptor speraven. [...] [Los patriarcas] quand la gloriosa ànima del Senyor miraren ab la divinitat unida, la qual divinitat clarament veren. O, com tots se prostren, com se agenollen, com se humilien! Ab quina devoció l'adoren. [...] staven los sants pares en lo loch que lo si de Abraam se nomena, perquè fon pare e principi de la fe en lo judaich poble e de les promeses del Messies. Ací devallà la sacratíssima ànima del Senyor e Déu nostre, hi encara rahanablement se deu creure que per alegria de la sua venguda totes les ànimes de purgatori féu delliures e manà que al si de Abraam pujassen, donant-los la glòria. [...] Hixqué [Cristo] de les infernals claustreres e portà al parahís terrenal aquella noble desferra*

La literatura catalana como génesis del Calvario de la Redención

No será hasta la irrupción del Siglo de Oro valenciano²² cuando podremos encontrar el relato de la contemplación de la cruz por parte de los padres del Antiguo Testamento, específicamente en un sermón de san Vicente Ferrer (1350-1419) y en las *Vitae Christi* de Francesc Eiximenis (1330-1409) e Isabel de Villena (1430-1490)²³.

Con la proliferación de la literatura cristocéntrica, el *Descensus* fue tratado también en el territorio de la Corona de Aragón por distintos autores, encontrándolo reflejado en obras como el *De como sacó Nuestro Señor Jeshu Christo los sanctos Padres del Infierno* del mozárabe san Pedro Pascual (1227-1300)²⁴; el *Libre del gentil e de los tres savis* (Del onçen article: Christ devayla als inferns de granea e perfecció) de Ramon Llull (1232-1315); *Lo passi en cobles* (1493)²⁵; la *Vida de la Sacratíssima Verge Maria* de Joan Roís de Corella; y la *Vida de la Verge* (cap. XXVI) de Miquel Pérez (siglos XV-XVI), entre otros²⁶. No obstante, será en los trabajos citados en las líneas anteriores los que trataremos con mayor profundidad, dado que son los que integran la descripción del Calvario de la Redención.

En cuanto a la primogenitura del tema, no ha habido consenso al respecto, puesto que san Vicente Ferrer y Eiximenis vivieron en el mismo periodo y la aparición del relato –al menos manuscrito– coincide prácticamente en ambos. Tanto uno como otro predicaron y divulgaron la fe, aunque de forma distinta, pues el dominico lo hizo a través de la palabra hablada y el franciscano mediante la palabra escrita. Sin embargo, por la labor de san Vicente como orador, bien pudo ser él el primero en incluir la demanda de los patriarcas para venerar la cruz a modo de *exemplum* para que los devotos cristianos

de l[e]s remudes, benaventurades ànimes, ab psalmòdies de veus angèliques, càntichs, hymnes e jubilacions alegres. En aquest parahís volgué tinguessen la posada fins al triümfó excel·lent de la sua ascensió gloriosa”.

²² Este es el nombre que se le da a la expansión económica, cultural y social del Reino de Valencia durante el cuatrocientos. Amplíese con: GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): pp. 31-38. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.) (2015).

²³ Estas coincidencias entre Eiximenis y Villena y las obras de arte que se comentarán posteriormente ya fueron esbozadas en BERG SOBRÉ, Judith (1979): pp. 307-309. Si bien no negamos que haya otros escritos anteriores que traten este pasaje, hasta este momento no se han dado a conocer.

²⁴ SAN PEDRO PASCUAL (1908): pp. 258-265.

²⁵ El 1474 Bernat Fenollar (1438-1518) recibió el encargo del virrey Luis Despuig de organizar una justa poética en honor a la Virgen María. A resultas de la justa poética nace *Lo passi en cobles*, volumen compuesto por tres piezas de temática religiosa que narran la Pasión del Salvador. La primera, *Història de la Passió*, es obra conjunta de Bernat Fenollar y Pere Martines (XV-XVI); la segunda, la *Contemplació de Jesus Crucificat*, es de Fenollar y de Joan Escrivà (c. 1430- c. 1503); la tercera es la *Oració a la sacratíssima Verge* y pertenece a Roís de Corella. En cada uno de ellos hay al menos una referencia al rescate efectuado por Cristo: en la *Història*, del verso 3752 al 3772; en la *Contemplació* del 224 al 233 y del 409 al 508; y en la *Oració* del 52 al 60. GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): pp. 13, 18, 388-389, 430, 433-434 y 451.

²⁶ Tenemos además otros manuscritos de gran alcance en la sociedad pero sin autor conocido como los poemas “*Sens e razos d’una escriptura*” (finales del XIII) y “*E la mira car era tot ensems*” (segunda mitad del XIV), el primero occitano y el segundo catalán, la crónica del *Gènesis* (c. siglos XIII-XIV) y el relato de *Gamaliel* (c. siglo XIV). IZQUIERDO, Josep (1994); GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): p. 130. No son estos todos los ejemplos catalanes que incluyeron el *Descensus*, pero sí son los más conocidos e influyentes. SARALEGUI, Leandro de (1942): pp. 254-257; ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): p. 164; RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): p. 18; SAMPER EMBIZ, Vicente (2013): p. 100.

aprendiesen de la eficacia de contemplar imágenes. Veamos, pues, qué dice el santo en referencia a este pasaje.

Este aparece documentado en el sermón predicado el domingo 23 de abril de 1413 para la Pascua de Resurrección, titulado *Surrexit, non est hic*²⁷. En él, el santo va contando cómo los cautivos divididos en grupos –patriarcas, profetas, sacerdotes, reyes y mujeres– agradecen y alaban el sacrificio y poder del Hijo de Dios²⁸. Finalmente, y cuando todos ellos han reverenciado al Salvador, los ángeles le preguntan por qué duerme tanto, pues ya han pasado los tres días y se acerca el momento de resucitar²⁹. Cristo despierta de su letargo, libera a los prisioneros y los lleva al pie la cruz, saliendo del sepulcro con tan gran revuelo que provoca un terremoto³⁰.

Por su parte, Eiximenis incorpora este pasaje en su *Vita Christi*, documentada alrededor de 1404³¹. El capítulo CXXVI (fols. 230v-231r) se inicia con la narración del descenso de Cristo y en el siguiente, el CXXVII (fols. 231r-232r), titulado “*Qui ensenya quines coses foren lavors fetes en los Infernis Inferns*”, aparece, además de las respectivas glorificaciones de los patriarcas al Redentor, la petición de contemplar su efigie en el madero. Así, dice el franciscano que los padres veterotestamentarios desean con gran fervor poder ir al Monte del Calvario para honrar su cuerpo, a la par que sienten también repulsa hacia los actos de los judíos, perpetradores del martirio y muerte del Salvador³².

En la *Vita Christi* de Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Santa Trinidad³³, se trata el pasaje del *Descensus* desde el capítulo CLXXXVII, empezando

²⁷ “Resucitó, no está aquí”, Mt. 28, 6.

²⁸ “*La anima ajustada ab la deitat, stant en lo lim dels sants pares, estech tro resucitá. Los sants pares, vehents que ere passat lo divendres, e la nit, e puy disapte, e puy la nit, ell desijaven tant que vessen aquell gloriós cors ab aquelles naffres que havia haguda la victoria. Així, estaven ab aquell gran desig, e delleberaren de supplicar-ho tots, cascú per son orde, que fos mercé de sa infinida clemencia que resuscitás*”. La cita de este sermón pertenece a la edición de José Sanchis Sivera: SAN VICENTE FERRER (1927): p. 306. Para el manuscrito en latín, véase SAN VICENTE FERRER (1485): pp. 24 y ss.

²⁹ “[...] *Per que dormiu tant, Senyor? Ja haveu dormit tres dies, duptant-se que no la tardás tro a la final resurrecció, que tots resuscitarem*”. SAN VICENTE FERRER (1927): p. 307.

³⁰ “[...] *Dix Jhesu Xrist: «Seguits-me», e levá-s la anima de Jhesu Xrist ab tots los sants, e seguiren-lo; e la anima de Jhesu Xrist entrá en lo moniment, e ysqué resuscitat gloriosament, e fon tan gran terratremol, que los qui guardaven lo moniment, axí com a morts caygueren, e mostrá llavors lo seu preciós cors gloriós a aquells sants; e tots los sants digueren: Gloria tibi Domine, qui surrexisti etc. Per ço fo huy celebrada desijosament*” (ibid).

³¹ Para más información sobre la obra del franciscano, véase: HAUF I VALLS, Albert G. (1990); HAUF I VALLS, Albert G. (dir.) (2009): pp. 209-266.

³² “[...] *que dequi puga ab tota aquella santa companyia al munt de Calvari a instancia dels sants pares per ensenyar lo seu cors penjat en la Creu, car encara no era levat, del qual fort moguts de gran compassió contemplaren-lo ab gran ardor moguts fort contra los jueus*”. Lamentablemente, la falta de una publicación o edición crítica del texto completo en catalán y castellano ha hecho que la *Vita Christi* de Eiximenis sea una gran desconocida en la actualidad, aunque sí fue conocida en época tardomedieval desde la década de los treinta del siglo XV, distribuida mediante diversos manuscritos como los *Santorales*. ROBINSON, Cynthia (2013): pp. 12 y 32-33. Por ello, empleamos el ms. 460 de la Biblioteca de Catalunya, que en su día también utilizó Judith Berg, si bien ella se confundió en la citación de los folios, arguyendo que estos pasajes se encontraban en los fols. 220v-222r: BERG SOBRÉ, Judith (1979): p. 308, n. 6. Ello, quizás, fue debido a que, en el margen del incunable donde se encuentra la numeración, la delineación del 2 y del 3 se asemeja y puede inducir al error.

³³ La particularidad más importante de esta obra es que se elabora desde la perspectiva de su madre, la

cuando Cristo anuncia por medio de mensajeros su llegada al Infierno, hasta el CCVIII, cuando de nuevo se centra en María y su dolor al comprobar el cuerpo muerto de su hijo. Asimismo, paulatinamente y con mayor detalle que en el caso de Ferrer y Eiximenis, del capítulo CLXXXVIII al CCI se cuenta cómo cada personaje –desde Adán a san Juan Bautista pasando por san José y santa Ana– va homenajando al Salvador de manera particular³⁴.

Será en el capítulo CCI³⁵ donde podremos encontrar el fragmento de la veneración, cuando el grupo de mujeres decida, encabezadas por Eva, poder ver la efigie crucificada de Cristo. La primera mujer se acercará a su marido Adán y ambos irán a formular la pregunta al Redentor, el cual estará feliz de poder satisfacer tal demanda. Sin embargo, en este caso no se traslada a los patriarcas al Gólgota, sino que continúan en el Limbo, pero a través de una visión les parece estar allí mismo³⁶.

Continúa el relato en el capítulo CCII (*Com lo pare Adam adorà la creu e lo sagrat cors del senyor, qui en aquella penjava, e, contemplant l'orde de la redemptió, tant satisfactòria al seu peccat, lohà e benehí la divinal magestat ensemps ab tots los altres pares*) narrando cómo “llegados” al Monte del Calvario, Adán se arrodilla a los pies de la

Virgen, y otorga una gran notoriedad a la figura de la mujer. Esta singularidad pudo deberse a que las receptoras de su *Vita Christi* iban a ser las propias monjas clarisas, si bien tal fue su influencia que traspasó los muros de clausura y la misma reina Isabel la Católica expresó su deseo de obtener una copia de la misma. FUSTER, Joan (1968): pp. 169-174; FERRER NAVARRO, Ramón (1972): p. 288; HAUF I VALLS, Albert G. (1990), p. 394; ALEMANY FERRER, Rafael (1993): pp. 311-313; DEURBERGUE, Maxime (2012): p. 145; GRAÑA CID, María del Mar (2001): p. 322; HAUF I VALLS, Albert G. (dir.) (2011): pp. 373-375; VILLENA, Isabel de (2011): pp. 12, 20 y 36. La propia Aldonça de Montsoriu, heredera de Isabel como abadesa, escribe en el prólogo de la primera edición publicada que “*Sor Ysabel de Billena ab elegant y dolç stil la ordenat, no solament per a les devotes sors y filles de hobeidiència que en la tanchada casa de aquest monestir habiten, mas encara per a tots los qui en aquesta breu, enugosa e transitòria vida viuen*”. Para la consulta de la *Vita Christi* de Isabel de Villena hemos utilizado la edición de Ramón Miquel i Planes de 1916. La cita corresponde a ISABEL DE VILLENA (1916): vol. I, p. 5.

³⁴ BERG SOBRÉ, Judith (1979): pp. 306-307.

³⁵ Ya con el encabezado (“*Com Adam e Eva supplicaren lo senyor que-ls fes mercé de poder veure lo seu sanctíssim cors axí com stava lavós en la creu, e foren contentats en sa demanda*”) queda explícito que tratará el pasaje.

³⁶ “*E les dones, [...] digueren, entre si mateixes: ‘O, si podíem veure lo cors del Senyor nostre, qui encara penja en la creu!’ E totes, desijoses de obtenir aquesta gràcia, acostaren-se a la mare gloriosa Eva [...]. E la gloriosa Eva, molt contenta e desijosa de una tal vista, volgué donar honor a son marit de una tan singular comanda; e, levant-se, acostà-s a Adam, que seya en sa cadira primer de tots, e dix-li: ‘Adam, senyor: feu-me tanta mercé que vós e yo supliquem la magestat del Senyor que plàcia a sa senyoria que, entre les altres misericòrdies e gràcies que-ns ha fetes, sia aquesta que vejам lo seu sagrat cors ans que devalle de la creu.’ E Adam, levant-se molt prest de la cadira, pres Eva per la mà per anar a fer la dita supplicació; e, venint davant lo Senyor, agenollat en la presència sua, dix Adam: ‘O, clemència infinida, a qui totes coses són possibles! Si plahia a la magestat vostra dispensar ab nosaltres e ab tots los que açí som que poguésem veure lo vostre excel·lent cors, qui encara penja en la creu, perquè pus ardents e inflamats siam en la amor e reverència vostra vehent a ull les penes e treballs que soffert ha vostra senyoria per la redemptió nostra!’ E lo Senyor, ab cara molt alegre, respòs dient: ‘Adam: só molt content de satisfer a la demanda vostra per complacència de vosaltres dos e de les filles vostres, qui són stades movedores de aquesta demanda.’ E tantost fon fet un camí de aquí hon ells staven fins a Monti Calvari, e sens exir de aquell loch los paregué ésser tots entorn de la creu e veure lo cors del Senyor molt clarament e adorant aquell ab profunda humilitat, car la divinitat sua nunca deseparà aquell sagrat cors, ans fon tostemp ab la ànima e ab lo cors, ab tot fossen separats per mort; e per ço aquell excel·lent cors devia ésser adorat de adoració latria, e axí fon fet per tots aquells gloriosos sancts’*”. ISABEL DE VILLENA (1916): vol. III, pp. 48-50.

cruz y la abraza con tal fervor que pareciera querer fundirse con ella³⁷. Y no solo eso, sino que también incita a sus compañeros para reverenciar al crucificado mediante alabanzas³⁸. Siguen luego más pasajes, dedicados unos a las adulaciones hacia el cuerpo de Cristo, y otros al apoyo transmitido a la Virgen, hasta que el Salvador cesa la visión.

Remarcan de esta manera los tres autores el deseo de los patriarcas por contemplar la imagen del Redentor en la cruz y dar las gracias por su sacrificio, si bien, como se ha comprobado, cada uno lo hace de manera distinta. Para san Vicente, al resucitar Jesús, se lleva consigo a los santos prisioneros al Monte Gólgota donde fue martirizado hasta morir. Vemos, pues, una clara contradicción, dado que, según el santo, Cristo resucitó al tercer día, a pesar de argüir unas líneas después que su figura permanecía clavada en el madero. Creemos, no obstante, que esta paradoja le sirve para otorgar importancia al anhelo de los padres veterotestamentarios por rendir homenaje a su efigie crucificada y, a la vez, conectar con su propia voluntad por transmitirles a los fieles la necesidad e idoneidad del uso de las imágenes cristianas. La *Vita Christi* de Isabel de Villena, por el contrario, salva esta discordancia argumentando que la contemplación de la cruz fue a través de una visión, pues en ningún momento dejaron el Limbo. Además, este hecho ocurrió el primer día y no el tercero como en el caso de San Vicente. Por su parte, Eiximenis será el único de los tres en trasladar a los venerables patriarcas al Calvario, y luego al Paraíso, antes de la resurrección de Cristo.

Del Limbo al Calvario de la Redención en imágenes

Hasta el momento, solamente se han podido detectar cuatro imágenes que tratan el tema del Calvario de la Redención³⁹: la tabla de Bartolomé Bermejo (c. 1440-c. 1498) *Cristo en el Paraíso* (c. 1475, Barcelona, Institut Amatller) (fig. 1), que hace pareja con un *Descenso de Cristo al Limbo* (c. 1475, Barcelona, MNAC) (fig. 2); *Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas* de un libro de horas de un miniaturista valenciano desconocido y datado hacia 1450 (Londres, British Library, Ms. Add. 18193, fol. 135v) (fig. 3)⁴⁰; el *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario* o *Calvario de la Redención* (finales del siglo XV, Museu de Belles Arts de València) (fig. 4), sarga⁴¹ atribuida al Maestro de Perea (activo en Valencia entre 1490 y 1510); y el *Calvario de la*

³⁷ “[...] sobre tots sentia la dolçor dels grans misteris de la creu, agenollat en sperit davant aquella, abraçava-la ab tanta fervor de devoció que paria que-s volgués tot empremtar dins en la dita creu” VILLENA, Isabel de (1916): vol. III, p. 50

³⁸ “O, fills meus! Loau ab gran fervor lo Senyor del cel e de la terra! Loau-lo en les sues altees e excel·lències! Loaulo en les grandíssimes virtuts! Loau-lo segons la multitud de la sua granea e magnanimitat, ab la qual nos ha liberalment remuts.”. VILLENA, Isabel de (1916): vol. III, p. 53.

³⁹ No aseveramos que no haya más pinturas o grupos escultóricos que traten este pasaje, pero si existen aún no han salido a la luz o no son conocidas por el público.

⁴⁰ Judith Berg aporta la imagen del folio en su artículo citándolo como perteneciente al Ms. Add. 18963, aunque en la página 307 se refiere a él como el Ms. Add. 18193. BERG SOBRIÉ, Judith (1979): p. 307 y fig. nº 4.

⁴¹ La pintura sobre sarga se entiende como aquella representación en lienzo que se obtenía con un coste menor y una ligereza mayor que la de la tabla. Solían utilizarse para salvaguardar del polvo las tuberías de los órganos, para cubrir los altares, capillas y obras, y como fondo para esculturas del crucificado, si bien también encontramos sargas en los contextos profanos para la conmemoración de acontecimientos tales como enlaces matrimoniales o como simple decoración. SANTOS GÓMEZ, Sonia y SAN ANDRÉS MOYA, Margarita (2004): p. 60.

Redención (c. 1525-1530, Museu de Belles Arts de València (fig. 5) de Vicente Macip (c. 1475-1550). Aunque no vamos a entrar en detalle en cada una de las obras –eso sería competencia de otro trabajo más amplio– sí que estableceremos similitudes y variantes entre ellas para ver cómo se desarrolló esta iconografía. No obstante, hay que apuntar que, en todas ellas, y a modo de leitmotiv, aparecen los espíritus de los padres del Antiguo Testamento arrodillados al pie de la cruz acompañados de una doble imagen de Cristo: el cuerpo muerto en el madero y el alma con el astil abanderado –símbolo de la victoria sobre la muerte– señalando su propia efigie crucificada.

Precedentes

Si bien las obras que vamos a tratar son consecuencia de la influencia de los textos de San Vicente, Eiximenis e Isabel de Villena, existieron antecedentes de estas imágenes en las que ya aparecen los patriarcas o venerando la cruz o con la doble presencia del Cristo/cuerpo y el Cristo/alma entre ellos. En concreto, podemos detectarlo en dos biblias moralizadas procedentes de Francia y elaboradas casi contemporáneamente: el cod. 1179 de la Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) de Viena (c. 1220s)⁴² y la *Biblia de San Luis* (c. 1226-1234, Catedral de Toledo), regalo del rey san Luis de Francia (1214-1270) a Alfonso X el Sabio (1221-1284).

No obstante, a diferencia de las pinturas que trataremos, en estas biblias que aglutinan imagen y palabra no existe relato alguno de la demanda de los padres de la Ley Mosaica por contemplar el cuerpo de Cristo. En los casos que encontramos representaciones de los patriarcas junto al Salvador, si bien pueden presentar a las almas de los justos venerando a Cristo en la cruz (ÖNB, cod. 1179, fol. 149v) (fig. 6), siendo elevados al cielo por el mismo crucificado (*Biblia de San Luis*, vol. III, fol. 45v) (fig. 7) o incluso incorporando la efigie de Cristo en el madero al lado de la liberación del Limbo (*Biblia de San Luis*, vol. II, fol. 205v) (fig. 8)⁴³, los textos que las acompañan hablan en términos generales del sacrificio del Hijo de Dios, de su descenso a los infiernos o de la redención de la humanidad⁴⁴. De este modo, se permitía una mayor libertad interpretativa, pues, aunque el pasaje fuese más breve, las imágenes ayudaban a entenderlo y a conseguir ese estado contemplativo del que hablábamos en los apartados anteriores.

Hay que apuntar también que, debido al formato de estas obras ilustradas, en ninguno de los casos tratados se presenta más que una exigua imagen de los personajes.

⁴² Según Annette Weber, “[...] *The creation of the moralized Bible ÖNB 1179, which is dedicated to King Louis VIII of France, was undertaken most likely before the mid 1220s and must have been completed around the death of the king in 1226. Its companion, the Bible moralisée ÖNB 2554 seems to have been started even earlier and must have been completed approximately at the time that ÖNB 1179 was planned, i.e. before the height of the Albigensian wars (several medallions and commentaries of ÖNB 2554 refer to the war against the Albigensians as still impending). [...] the ÖNB 2554 preceding ÖNB 1179, and the Toledo edition which served as a matrix for the somewhat later version of the Tripartite [Oxford-París-Londres] having been started straight after the completion of ÖNB 1179*”. WEBER, Annette (2002): p. 174.

⁴³ Quisiéramos agradecer a Francisco de Asís García por su ayuda prestada a la hora de consultar las escenas de la *Biblia de San Luis* y por habernos abierto los ojos a las posibilidades que ofrecen las biblias moralizadas.

⁴⁴ Hay otros ejemplos como el de ÖNB, cod. 1179, fol. 130r, en el que el Salvador libera un brazo del travesaño para acoger a los cautivos y acercarlos a la cruz –el cristianismo–; ÖNB, cod. 1179, fol. 142r, donde los patriarcas están dando gracias por el sacrificio de Jesús; u ÖNB, cod. 1179, fol. 65v, en el cual aparece el cuerpo de Cristo crucificado junto al Cristo alma y los ancianos.

Sin embargo y como se verá, el escenario y las proporciones que se incluyen en las pinturas que trataremos a continuación es mucho mayor, dado que estas no dejan de ser la escenificación de un Calvario cuyos protagonistas son ahora la doble efigie del Redentor y los patriarcas, pudiéndose añadir o suprimir las Marías y el apóstol.

Por ello, podemos concluir que, aunque las biblias moralizadas francesas parecen ser las promotoras de las imágenes de la cruz y los reverenciados ancianos, no fue hasta la redacción del pasaje de la veneración de los padres de la Antigua Ley por los tres autores tratados que la representación del Calvario de la Redención se constató como tal, según se confirma con las cuatro obras que vamos a comentar y que se datan hasta dos siglos después de la elaboración de las biblias moralizadas y en el ámbito de la Corona de Aragón⁴⁵.

Centrándonos en estas, empezaremos clasificándolas según la ubicación de la escena, ya que encontramos dos variantes: el Monte Gólgota y el Edén. Al primer bloque corresponden el libro de horas de la British Library, la sarga y la tabla de Macip, mientras que al segundo solamente la de Bermejo.

El Monte del Calvario

Centrándonos en el primer grupo, podemos advertir que en las tres imágenes predomina la imagen del crucificado en el centro de la composición, eje principal en torno al cual se articulan el resto de personajes. Al fondo se puede apreciar una representación de la Jerusalén terrenal rodeada por una llanura arbolada y moteada de siluetas. Sin embargo, terminan aquí las coincidencias, dado que en la sarga y en la tabla, aparte de los patriarcas junto a los dos Cristos, se incluye a la Virgen –que en ambos casos desfallece en el suelo–, a María Magdalena con un paño a los pies de la cruz para recoger la sangre vertida, y a san Juan Evangelista que sujeta a la Madre. El libro de horas prescinde de las figuras neotestamentarias pero incorpora, como en la obra del Maestro de Perea, los dos ladrones crucificados. En el caso de la tabla de Macip, sí que aparece san Dimas, el buen ladrón, pero como espíritu, llevando a cuestas el símbolo de su martirio. Asimismo, en el manuscrito, y al no estar la Magdalena, es Adán el que se arrodilla y clama a los cielos delante de la cruz.

En las tres pinturas, todo el elenco de personajes va tocado con un halo, si bien según su pertenencia al Antiguo o al Nuevo Testamento este será lobulado o polilobulado. De esta forma, en todas las representaciones Cristo en su doble imagen va coronado por una aureola circular mientras que la de los patriarcas, por haber muerto antes de la llegada del Mesías, es polilobulada. Igualmente, las dos Marías y el evangelista también llevan ceñidos en sus cabezas un nimbo circular. No obstante, encontramos tres excepciones, dos en la tabla y una en la sarga. En la pintura de Macip, se presenta el mismo halo para todos los personajes neotestamentarios, incluidos san Juan Bautista y san Dimas, pues ambos aparecen en el Nuevo Testamento. Por ello, en este caso no importa tanto el hecho de haber fallecido antes que el Salvador como aparecer en los Evangelios. Distinto e inusual

⁴⁵ Aunque es en estas biblias moralizadas donde se encuentra el germen del Calvario de la Redención, aún resta realizar un mayor estudio para constatar si efectivamente fueron estas las primeras en presentar tales imágenes o si, por el contrario, existen otros antecedentes o sucesores como la de Oxford-París-Londres. Cabe preguntarse, además, si, o bien san Vicente o bien Francesc Eiximenis pudieron tener algún tipo de contacto con estas biblias moralizadas hasta el punto de que esas imágenes esquemáticas pudieran haberles servido de inspiración para la elaboración del relato de la contemplación del crucificado.

procedimiento vemos en la obra del Maestro de Perea, donde la tocada con un nimbo curvo es la madre Eva, concediéndole así un mayor reconocimiento con respecto a sus correligionarios, mientras que el Bautista y el buen ladrón lo llevan polilobulado⁴⁶.

De hecho, si nos detenemos en la primera pareja podemos apreciar un destacado papel en las distintas escenas, puesto que en las tres pinturas aparecen en primer término: en la sarga se encuentran a la derecha de la obra y frente a la Virgen, la Magdalena y san Juan, cogiéndose de la mano del Salvador Adán y cruzando las manos sobre el pecho Eva; en la tabla de Macip cada uno de los dos se halla orando en un extremo de la composición, él con los hombres y ella con las mujeres. En la miniatura de la British Library, el primer hombre queda desplazado del grupo de los patriarcas, si bien su mujer se encuentra a su lado en una posición avanzada. Además, este se encuentra rodeado de vestigios óseos, los cuales, presumiblemente le pertenecerían, ya que el Padre Eterno entregó un esqueje del Árbol de la Vida a Set para que lo plantase sobre la tierra donde descansaban los restos de su padre Adán con la promesa de su redención cuando brotase vida de él. De la madera del tallo que creció se elaboró la cruz que dio muerte al Hijo de Dios, con lo cual se daba fin al castigo divino⁴⁷. Asistimos así a una reafirmación de la salvación humana por el sacrificio de Cristo, y es por eso por lo que el iluminador del manuscrito quiso remarcar este hecho añadiendo no solo la distintiva calavera de Adán, sino también testimonios esqueléticos con que reforzar el mensaje: por la muerte, la vida.

De igual modo, cabe subrayar la extrema delgadez del Cristo muerto, en donde podemos atisbar una perfecta anatomía demacrada y consumida, definida por la delimitación de las costillas, que contrasta fuertemente con su otra representación espiritual, ya más carnosa y voluminosa, pese a que su fisiología es aún huesuda y famélica. Con esta imagen dual y especular de Jesús se quiere remarcar el gran padecimiento que sufrió en el mundo, pues la amargura y la angustia fueron partes esenciales de su vida: desde nacer en un pesebre huyendo de un rey celoso, hasta morir condenado por su propio pueblo. Es este mismo tormento el que se quiere trasladar a las imágenes, sobre todo en relación a la nueva mística que pone el foco de atención en la figura del Salvador⁴⁸. Y en un tema como este, en el que se acentúa el triunfo sobre la muerte, no podía faltar un retrato de extremada crudeza que hiciera estremecer al espectador.

⁴⁶ No vamos a entrar en detalle sobre el halo de la primera mujer, puesto que trabajamos en ello en un artículo que está en prensa y que saldrá publicado bajo el título de “Ave Santa Eva. Revalorización de la primera mujer a partir de la sarga del *Calvario de la Redención* del Maestro de Perea y de la literatura catalana bajomedieval”.

⁴⁷ Sobre la historia de la leyenda de Set y el Árbol de la Vida, véase BAERT, Barbara (2004): pp. 310-333. También Santiago de la Vorágine habla de la cruz en el capítulo CXXXVII de su *Leyenda Dorada*, aunque recogiendo distintas leyendas para exaltarla.

⁴⁸ La integración del sufrimiento en la muerte del Redentor hacia el siglo XII vino propiciada por la llegada de la nueva espiritualidad, por la piedad cisterciense, por las Cruzadas –en donde se toma una conciencia misional del cristianismo– y, sobre todo, por la devoción franciscana; en el plano artístico, la representación del Salvador doliente triunfará por medio del arte de Flandes. En el románico, Jesús en el madero era visto como un héroe que había accedido a sacrificarse para redimir a la humanidad de los pecados. En palabras de Ángela Franco, “[...] la sociedad del siglo XIV, lacerada por hambrunas y pestes, recurrentes cada quince años aproximadamente, desarrolló una sensibilidad muy particular hacia los dolores de la pasión. Lo patético y lo trágico de las horas supremas del Hombre-Dios, se imponen sobre cualquier otra consideración teológica. El dolor es el protagonista de las amargas horas de martirio y agonía de Cristo, compartido por su Madre, la Virgen, que es frecuentemente asociada a la pasión; de ahí la generosidad iconográfica de los dos personajes”. BENITO GOERLICH, Daniel (1998) p. 71; NIRENBERG, David (1997), p. 20; FRANCO MATA, Ángela (2002): pp. 16-20 –y para la cita véase la p. 26–.

El Edén

Solamente una de las cuatro representaciones conocidas del Calvario de la Redención ubica la escena en el Paraíso y no en el Gólgota, la tabla de Bartolomé Bermejo. Esta forma parte de un ciclo dedicado a la Resurrección del Salvador conformado por cuatro tablas, el *Descenso de Cristo al Limbo*, *Cristo en el Paraíso*, la *Resurrección* y la *Ascensión*. Con la primera imagen asistimos al quebrantamiento de los Infiernos, donde un victorioso Jesús, acompañado por un ángel, echa abajo las puertas del averno y libera a los justos cautivos; mientras, en el fondo, el derrotado Lucifer asiste impasible y triste a la llegada del Salvador. En la siguiente pintura, que es la que nos interesa, los patriarcas son conducidos directamente al Edén, en concreto dentro de una sala jaspeada de múltiples colores. Un querubín rojizo y armado flanquea la puerta desde la que se atisba un jardín arbolado en la lejanía y por donde acceden los padres veterotestamentarios. Precisamente, ha sido por este ángel que da paso al linaje de Adán y Eva, por lo que se ha interpretado la ubicación como la de la Jerusalén celestial, puesto que como ya han sido absueltos por el Pecado Original, las puertas del Paraíso quedan abiertas y el querubín de espada llameante les permite la entrada (Gn. 3, 24)⁴⁹.

Acompañando a los venerados ancianos de entre los que destacan Adán y Eva –en primer término– y David –o Salomón– coronado, vemos también a un Cristo con fino ropaje, sin llagas, sujetando una cruz de cristal y oro, y rodeado de un aura de luz. A su lado, y siendo señalado por el propio Jesús, encontramos una imagen a menor tamaño de su efigie crucificada y sangrante que crece del Árbol de la Vida, aquél del que se extrajo el esqueje para la tumba de Adán⁵⁰. Así, aunque la escena no se enmarque en el Gólgota ni aparezcan los restos óseos del primer hombre, el hecho de que el crucifijo esté brotando a modo de fruto del seco y marchito tronco, refuerza y vincula la muerte de Cristo con la salvación de la humanidad. La cruz se ha convertido en el nuevo Árbol de la Vida.

Sobre estos personajes aparecen tres ángeles que sujetan un rollo en la mano en el que pueden leerse los primeros versos del himno que están entonando, el *Te Deum*⁵¹. Se ha querido vincular la aparición del cántico a la *Vita Christi* de Isabel de Villena, pues en el capítulo CLXXXVII describe que Cristo fue acompañado al Limbo por San Miguel y un cortejo de ángeles que cantaban y loaban el espíritu del Redentor: “[...] *E, los missatgers partits, tota l'altra multitud que restaua, metent-se en processó, començaren a cantar: «Te Deum laudamus»*”⁵².

A modo de conclusión

Como se ha podido comprobar, el Calvario de la Redención tuvo un escaso desarrollo, puesto que las únicas representaciones conocidas hasta el momento delimitan el ámbito de expansión a la Corona de Aragón, y más concretamente al Reino de Valencia, sin contar, por supuesto y como ya se ha expuesto, con las biblias moralizadas. Los tres escritores de que se nutren las imágenes vivieron y tuvieron un destacado e

⁴⁹ ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): p. 164; RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): p. 22.

⁵⁰ BERG SOBRÉ, Judith (1979): p. 308; RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): pp. 21-22.

⁵¹ Aparentemente este fue compuesto por san Ambrosio y san Agustín, los cuales concibieron los versículos de forma alternada. ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): p. 168.

⁵² Para la cita véase ISABEL DE VILLENA (1916): vol. II, p. 6; BERG SOBRÉ, Judith (1979): p. 308; SILVA MAROTO, María Pilar (2001): pp. 492-494.

importante papel en la capital del Turia. Igualmente, los artífices de las cuatro pinturas vistas se relacionan en mayor y menor medida con la ciudad de Valencia: el libro de horas está considerado como de autor valenciano; el Maestro de Perea y Vicente Macip se encuentran trabajando activamente en ella; y Bermejo, si bien no llegó a tener una relevancia destacada en la capital, sí que trabajó en el Reino Valencia y en las ciudades más importantes de la Corona de Aragón⁵³. Esta cercanía entre las obras literarias y pictóricas, pese a haber propiciado un inicial desarrollo del tema, también pudo significar su paulatino desvanecimiento, pues la falta de difusión, tanto literaria como artística, conllevó a que desapareciese. Asimismo, en otro estudio consideramos que el Calvario de la Redención estuvo vinculado a la evangelización de los conversos judíos –estamos asistiendo a una conversión de los padres del Antiguo Testamento al cristianismo–, pero con su expulsión en 1492, la finalidad de este se disipó⁵⁴. Por ello, a causa de estos avatares y de una posible dificultad interpretativa sobre la visión especular de los dos Cristos –que no es sino una imagen dentro de otra imagen–, el Calvario de la Redención fue cayendo con el tiempo en el olvido. Con el transcurso de los años, ni siquiera los propios artistas lograron recordarlo ni evocarlo, y así, finalmente, pasó a incorporarse a las páginas de la Historia del Arte.

Bibliografía

ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d’un retaule dedicat a Crist Redemptor”. En: RUIZ I QUESADA, Francesc (dir.): *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catálogo de la exposición (MNAC, Barcelona – Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003). Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, pp. 160-169.

ALEMANY FERRER, Rafael (1993): “Dels límits del feminisme de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena”. En: ALEMANY, Rafael; FERNANDO, Antoni; MESEGUER, Lluís B. (eds.): *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Alacant-Elx, 9-14 de setembre de 1991*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, vol. III, pp. 301-313.

BAERT, Barbara (2004): *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*. Brill, Leiden – Boston.

BATAILLON, Marcel (1950): *Erasmus y España*. Fondo de Cultura Económica, México.

BERG SOBRE, Judith (1979): “Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth-century illustrations of their works”. En: PORQUERAS MAYO, Albert; BALDWIN, Spurgeon; MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (eds.): *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Montserrat, pp. 303-315.

⁵³ Aunque se le atribuye a Bermejo un origen cordobés, su producción pictórica se encuentra en la Corona de Aragón. Véase la clásica obra monográfica de BERG SOBRE, Judith (1998).

⁵⁴ GREGORI, Rubén (2016). Esta hipótesis se vería reforzada con el hecho de que las biblias moralizadas francesas están impregnadas con un fuerte sentimiento antijudío y con imágenes que expresan el deseo de conversión de esta comunidad. Al respecto véase el estudio de LIPTON, Sara (1999).

BERG SOBRE, Judith (1998): *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”. Itinerant Painter in The Crown of Aragon*. International Scholars Publications, San Francisco – Londres – Bethesda.

CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): “La iconografía de la ‘Primera Aparición’ en la pintura valenciana”, *Saitabi*, nº 45, pp. 93-108. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/27091>

DEURBERGUE, Maxime (2012): *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442-1519)*. Brepols, Turnhout.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1962): *Miniatura*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Plus Ultra, Madrid.

FERRER NAVARRO, Ramón (1972): “Entorno medieval de Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*”, *Ligarzas*, nº 4, pp. 287-297. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/33596>

FISCHER, Columbano (1932): “Die *Meditationes vitae Christi*. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage”, *Archivum Franciscanum Historicum*, nº 25, pp. 175-209, 305-348 y 449-483.

FRANCO MATA, Ángela (2002): “*Crucifixus dolorosus*. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, nº 1, pp. 13-39. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10347/6284>

FUSTER, Joan (1968): *Llengua, literatura, història*. Edicions 62, Barcelona.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011): “La Anástasis – Descenso a los Infiernos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 1-17.

GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): *Lo passi en cobles: estudi i edició a càrrec de Marinela Garcia Sempere*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante; Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.

GRAÑA CID, María del Mar (2001): “Un paradigma femenino de excelencia política. La Virgen María en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena (siglo XV)”, *Miscelánea Comillas*, vol. 69, nº 134, pp. 305-324. Disponible en línea: <http://revistas.upcomillas.es/index.php/miscelaneacomillas/article/view/792>

GREGORI, Rubén (2016): “The Conversion of the Old Testament Patriarchs: The Image of Jewish *Conversos* in the Lands of the Crown of Aragon (14th–16th Centuries)”. En: BERNARD, Veronika (ed.): *IMAGES (V) – Images of (Cultural) Values. The Conference Proceedings*. Peter Lang, Fráncfort del Meno, pp. 137-145.

HAUF I VALLS, Albert G. (1990): *D’Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*. Institut de Filologia Valenciana, Valencia.

HAUF I VALLS, Albert G. (1998): “Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)”, *Anales Valentinus*, nº 48, pp. 261-302.

HAUF I VALLS, Albert G. (dir.) (2009): *Edat mitjana: Dels orígens al segle XV. (Panorama crític de la literatura catalana)*. Vicens Vives, Barcelona, vol. I.

- HAUF I VALLS, Albert G. (2009): “Introducció”. En: HAUF I VALLS, Albert G. (dir.): *Edat mitjana: Segle d’Or. (Panorama crític de la literatura catalana)*. Vicens Vives, Barcelona, vol. II, pp. 373-394.
- HONÉE, Eugène (1994): “Image and imagination in the medieval culture of prayer: a historical perspective”. En: OS, Henk W. van (ed.): *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300-1500*. Princeton University Press, Princeton (NJ), pp. 157-174.
- HUIZINGA, Johan (2004 [1919]): *El otoño de la Edad Media. Estudios 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.
- HUNDERSMARCK, Lawrence F. (2003): “The Use of Imagination, Emotion, and the Will in a Medieval Classic: The *Meditaciones Vite Christi*”, *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, vol. 6, nº 2, pp. 46-62.
- ISABEL DE VILLENA (1916): *Llibre anomenat Vita Christi compost per Sor Isabel de Villena ara novament publicat segons l’edició de l’any 1497 per R. Miquel i Planes*. Casa Miquel-Rius, Barcelona, vols. I-III.
- ISABEL DE VILLENA (2011): *Vita Christi; edició, estudi, notes i glossari de Vicent Josep Escartí; presentació de Pere Maria Orts i Bosch*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- IZQUIERDO, Josep (1994): “«Empero piadosament se creu per los feels»: la tradició occitano-catalana medieval de l’apócrif *Evangelium nicodem*”. En: BADIA, Lola; SOLER, Albert (eds.): *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana. Treballs del Seminari de Literatura Medieval del Departament de Filologia Catalana (Universitat de Barcelona, 1988-94)*. Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 17-48.
- LIPTON, Sara (1999): *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles Londres.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2013): “Traducción y paráfrasis en Fray Ambrosio Montesino”. En: BUENO GARCÍA, Antonio (ed. lit.). *Los franciscanos y el contacto de lenguas y culturas*. Universidad Carolina de Praga – Karolinum, Praga, pp. 127-144.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.) (2015): *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano*. Ajuntament de València, Valencia.
- NIRENBERG, David (1997). “The Historical Body of Christ”. En: CLIFTON, James: *The body of Christ in the art of Europe and New Spain, 1150-1800*. Prestel, Munich – Nueva York, pp. 17-25.
- PARSHALL, Peter (1999): “The Art of Memory and the Passion”, *The Art Bulletin*, vol. 81, nº 3, pp. 456-472.
- PEGO PUIGBÓ, Armando (2004): *El renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- PSEUDO-BUENAVENTURA (1977): *Meditations on the life of Christ: an illustrated manuscript of the fourteenth century... / translated by Isa Ragusa; completed from the latin and edited by Rosalie B. Green*. Princeton University Press, Princeton (NJ).

POST, Regnerus Richardus (1968): *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism (Studies in Medieval and Reformation Thought)*. Brill, Leiden, vol. 3.

PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2012): “Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de La aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo”, *Ars Longa*, nº 21, pp. 143-164. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/33347>

ROBINSON, Cynthia (2013): *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. The Pennsylvania State University Press, Pensilvania.

ROMERO LUCAS, Diego (2003): “La traducción valenciana de las *Meditationes Vitae Christi* del Cartujano Ludolfo de Sajonia: las primeras ediciones valencianas impresas”, *Quaderns de Filología: Estudis Literaris*, nº 8, pp. 299-314.

RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): “La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum*, nº 4, pp. 2-55.

SAMPER EMBIZ, Vicente (2013): “La única *Primera aparición* del Prado. Reivindicando una obra de Yáñez”, *Ars Longa*, nº 22, pp. 99-109. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/42956>

SAN PEDRO PASCUAL (1908): *Obras de S. Pedro Pascual, mártir, obispo de Jaen y religiosos de la merced, en su lengua original, con la traducción latina y algunas anotaciones por el P. Fr. Pedro Armengol y Valenzuela, religioso de la misma orden. Volumen IV: El Obispo de Jaen sobre la Seta Mahometana*. Imp. Salustiana, Roma.

SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita (2004): “La pintura de sargas”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVII, nº 305, pp. 59-74. Disponible en línea: archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/256/252

SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): *Los Evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos. Versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones por Aurelio de Santos Otero*. Editorial Católica, Madrid.

SAN VICENTE FERRER (1485): *Sermones de tempore et de sanctis*. [Henricus Quentell], Colonia.

SAN VICENTE FERRER (1927): *Quaresma de Sant Vicent Ferrer: predicada a València l'any 1413. Introducció, notes i transcripció per Josep Sanchis Sivera*. Institució Patxot, Barcelona.

SARALEGUI, Leandro de (1942): “El maestro del retablo montesano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, t. XV, nº 53, pp. 244-261.

SILVA MAROTO, María Pilar (2001). “Bartolomé Bermejo (¿Córdoba?, c. 1440-¿Catalunya?, c. 1495). *Cristo mostrando su imagen crucificada a los Patriarcas*”. En: NATALE, Mauro (coord.): *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catálogo de la exposición (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001). Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 491-494.

TOLDRÀ I VILARDELL, Albert (2000): *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*. Eliseu Climent, Valencia.

VAN ENGEN, John (2008): *Sisters and Brothers of the Common Life*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

VERNET, Félix (1929): *La spiritualité médiévale*. Bloud & Gay, París.

WEBER, Annette (2002): "The hanged Judas of Freiburg cathedral: sources and interpretations". En: FROJMOVIC, Eva (ed.): *Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Brill, Leiden – Boston – Colonia, pp. 165-188.

ZÚÑIGA, Mónica (2011): "El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes", *Siwô*, nº 3, pp. 225-252. Disponible en línea: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/siwo/article/view/3671>

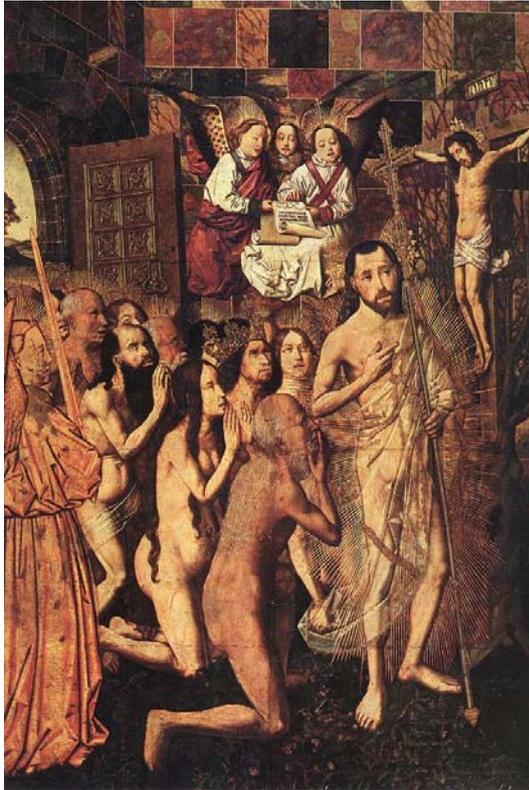


Fig. 1. Bartolomé Bermejo, *Cristo en el Paraíso* (fragmento de un retablo), c. 1475. Barcelona, Institut Amatller.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/HarrowingBermejo.jpg> [captura 27/4/2016]

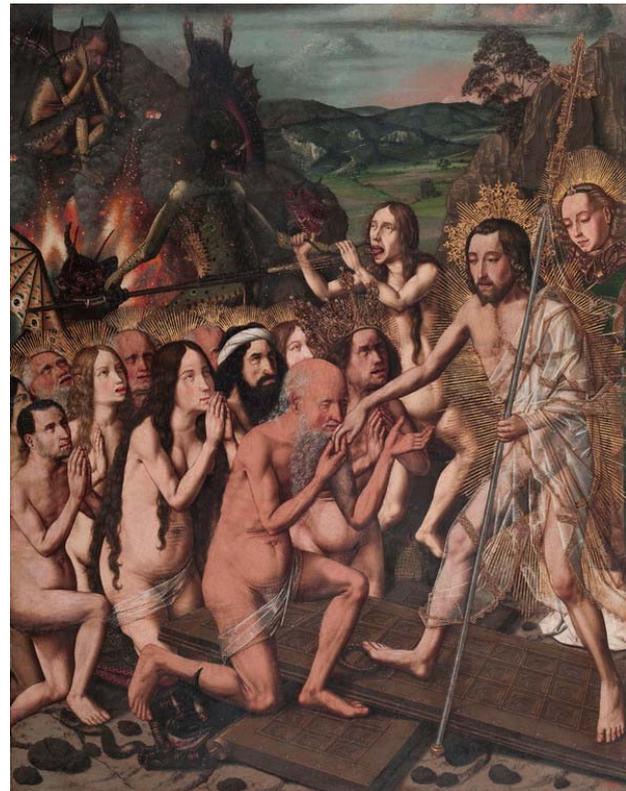


Fig. 2. Bartolomé Bermejo. *Descenso de Cristo al Limbo* (fragmento de un retablo), c. 1475. Barcelona, MNAC.

http://museunacional.cat/sites/default/files/015872-000_087811.jpg [captura 27/4/2016]

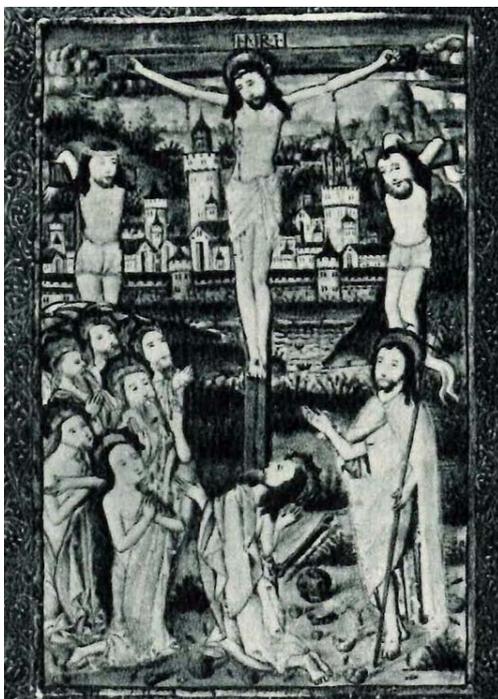


Fig. 3. Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas. Libro de horas, Valencia (España), c. 1450. Londres, British Library, Ms. Add. 18193, fol. 135v.

[Foto: DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1962): p. 126]



Fig. 4. Maestro de Perea, *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario o Calvario de la Redención*, finales del siglo XV. Valencia, Museu de Belles Arts.

[Foto: Museu de Belles Arts de València]



Fig. 5. Vicente Macip, *Calvario de la Redención*, 1525-1530. Valencia, Museu de Belles Arts.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Qk-Vicent-Macip.jpg> [captura 27/4/2016]



Fig. 6. Biblia moralizada, c. 1220s. Viena, ÖNB, cod. 1179, fol. 149v.

http://aleph.onb.ac.at/F/9MJKKHMEN4LXYNEAE93EPQB YQ6SDE2KBJ87C GTCQPMJFKIPYU1-19647?func=full-set-set&set_number=000542&set_entry=000002&format=999 [captura 27/4/2016]

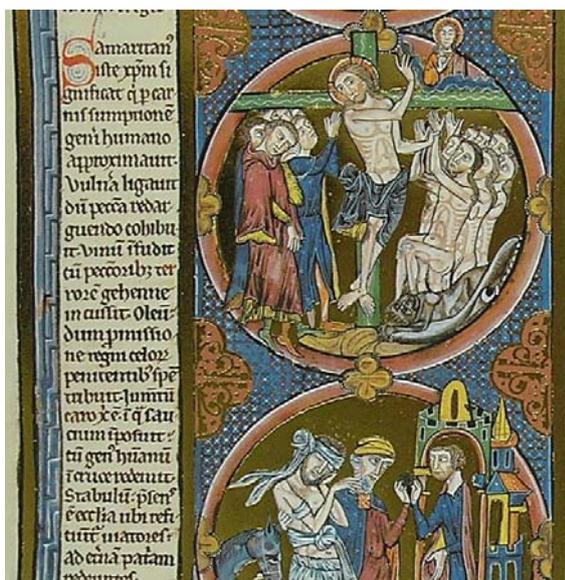


Fig. 7. Biblia de San Luis, c. 1226-1234. Catedral de Toledo, vol. III, fol. 45v.

[Foto: edición facsímil (2002). Moleiro, Barcelona]



Fig. 8. Biblia de San Luis, c. 1226-1234. Catedral de Toledo, vol. II, fol. 205v.

[Foto: edición facsímil (2002). Moleiro, Barcelona]

SALOMÉ. LA JOVEN QUE BAILA

Mónica Ann WALKER VADILLO

Department of Continuing Education (Tutor)
University of Oxford
monica.ann.walker@gmail.com

Recibido: 2/10/2015

Aceptado: 2/5/2016

Resumen: La historia de Salomé está ligada al martirio de Juan Bautista. En un viaje a Roma, Herodes se enamoró de la esposa de su hermano Filipo, Herodías. Después de que Herodías se divorciara de Filipo, Herodes la convirtió en su esposa. Juan Bautista reprochó al tetrarca su ilícita unión con la mujer de su hermano mayor al considerarla incestuosa. Esto hizo que Herodías sintiera un profundo odio por Juan, logrando que Herodes lo encarcelara. Durante un festín en honor a Herodes por su cumpleaños, la hija de Herodías, Salomé, accedió a bailar para el tetrarca delante de todos los invitados. Herodes, excitado por el vino, la observó con concupiscencia y le prometió que le daría todo lo que le pidiese, hasta la mitad de su reino. Tras una breve consulta con su madre, Salomé le pidió la cabeza de Juan Bautista en un plato. Entristecido y obligado por haber dado su palabra, Herodes mandó a un guarda a cortar la cabeza de Juan Bautista. Después el guarda se la presentó a Salomé quien se la ofreció, a su vez, a su madre, Herodías. Estos hechos fueron representados asiduamente en el arte medieval desde el siglo VI en numerosos soportes artísticos. La popularidad de este tema en las artes visuales estuvo ligada al papel tan importante que desempeñó Juan Bautista en la historia de la Salvación como antecesor de Cristo.

Palabras claves: Salomé; festín de Herodes; baile; danza; Nuevo Testamento; Edad Media.

Abstract: The story of Salome is connected to the martyrdom of John the Baptist. On a trip to Rome, Herod fell in love with the wife of his brother Philip, Herodias. After Herodias divorced Philip, she became Herod's wife. John the Baptist rebuked the tetrarch his illicit union with the wife of his elder brother, which was considered to be incestuous. This made Herodias feel a deep hatred for John, and she convinced Herod to imprison the saint. During a feast to honor Herod's birthday, Herodias' daughter, Salome, agreed to dance for the tetrarch in front of all the guests. Herod excited by the wine watched her lustfully and he promised to give her everything she asked for, even half his kingdom. After a brief consultation with her mother, Salome asked for the head of John the Baptist on a plate. Saddened and bound by having given his word in front of the guests, Herod ordered a guard to cut off the head of John the Baptist. After the deed had been committed, the guard gave the head to Salome who offered it, in turn, to her mother, Herodias. These events were regularly depicted in medieval art from the sixth century in many artistic media. The popularity of the iconography derived from these events was connected to the important role played by John the Baptist in the history of Salvation as the predecessor of Christ.

Key words: Salome; Feast of Herod; Dance; New Testament; Middle Ages.

Atributos y formas de representación

Salomé puede aparecer sola o en ciclos iconográficos del martirio de san Juan Bautista. Cuando aparece sola, lo hace ricamente ataviada sosteniendo una bandeja con la cabeza de san Juan Bautista. Las *Decretales del Papa Gregorio VIII* (Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. 568, fols. 152v y 192v), creadas en Francia alrededor de 1280, muestran

a Salomé dos veces representada de la misma manera: de pie, ataviada con un vestido azul y con el pelo suelto, símbolo de sensualidad y comportamiento pecaminoso¹, llevando en las manos un cuenco con la cabeza cortada y nimbada del Bautista. A pesar de que este es un ejemplo temprano, el tema de la figura exenta de Salomé no se popularizó hasta el siglo XVI con artistas como Lucas Cranach el Viejo, Jacob Cornelisz o Bernardino Luini. Es más usual a lo largo de la Edad Media encontrar a Salomé como parte del ciclo iconográfico de san Juan Bautista, y en estos ciclos solo formaría parte de las últimas escenas relacionadas con su martirio –lo que aquí hemos querido identificar como el ciclo propio de Salomé–. El primer episodio suele mostrar el festín de Herodes con Salomé bailando; la ejecución de san Juan Bautista con Salomé esperando para recibir su cabeza, y la presentación de la cabeza a Herodías por parte de Salomé son las escenas que suelen cerrar su ciclo. En algunos casos también se puede representar el momento en que Herodías aconseja a su hija Salomé pedir a Herodes la cabeza de san Juan Bautista.

En algunos casos se representarán todas estas escenas. Por ejemplo, el *Salterio Dorado de Munich* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 137), creado en Gloucester (Inglaterra) a principios del siglo XIII, muestra estas escenas de manera muy concisa y condensada. El folio donde aparece Salomé se ha dividido en dos registros. El superior contiene la mesa con Herodes coronado situado en el centro y rodeado por otros comensales, todos disfrutando de la comida y de la bebida. La mesa separa a estos comensales de Salomé, quien aparece dos veces representada en una narración continua. A la izquierda, Salomé vestida con traje azul ceñido a la cintura y con el pelo trenzado pero a la vista, eleva la vista hacia el rey quien parece indicar que baile. En el centro es donde tiene lugar esta acción, con Salomé haciendo una acrobacia al mismo tiempo que parece entablar una conversación con su madre. Herodías se encuentra a la derecha de la composición, entronizada y coronada haciendo dos gestos con las manos. En uno parece conversar con Salomé, probablemente para decirle que pida la cabeza del Bautista señalando con la otra mano el evento en sí, situado en el registro inferior izquierdo. En este último registro, un soldado le acaba de cortar la cabeza a Juan quedando su cuerpo suspendido mientras cae inerte al suelo. Con la espada en la mano derecha, el soldado ofrece la cabeza cortada a Salomé. Esta extiende un cuenco para recibirla, mientras gira la cabeza para mirar a su madre a la derecha. Herodías, entronizada y coronada, extiende las manos para recibir la grotesca ofrenda.

Este es uno de los ciclos más completos que se hicieron de este tema, aunque en diversas ocasiones el ciclo se verá reducido a la síntesis de dos escenas en una: la dedicada al festín con el baile de la muchacha y la presentación de la cabeza del Bautista. La manera en la que Salomé aparece representada en las escenas del baile es muy característica pudiéndose identificar dos modelos iconográficos. Por un lado, Salomé puede aparecer en una pose más bien estática donde se insinúa el movimiento de caderas y/o brazos². En estos ejemplos, Salomé puede aparecer tocando un instrumento o portando un velo. Por ejemplo, en el lado sur del claustro de la catedral de Tudela (Navarra), se puede observar un capitel de finales del siglo XII donde aparece Salomé de pie, ricamente ataviada, con los brazos en alto y tocando unas cajas chinas (castañuelas) mientras Herodes la mira desde la esquina del capitel. Por otro lado, la pose del baile de Salomé también puede aparecer al modo de los juglares, especialmente a partir del siglo XII,

¹ BORNAY, Erika (1994).

² RÉAU, Louis (2000): p. 512.

donde se la representa haciendo alguna acrobacia con el cuerpo arqueado de tal manera que parece juntar la nuca con los talones³. Un claro ejemplo de este modelo aparece en un capitel del claustro de la colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca) creado a principios del siglo XIII. En este capitel se representa el festín de Herodes, apareciendo Salomé contorsionada al modo de los juglares. En algunas ocasiones, cuando las representaciones suprimen detalles anecdóticos como los de la mesa y los invitados, la acción se centra en Herodes y Salomé. En estos casos es posible ver a Herodes tocando un instrumento mientras Salomé baila⁴. Aunque esta iconografía pueda dar lugar a confusión, ya que las representaciones de juglares también muestran a estos tocando un instrumento mientras acompañan a sus bailarinas, no hay que olvidar que Herodes es rey, y por lo tanto siempre se lo representa con corona.

Fuentes escritas

El Nuevo Testamento menciona a dos mujeres llamadas Salomé. Una de ellas es mencionada por Mateo 27, 55 y Marcos 15, 40 como aquella que desde lejos vio a Cristo portando la cruz; la que estuvo con María en la crucifixión de su Hijo, la que llevó especias al sepulcro y vio a los ángeles quienes le dijeron que Cristo había resucitado⁵. La segunda Salomé, y la que concierne a este artículo, no es otra que la hija de Herodías y sobrina de Herodes. Sin embargo, su nombre no aparece en la Biblia. Tanto Mateo 14, 1-12 como Marcos 6, 16-29 mencionan a una mujer en relación con el martirio de Juan Bautista, pero ninguno la llama Salomé, refiriéndose a ella simplemente como “la muchacha”. Vemos a continuación los textos originales:

“En aquella ocasión el tetrarca Herodes oyó la fama de Jesús, y dijo a sus criados: ‘Ese es Juan Bautista: resucitó de entre los muertos, y por eso esos poderes actúan en él.’ Y es que Herodes, después de apresar a Juan, lo había encadenado y metido en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo; pues Juan le decía: ‘No puedes tenerla’. Y aunque quería matarlo, temió a la gente, porque lo tenían por profeta. Pero cuando fue el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías bailó en público, y le gustó a Herodes; de ahí que le asegurara con juramento darle lo que pidiera. Ella, empujada por su madre, dice: ‘Dame aquí en una bandeja la cabeza de Juan Bautista.’ El rey, entristecido, ordenó dársela, por causa del juramento y de los comensales; y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Trajeron su cabeza en una bandeja y se la entregaron a la muchacha, y ella la llevó a su madre. Y sus discípulos llegaron para llevar el cadáver y enterrarlo; y fueron a comunicárselo a Jesús” (Mt 14, 1-12).

“Cuando Herodes oyó aquello decía: ‘Juan, al que yo decapité, ése resucitó. Y es que Herodes había enviado a prender a Juan y lo había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, porque se había casado con ella. Pues Juan le decía a Herodes: ‘No puedes tener la mujer de tu hermano’. Herodías lo odiaba y quería matarlo, pero no podía, pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, lo protegía, después de escucharlo hacía muchas cosas, y lo escuchaba con gusto. Llegado un día oportuno cuando Herodes en su cumpleaños dio un banquete a sus magnates, y a los tribunos militares y a la nobleza de Galilea, la hija de Herodías entró a bailar, y le gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a

³ Ibid.

⁴ ARAGONÉS ESTELLA, M^a Esperanza (1993): pp. 248-249.

⁵ MURRAY, Peter y MURRAY, Linda (1996): pp. 511-512.

la muchacha: ‘Pídeme lo que quieras y te lo daré’. Y le juró con insistencia: ‘Te daré cualquier cosa que me pidas, hasta la mitad de mi reino’. Ella salió y le dijo a su madre: ‘¿Qué debo pedir?’ Ella dijo: ‘La cabeza de Juan Bautista’. En seguida, entrando aprisa donde el rey, pidió: ‘Quiero que inmediatamente me des en una bandeja la cabeza de Juan Bautista’. Y aunque eso puso muy triste al rey, por causa del juramento y de los comensales no quiso desairarla. El rey, enviando en seguida a uno de la escolta, mandó traer la cabeza de Juan. Fue, lo decapitó en la cárcel, llevó su cabeza en una bandeja y se la dio a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre. Cuando lo oyeron sus discípulos fueron, llevaron su cadáver y lo depositaron en un sepulcro” (Mc 6, 16-29).

No fue hasta que Flavio Josefo escribió sus *Antigüedades Judías* en el siglo I d.C. que la bella hijastra de Herodes recibió el nombre de Salomé:

“Herodías se casó con Herodes [Filipo], hijo de Herodes el Grande por Mariamme, la hija de Simón, el sumo sacerdote. Tuvieron una hija Salomé, después de cuyo nacimiento Herodías decidió burlar las leyes de nuestros padres divorciándose de su marido cuando aún estaba vivo y casándose con Herodes [Antipas], el hermano de su marido por el mismo padre, que era tetrarca de Galilea”⁶.

Por todo ello, algunos investigadores han sugerido que, a pesar de que generalmente se cree que el origen de la leyenda de Salomé se halla en el Nuevo Testamento, es muy posible que las fuentes literarias de este relato deriven de las narraciones de Cicerón, Plutarco y Séneca⁷. En estas fuentes unos prisioneros habían sido sacrificados para satisfacer los perversos placeres de señores poderosos y disolutos. No obstante, a pesar de estas posibles fuentes, la historia tal y como la conocemos, se fija definitivamente en el Nuevo Testamento⁸.

La historia de Salomé se prestó a un gran número de interpretaciones a lo largo de la Edad Media, especialmente en lo referente a quién correspondía la culpa de lo sucedido a Juan Bautista y las motivaciones personales de los protagonistas que lo llevaron a la muerte. Para muchos exégetas la orden de ejecución de Juan Bautista formaba parte de un patrón de comportamiento pecaminoso por parte de Herodes, ejemplificado por el hedonismo y el abuso de la bebida en los festejos celebrados en su honor⁹. Una de las lecturas más típicas sobre los eventos narrados en el Nuevo Testamento la ofrece Ambrosio de Milán (c. 340-397) en su *De virginibus* dirigido a su hermana Marcelina¹⁰. Ambrosio describe a Herodes como un rey salvaje cuya crueldad y sed de sangre no podía ser saciada con festejos y banquetes, solo con la decapitación del Bautista cuyos ojos permanecieron cerrados no por los efectos de su muerte, sino por el rechazo al lujo

⁶ FLAVIO JOSEFO (37 d.C.-100 d.C.) (1895): Libro 18, Capítulo 5, Sección 4 (recurso electrónico en inglés traducido por la autora: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0526.tlg001.perseus-eng1:18.5.4>). Cabe mencionar que cuando Flavio Josefo se refiere a los hijos de Herodes el Grande, llama a ambos por un nombre compuesto: Herodes Filipo y Herodes Antipas, siendo este último el Herodes que mandará decapitar al Bautista.

⁷ BORNAY, Erika (1998): p. 192.

⁸ Todas las referencias bíblicas están tomadas de de CANTERA BURGOS, Francisco e IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000).

⁹ AMBROSIO DE MILÁN (337-397): *De virginibus*, III, 5:25-6:31. En QUASTEN, Johannes (1988): p. 167.

¹⁰ Vid. también el recurso electrónico en inglés: <http://www.sermonindex.net/modules/articles/index.php?view=article&aid=17987> (acceso 22/4/2016).

presente en el festín. El obispo de Milán también condena a Salomé, quien, ya bien entrados los festejos en honor a Herodes, salió a bailar para los hombres sensualmente y exhibiendo suficiente piel como para atraer las miradas lujuriosas de todos los presentes. Su inmodestia, dice Ambrosio, fue el resultado del mal ejemplo dado por su propia madre, a quien llama adúltera¹¹.

Por otro lado, Agustín de Hipona (354-430) interpreta el pasaje de forma distinta¹². Para Agustín, Herodes era un pusilánime manipulado por una mujer peligrosa. Herodías era una mujer detestable cuyo odio daría luz a una hija bailarina. El rey, quien consideraba santo al Bautista a pesar de que no lo obedecía, se entristeció cuando le pidieron su cabeza en una bandeja. Pero como prometió en público dar a la muchacha bailarina lo que quisiera, tuvo que mandar a un soldado a decapitar al Bautista. Estas interpretaciones demuestran que a lo largo de la Edad Media, los exégetas y comentaristas podían culpar de la muerte de Juan Bautista a uno o todos los personajes relacionados con la historia.

Estas vertientes interpretativas fueron repetidas a lo largo de la Alta y la Baja Edad Media, tanto en Oriente como en Occidente, por un gran número de comentaristas. Así, a modo de ejemplo, contamos con Juan Crisóstomo (siglo IV) quien en las *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo* expresa:

“Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos y gustó a Herodes. ¡Oh diabólico convite! ¡oh espectáculo satánico! ¡oh baile perverso! ¡oh precio de aquel baile, más inicuo aún! Se llevaba a cabo una muerte la más criminal de todas las muertes; y aquel que merecía ser coronado y ensalzado, fue degollado estando en su plenitud el banquete. En aquella mesa se erigió el trofeo de los demonios. Y el modo como se obtuvo la victoria fue digno de las demás hazañas. Porque dice el evangelista: Bailó la hija de Herodías delante de todos y agradó a Herodes. Por lo cual con juramento le prometió darle cuanto le pidiera. Y ella, inducida por su madre, le dijo: Dame aquí en la bandeja la cabeza de Juan el Bautista. Doble crimen: que bailara y que agradara; y que así agradara que mereciera como recompensa una muerte”¹³.

Debido a este texto, seguido por otros tantos realizados por exégetas bizantinos, el demonio fue introducido en la iconografía del baile de Salomé. Juan Crisóstomo parece resaltar que la muchacha no actuó por *motu proprio*, sino por influencia, primero de su madre, y después del demonio. Este texto muestra a la joven Salomé como un instrumento de la venganza de Herodías y de los designios del demonio más que como una mujer con poder de actuación propio.

Por otro lado, el carácter pecaminoso del baile de Salomé y su relación con la *Lujuria* aparece claramente identificado en la *Psicomaquia* de Aurelio Prudencio (c. 348-c. 413), donde dice:

“La crápula de la torpe lascivia os arrastra a su inmundo lupanar a vosotros, que os habéis saturado con esos manjares del cielo. A los fuertes varones que no pudo

¹¹ LONG, Jane C. (2013): p. 1155. Otros exégetas también hicieron comentarios similares sobre el tema. Entre ellos destacan Jerónimo, *Sermones* 166-69; Beda el Venerable, *Homilías* 92 y 189; Pedro Crisólogo, *Homilías*, 73-78.

¹² AGUSTÍN DE HIPONA (354-430) (1984): *Sermón* 307, pp. 491-494.

¹³ JUAN CRISÓSTOMO (c. 349-407) (2007): *Homilía* 48.

vencer la furibunda Ira, ni los ídolos habían doblegado a su adoración, los ha vendido una bailarina borracha”¹⁴.

Este texto asocia a la Lujuria con una bailarina borracha (*saltatrix ebria*) durante un banquete por lo que se puede deducir que es una referencia a Salomé.

Más adelante, Frau Ava de Melk (†1127) resalta en su poema *Johannes* (Juan Bautista)¹⁵ que “[Salomé] bailó como una acróbata; / su cuerpo era muy ágil”. Este texto indica la aparición de una nueva interpretación, donde Salomé es descrita como una acróbata. En este caso el texto insinúa que Salomé formaba parte de la tradición de los juglares, los cuales fueron fuertemente criticados por los clérigos ya que los consideraban obscenos, antinaturales y lascivos¹⁶. Existen numerosas fuentes eclesiásticas que a lo largo de la Edad Media condenaron a los juglares y bailarines.

Llegando a la Baja Edad Media, el dominico Santiago de la Vorágine (c. 1226-1290), en *La Leyenda Dorada*, se refiere también a la “Decapitación de San Juan Bautista”. En este texto, Santiago se ocupa de la vida y martirio del Bautista. Cuando describe el festín de Herodes, en vez de llamar a la muchacha Salomé, lo hace erróneamente con el nombre de su madre, Herodías.

Interesante es también un texto anónimo del Trecento florentino (siglo XIV) conocido como la *Vita di San Giovanni Battista*, 4, 302¹⁷, pues en él, el autor hace referencia al baile de Salomé como “*giullerie*” o “actividades juglares”.

Otras fuentes

Las reliquias sobre el Bautista pudieron condicionar la configuración iconográfica de su figura. Según Réau, una leyenda de fecha no especificada contaba cómo Herodías hizo un corte en la frente de san Juan Bautista con un cuchillo¹⁸. Esta leyenda tuvo sus orígenes en la catedral de Amiens (Francia), donde se encontraba la parte anterior de la cabeza de san Juan. Cuando los peregrinos iban a Amiens a venerar esta reliquia, se mostraba un pequeño agujero que tenía el cráneo hecho por el cuchillo de la vengativa

¹⁴ AURELIO PRUDENCIO (c. 348-c. 413) (1950): verso 380.

¹⁵ AVA DE MELK (†1127) (2003): 30, líneas 284-291. No existe ninguna traducción en castellano del poema que la poetisa alemana dedicó al Bautista, por lo tanto se ha optado aquí por dejar el texto relacionado con Salomé en inglés. “In those times there occurred / Herod’s birthday. / The tyrant went / into the palace of Herod / to the feast, / which he celebrated with zest, / with dancing and with singing, / dressed in finest silk. / As the king was seated at table, / many a golden vessel was brought out. / When the daughter was asked to come forward, / the maiden entertained very well. / She began to sing beautifully, / to dance like swiftly like an acrobat / to the tune of harps and fiddles, / of flutes and lyres, / in royal apparel / before the whole multitude. / Then king Herod spoke / in the wantonness of his life: / “Your dance pleases me very much. / Listen to what I want to say to you: / Now from all my realm ask me / for whatever you like! / Whether I like it or not, I will not deny you anything.” / Then the daughter said secretly: / “Mother, what is your wish?” / Immediately answered / the she-devil Herodias: / “Ask for nothing else / but the head of John. / You are to ask that it be cut off, / carried into this hall / before the multitude onto this table. / Be certain, that is what I wish.” / The girl went out and stood / before the horrible man. / She said: “King, I ask you / that you grant me this: / nothing other / than the head of John. / Order that it be cut off, / brought in here before you / and put onto this table! / Be certain, that is what will please me! [...]”.

¹⁶ LONG, Jane C. (2013): p. 1157. Vid. también HAMMERSTEIN, Reinhold (1974): pp. 53-58.

¹⁷ Citado en LONG, Jane C. (2013): p. 1157.

¹⁸ RÉAU, Louis (2000): p. 516.

Herodías¹⁹. Se trata pues de un ejemplo de la influencia de las historias que rodean a las reliquias en la iconografía medieval, reforzando la idea de la muerte por decapitación.

Extensión geográfica y cronológica

El tema de Salomé fue muy popular a lo largo de la Edad Media en casi todo el continente europeo y en Próximo Oriente. La primera constancia de la iconografía de Salomé se encuentra en un manuscrito bizantino producido en Siria o Palestina, el *Codex Sinopensis*, un evangelionario del siglo VI del cual tan solo han sobrevivido seis folios hoy conservados en París (París, BnF, Ms. Sup. Grec 1286, fol. 10v). Entre estos folios se encuentra precisamente Salomé ofreciendo la cabeza del Bautista a su madre.

Entre el siglo VI y el siglo XI no se han encontrado muchos ejemplos del baile de Salomé, con la excepción del evangelionario carolingio de la catedral de Chartres que fue creado en la segunda mitad del siglo IX en Francia (París, BnF, Ms. Lat. 9386, fol. 146v). A partir del siglo XI y XII, Salomé aparece en numerosos tímpanos y capiteles de edificios religiosos como las iglesias de Saint Martin d'Ainay (Lyon, Francia), Saint Étienne de Toulous (Francia) (Musée des Augustins, Toulouse)²⁰, San Pedro de Galligans (Gerona, España), San Cugat del Vallés (Barcelona, España) o el Baptisterio de Parma (Italia). Asimismo, se han podido identificar varias esculturas relacionadas con el tema, provenientes de Tierra Santa y que hoy se encuentran en Estambul²¹. También aparece representada en bronce en estos mismos siglos en una columna con escenas de la vida Cristo que incluye la historia de Juan Bautista en Hildesheim (Alemania), y en las puertas de la iglesia de San Zenón en Verona (Italia). Los frescos románicos de Müstair en Suiza, fechados alrededor de 1160, también muestran el baile de Salomé.

En el siglo XIII, su figura sigue formando parte del programa escultórico de las catedrales, como las de Rouen, Laon, Chartres o el Baptisterio de Pisa (Italia). También aparece en las vidrieras de la catedral de Bourges o en las de la Clermont-Ferrand, ambas en Francia. En los siglos XIV y XV, la historia de Salomé se representa también en numerosos manuscritos como la *Biblia de Holkham*²² (Londres, BL, Ms. Add. 47682, fol. 21v.) creada en 1327-1335 y las *Horas de Taymouth* (Londres, BL, Ms. Yates Thompson 13, fols. 106v, 107, 107v), producidas ambas en Inglaterra, el *Breviari d'Amor* catalán escrito por Mafré Ermengaud de Béziers (Londres, BL, Ms. Yates Thompson 31, fol. 228v), así como en numerosos libros de horas y graduales franceses.

La iconografía de Salomé se perpetúa en el tiempo hasta nuestros días cobrando una gran importancia en el Renacimiento y en el Barroco, época en la que se representó más asiduamente en España e Italia²³.

Soportes y técnicas

La iconografía de Salomé aparece en una gran variedad de soportes a lo largo del Medievo. En mosaicos el tema se puede encontrar en el Baptisterio de Florencia del siglo

¹⁹ Ibid.

²⁰ SEIDEL, Linda (1984).

²¹ WALSH, David A. (1969).

²² BROWN, Michelle P. (2008).

²³ BORNAY, Erika (1998): 191-213.

XIII y en la basílica de San Marcos en Venecia (siglo XIV). En pintura mural Salomé aparece en la abadía de Münstair en Suiza del siglo XII y en la iglesia de San Juan de Pickering, en el norte de Yorkshire (Inglaterra), de finales del siglo XV. En piedra el tema se representa tanto en capiteles, como el de la iglesia de Saint-Sever en Francia (siglo XI) o el atribuido a Gislebertus que ahora se encuentra en el Musée des Augustins en Toulouse (siglo XII), como en claves decorativas como la de la catedral de Norwich en Inglaterra (siglo XV). Asimismo se pueden encontrar ejemplos en capiteles españoles del siglo XII de las parroquias navarras de Santa María la Real de Sangüenza o San Miguel de Estella.

En vidrio cabría resaltar un fragmento del siglo XIII que se encuentra en el Museo de Cluny en París y la vidriera localizada en la catedral de Lyon, también del siglo XIII donde aparece el baile de Salomé. En orfebrería tenemos los casos excepcionales de la columna del obispo Bernward de Hildesheim, Alemania (siglo XI) y las puertas de San Zenón de Verona en Italia (siglo XII). Uno de los medios donde aparece Salomé más representada es en pergamino formando parte de manuscritos iluminados como el *Salterio Dorado de Munich* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 137) del siglo XIII o un libro de horas creado en Inglaterra (siglo XIV) que ahora se encuentra en la British Library con signatura Ms. Yates Thompson 13, fol. 106v.

Salomé no aparecerá representada en soporte de tabla hasta bien entrada la Baja Edad Media o principios del Renacimiento. Un buen ejemplo de esto es el retablo de *La Lamentación* creado por Quentyn Messys c. 1507-1508 y que hoy se encuentra en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, en Amberes. Más adelante también aparecerá en textiles y en papel, así como otros medios que se desarrollaron en los siglos posteriores al Renacimiento.

Precedentes, transformaciones y proyección

Las fuentes iconográficas del festín de Herodes y el baile de Salomé se pueden encontrar en numerosas imágenes grecolatinas de festividades y bailes²⁴. Ateneo de Náucratis en su colección antológica titulada *Deipnosophistas* (el banquete de los eruditos), describe escenas de la vida cotidiana que incluyen los banquetes y que se aproximan a lo que sería el banquete en la época de Herodes. Estos banquetes de intelectuales solían ir acompañados por bailarines y bailarinas, a los cuales llama *horchijstridai*²⁵. El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee una crátera de campana ática de figuras rojas creada alrededor del 420 a.C. por el artista Nicias con una escena de simposistas jugando al cótabo mientras una joven toca el aulós²⁶. Más aún, otro tema que precede al baile de Salomé es el de las ménades, seres divinos femeninos que siguen a Dioniso, dios del vino. A través de los ritos dionisiacos, estas mujeres entraban en un frenesí extático caracterizado por dosis de violencia, un posible derramamiento de sangre, sexo, auto-intoxicación y en algunos casos mutilación²⁷. En numerosas representaciones artísticas las

²⁴ Ibid.

²⁵ ATENEO DE NÁUCRATIS (s. III a.C.) (1998-2006): v. 4:128-131, 4:130, 4:628-632. BAERT, Barbara (2014): pp. 52-53.

²⁶ Comparar esta imagen con una de Salomé tocando un instrumento. La imagen del simposio se puede encontrar en https://es.wikipedia.org/wiki/Ateneo#/media/File:Symposium_scene_Nicias_Painter_MAN.jpg.

²⁷ EDWARDS, Mark (1960).

ménades también pueden aparecer danzando frenéticamente. Interesante es un ejemplo de una ménade contorsionándose en un esquifo de Paestum (Italia) de figuras rojas creado entre 330-320 a.C. por el artista Python y que hoy se encuentra en el British Museum de Londres (vaso F253)²⁸. La mitología griega también aporta un antecedente del momento en el que Salomé presenta la cabeza del Bautista en un plato. El mito de Perseo cuenta cómo este ayudado por la diosa Atenea da muerte a la gorgona Medusa, cuya cabeza acaba decorando el escudo de Atenea después de que Perseo se la entregara como ofrenda votiva. Un ejemplo de esta iconografía se puede ver en una cratera de campana de Apulia de figuras rojas creada entre el 400-385 a.C. y que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston (inv. 1970.237)²⁹.

La tradición de representar el banquete con comensales y bailarines continuó durante la época romana. En el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles se encuentra un fresco de Pompeya creado en el 79 d.C. de un banquete familiar romano (*convivium*) en un *triclinium*³⁰ que demuestra la continuación de una tradición visual que entrará en el vocabulario cristiano a través del arte funerario y la miniatura. Esta transición se puede observar claramente en la miniatura correspondiente al festín de Herodes en el *Codex Sinopensis* (siglo VI), donde los comensales aparecen reclinados alrededor de una mesa circular con Salomé de pie en el centro recibiendo el plato con la cabeza del Bautista. La importancia de este tema se incrementará con el tiempo, especialmente teniendo en cuenta el lugar prominente que ocupa Juan Bautista en la historia de la Salvación como precursor de Cristo³¹. De hecho, Juan Bautista fue el único santo al que se le conmemoró no solo su nacimiento sino también su martirio en el calendario litúrgico. Esto hizo que el festín de Herodes, como marco del trágico evento que tuvo su origen allí, se representara asiduamente y, por ende, el baile de Salomé.

La representación de la danza de Salomé cambió a lo largo del tiempo, adecuándose a las modas del momento³², así como a las actitudes hacia la mujer y el baile. Se pueden identificar tres tradiciones iconográficas distintas que en numerosos casos se solapan no solo cronológicamente sino también geográficamente: una occidental, una oriental y otra italiana.

La tradición occidental, propia de Europa, se ve dividida entre las preferencias iconográficas provenientes del sur y las del norte. Común a ambas regiones es la iconografía del baile de Salomé donde la muchacha aparece de pie con las caderas en movimiento como en las imágenes grecolatinas mencionadas anteriormente³³. El sur de Europa fue la región que dio preferencia a este modelo iconográfico del baile de Salomé, y aunque también se encuentran algunos ejemplos iconográficos que siguen este modelo en el norte, a partir del siglo XII, la iconografía más común del baile de Salomé es aquella

²⁸ Véase un detalle del mismo en:

https://en.wikipedia.org/wiki/Maenad#/media/File:Dancing_maenad_Python_BM_VaseF253.jpg

²⁹ Ver detalle en <http://www.theoi.com/image/P23.2Medousa.jpg>.

³⁰ MOLS, Stephan (2007-2008): pp. 153-157. Es interesante observar que la organización original del mobiliario doméstico romano en el *triclinium*, representado en diversos medios artísticos romanos, continuó como fuente iconográfica de banquetes en el contexto paleocristiano y bizantino.

³¹ BAERT, Barbara (2014): pp. 41-45.

³² RÉAU, Louis (2000): p. 512.

³³ Ibid.

en que aparece a la manera de las mujeres juglares de la Edad Media, es decir, en equilibrio sobre las manos y con el cuerpo completamente arqueado³⁴. Según W. Deonna³⁵, fue la representación de juglares, equilibristas y danzantes la responsable de este cambio. De hecho existen referencias textuales, como ya se ha mencionado antes, que identifican a Salomé como una *jongleuse*. Ava de Melk³⁶ en su poema sobre Juan Bautista³⁷ describe el baile de Salomé: “bailó como una acróbata; / su cuerpo era muy ágil”³⁸. Asimismo, y como se adelantó en la sección de fuentes textuales, en la *Vita* del Bautista creada durante el *Trecento* florentino, el autor anónimo también menciona que Salomé realizaba “actividades de juglares”. Según Long, desde la época altomedieval los juglares habían sido constantemente criticados por los clérigos por ser obscenos y lascivos, por lo que no es de extrañar que se añadiera Salomé a sus filas³⁹. De hecho, este baile acrobático llegará a conocerse como “la danza de Salomé” y se bailará tanto en festividades de carácter profano, como durante la puesta en escena de los Misterios. Más adelante, y dependiendo de las modas, Salomé será representada bailando la danza de los velos, de los puñales o la danza morisca tomada de la población musulmana de España⁴⁰.

En la tradición oriental, propia del Imperio Bizantino y del Levante Mediterráneo, Salomé aparece bailando con el plato conteniendo la cabeza ya cortada del Bautista sobre su cabeza⁴¹. Esta tradición iconográfica podría tener su origen en la exégesis griega, especialmente en la homilía de Juan Crisóstomo ya mencionada donde describe a la muchacha bailando mientras muestra triunfalmente la cabeza de Juan a los comensales⁴². A pesar de que Herodes y Herodías también aparecen en la escena, toda la atención se centra en el horror provocado por las acciones de Salomé. Aunque en el texto de Juan Crisóstomo y otros exégetas griegos es el demonio quien incita el odio de Herodías hacia Juan y la danza triunfal de su hija, no es hasta bien entrado el siglo XIV que aparecen los demonios representados en estas escenas.

Finalmente, y surgiendo de la misma tradición textual bizantina, la fórmula iconográfica italiana muestra precisamente a uno o varios de estos demonios, dirigiendo los pasos del baile de Salomé⁴³. En este caso la imagen del baile es menos espectacular que en las tradiciones anteriores. En los ejemplos que se conocen de este tema Salomé no hace más que realizar un cambio de paso entre el pie derecho y el izquierdo y mover

³⁴ BORNAY, Erika (1998): p. 194; LONG, Jane C. (2013): p. 1157. Existen numerosos ejemplos iconográficos del baile acrobático de Salomé localizados desde Inglaterra, pasando por Francia y en numerosos países germánicos. Por ejemplo, en un salterio creado c. 1240 (The British Library, Ms. Arundel 157, fol. 7r); la portada norte de la fachada occidental del la catedral de Rouen; la escena aparece además en los frescos románicos de Müstair c. 1160.

³⁵ DEONNA, Waldemar (1954): pp. 62-64.

³⁶ Ver MAYER-SKUMANZ, Lena (2002).

³⁷ LONG, Jane C. (2013): p. 1157.

³⁸ Ibid. Long ofrece una traducción alternativa a la ofrecida en la sección de fuentes textuales.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ RÉAU, Louis (2000): p. 512.

⁴¹ LONG, Jane C. (2013): pp. 1157-1158.

⁴² Ibid. Según Long, otras *Vitae* griegas de Juan Bautista se basan en esta interpretación y la expanden.

⁴³ Ibid., p. 1158.

ligeramente los brazos⁴⁴. A pesar de que esta pose es bastante más digna, los artistas no cesaron de condenarla. Por ejemplo, en los relieves del Baptisterio de Parma de Benedetto Antelami de principios del siglo XIII, Salomé aparece de pie al lado de la mesa del banquete, pero ahora un demonio identificado como Satanás la empuja a que haga su nefasta petición. Mientras tanto, la decapitación del Bautista tiene lugar detrás de ella.

A partir del siglo XIV en Italia, se aprecia una ruptura con las fórmulas iconográficas descritas sobre el festín de Herodes y el baile Salomé en los mosaicos creados para el Baptisterio de Florencia⁴⁵. A pesar de que es la iconografía bizantina la que parece haber inspirado esta nueva composición⁴⁶, no sigue ningún modelo bizantino. En este caso, el artista separó la narración en tres escenas: el baile, la decapitación, y la presentación de la cabeza a Herodías. El baile de Salomé en este caso parece más controlado y reservado. Salomé levanta el brazo derecho sobre su cabeza para chasquear los dedos mientras dobla la rodilla izquierda e inclina el brazo izquierdo. Ahora la ejecución de Juan no tiene lugar detrás de ella, sino que aparece en una narración continua, con Salomé supervisando la decapitación. Finalmente, Salomé presenta, con lo que parece una sonrisa en los labios, la cabeza a los comensales ante las miradas preocupadas o tristes de los presentes, incluidos Herodes y Herodías. En este caso se puede observar claramente un cambio de percepción sobre Salomé, la cual ya no aparece como la joven exhibida impudicamente por una madre incestuosa, sino como una mujer tentadora, la personificación del pecado de la carne, una de las responsables directas de la muerte del Bautista⁴⁷. A partir de este momento este modelo iconográfico se perpetuó y Salomé apareció representada en el centro de la acción dominando el espacio a través de su danza o haciéndose cargo de la decapitación. Es en este momento en el que Salomé, junto a su madre Herodías, se convierten en unas genuinas *femmes fatales*, las cuales, vistiendo la ropa propia de la época, se ofrecen como un ejemplo de la depravación que la mujer renacentista tendría que evitar⁴⁸.

A partir del primer Renacimiento el interés por representar la escena del baile de Salomé disminuyó paulatinamente y se fue imponiendo la imagen exenta de Salomé sosteniendo la bandeja con la cabeza de san Juan Bautista⁴⁹, aunque en ningún momento perdió ese matiz de tentadora o *femme fatale*. Su imagen continuó decorando los lienzos de los artistas a lo largo de los siglos cobrando nueva vida a partir del siglo XIX. Salomé aparece como tema central en las obras de Dante Gabriel Rossetti, Gustave Moreau, Maurice Denis, Alphonse Mucha, Gustave Klimt, Fernand Khnopff, o Edvard Munch. Representada con una mirada penetrante y una cabellera suelta, parecía a la vez divina y demoníaca. Los simbolistas se hicieron eco de las tendencias cristianas, donde la mujer aparece o bien idealizada como la Virgen María, o como un monstruo seductor capaz de

⁴⁴ Un ejemplo de este tema se encuentra en el dintel de las puertas de los baptisterios de Pisa y Parma.

⁴⁵ LONG, Jane C. (2013): p. 1159.

⁴⁶ Ibid. Long menciona que la iconografía bizantina se conocía en Italia a través de los territorios que originalmente habían pertenecido al imperio oriental, como Venecia o Palermo. Sin embargo, existe un ejemplo mucho más cercano, ya que el Baptisterio de Florencia era repositorio de una placa de plata bizantina que contenía esta escena. Desafortunadamente, esta placa ha desaparecido, no sin que antes se hiciera una copia que ahora se encuentra en el Vaticano.

⁴⁷ BORNAY, Erika (1998): p. 193.

⁴⁸ LONG, Jane C. (2013): pp. 1162-1163.

⁴⁹ RÉAU, Louis (2000): p. 512.

destruir al hombre como Eva. Así Salomé aparece como símbolo del mal y la perversidad, el símbolo de la lujuria. Existen más de tres mil obras de arte creadas en el siglo XIX sobre Salomé, lo que demuestra que durante esa época existía un miedo a las mujeres que tal vez se pueda asociar a la entrada de las mujeres en el ámbito laboral y su nuevo papel en la esfera pública donde los hombres las podrían percibir como sus competidoras⁵⁰.

Prefiguradas y temas afines

Salomé no forma parte del sistema tipológico cristiano y por lo tanto no tiene ninguna prefigura con la que se pueda relacionar. Sin embargo, tal y como nos cuenta Erwin Panofsky, en algunos casos Salomé se confundió con Judit ya que ambas se representaban con la cabeza cortada, la una con la de Juan Bautista y la otra con la de Holofernes⁵¹. Como tentadora su figura se puede relacionar con otras figuras del Antiguo Testamento como Eva, pero su relación termina ahí.

Selección de obras:

- El verdugo presenta la cabeza de Juan Bautista a Salomé. *Codex sinopensis* (evangelionario), Siria o Palestina, siglo VI. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Supplément Grec 1286, fol. 10v.
- Festín de Herodes y baile de Salomé. *Evangelionario de Chartres*, oeste de Francia, segunda mitad del siglo IX. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 9386, fol. 146v.
- Baile de Salomé. Columna de bronce de Bernward de Hildesheim, catedral de Santa María de Hildesheim (Alemania), c. 1000.
- Festín de Herodes y baile de Salomé. Capitel de la abadía de Saint-Sever (Landes, Francia), principios del siglo XII.
- Festín de Herodes y baile de Salomé; ejecución de Juan Bautista y presentación de la cabeza del Bautista. Capitel del claustro de Saint-Étienne de Toulouse (Francia), c. 1120. Toulouse, Musée des Augustins.
- Baile de Salomé. Placa de las puertas de San Zenón de Verona (Italia), segundo cuarto del siglo XII.
- Festín de Herodes y baile de Salomé; ejecución de Juan Bautista y presentación de la cabeza del Bautista. Tímpano de la basílica de Saint-Martin d'Ainay, Lyon (Francia), mediados del siglo XII.
- Festín de Herodes y baile de Salomé. Pinturas murales de la abadía de San Juan Bautista de Müstair (Suiza), c. 1160.
- Benedetto Antelami. Festín de Herodes. Dintel del Baptisterio de San Juan Bautista de Parma (Italia), c. 1196-1216.

⁵⁰ NEGINSKY, Rosina (2013): pp. 71-92.

⁵¹ PANOFSKY, Erwin (1971): pp. 21-22.

- Baile de Salomé; ejecución de Juan Bautista con Salomé; Salomé ofreciendo la cabeza del Bautista a su madre; ascensión de Juan Bautista. Vidriera de San Juan de la catedral de Bourges (Francia), c. 1215.
- Baile de Salomé. *Salterio Dorado de Munich*, ¿Gloucester? (Inglaterra), primer tercio del siglo XIII. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 66r.
- Festín de Herodes y Salomé entregando la cabeza del Bautista a su madre. Tímpano de la portada de san Juan de la fachada occidental de la catedral de Rouen (Francia), tercer cuarto del siglo XIII.
- Festín de Herodes con el baile de Salomé; decapitación de Juan Bautista; Salomé presenta la cabeza del Bautista en un plato a su madre. Mosaico del Baptisterio de San Juan de Florencia (Italia), c. 1310.
- Festín de Herodes y Salomé ofreciendo a su madre la cabeza del Bautista. Giotto di Bondone, pinturas murales de la capilla Peruzzi en Santa Croce de Florencia (Italia), c. 1317-1320.
- Festín de Herodes y baile de Salomé; decapitación de Juan Bautista; Salomé ofreciendo la cabeza del Bautista a su madre. *Horas de Taymouth*, ¿Londres? (Inglaterra), segundo cuarto del siglo XIV. Londres, The British Library, Ms. Yates Thompson 13, fols. 106v, 107 y 107v.
- Festín de Herodes y baile de Salomé. *Biblia Ilustrada de Holkham*, Inglaterra, c. 1327-1335. Londres, The British Library, Ms. Add. 47682, fol. 21v.
- Baile de Salomé con la cabeza de Juan Bautista en una bandeja. Mosaico de la basílica de San Marcos de Venecia (Italia), mediados del siglo XIV.
- Salomé recibiendo la cabeza de Juan Bautista. *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau de Béziers, ¿Gerona? (España), último cuarto del siglo XIV. Londres, The British Library, Ms. Yates Thompson 31, fol. 228v.
- Festín de Herodes con el baile de Salomé. Clave esculpida del claustro de la catedral de Norwich (Inglaterra), c. 1420.
- Salomé ofrece la cabeza del Bautista a su madre, quien lo apuñala en la frente. *Roman de Dieu et de sa mere* de Herman de Valeciennes, París (Francia), primera mitad del siglo XV. Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 550, fol. 74.
- Salomé ofreciendo la cabeza del Bautista a su madre. Libro de Horas, valle del Loira (Francia), c. 1460. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1067, fol. 3r.
- Salomé esperando a recibir la cabeza del Bautista. Libro de Horas, París (Francia), c. 1460. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 282, fol. 124v.
- Salomé recibiendo la cabeza del Bautista; Salomé ofreciendo la cabeza de San Juan a su madre. la cual le clava un cuchillo. Gradual al uso de Saint-Dié, Lorena (Francia), 1504-1514. Sainte-Dié, Bibliothèque municipale, Ms. 74, fol. 305.

Bibliografía

AGUSTÍN DE HIPONA (354-430) (1984): *Obras Completas de San Agustín. XXV. Sermones sobre los mártires*, traducción de Luis de Pío. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

ARAGONÉS ESTELLA, M^a Esperanza (1993): “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro”, *Príncipe de Viana*, año 54, n^o 199, pp. 247-280. Disponible en línea:

www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx?Fichero=RPVIANAnro-0199-pagina0247.pdf

ATENEO de Náucratis (s. III a.C.) (1999): *Banquete de los eruditos*, introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén. Editorial Gredos, Madrid.

AURELIO PRUDENCIO (c. 348-c. 413) (1950): *Obras Completas*, versión e introducción de José Guilleri. Madrid.

AVA DE MELK (†1127) (2003): *Ava's New Testament Narratives: "When the Old Law Passed Away"*. Traducción de James Rushing. Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Mich.

AZCÁRATE RISTORI, José María (1984): “La mujer y el arte medieval”. En: *La imagen de la mujer en el arte español*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 43-51.

BAERT, Barbara (2014): “The Dancing Daughter and the Head of John the Baptist (Mark 6:14-29) Revisited: An Interdisciplinary Approach”, *Louvain Studies*, vol. 38, pp. 5-29.

BORNAY, Erika (1994): *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Ediciones Cátedra, Madrid.

BORNAY, Erika (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Ediciones Cátedra, Madrid.

BROWN, Michelle P. (2008): “When Illuminated Manuscripts are not What They Seem: The Cases of the Holkham Bible Picture Book and a Newly Discovered Croatian Altarpiece”, *Ikon*, n^o 1, pp. 103-122.

CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. BAC, Madrid.

DAFFNER, Hugo (1912): *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*. Hugo Schmidt, Munich.

DEONNA, Waldemar (1953): *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Latomus, Bruselas.

EDWARDS, Mark W. (1960): “Representation of Maenads on Archaic Red-Figure Vases”, *The Journal of Hellenistic Studies*, vol. 80, pp. 78-87.

FLAVIO JOSEFO (37 d.C.-100 d.C.) (1895). *The Works of Flavius Josephus*, edición y traducción de William Whiston. John E. Beardsley, Auburn – Buffalo.

HAMMERSTEIN, Reinhold (1974): *Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*. Francke Verlag, Berna.

JUAN CRISÓSTOMO (c. 349-407) (2007): *Obras de San Juan Crisóstomo II: Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*, edición de Daniel Ruiz Bueno. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

LONG, Jane C. (2013): “Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance”, *Renaissance Quaterly*, vol. 66, nº 4, pp. 1153-1205.

MAYER-SKUMANZ, Lena (2002): *Frau Ava*. Dachs-Verlag, Viena.

MOLS, Stephan (2007-2008): “Ancient Roman Household Furniture and Its Use: From Herculaneum to the Rhine”, *Anales de Prehistoria y Arqueología*, vol. 23-24, pp. 145-160. Disponible en línea: <http://revistas.um.es/apa/article/view/178081/149581>

MURRAY, Peter; MURRAY, Linda (1996): *Oxford Dictionary of Christian Art*. Oxford University Press, Oxford.

NEGINSKY, Rosina (2013): *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

PANOFSKY, Erwin (1971): “Introducción”. En: *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 13-26. Traducción del original de 1939: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 3-31.

QUASTEN, Johannes (1988): *Patrology: The golden age of Latin patristic literature*. Vol. 4. Westminster, MD, Christian Classics.

RÉAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REED, Victoria S. (2001-2002): “Rogier van der Weyden’s *Saint John Triptych* for Miraflores and a Reconsideration of Salome”, *Oud Holland Jaargang*, vol. 115, nº 1, pp. 1-14.

RODNEY, Nanette B. (1953): “Salome”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 11, pp. 190-200.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (c. 1229-1298) (2004): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols.

SEIDEL, Linda (1984): “Salome and the Canons”, *Women’s Studies: An interdisciplinary journal*, vol. 11, nº 1-2, pp. 29-66.

WALSH, David A. (1969): “Crusader Sculpture from the Holy Land in Istanbul”, *Gesta*, vol. 8, nº 2, pp. 20-29.



▲ *Codex sinopensis* (evangeliario), Siria o Palestina, siglo VI. París, BnF, Ms. Suppl. Grec 1286, fol. 10v.

https://s3.amazonaws.com/classconnection/241/flashcards/4818241/jpg/091codex_sinopensis_salomi_prinesejo_glavo_janeza_krstnika_ok_500_pbn-14CB962EBE56E613255.jpg [captura: 1/5/2016]

► *Evangelionario de Chartres*, oeste de Francia, 2ª mitad del siglo IX. París, BnF, Ms. Lat. 9386, fol. 146v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423840t/f302.image> [captura: 1/5/2016]



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Columna de bronce de Bernward de Hildesheim, catedral de Santa María de Hildesheim (Alemania), c. 1000.

http://41.media.tumblr.com/0266564bb94dd3fd9819b16bd4741e7e/tumblr_ns9xnsKUIA1rc7c17o1_1280.jpg [captura: 1/5/2016]



Capitel de la abadía de Saint-Sever (Landes, Francia), principios del siglo XII.

<https://vialucispress.files.wordpress.com/2013/01/salomecc81-repas-hecc81rode-st-sever.jpg> [captura: 1/5/2016]



Capitel del claustro de Saint-Étienne de Toulouse (Francia), c. 1120. Toulouse, Musée des Augustins.

[Fotos: Fco. de Asís García]



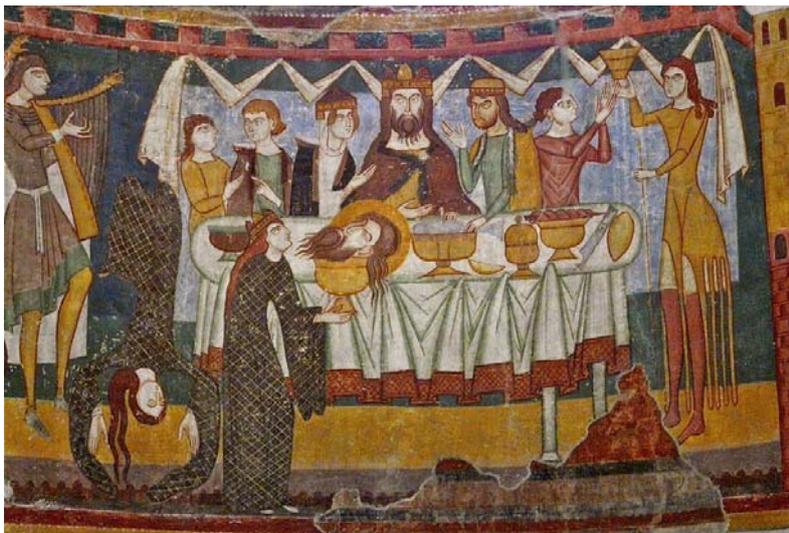
Placa de las puertas de San Zenón de Verona (Italia), segundo cuarto del siglo XII.

http://4.bp.blogspot.com/-VZ1in77dVO0/VM0GYOU8U4I/AAAAAAAAAILw/L06UvfluJg/s1600/Verona,_Basilica_di_San_Zeno,_bronze_door_017.JPG
[captura: 1/5/2016]



Tímpano de la basílica de Saint-Martin d'Ainay, Lyon (Francia), mediados del siglo XII.

http://medieval.mrugala.net/Architecture/France,_Rhone,_Lyon,_Abbaye_d'Ainay/Lyon,%20Abbaye%20d'Ainay,%20Cloitre,%20Tympan.jpg
[captura: 1/5/2016]



Pinturas murales de la abadía de San Juan Bautista de Müstair (Suiza), c. 1160.

https://c1.staticflickr.com/5/4144/5140371445_fc2040dd40_b.jpg [captura: 1/5/2016]



Vidriera de san Juan de la catedral de Bourges (Francia), c. 1215.

https://c2.staticflickr.com/4/3415/332747424_2_7cbb8feb58_b.jpg [captura: 1/5/2016]



Benedetto Antelami. Dintel del Baptisterio de San Juan Bautista de Parma (Italia), c. 1196-1216.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_di_parma,_portale_nord_09_storie_di_giovanni_battista.JPG [captura: 1/5/2016]



▲ Tímpano de la portada de san Juan de la fachada occidental de la catedral de Rouen (Francia), 3^{er} cuarto del siglo XIII (detalle).

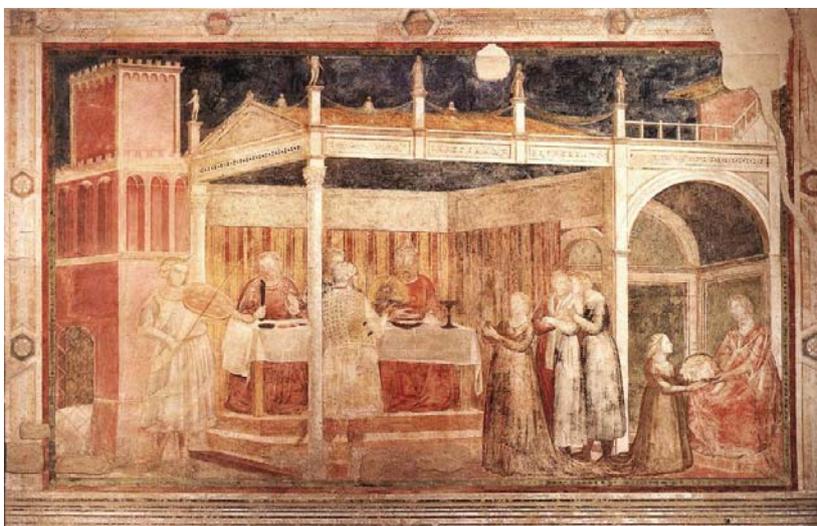
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Tympan_du_portail_Saint-Jean.JPG [captura: 1/5/2016]

◀ *Salterio Dorado de Munich, ¿Gloucester? (Inglaterra), 1^{er} tercio del siglo XIII. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 66r.*

http://daten.digital-e-sammlungen.de/bsb00012920/image_137 [captura: 1/5/2016]

▼ Mosaicos del Baptisterio de San Juan de Florencia (Italia), c. 1310.

[Fotos: Sailko (Wikimedia Commons). Licencia CC BY 3.0]



Giotto di Bondone, pinturas murales de la capilla Peruzzi en Santa Croce de Florencia (Italia), c. 1317-1320.

http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/s_croce/1peruzzi/index.html [captura: 1/5/2016]



▲► *Horas de Teymouth*, ¿Londres? (Inglaterra), 2º cuarto del siglo XIV. Londres, BL, Ms. Yates Thompson 13, fols. 106v, 107 y 107v.

<http://www.bl.uk/illimages/BLCD%5Cmid/c667/c6678-01.jpg>
<http://www.bl.uk/illimages/BLCD%5Cmid/c667/c6678-02.jpg>
<http://www.bl.uk/illimages/BLCD%5Cmid/c667/c6678-03.jpg>
 [capturas: 1/5/2016]



◀ Mosaico de la basílica de San Marcos de Venecia (Italia), mediados del siglo XIV.

[<http://www.scalarchives.com/scalpic/071197/c/009454c.jpg>]
 [captura: 1/5/2016]

► *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau de Béziers, ¿Gerona? (España), último cuarto del s. XIV. Londres, BL, Ms. Yates Thompson 31, fol. 228v.

<http://www.bl.uk/illimages/Kslides%5Cbig/K024/K024254.jpg>
 [captura: 1/5/2016]



Roman de Dieu et de sa mere de Herman de Valenciennes, París (Francia), primera mitad del siglo XV. Besançon, BM, Ms. 550, fol. 74.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/IRHT_084751-p.jpg [captura: 1/5/2016]



Libro de Horas, París (Francia), c. 1460. Nueva York, PML, Ms. M. 282, fol. 124v.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/2/m282.124va.jpg> [captura: 1/5/2016]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. 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 contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderán los derechos de explotación de los mismos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. 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 modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de 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.
- *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 en una de las dos secciones de la revista:

- 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.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *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 y de la liturgia 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.

- *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.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

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:

NOTAS AL PIE:

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 seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

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.

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.

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 Médiévale, 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.

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

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*, n° 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.