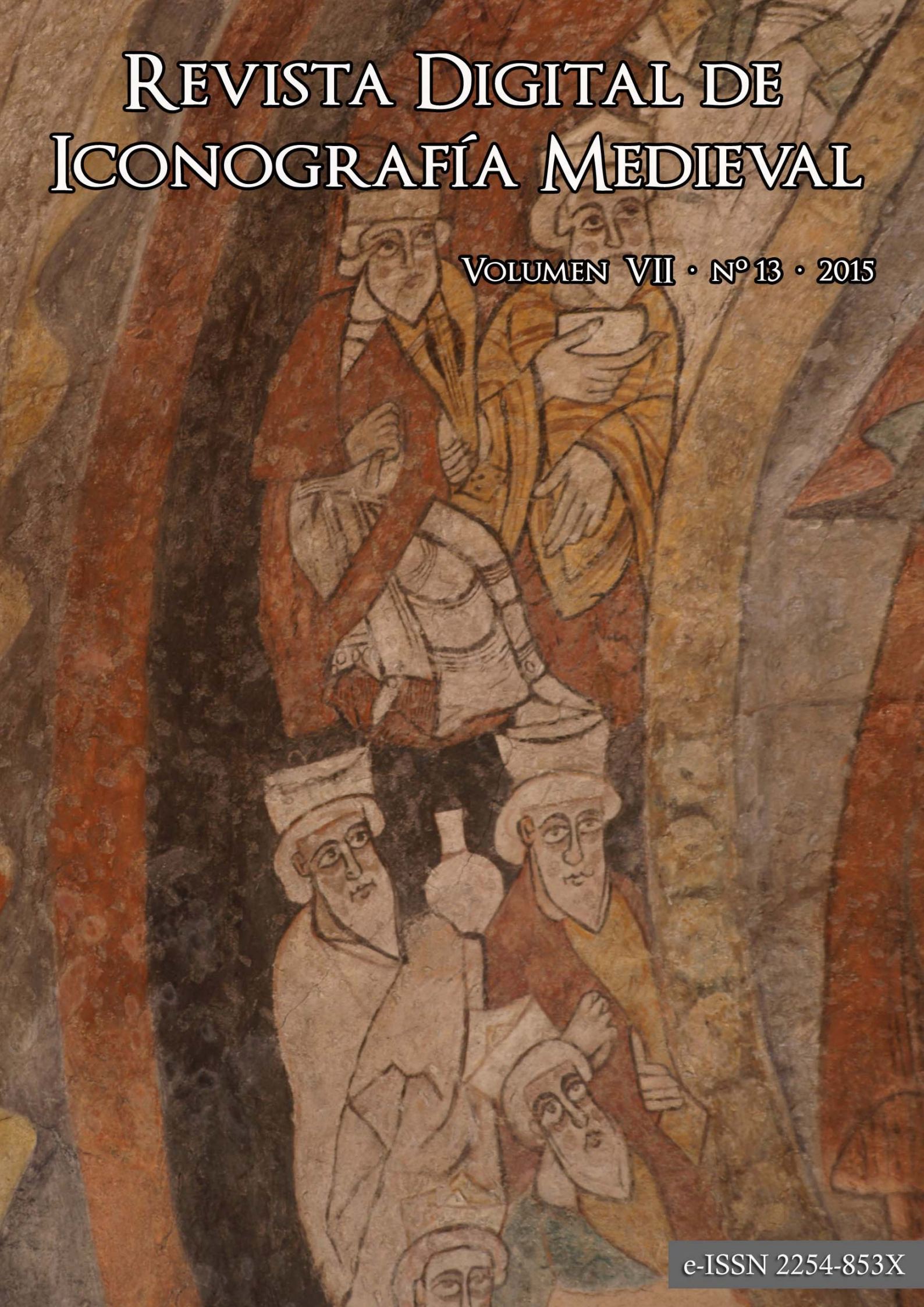
Revista Digital de Iconografía Medieval

Volumen VII · Nº 13 · 2015



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 de 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 Bethseda (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 Zymla, 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 / Universidad Complutense de Madrid
Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille
Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London
Borja Franco Llopis, Universitat de València
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Sandra Sáenz-López Pérez, Biblioteca Nacional de España

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

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; e-revistas; ISOC; Latindex; MIAR; REBIUN; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X **Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012**

Imagen de cubiertas: Detalle de las pinturas murales de San Justo de Segovia [foto: Fco. de Asís García; diseño: Luis López del Hierro]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X Volumen VII, nº 13 2015

SUMARIO

Páginas

Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el planctus 1-17
Laura RODRÍGUEZ PEINADO

El dragón en el astrolabio 19-31
Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

El halcón en al-Andalus 33-53
José Luis DÍAZ GIMÉNEZ

San Sebastián, mártir y protector contra la peste 55-65
Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

El transi tomb. *Iconografía del yacente en proceso de descomposición* 67-104
Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura Mª BERZAL LLORENTE

DOLOR Y LAMENTO POR LA MUERTE DE CRISTO: LA PIEDAD Y EL *PLANCTUS*

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
lrpeinado@ghis.ucm.es

Recibido: 15/2/2015
Aceptado: 13/4/2015

Resumen: La Piedad y el *planctus*, aunque similares en su contenido, son dos escenas diferentes intercaladas entre el Descendimiento y el Santo Entierro. En la Piedad, el cuerpo inerte del crucificado descansa en los brazos de su Madre, que lo recibe con un dolor contenido. En el *planctus* o llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto, su cuerpo se deposita sobre un sudario o sobre la piedra de la unción[1] y se disponen en torno, prorrumpiendo en lamentos y sollozos, la Virgen, San Juan, las santas mujeres, José de Arimatea y Nicodemo.

La Piedad no aparece en los Evangelios, su origen está en la literatura mística bajomedieval, aunque desde el punto de vista plástico parece derivar del tema de la Virgen de la Humildad, donde se ha sustituido al Niño por el cuerpo inerte del Crucificado[2]. Deriva de las lamentaciones ante el Hijo muerto, tema de origen bizantino que concentra la atención en el drama de la Pasión y la contemplación amorosa y doliente con sentido realista y conmovedor.

Palabras clave: Virgen de la Piedad; Virgen Dolorosa; Virgen de las Angustias; Virgen del Traspaso; Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto; Lamentación sobre Cristo muerto; *Planctus Mariae*.

Abstract: In spite of being similar in their content, the *Pietà* and the *planctus* constitute two different scenes inserted between the Descent from the Cross and the Burial of Jesus. In the *Pietà*, Christ's inert body lies in His Mother's arms, who receives Him with contained pain. In the *planctus* or the Lamentation over the Dead Christ, His body is either deposited on a napkin or laid on the Stone of the Unction (or Anointing). Surrounding Jesus' body, we find the mournful group of the Virgin, Saint John, the Myrrh-bearing Women, Joseph of Arimathea and Nicodemus.

The *Pietà* is not included in the Gospels. Its origin is in late medieval mystical literature. However, from an artistic point of view, the *Pietà* develops from the subject of the Virgin of Humility, having replaced the Child Jesus with Christ's lifeless body. Moreover, the *Pietà* also derives from the abovementioned Lamentation over the Dead Christ, a Byzantine subject which focuses the attention on the Passion's drama and the loving and painful contemplation, in a realistic and moving way.

Keywords: Virgin of Pity; Virgin of Sorrows; Virgin of the Agonies; Virgin of Solitude; Lamentation over the Dead Christ; Mourning of Christ; *Planctus Mariae*.

[1] MÂLE, Émile (1995): p. 25.

[2] RÉAU, Louis (1996): p. 111. Según san Bernardino de Siena: "La Virgen creyó que habían retornado los días de Belén; se imaginó que Jesús estaba adormecido y lo acunó en su regazo; y el sudario en que lo envolvió le recordó los pañales".

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

En los grupos de la Virgen de la Piedad esta, cubierta con un gran manto y toca que le oculta el cabello, está sentada a los pies de la cruz donde acoge con gran dolor, manifestado en la expresión de su rostro y el gesto de sus manos, el cuerpo sin vida de su Hijo. Al grupo formado por los dos personajes se le puede agregar los comitentes arrodillados en los laterales, y pueden incluirse también San Juan y la Magdalena. En las obras más tempranas el cuerpo de la Virgen es de mayor tamaño, posiblemente en alusión al recuerdo de la Madre cuando tenía al Niño en sus brazos[3], pero con el tiempo esta desproporción deja de ser patente y el cuerpo de Cristo adulto tiene un tamaño similar o mayor que el de la Virgen. Este, con la cabeza caída hacia un lado, se tiende rígidamente en el regazo de María ya en horizontal, formando una diagonal o casi en perpendicular al cuerpo de su Madre, que lo sujeta pasando un brazo bajo su cuerpo mientras con la otra mano se toca el pecho en señal de lamento, coge el brazo inerte de Jesús o se abraza desesperadamente a Él[4].

En el *planctus* el cuerpo de Cristo yace en el suelo sobre los mantos de los personajes que lo rodean o sobre el lienzo blanco con el que fue recogido de la cruz (Mt 27, 59 y Lc 23, 53). En las representaciones bizantinas descansa sobre la losa de la unción, donde su cadáver fue perfumado y preparado para recibir sepultura, y que el arte italiano la transformaría en sepulcro. En torno al cuerpo, la Virgen cubierta con toca en señal de luto y colocada generalmente junto a la cabeza lo abraza y se lamenta ya con expresión trágica o emoción contenida, mientras María Magdalena suele situarse a sus pies en recuerdo de la unción en casa de Simón (Lc 7, 38)[5] o en Betania (Jn 12, 3). Completan la escena San Juan, que consuela a María o acaricia el cuerpo del yacente, las santas mujeres que plañen y gesticulan, y José de Arimatea y Nicodemo, a menudo con botes de perfumes para embalsamar el cadáver. En algún caso, los ángeles también expresan su dolor ante tan gran pérdida.

Ambas escenas, que tienen como protagonista a María y sus lamentos, son fruto de la piedad popular y de una actitud mística y religiosa que invita a meditar y concentrar la atención en el drama de la Pasión y la contemplación amorosa con sentido realista y conmovedor, y si en la segunda se trata de la lamentación de María ante el destino trágico de su Hijo, la primera supone la adoración del Redentor por parte de su Madre y del fiel con un dolor íntimo y contenido. En todo caso, son escenas que le sirven al fiel para ascender en el camino de la vida espiritual a través de la meditación y la contemplación[6].

Fuentes escritas

Estos temas no se mencionan en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos, aunque algunos versículos permitieron que a lo largo de los siglos XIV y XV se

[3] TRENS, Manuel (1946): p. 205; RÉAU, Louis (1996): p. 113.

[4] En la Piedad de Santo Tomás de Brno la Virgen une sus manos en oración: GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): p. 392. Esta disposición o la de abrir los brazos para magnificar su dolor serán más característica en los grupos del barroco.

[5] RÉAU, Louis, (1996): p. 538.

[6] MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): p. 309; ROBINSON, Cynthia (2013): pp. 262-270.

desarrollasen textos contemplativos con un lenguaje cercano. Lc 2, 35 revela el dolor de María en un versículo que será el germen de la Virgen de las Espadas[7]: "y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones". No hay alusión a las Lamentaciones porque los mismos textos dicen que sus seguidores estaban a distancia contemplando el suceso (Mc 15, 40; Mt 27, 55-56; Lc 23, 49), al igual que el Evangelio de Nicodemo (cap. XI, 7-9); solo el evangelio de Juan manifiesta que junto a la cruz estaban "su Madre y la hermana de su Madre, María de Cleofás y María Magdalena" (Jn 19, 25).

Lo cierto es que ambos temas se conforman a partir de la *devotio moderna*, tomando como referencia la célebre loa de los sufrimientos de María atribuida al franciscano Jacopone de Todi (1236-1306) de título *Stabat Mater*[8] –pieza fundamental en los breviarios de la Pasión de las congregaciones de monjas–, y otros textos devocionales como las *Meditationes Vitae Christi*, atribuida a san Buenaventura o al Pseudo-Buenaventura y actualmente considerada anónima. Margarita Estella señala que el tema de las Lamentaciones tiene su origen textual en la literatura mística y en los textos de las cofradías de flagelantes[9].

Jacobo de la Vorágine dedica un capítulo a la Virgen de la Piedad (cap. CCXXIV), basándose en el Evangelio de Juan (19, 25-27) la describe erguida soportando de esta forma su inmenso dolor[10]: "La Virgen, Madre de Dios, pues lo había engendrado,/ permaneció junto a la Cruz en que su Hijo agonizaba/ transida de inmensa aflicción./ Los dolores de esta Madre fueron tan intensos/ al ver sufrir y morir de aquel modo a su Hijo/ que casi murió también ella de compasión".

En las Meditaciones de Pseudo Buenaventura y de Enrique de Berg, en las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia o en el *Planctus Mariae* del cisterciense Ogiero de Locedio, entre otros, se describe el cuerpo de Cristo muerto sobre las rodillas de su Madre y las emociones que ella padece, así como su indescriptible dolor, como una forma de llegar al corazón de los fieles:

> "Oh Hijo mío, te tengo muerto en mi pecho, la separación es muy dura,... te has dado a ti mismo por amor a los hombres… Esta redención es dura y muy dolorosa, pero me alegro de ello, ya que salva a la humanidad" (…) "Como mirándole a su rostro, no puede dejar de llorar" [Pseudo Buenaventura, *Meditationes Vitae Christi*, cap. LXXXI].

> "Llevé a mi dulce bebé en el vientre, y después había muerto. Me asomé de nuevo, pero sentí su voz. Entonces mi corazón se estremeció, y por las lesiones mortales causadas se ha roto en mil pedazos" (…) "Oh delicioso esplendor de la luz eterna, mi alma de luto y la gratitud te abraza en la muerte cruzada, en el regazo de su Madre Dolorosa" (…) "Sus ojos, que brillaban como carbunclos, ahora están apagados. Sus labios, que parecían rosas rojas recién abiertas, están secos y su lengua pegada al paladar. Su cuerpo sangrante ha sido tan cruelmente estirado sobre la cruz que pueden contarse todos sus huesos" [Enrique de Berg, "Suso", *Meditaciones*, 301].

---

[7] MÂLE, Émile (1995): p. 123.

[8] BLUME, Clemens y MARRIOTT BANNISTERM, Henry (eds.) (1915): p. 312. También se ha atribuido este himno al papa Inocencio III.

[9] ESTELLA MARCOS, Margarita (1988): pp. 109-110. Muchos de estos textos también sirvieron para acercar a los laicos a la Pasión de Cristo, vid. MIQUEL JUAN, Matilde (2013b).

[10] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): pp. 959-962.

> "Vi a mi hijo, con un aspecto peor que un leproso, le entregué toda mi voluntad, sabiendo que todo había ocurrido según su voluntad y no habría sucedido si Él no lo hubiese permitido. Le di las gracias por todo y cierto júbilo se entremezcló con mi tristeza, porque vi que Él, quien nunca había pecado, por su grandísimo amor, quiso sufrirlo todo por los pecadores. ¡Que esos que están en el mundo contemplen lo que pasé cuando murió mi Hijo, y que siempre lo tengan en su memoria!" (…) "Lo recibí sobre mis rodillas como un leproso, lívido y magullado, porque sus ojos estaban muertos y llenos de sangre, su boca fría como la nieve, su barba rígida como una cuerda" [Santa Brígida de Suecia, *Profecías y Revelaciones*, Libro 1, caps. 27 y 10].
>
> "Permite a tu madre besar tu diestra. Oh, amada mano que he tenido tantas veces, a la que me aferro como la hiedra al roble. Oh, queridos ojos, y tú, boca bienamada" [Himnografía].
>
> "Estando en los lastimados brazos de la mesmísima Madre el cuerpo hecho pedazos del Hijo de Dios y suyo ¿cuál dolor esforzaba a privar más su sentido con, más intensa aflixión, ver la sagrada cabeza muy penetrada de espinas, la frente tensa extendida, ensangrentada, o los ojos ya submersos y sin luz, o la nariz afilada o los labios amarillos, o el paladar de la hiel atormentado, o la boca un poco abierta, como quien perdió la vida... Pues si no había sanidad en toda la carne y cuerpo del desollado cordero, ¿podía haber, por ventura, en las entrañas de su oveja lastimada? Sé que no, porque la inocentísima carne del mansuetísimo Cristo, parte era no apartada de las muy puras entrañas de su amantísima madre, y aun de lo más puro de ellas, y si más pura, más tierna, y cuan tierna, tan sensible; y cuan sensible, tan cruelmente lastimada en última extremidad" [Fray Bernardino de Laredo, *Subida al Monte Sión*. Cap. XXVIII].
>
> "Señor, el misterio que fue profetizado se cumplió. Beso tu boca en silencio, inmóvil, los labios que anunciaron el mensaje. Beso tus ojos cerrados, los que devolvieron la vista a los ciegos"…"Esta espada ahora atraviesa mi alma. ¡Oh, mi dulce hijo!, ¿quién silenciará mis lágrimas? Sólo Tú si te elevas a los tres días, como has dicho" [Jorge de Nicodemia, *Sermones*, VIII].

El Pseudo-Buenaventura, en las *Meditationes Vitae Christi* (cap. LXXXI), expresa literariamente el *Planctus* de la siguiente manera: "Cuando se le quitaron los clavos de los pies, José de Arimatea lo descendió; todos rodearon el cuerpo del Señor y lo pusieron en tierra. Nuestra Señora, cogió su cabeza contra su seno y Magdalena los pies, esos pies de los que en otras ocasiones había recibido tantas gracias. Los otros se disponen alrededor y prorrumpen en profundos gemidos".

Otras fuentes

Son varias las fuentes de distinta naturaleza que inspiran estas composiciones iconográficas: la *proskynesis* bizantina, que daría lugar a la prosternación ante el yacente en señal de reverencia y adoración[11]; las lamentaciones fúnebres que se proferían junto al cadáver en el ritual popular[12]; y el teatro sacro y los Misterios medievales, cuya carga dramática se adecuaría perfectamente a las exigencias plásticas de esta representación, donde las figuras se disponen siguiendo la misma puesta en escena[13].

[11] ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): p. 355.

[12] RÉAU, Louis (1996): p. 538.

[13] Recoge una amplia documentación sobre este asunto: GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 399-404. Recoge los Autos que se representaban en Toledo: MIQUEL JUAN, Matilde (2013b): pp. 80-81.

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía del Planto tiene su origen en el *Threnos* bizantino, de donde pasó al arte italiano del Trecento para difundirse después por Europa[14]. En la iglesia bizantina se representaba esta iconografía en el *Epitaphios*, un paño funerario utilizado en los oficios de Viernes y Sábado Santo, de los que se conserva uno fechado en torno a 1200 en el Tesoro de San Marcos de Venecia[15]. En Europa el tema se popularizó en el siglo XV acentuándose el dramatismo. En la pintura flamenca transcurre en escenarios donde los personajes se desenvuelven mostrando su dolor con variadas actitudes elocuentes y expresivas y donde, en ocasiones, intervienen los donantes, bien contemplando la escena o participando en la deposición del cuerpo de Cristo como si de un discípulo más se tratase.

Por su parte, el tema de la Virgen de la Piedad, donde ella es la verdadera protagonista[16], nació a la sombra de los conventos femeninos del valle del Rin en el siglo XIV y se difundió a través de las cofradías de Nuestra Señora de la Piedad, muy populares en territorios franceses, a lo largo del siglo XV[17]. Se define esta iconografía por componerse de pequeños grupos escultóricos denominados *Vesperbild*[18] en alusión a las Vísperas del Viernes Santo, hora canónica en la que Cristo fue desclavado de la cruz y puesto en brazos de su Madre. Los *Vesperbilder* se caracterizan por el dramatismo y expresividad con el que están tratadas las figuras. En Cristo, de pequeño tamaño, se señalan con intenso realismo las huellas de la Pasión y la Virgen se presenta como una mujer avejentada por el sufrimiento. El grupo más antiguo, fechado hacia 1320, se conserva en Coburg[19], pero su iconografía se difundió en la segunda mitad de la centuria. Durante el siglo XV, por influencia del Estilo Internacional, la rigidez de las primeras representaciones se transforma en grupos con figuras más amables –*Schönen Vesperbilder*– donde la Virgen, caracterizada joven, manifiesta un dolor más contenido ante la muerte de su Hijo, más realista en el tamaño y dispuesto en el regazo de su Madre en horizontal, aportando mayor volumetría a las composiciones, a lo que también contribuye el amplio manto de María[20]. Una de las vías de difusión de este tema también fueron las ilustraciones de los libros miniados, como el *Libro de Horas del Duque de Berry* (1384-1409)[21]. A partir del siglo XV, en que la tipología fue evolucionando, el conjunto se enriqueció con la incorporación de otros personajes que en algunos casos restaron dramatismo a la representación. Así, por ejemplo, en la portada norte de la

[14] Duccio copia este esquema compositivo en el reverso de la *Maestà* de la catedral de Siena, igual que Giotto en la capilla Scrovegni de Padua. Pero uno de los primeros ejemplos de la Lamentación en el arte occidental es la placa esmaltada del altar de la abadía de Klosterneuburg (1181), donde la composición, dramática y efectista, se ajusta a los patrones que se desarrollarán con posterioridad.

[15] SCHILLER, Gertrud (1972): pp. 173-174, fig. 592.

[16] PANOFSKY, Erwin (1997) en su estudio de la *imago pietatis* analiza una pintura del siglo XIII del Museo Horne de Florencia donde el Varón de Dolores es abrazado por su Madre, pero aunque formalmente se corresponden a la escena que estamos estudiando, en este caso el protagonista es Cristo, mientras en los grupos que se desarrollan en la Baja Edad Media es la Virgen y su sufrimiento más o menos contenido. En la mayoría de las obras seleccionadas por Panofsky de influencia bizantina es Cristo como Varón de Dolores erguido sobre el sepulcro la imagen principal aunque se acompañe de María y otras figuras.

[17] RÉAU, Louis (1996): pp. 112-113.

[18] GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): pp. 392-393.

[19] ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): p. 354.

[20] GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): pp. 393-394.

[21] ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): p. 354.

basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo (Madrid), a ambos lados del grupo contemplan la escena arrodillados San Juan y la Magdalena; mientras en la obra de Dierick Bouts del Musée du Louvre San Juan consuela a la Virgen y coloca un paño blanco bajo la cabeza del crucificado. En la Piedad de Fernando Gallego (Museo Nacional del Prado) y en la del canónigo Desplá de Bartolomé Bermejo (Museo Diocesano de Barcelona) están presentes los donantes; en el caso de la última el donante se acompaña por su santo patrón. Y en la Piedad de Villeneuve-les-Avignon (Musée du Louvre) al grupo formado por la Virgen con su Hijo, San Juan y María Magdalena se une el donante.

La tipología de la Virgen de la Piedad se extendió desde Alemania y Francia al resto de Europa. A pesar de la fortuna del término *Pietà*, no fue Italia el lugar donde más se difundió su iconografía[22]. En la Corona de Aragón este tema se introdujo a partir de pequeñas obras devocionales que formarían parte de oratorios privados, como la tabla de una colección particular americana atribuida a Gonçal Peris Sarrià y fechada en torno a 1420-1430[23], y una de las primeras pinturas monumentales con esta iconografía fue la pintada hacia 1436 por Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes de Barcelona. Por su parte, en Castilla tuvo gran fortuna gracias a la difusión de los modelos comercializados a través de las ferias, de los que todavía quedan obras singulares en las colecciones de templos y museos, entre las que podemos mencionar el grupo de piedra policromada conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (c. 1406-1415)[24]. También contribuyó a su difusión la trascendencia que el tema tuvo en la decoración monumental de instituciones monásticas promovidas por órdenes religiosas para las que los himnos de los Dolores de María eran una de las vías fundamentales para mover a la piedad popular, como es el caso del tímpano de la portada del templo de la cartuja de Santa María del Paular en Rascafría (Madrid).

Soportes y técnicas

Estos temas se representan en escultura de bulto en piedra y madera, escultura monumental en piedra, relieves, miniatura y pintura sobre tabla, tapices y bordados, y en la metalistería.

Precedentes, transformaciones y proyección

Aunque no se puede considerar un precedente, en *La Ilíada* ya Thetis llora la muerte de su hijo Aquiles con lamentos desgarradores[25]. En los *epitaphios* de Grecia antigua, durante el funeral se prorrumpía en elogios al difunto como una forma de aflicción por su muerte, costumbre que fue heredada, adaptándose a las prácticas religiosas, en las civilizaciones posteriores[26].

---

[22] Una obra tan significativa cono la Pietà del Vaticano (1498-1499) realizada por Miguel Ángel fue encargo del cardenal Jean Bilhères de Lagraulas, embajador del monarca francés en la Santa Sede. En el periodo medieval el término *pietà* en el arte italiano se refiere a la iconografía de origen bizantino de Cristo Varón de Dolores, vid. PANOFSKY, Erwin (1997).

[23] Estudiada por MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): fig. 4.

[24] Vid. WENIGER, Matthias (2012) para las relaciones que establece entre este y otros grupos castellanos con modelos centroeuropeos. En el Real Monasterio de la Trinidad de Valencia se conserva una talla de mármol de finales del siglo XIV o primer cuarto del siglo XV de análoga procedencia: vid. MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): fig. 5.

[25] Agradezco esta sugerencia a mi colega, la profesora Isabel Rodríguez López.

[26] MARTINO, Ernesto de (1958).

El tema iconográfico de la Virgen de la Piedad no es un fragmento separado de la Lamentación ante el cuerpo de Cristo muerto, sino la expresión de un sentimiento místico gestado en el arte occidental que toma como referente plástico, como se ha dicho más arriba, la iconografía de la Virgen de la Humildad, pero aquí María aunque tiene al Hijo en sus brazos, es el Hijo muerto. Si en los orígenes de su creación plástica el grupo estaba formado exclusivamente por las figuras de la Virgen y Cristo, la incorporación de otros personajes a lo largo del siglo XV aporta pintoresquismo, llegando a restar sentimiento místico. La disposición de Cristo, sentado en un principio sobre las rodillas de la Virgen, fue variando hasta disponerse en diagonal con los pies apoyados en el suelo, para pasar durante el Renacimiento a apoyar el cuerpo en las rodillas de su Madre, produciéndose una pérdida de intimidad pero ganando en verosimilitud y armonía[27]. En María, el reflejo del amor maternal se caracterizó con una fuerte expresividad en las obras alemanas y con un sentimiento más delicado en las obras francesas, donde el dolor se muestra tanto por la expresión del rostro como por la actitud de la Virgen, que sujeta el brazo de su Hijo o se aferra desesperadamente a Él fundiéndose en un abrazo. La Piedad gozó de gran popularidad durante el Barroco por su perfecta adaptación a las normas emanadas del Concilio de Trento encaminadas a mover a la devoción y despertar la piedad entre los fieles y sigue siendo una de las iconografías pasionarias que goza de más fervor entre los cristianos.

El tema iconográfico del Planto presenta como variaciones el que el cuerpo de Cristo esté tendido sobre el suelo o sobre la losa de la unción, así como su disposición. Puede yacer en horizontal con los brazos estirados, dispuestos sobre el vientre o sujetos por uno de sus acompañantes que se lamenta besándolos. En alguna ocasión el cuerpo está inclinado, en el momento previo a ser tumbado. Van der Weyden lo representa con los brazos todavía en cruz y las piernas cruzadas en la tabla conservada en la Galleria degli Uffizi. Durante el Renacimiento y el Barroco la iconografía del Llanto se populariza y da lugar a composiciones de gran dramatismo y expresividad, sobre todo las escenificadas en grupos escultóricos donde se sintetizan la Lamentación y el Santo Entierro.

Prefiguras y temas afines

Se relacionan con la Virgen de la Piedad otras versiones de la *Mater Dolorosa* como las que la representan al pie de la cruz; el Descendimiento, como en la tabla de Van der Weyden del Museo Nacional del Prado donde el grupo de las mujeres atiende a la Virgen desmayada por el dolor; y la Virgen de las siete Espadas recordando su dolor en el Calvario[28]. Una variación iconográfica de la Virgen de la Piedad es la *Compassio Patris* o la representación de Dios Padre sujetando en sus rodillas a Cristo muerto[29]. También se relaciona con este tema la *Imago Pietatis* o Varón de Dolores sostenido por un ángel[30].

[27] RÉAU, Louis (1996): pp. 113-114.

[28] Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1991). Las Vísperas coincidían con el Descendimiento y el momento en que Jesús está en brazos de su Madre.

[29] RÉAU, Louis (1996): p. 115; PANOFSKY, Erwin (1997): p. 22. Cabe recordar la magnífica interpretación de El Greco en la Trinidad del Museo del Prado.

[30] PANOFSKY, Erwin (1997): pp. 21-22. Para la difusión del tema en la Corona de Aragón, vid. VALERO MOLINA, Joan (2009).

El *Planctus* se vincula con el Santo Entierro, tema con el que se llega a confundir por la disposición de la Virgen y los discípulos en torno al yacente con gestos dolientes, como en el reverso de la *Maestà* de Duccio del Duomo de Siena; aunque en algunas imágenes se muestran las dos escenas, como en la tabla de Bartolomeo di Tommaso del Metropolitan Museum de Nueva York.

Selección de obras

- Maestro de Nerezi, *Threnos*, 1164, pintura al fresco. Monasterio de San Pantaleimon, Nerezi (Macedonia).
- Nicolás de Verdún, *Deposición de Cristo*, ambón de Klosterneuburg, 1181, esmalte. Abadía de Klosterneuburg (Austria).
- Giotto di Bondone, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1305, pintura al fresco. Capilla Scrovegni, Padua (Italia).
- Duccio di Buoninsegna, *Lamentación y entierro de Cristo*, reverso de la *Maestá* 1308-1314, temple sobre tabla. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.
- Lamentación de la Virgen. *Grandes Heures de Rohan*, c. 1430-1435, pintura sobre pergamino. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 135r.
- Bartolomeo di Tommaso, *Lamentación y entierro de Cristo*, c. 1445-1450, temple sobre tabla. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 58.87.2.
- Jaume Huguet, *Llanto sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- Petrus Christus, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450, óleo sobre tabla. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Taller de Roger Van der Weyden, *Lamentación sobre Cristo*, c. 1460-1464, óleo sobre tabla. La Haya (Países Bajos), Royal Picture Gallery Mauritshuis.
- Cosme Tura (cartonista) y Rubinetto di Francia (tapicero), *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, Ferrara (Italia), c. 1474-1475, tapicería en lana y seda. Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.
- Geertgen tot Sint Jans, *Lamentación sobre el Cuerpo de Cristo*, 1485-1490, óleo sobre tabla. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- Quentin Metsys, *Tríptico con las lamentaciones de Cristo*, 1511, óleo sobre tabla. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Theophanos el Cretense, *O Epitaphios Threnos*, mediados del siglo XVI, pintura mural al temple. Monte Athos (Grecia), monasterio de Stavronikita.
- La Piedad. *Procesional* procedente de Estrasburgo (Francia), comienzos del siglo XIV, pintura sobre pergamino. Karlsruhe (Alemania), Badische Landesbibliothek, St. Peter, Perg. 22, fol. 21v.

- *Vesperbild*, mediados del siglo XIV, madera policromada. Rudolstadt (Alemania), Landesmuseum Heidecksburg.
- *Pietà*, taller del valle del Rin, c. 1375-1400, madera policromada. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 48.85.
- *Vesperbild*, c. 1400, madera policromada. Munich (Alemania), Bayerisches Nationalmuseum.
- *Piedad*, taller germánico, c. 1406-1415, piedra policromada. Valladolid (España), Museo Nacional de Escultura.
- Petrus Christus, *Piedad*, c. 1444, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- ¿Enguerrand Quarton?, *Piedad de Villeneuve-les-Avignon*, c. 1455, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1440-1450, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Dierick Bouts, *Piedad*, c. 1460, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.
- Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1464, óleo sobre tabla. Londres, The National Gallery.
- Fernando Gallego, *Piedad*, c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Michael Lochner, *Puerta de la Piedad*, catedral de Barcelona (España), c. 1485, talla en madera.
- Bartolomé Bermejo, *Piedad del canónigo Desplá*, 1490, óleo sobre tabla. Barcelona (España), Museo Diocesano.
- Alejo de Vahía, *Piedad*, finales del siglo XV, madera policromada. Villaumbrales (Palencia, España), iglesia de San Juan Bautista.
- Maestro de San Pablo de la Moraleja, *Piedad de Barrientos*, c. 1500, madera policromada. Medina del Campo (Valladolid, España), Museo de las Ferias.
- ¿Taller de Juan Guas?, tímpano de la portada septentrional de la Basílica de la Asunción de Colmenar Viejo (Madrid, España), c. 1500, escultura en piedra.

Bibliografía

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (1996): "Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a finales del medievo: los temas de la Piedad y el Planto", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, nº 15, pp. 353-363. Disponible en línea: www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/15/15353363.pdf

BELÁN, Kyra (2001): *Madonna: from Medieval to Modern*. Parkstone, Nueva York.

BLUME, Clemens; MARRIOTT BANNISTER, Henry (eds): *Analecta hymnica medii aevi*, vol. 54. Reisland, Leipzig.

CASA, Elena María de (2002): "El retablo de la Piedad de San Cebrián de Campos", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 73, pp. 401-420. Disponible en línea: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/669573.pdf

ESTELLA MARCOS, Margarita (1988): "Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, anejo nº 11, pp. 109-123.

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (1989): *Imaginería medieval mariana*. Gobierno de Navarra, Pamplona.

GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (1997): "Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense", *Laboratorio de Arte*, nº 10, pp. 391-401. Disponible en línea: www.institucional.us.es/revistas/arte/10/22%20gabarron.pdf

GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (2005): *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Fundación Universitaria Española, Madrid.

GARCÍA GAÍNZA, Mª Concepción (1992-1993): "El relieve del Entierro de Cristo del Museo Marés de Barcelona", *Imafronte*, nº 8-9, pp. 201-208.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral, UNED, Madrid.

GÓMEZ RASCÓN, Máximo (2006): *Iconografía de la Piedad en la Diócesis de León*. Edilesa, León.

KATZ, Melissa R.; ORSI, Robert A. (2001): *Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press, Oxford.

LINDGREN, Erika Lauren (2008): *Sensual Encounters. Monastic Woman and Spirituality in Medieval Germany*. Irvington, Columbia University Press.
Disponible en línea: http://www.gutenberg-e.org/lindgren/chapter2.html#txt62

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. A. Colin, París.

Madonnas y Vírgenes: siglos XIV-XVI. Colección del Museo San Pío V (1995): Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia.

MARTINO, Ernesto de (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Boringhieri, Turín.

MIQUEL JUAN, Matilde (2013a): "¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!". La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales", *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº XXII, pp. 291-315.
Disponible en línea: http://www.dadun.unav.edu/handle/10171/29780

MIQUEL JUAN, Matilde (2013b): "Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 7, pp. 47-85.

MORENO CUADRO, Fernando (1994): *La Pasión de la Virgen*, catálogo de la exposición. Obra Social y Cultural Caja Sur, Córdoba.

PANOFSKY, Erwin (1997): "Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du « Christ de Pitié » / « Homme de Douleurs » et de la « Maria Mediatrix »". En : *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Flammarion, París, pp. 13-28.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1956-1959): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo I, Vol. 2. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

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, Philadelphia.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1991): "Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. IV, nº 7, pp. 167-185.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols.

SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (2004): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SCHILLER, Gerturd (1972): *Iconography of Christian Art*, vol. 2. Lund Humphries, Londres.

SUBÍAS GALTER, Juan (1941): *Imágenes españolas de la Virgen: La Virgen Madre, la Piedad*. Ediciones Selectas, Barcelona.

TRENS, Manuel (1945): *El arte de la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII).* Amigos de los Museos, Barcelona.

TRENS, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.

VALERO MOLINA, Joan (2009): "Ecos de una iconografía francesa de la *Imago Pietatis* en la Corona de Aragón". En: COSMEN ALONSO, Concepción; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.): *El Intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. Universidad de León, León, pp. 333-342.

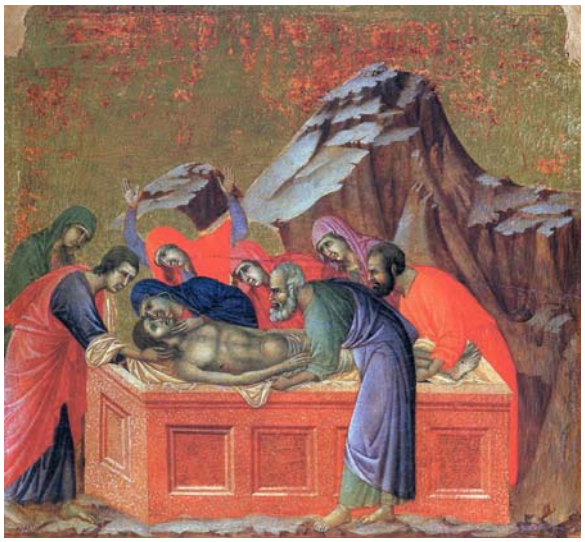
WENIGER, Matthias (2012): "Bellas Piedades en Castilla". En: *El taller europeo: Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro europeo de museos con colecciones de escultura*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, pp. 145-166.

Maestro de Nerezi, *Threnos*, 1164, pintura al fresco. Monasterio de San Pantaleimon, Nerezi (Macedonia).

http://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_St._Panteleimon_%28Gorno_Nerezi%29#/media/File:Meister_von_Nerezi_001.jpg [captura 12/4/2015]

Nicolás de Verdún, *Deposición de Cristo*, ambón de la abadía de Klosterneuburg (Austria), 1181.

http://1.bp.blogspot.com/-jEgAaxut7Z0/Ui2KtHex-GI/AAAAAAAAD7E/kwtFAMSyHA0/s1600/Abb+8.jpg [captura 12/4/2015]



▲ Giotto di Bondone, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1305. Capilla Scrovegni, Padua (Italia).

http://uploads2.wikiart.org/images/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ.jpg [captura 12/4/2015]

▲ Duccio di Buoninsegna, *Lamentación y entierro de Cristo*, reverso de la *Maestá* 1308-1314. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.

http://www.wikiart.org/en/duccio/burial-1311 [captura 12/4/2015]

◄ Lamentación de la Virgen. *Grandes Heures de Rohan*, c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 135r.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_Piet%C3%A0_aus_Villeneuf-les-Avignon_001.jpg [captura 12/4/2015]

◄ Bartolomeo di Tommaso, *Lamentación y entierro de Cristo*, c. 1445-1450. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/EP588.jpg [captura 12/4/2015]

▼ Jaume Huguet, *Llanto sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450. París, Musée du Louvre.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jaume_huguet,_compianto,_1460_ca..JPG [captura 12/4/2015]

▼ Petrus Christus, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, c. 1450, óleo sobre tabla. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435898 [captura 12/4/2015]

▲ Geertgen tot Sint Jans, *Lamentación sobre el Cuerpo de Cristo*, 1485-1490. Viena, Kunsthistorisches Museum.

http://en.wikipedia.org/wiki/Geertgen_tot_Sint_Jans#/media/File:Geertgen_tot_Sint_Jans_006.jpg [captura 12/4/2015]

◄ Taller de Roger Van der Weyden, *Lamentación sobre Cristo*, c. 1460-1464. La Haya (Países Bajos), Mauritshuis.

http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/14pieta/7lamenta.jpg [captura 12/4/2015]

► Cosme Tura (cartonista) y Rubinetto di Francia (tapicero), *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, Ferrara (Italia), c. 1474-1475, tapicería en lana y seda. Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

http://www.museothyssen.org/img/obras_descarga/CTB.DEC0586.jpg [captura 12/4/2015]

Quentin Metsys, *Tríptico con las lamentaciones de Cristo*, 1511. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin_Massys_002.jpg [captura 12/4/2015]

Theophanos el Cretense, *O Epitaphios Threnos*, mediados del siglo XVI, pintura mural al temple. Monte Athos (Grecia), monasterio de Stavronikita.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Burial_Lamentations_by_Theophanes_the_Cretan.jpg [captura 12/4/2015]

◄ La Piedad. *Procesional* procedente de Estrasburgo (Francia), comienzos del siglo XIV. Karlsruhe (Alemania), Badische Landesbibliothek, St. Peter, Perg. 22, fol. 21v.

http://www.gutenberg-e.org/lindgren/detail/BLB-St-Peter-perg-22-f21v-Vesperbild.html [captura 12/4/2015]

► *Vesperbild*, mediados del siglo XIV, madera policromada. Rudolstadt (Alemania), Landesmuseum Heidecksburg.

http://www.museum-digital.de/thue/images200911/36.jpg [captura 12/4/2015]

▲ *Pietà*, taller del valle del Rin, c. 1375-1400, madera policromada. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 48.85.

http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/cl48.85.R.jpg [captura 12/4/2015]

▲ *Vesperbild*, c. 1400, madera policromada. Munich (Alemania), Bayerisches Nationalmuseum.

http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge8/4pieta.jpg [captura 12/4/2015]

◄ *Piedad*, taller germánico, c. 1406-1415, piedra policromada. Valladolid (España), Museo Nacional de Escultura.

http://museoescultura.mcu.es/web/imagenes/obrasImprescindibles/01.jpg [captura 13/4/2015]

▼ Petrus Christus, *Piedad*, c. 1444, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/Petrus_Christus_001.jpg/300px-Petrus_Christus_001.jpg [captura 12/4/2015]

▼ E. Quarton (?), *Piedad de Villeneuve-les-Avignon*, c. 1455. París, Musée du Louvre.

http://www.wga.hu/art/c/charonto/pieta.jpg [captura 12/4/2015]

Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1440-1450, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/256c5be3bb.jpg [captura 12/4/2015]

Roger Van der Weyden, *Piedad*, c. 1464, óleo sobre tabla. Londres, The National Gallery.

http://ca.wikipedia.org/wiki/Rogier_van_der_Weyden#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_023.jpg [captura 12/4/2015]

◄ Dierick Bouts, *Piedad*, c. 1460, óleo sobre tabla. París, Musée du Louvre.

http://en.wikipedia.org/wiki/Dieric_Bouts#/media/File:Dieric_Bouts_016.jpg [captura 12/4/2015]

▲ Fernando Gallego, *Piedad*, c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/f27405f392.jpg [captura 13/4/2015]

◄ Michael Lochner, *Puerta de la Piedad*, catedral de Barcelona (España), c. 1485, talla en madera.

http://es.wikipedia.org/wiki/Michael_Lochner [captura 12/4/2015]

▲ Bartolomé Bermejo, *Piedad del canónigo Desplá*, 1490, óleo sobre tabla. Barcelona (España), Museo Diocesano.

http://www.wga.hu/art/b/bermejo/pieta.jpg [captura 12/4/2015]

▲ Maestro de San Pablo de la Moraleja, *Piedad de Barrientos*, c. 1500, madera policromada. Medina del Campo (Valladolid, España), Museo de las Ferias.

http://www.museoferias.net/fotos5/piedad_barrientos.jpg [captura 12/4/2015]

► Alejo de Vahía, *Piedad*, finales del siglo XV, madera policromada. Villaumbrales (Palencia, España), iglesia de San Juan Bautista.

http://1.bp.blogspot.com/_0-cU3N_qaYo/SF1tdFhRw_I/AAAAAAAAACs/xZou9f3lJOo/s400/piedad.jpg [captura 12/4/2015]

▼ ¿Taller de Juan Guas?, tímpano de la portada septentrional de la Basílica de la Asunción de Colmenar Viejo (Madrid, España), c. 1500.

[Foto: Fco. de Asís García]

EL DRAGÓN EN EL ASTROLABIO

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
azucena.hernandezperez@gmail.com

Recibido: 31/3/2015
Aceptado: 25/4/2015

Resumen: La imagen del dragón, tan frecuente en la Edad Media, también se incorpora al astrolabio, instrumento de precisión para uso astronómico, religioso y civil con un alto componente simbólico y que despertó el interés y el mecenazgo del poder. La presencia de punteros estelares en forma de dragón en la *araña* de los astrolabios medievales es escasa pero apreciable e invita a reflexionar sobre las razones de la representación de un animal fantástico en un instrumento científico. El hecho singular de que no se encuentren dragones en ninguno de los astrolabios islámicos medievales que han llegado a nuestros días y que sea solo en los astrolabios realizados en los reinos cristianos donde se presente esta iconografía encuentra una justificación plausible en el estudio de los *Tratados del Astrolabio*, los *Tratados de Astrología* y en la heráldica. El estudio iconográfico y de fuentes se vislumbra como una herramienta útil al servicio de la difícil tarea de datar e identificar el lugar de construcción de los astrolabios medievales de los reinos cristianos, que son, casi todos, anónimos.

Palabras clave: astrolabio; *araña* de astrolabio; puntero estelar; *Tratado del Astrolabio*; *Tratado de Astrología*; cabeza y cola de dragón.

Abstract: The image of the dragon, so common in the Middle Ages, is present in the astrolabe, an instrument of astronomical, religious and civil use endowed with high symbolism and which enjoyed the patronage of the civil power. The presence of dragon-shaped star pointers in the *retes* of medieval astrolabes is scarce but noticeable, and invites us to reflect on the reasons for such a representation of a fantastic animal in a scientific instrument. Dragons are not present in any of the medieval Islamic astrolabes which have reached our days and therefore they appear only in astrolabes made in the Christian kingdoms. Medieval sources such as the Treatises of the Astrolabe and the Treatises of Astrology, together with the study of heraldry help to explain the presence of the dragon in the referenced astrolabes. The iconographic study herein presented appears to be a useful tool for the difficult task of attributing date and place to the medieval astrolabes of the Christian kingdoms, which are, mostly, anonymous.

Keywords: astrolabe; astrolabe rete; star pointer; Treatise on the Astrolabe; Treatise on Astrology; dragon head and tail.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Antes de abordar el modo en que se representa el dragón en los astrolabios medievales es necesario introducir brevemente qué es un astrolabio y de qué partes consta a fin de concretar después los atributos y las formas de representación del dragón en esos instrumentos.

El astrolabio es una representación bidimensional de la esfera celeste. Es un instrumento de precisión cuyo uso principal es astronómico pero cuya progresiva sofisticación le hizo servir para muchas otras funciones como la medida del tiempo tanto de día como de noche, la determinación de direcciones geográficas (e.g. la dirección de la Meca), la medida de alturas e incluso la generación de los datos necesarios para el levantamiento de horóscopos. La incorporación de elementos decorativos a su parte frontal y el componente simbólico que le atribuyó el poder civil y religioso, por ser imagen real del universo, justifican su estudio iconográfico.

Un astrolabio consta de varias partes: *madre*, *dorso*, *láminas*, *araña*, *alidada* y *sistema de suspensión*[1], ensambladas como recoge la Fig. 8 que incluye los nombres de dichas partes en español y árabe, términos que se mantienen inalterados desde la Edad Media hasta la actualidad. De entre todas las partes destaca la *araña*, la pieza más exterior del astrolabio por su parte frontal, que es donde se concentran los elementos decorativos. La *araña* es un mapa estelar en el que las estrellas se señalan mediante unos punteros que en los astrolabios de los siglos X y principios del XI eran muy sencillos, en forma de punta de flecha, pero que a partir de la segunda mitad del siglo XI y a lo largo de la Edad Media, ganaron en decorativismo.

La *araña* se estructura con dos coronas, una cerrada más interior que representa a la eclíptica[2] con los doce signos del Zodiaco y otra abierta, en el borde exterior, que representa el trópico de Capricornio, el límite por debajo del cual no se puede usar este tipo de astrolabios.

La mayoría de las *arañas* de los astrolabios vieron evolucionar sus punteros estelares hacia formas geométricas más o menos sofisticadas, a veces con referentes arquitectónicos; pero sin duda las *arañas* más interesantes, desde el punto de vista iconográfico, son las que incorporan punteros estelares zoomorfos. Es pequeño el número de astrolabios con punteros zoomorfos, no más del 10%, y es entre ellos donde se encuentran los que tienen punteros estelares con forma de dragón.

Las restricciones de forma y tamaño que tiene una *araña* de astrolabio, por ser una pieza que gira y debe permitir la perfecta visibilidad de la *lámina* que tiene debajo de ella, condiciona el número de punteros estelares, su posición y su forma. Ello explica que sea exclusivamente la cabeza y la cola del dragón las que se representan como punteros estelares. Se compensa esta restricción colocando la cabeza y la cola del dragón en los dos extremos superiores de la banda circular más externa de la *araña*, la que representa el trópico de Capricornio, de modo que dicha banda puede asimilarse al cuerpo del dragón, [ver Fig. 4 derecha] produciendo un efecto visual envolvente y de protección de toda la estructura de la *araña*. Teniendo en cuenta que esa banda fija el límite espacial más allá del cual el astrolabio no es operativo, se puede concluir que ese virtual cuerpo de dragón se comporta también como una barrera infranqueable para el usuario del astrolabio. Simbolismo de dragón envolvente y protector por un lado, pero también barrera y límite.

---

[1] La explicación más clara y completa sobre todas las partes de un astrolabio, los elementos de cada una de las partes y el modo de usarlo sigue siendo la de HARTNER, William (1964). Ver también NORTH, John D. (1974). En español: VILADRICH I GRAU, Mercè (1985).

[2] La eclíptica es la trayectoria de la Tierra en torno al Sol. Desde la perspectiva geocéntrica de la astronomía medieval es equivalente a la trayectoria aparente que traza el sol a lo largo del año en su movimiento en el cielo siguiendo las constelaciones del Zodiaco. La eclíptica siempre se representa como una circunferencia con los 12 signos del Zodiaco grabados en ella, asignando 30º a cada uno de ellos (30º x 12 = 360º).

Es importante destacar en este punto que no se encuentran punteros en forma de cabeza y cola de dragón en los astrolabios andalusíes ni en ningún otro realizado en una cultura islámica medieval. Solo encontramos dragones en astrolabios con inscripciones en latín y por tanto realizados en un reino cristiano medieval. Este hecho puede sorprender dado el carácter positivo y protector del dragón en la cultura islámica y el negativo y demoniaco en la cristiana, pero se plantean más adelante las posibles razones.

Las características morfológicas de la cabeza de dragón representado en las *arañas* de los astrolabios son el resaltado arco superciliar, grandes orejas, marcados orificios nasales y boca entreabierta [ver Fig. 3]. En cuanto a la cola, se trata en todos los casos de una fina banda levemente ondulada terminada en punta. Próximo a ellos se encuentra inscrito el nombre de las estrellas cuya posición señalan y que en todo caso no guarda ninguna relación con el dragón. En todos los casos, y dada la ubicación de la cabeza y cola de dragón en los dos extremos del círculo de Capricornio, las estrellas aludidas son:

- Deneb Algedi (δ Cap) rotulada con su nombre en latín "Liebedeneb" o "Denebal". Es una estrella ubicada en la cola de la constelación de Capricornio cuyo nombre en árabe es "la cola de la cabra" (*dheneb al- ŷadī*, ذنب الجدي).
- Antares (α Sco), rotulada con su nombre en latín "Cor Scorpious" o "Cor Scor". Es una estrella ubicada en la zona central superior de la constelación de Escorpio cuyo nombre en árabe es "el corazón del escorpión" (*qalb al-'aqrab*, قلب العقرب).

El referente visual más próximo a la forma de las cabezas de dragón de los astrolabios son las representaciones heráldicas de este animal fantástico y no es descartable la posibilidad de que la presencia de este elemento decorativo en un astrolabio permita identificar a su promotor. En el caso de los reinos hispanos medievales, la cabeza de dragón de la cimera del reino de Aragón guarda relaciones visuales con nuestro objeto de estudio. La incorporación del *Drac Pennat* al escudo de armas personal del rey Pedro IV *el Ceremonioso* de Aragón en el año 1337[3] y el documentado mecenazgo de este rey en la construcción de astrolabios puede justificar la incorporación de punteros estelares en forma de cabeza de dragón en los instrumentos patrocinados por dicho rey.

Fuentes escritas

Las fuentes escritas más relevantes para el estudio de los astrolabios son los *Tratados del Astrolabio* que tienen siempre la misma estructura: una primera parte sobre el modo de construir un astrolabio y una segunda donde se indica cómo se utiliza[4].

En la parte relativa al proceso de construcción de un astrolabio se detalla el fundamento geométrico del mismo, que es esencialmente la *proyección estereográfica*[5] de la esfera celeste sobre el plano del ecuador formulada por Hiparco de Nicea en el siglo II a.C. y recogida posteriormente por el astrónomo alejandrino Claudio Ptolomeo (100-170

[3] MONTANER FRUTOS, Alberto (1995): p. 59

[4] HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2014): pp. 302-304.

[5] La proyección estereográfica utilizada en los astrolabios es resultado de transportar cada uno de los puntos de la esfera celeste al plano del Ecuador tomando como punto de mira el Polo Sur celeste. Las ventajas de este tipo de proyección es que, tanto los ángulos formados por dos o más objetos celestes como los círculos que permiten establecer un sistema de coordenadas, se conservan en el plano proyectado permitiendo realizar cálculos exactos sobre ellos con la misma precisión que si se hicieran con sus homólogos en la esfera celeste.

d.C.) en su obra *Planisphaerium*[6] (c. 150 d.C.). Precisamente es en ese texto en el que se encuentra por primera vez el término "astrolabio", que viene del griego ἀστρολάβιον (de ἀστρο –astro– y λάμβιονω –tomar, coger, encontrar–). El mapa de constelaciones o *mapa estelar* que se representa en la *araña* de los astrolabios, según recoge Vitruvio en su tratado *De Architectura*, fue invención del astrónomo griego Eudoxus de Cnido (siglo IV a.C.)[7].

El contenido del *Planisphaerium* de Ptolomeo formó parte de textos posteriores de autores como Zeón de Alejandría (375) y Severus Sebokht, obispo de Kennesrin en Siria (640). De todos estos textos se deriva el primer texto titulado *Tratado del Astrolabio* del que tenemos conocimiento que escribió en griego Juan Philopon de Alejandría el año 642. Esta obra, escrita justo al comienzo de la era islámica, es el nexo de unión entre los orígenes griegos del astrolabio y su gran desarrollo en el mundo islámico[8].

Los textos de Ptolomeo fueron traducidos al árabe por primera vez en Bagdad, en el siglo IX, por el lingüista y científico Husain ibn Ishaq (809-873) bajo el patrocinio del califa abasí al-Ma'mūn. Astrónomos y matemáticos islámicos, y entre ellos los de al-Andalus, consiguieron aplicar con extraordinaria elegancia y precisión los principios del *Planisphaerium* de Ptolomeo a la construcción de astrolabios y ellos mismos generaron una abundante y muy notable literatura en árabe sobre su construcción y uso, los referidos *Tratados del Astrolabio*[9].

No hay ya ninguna duda sobre el papel transmisor jugado por los reinos cristianos peninsulares como puente entre al-Andalus y toda la Europa medieval en lo que concierne a la astronomía y la construcción de astrolabios[10]. Las primeras traducciones del árabe al latín se realizaron en los condados catalanes de la Marca Hispánica a mediados del siglo X gracias a las relaciones culturales entre ese apéndice del Imperio Carolingio y un califato de Córdoba que vivía con al-Hakem II su máximo esplendor cultural. En los entornos del monasterio de Santa María de Ripoll y de la catedral de Barcelona se tradujeron del árabe al latín los referidos *Tratados del Astrolabio* además de realizarse en latón el primer astrolabio con sus inscripciones en latín, el denominado astrolabio *Destombes*[11]. A partir de ese mismo siglo X se difundieron por Europa tanto los instrumentos como sus textos asociados[12].

El primer tratado del astrolabio escrito en castellano se elaboró en el *scriptorium* alfonsí, como una de las partes de su magna obra *Libro del Saber de Astrología*, que vio la luz en 1278 como una compilación de dieciséis tratados de los que once tienen en común el describir cómo eran y cómo se usaban una serie de instrumentos científicos

---

[6] BORRELLI, Arianna (2008): p. 19; VILADRICH I GRAU, Mercè (1985): p. 27

[7] GARCÍA FRANCO, Salvador (1945): p. 14; NEUGEBAUER, Otto (1949): p. 246

[8] GUNTHER, Robert T. (1976): p. 59

[9] VILADRICH I GRAU, Mercè (1992): p. 53. Han llegado a nuestros días en torno a 40 tratados sobre construcción y uso del astrolabio escritos en árabe entre los años 800 y 1500 en todo el territorio islámico incluido al-Andalus.

[10] LINDBERG, David C. (1992): pp. 180-182.

[11] Es mucho lo publicado sobre este primer astrolabio con inscripciones en latín que inicia la historia de la astrolábica de los reinos cristianos europeos. Las actas del congreso monográfico que se celebró en Zaragoza en 1992 sobre este astrolabio están publicadas en *Physys: Rivista internazionale di storia della scienza*, nº 32 (1995).

[12] VERNET I GINÉS, Juan (1999): p. 155

relacionados con la astronomía y la medida del tiempo. La parte que describe el tipo de astrolabio que nos atañe, el astrolabio planisférico, es el *Libro del Astrolabio Llano* del que no se conoce el nombre, ni del autor del original en árabe, ni del traductor al castellano, aunque se atribuye la traducción al judío Rabbi Ishāq ben Sīd (Rabiçag de Toledo)[13]. Siendo los astrolabios planisféricos los que en mayor número nos han llegado, es relevante resaltar que este tratado alfonsí nos proporciona toda la nomenclatura en castellano de las partes del astrolabio que seguimos utilizando hoy. El libro no incluye ningún detalle sobre elementos decorativos del astrolabio, como no lo hace ningún otro de estos tratados.

Volviendo al tema concreto de la presencia de la cabeza y la cola de un dragón en las *arañas* de algunos astrolabios no islámicos, no son los *Tratados del Astrolabio* los que nos dan una respuesta puesto que, si bien recogen las posiciones de dichos punteros estelares, no detallan la forma que deben tener. Es preciso estudiar otro tipo de fuentes.

Empezando por el mundo islámico medieval, la fuente que permite identificar al dragón como parte del imaginario de esas culturas es la obra literaria *Libro de las Maravillas de las cosas creadas* (Kitab ajā'ib al-majlūqāt) de Zaqariya al-Qazwīnī (Persia, 1203-1283)[14]. En este texto se identifica al dragón como animal cósmico, más presente en los cielos que en la tierra y protector del hombre. Esa naturaleza cosmológica, aunque fantástica, hubiera podido justificar la inclusión de cabezas y colas de dragones en los astrolabios islámicos, pero lo cierto es que no es así, quizá porque la inclusión de un animal fantástico en un astrolabio podría haber minado la credibilidad de esos instrumentos al servicio del culto islámico. Adicionalmente, es muy escasa la presencia de este animal fantástico en las representaciones artísticas islámicas, conociéndose solo casos muy aislados en cerámica, bronce y miniaturas en libros, todos ellos realizados en territorio persa. No se conocen, hasta el momento, representaciones de dragones en piezas de arte andalusí, fatimí, mameluco o de cualquier zona del norte de África, pudiéndose concluir que la imagen de este animal fantástico no se difundió por el Islam occidental. Con estas restricciones geográficas, se comprende que no nos haya llegado ningún astrolabio islámico con punteros estelares en forma de dragón aunque no es descartable la posibilidad de que los hubiera, en escaso número, entre la producción astrolabista persa.

La justificación de la presencia de cabeza y cola de dragón en algunos de los astrolabios realizados en los reinos cristianos medievales europeos hay que buscarlas en los *Tratados de Astrología* de esa época. Hay que precisar que el término "astrología" en la Edad Media no tenía la acepción que tiene hoy[15]. La Astrología era la ciencia que estudiaba los astros, los cuerpos celestes y la relación entre ellos, desde los movimientos de los planetas, las mareas y los eclipses hasta la influencia de los astros sobre el ser humano puesto que se consideraba parte de ese universo concebido como un todo armónico. Es por

[13] Es mucho lo publicado sobre el *Libro del Saber de Astrología* de Alfonso X. La primera edición en imprenta del manuscrito alfonsí se realizó en 1863 por Manuel Rico y Sinobas (la parte relativa al Astrolabio Llano está en el tomo II). Información concreta sobre el *Libro del Astrolabio Llano* en: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): pp. 213-228; SAMSÓ, Julio (1987): pp. 23-24; NORTH, John D. (1987): p. 43; POULLE, Emmanuel (1988): pp. 230-231.

[14] COLLINET, Annabelle (2001): pp. 34-36, 39-40 y 58.

[15] THORNDIKE, Lynn (1955): pp. 276-278. Hasta la formulación de la Ley de la Gravitación Universal por Isaac Newton en 1687 se consideraba que todos los fenómenos humanos, terrestres y celestes se gobernaban por las mismas leyes y por eso la distinción que hoy hacemos entre la astronomía, la astrología o incluso la medicina o la botánica no tenía sentido, todo estaba enlazado.

ello que los *Tratados de Astrología* cubren temas que hoy trata la astronomía, la cosmología, la meteorología, la cronometría y también lo que hoy llamamos astrología, es decir el levantamiento de horóscopos y las predicciones a través de ellos.

Los *Tratados de Astrología* medievales describen con detalle los eclipses de sol y luna por el gran temor que generaban estos fenómenos, y en ese contexto se denominan *cabeza y cola de dragón* a los nodos ascendente y descendente, respectivamente, de la órbita lunar; es decir a los puntos de intersección de dicha órbita con la del sol[16]. De tal manera, la cabeza y la cola de dragón identifican las coordenadas espacio-temporales en que pueden producirse los eclipses de sol y luna y se convierten en elementos identificativos de esos fenómenos astronómicos. La tradición mitológica explicaba los eclipses como un dragón o un demonio que se tragaba el sol o la luna durante un periodo de tiempo y ese puede ser el origen de dicha denominación.

Adicionalmente, los nodos ascendente y descendente de la luna, sobre todo el ascendente, son unos de los datos recogidos en los horóscopos y por ello vuelven a aparecer la cabeza y la cola de dragón en los capítulos dedicados a esos elementos, los horóscopos, esenciales para la predicción de eventos en base a las posiciones de los cuerpos celestes.

En conclusión, son las fuentes científico-literarias, en este caso los *Tratados de Astrología* elaborados en los reinos cristianos medievales, los que permiten explicar la presencia de la cabeza y la cola de dragón en las *arañas* de los astrolabios de ascendencia cristiana. Hay que resaltar que en ningún momento se menciona en estas fuentes el dragón como animal completo, solamente su cabeza y su cola que es exactamente lo que se incorpora a esas *arañas* de astrolabio como punteros estelares. Así, por ejemplo, el *Tratado de Astrología* atribuido a Enrique de Villena y fechado en torno a 1438 dedica un capítulo al dragón en el que se puede leer:

> "… el entretejamiento que fazé amos a dos los ecçentricos son llamados cabeça e cola de drago. Ansi que el entretejamiento que comiença en oriente e por medio dia passa contra occidente e lieva el anden del firmamento e non el anden de las planetas, et es llamada cabeça de drago e el entretejamiento que comiença en occçidente e passa por setentrion contra oriente es llamada cola de drago…"[17] [Fig. 5].

El texto explica lo que son los nodos ascendente y descendente de la órbita lunar y los nombra como cabeza y cola de dragón.

No se encuentra ninguna referencia al astrolabio ni a ningún otro instrumento científico en estos *Tratados de Astrología* pero las fuentes documentales conservadas confirman el uso de astrolabios por los astrólogos que servían a los reyes en los reinos

---

[16] SAMSÓ, Julio (1983): p. 44 La órbita lunar forma un ángulo de 5º con la eclíptica y las dos intersecciones de dichas trayectorias se llaman nodos lunares y están separados 180º. Los nodos lunares tienen gran importancia para los eclipses porque solo puede haber eclipse de sol cuando el sol y la luna se encuentran en el mismo nodo (eclipse total) o cerca de él (eclipse parcial). Hay eclipse de luna cuando el sol se encuentra en el nodo ascendente y la luna en el descendente o viceversa.

[17] VERA, Francisco (1930): p. 46; CÁTEDRA, Pedro (ed.) (1983): p. 193; BNE, Ms. Res/2, fol. 31r., Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena. http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do;jsessionid=2B2F072D22884DC060DD3AB954F84351?text=&field1val=%22Villena%2c+Enrique+de+Arag%c3%b3n%2c%22&showYearItems=&field1Op=AND&numfields=1&exact=on&textH=&advanced=true&field1=autor&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=1 (consultado 27/3/2015).

cristianos. Bien podían ser estos astrolabios dotados de puntero en forma de cabeza y cola de dragón identificativos de un promotor o usuario de esa naturaleza, dedicado a la predicción de eclipses o al levantamiento de horóscopos.

Extensión geográfica y cronológica

Durante el periodo medieval, se construyeron astrolabios en el mundo islámico desde al-Andalus, en el extremo occidental, hasta la India en el oriental y en el mundo cristiano en los reinos hispanos y en los reinos que ocuparon los territorios que hoy son Francia, Italia, Reino Unido, Alemania y Países Bajos.

De toda esa producción, que debió ser enorme, nos han llegado unos 300 astrolabios, la mitad islámicos y por tanto con sus inscripciones en árabe y la otra mitad de los reinos cristianos, con inscripciones en latín[18]. Hay un pequeño número de astrolabios con inscripciones en hebreo (mayoritariamente hispanos) y otros en sánscrito (construidos en la India). Los astrolabios islámicos están todos firmados y fechados[19], pero los demás son anónimos, salvo raras excepciones.

Ya se ha indicado que no se incluyeron dragones en los astrolabios islámicos y por tanto hay que centrar la atención en el conjunto de casi 150 astrolabios con inscripciones en latín. De entre todos ellos, solo se han identificado hasta el momento cuatro que tengan cabeza y cola de dragón en su *araña*. En cuanto al arco cronológico se sitúan en los siglos XIV y XV. Dos de los astrolabios están fechados, uno en 1326 de posible taller inglés [Fig. 6] y otro en 1462 de posible taller italiano[20] [Fig. 7]. Los otros dos no están ni firmados ni datados por lo que no es posible asegurar el lugar exacto ni la fecha de construcción pero podrían ser hispanos del siglo XIV asociados a la Corona de Aragón [Figs. 1 y 4].

Soportes y técnicas

Todos los astrolabios son de forma circular con un sistema de suspensión en su parte superior. En cuanto a su tamaño, aunque hay excepciones (astrolabios muy pequeños, de 5 cm de diámetro o muy grandes, de 1 m de diámetro), su diámetro oscila entre los 10 cm y los 30 cm (excluido el sistema de suspensión) y su peso entre 200 gramos y 1,5 Kg. Son objetos para ser llevados en la mano y transportados con facilidad.

Aunque están documentados astrolabios de oro y plata, todos los astrolabios medievales que nos han llegado son de latón[21], aleación de cobre y zinc con una característica fundamental que la hace atractiva para su uso en la fabricación de objetos decorativos: tiene un aspecto y brillo similar al del oro con un bajo precio. El latón se usó desde el siglo VI a.C. y se valoró por su maleabilidad y ductilidad que permite laminarlo muy fácilmente. Es resistente a la oxidación y a la corrosión por las aguas saladas, lo que

[18] KING, David A. (2011).

[19] MADDISON, Francis R. (1963): p. 24. Todos los astrolabios realizados en territorio islámico están firmados y fechados pues la profesión de *asturlabi* (astrolabista) estaba muy valorada y el autor se hacía responsable de la precisión del instrumento y de su uso correcto.

[20] KING David A. (2001).

[21] Para un conocimiento de las técnicas metalúrgicas de elaboración del latón en la Edad Media ver DAY, Joan (1998).

ha facilitado la conservación de tantos astrolabios hasta nuestros días. Tiene un bajo coeficiente de dilatación, lo cual permite mantener la exactitud de las medidas del astrolabio en condiciones térmicas distintas y permite ser grabado con facilidad, algo necesario para asegurar la precisión de las líneas y escalas graduadas que lleva. Las técnicas de trabajo sobre metal que se usan en la fabricación de los astrolabios son fundición en molde, laminación por martillado, remachado, soldadura por martillado (piezas calientes cercanas al punto de fusión), soldadura con adición de metal, perforado, cincelado, grabado, incisión e incrustación.

Las cabezas y colas de dragón de los astrolabios medievales son por tanto de latón, de tamaños en torno a los 5 mm de longitud, 2 mm de anchura y 5 mm de espesor y trabajados mediante la incisión por buril y punzón.

Precedentes y temas afines

Hay evidencias arqueológicas de la existencia de instrumentos astronómicos de bronce similares a los astrolabios[22] realizados en Grecia en el periodo helenístico que pudieron llegar a manos islámicas juntamente con los fundamentos teóricos indicados en el apartado de "Fuentes escritas". Adicionalmente, en la ya citada obra de Ptolomeo *Planisphaerium*, se menciona un instrumento que lleva una *araña* con un mapa estelar por lo que se concluye que en Grecia se construían instrumentos similares a los astrolabios al menos desde el siglo II d.C.

Nos han llegado en torno a mil astrolabios construidos entre los siglos VIII y XIX, mayoritariamente en territorios con cultura islámica pero también en la Europa cristiana y en Bizancio. De ellos, unos trescientos son del periodo medieval y en ese conjunto se integran los casi cincuenta astrolabios realizados en la Península Ibérica, más de la mitad en al-Andalus y el resto en los reinos cristianos hispanos entre los siglos X y XV.

La incorporación de punteros estelares zoomorfos a las *arañas* de los astrolabios se fecha en el siglo XI en el caso de al-Andalus con la incorporación de punteros en forma de ave. En el caso de los astrolabios realizados en reinos cristianos hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIII para encontrar un astrolabio con un puntero en forma de cabeza de gallo. Las cabezas y colas de dragón no aparecen hasta el siglo XIV en los astrolabios europeos y, como ya se ha indicado, en muy raras ocasiones.

Bibliografía

BORRELLI, Arianna (2008): *Aspects of the Astrolabe. 'Architectonica ratio' in tenth and eleventh century Europe*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

CÁTEDRA, Pedro (ed.) (1983): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona.

COLLINET, Annabelle (2001): "Al-Qazwīnī et le genre littéraire des Merveilles". En: *L'Etrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, catálogo de la exposición (París, 2001). Réunion des Musées Nationaux, París, pp. 34-58

[22] Se trata del conocido como *Mecanismo de Antikythera* sobre el que hay abundante bibliografía. Ver FREETH, Tony (2006).

DAY, Joan (1998): "Brass and Zinc in Europe from the Middle Ages until the Mid-Nineteenth Century'. En: *2000 Years of Zinc and Brass*. British Museum, Londres, pp. 133-158.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y ciencia en el* scriptorium *de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio – Universidad de Sevilla, El Puerto de Santa María.

FREETH, Tony y otros (2006): "Decoding the Antikythera Mechanism: Investigation of an Ancient Astronomical Calculator", *Nature*, vol. 444, nº 7119, pp. 587-591.

GARCÍA FRANCO, Salvador (1945): *Catálogo critico de astrolabios existentes en España*. Instituto Histórico de la Marina, Madrid.

GUNTHER, Robert T. (1976): *The Astrolabes of the World. Vol 1*. Holland Press, Londres (1ª edición 1932: Oxford University Press, Oxford).

HARTNER, William (1964): "The principle and use of the astrolabe". En: *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present, Vol. VI, Part XII. The Arts of Metalwork*. Oxford University Press, Londres (1ª edición 1938-1939: Londres), pp. 2530-2554.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (2014): "Astrolabios andalusíes e hispanos: de la precisión a la suntuosidad". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): Splendor. *Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*, nº especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 289-305.
Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/48279/45179

KING, David A. (1990): "Science in the service of religion: the case of Islam", *Impact of Science on Society*, nº 159, pp. 245-262.

KING, David A. (1994): "Astronomical instruments between East and West". En: HUNDSBISCHLER, Hemut (ed.): *Kommunikation zwischen Orient und Okzident. Alltag und Sachkultur*. Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena.

KING David A. (2001): "The Astrolabe depicted in the intarsia of the studiolo of Archduke Federico in Urbino". En: *The Science of the Dukedom of Urbino*. F. Vetrano, Urbino, pp. 101-139.

KING, David A. (2011): "An ordered list of European astrolabes to *ca.* 1500". En: *Astrolabes from Medieval Europe*, parte XII. Ashgate, Farnham, pp. 1-11.

LINDBERG, David C. (1992): *The Beginnings of Western Science*. The Chicago University Press, Chicago.

MADDISON, Francis R. (1963): "Early astronomical and mathematical instruments", *History of Science*, nº 2, pp. 17-50.

MARTÍ, Ramón; VILADRICH, Mercè (1983): "En torno a los tratados de uso del astrolabio hasta el s. XIII en al-Andalus, la Marca Hispánica y Castilla". En: VERNET, Juan (ed.): *Nuevos Estudios sobre Astronomía española en el siglo de Alfonso X*. Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, pp. 9-74.

MONTANER FRUTOS, Alberto (1995): *El señal del rey de Aragón: historia y significado*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

NEUGEBAUER, Otto (1949): "The early history of the Astrolabe", *Isis*, nº 40, pp. 240-256.

NORTH, John D. (1974): "The Astrolabe", *Scientific American*, nº 230, pp. 96-106.

NORTH, John D. (1987): "The Alfonsine books and some astrological techniques". En: COMES, Mercé; PUIG, Roser; SAMSÓ, Julio (eds): *De Astronomia Alphonsi Regis. Actas del Simposio sobre Astronomía Alfonsí celebrado en Berkeley, Agosto 1985*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 43-50.

POULLE, Emmanuel (1988): "L'astronomie et la datation des manuscrits Moyen Âge", *Scrittura e civiltà*, nº 12, pp. 225-238.

RICO Y SINOBAS, Manuel (1863): *Libros del Saber de Astronomía del rey Alfonso X de Castilla*, Tomo II. Eusebio Aguado, Madrid (edición reimpresa en 2002 por el Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johan Wolfganf Goethe University in Franckfurt am Main, Germany).

SAMSÓ, Julio (1983): "Introducción al Tratado de Astrología". En: CÁTEDRA, Pedro (ed.): *Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena*. Humanitas, Barcelona, pp. 11-84.

SAMSÓ, Julio (1987): "Alfonso X and Arabic Astronomy". En: COMES, Mercè; PUIG, Roser; SAMSÓ, Julio (eds): *De Astronomia Alphonsi Regis. Actas del Simposio sobre Astronomía Alfonsí celebrado en Berkeley, Agosto 1985*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 23-38.

THORNDIKE, Lynn (1995): "The True Place of Astrology in the History of Science", *Isis*, nº 46, pp. 273-278.

VERA, Francisco (1930): *El Tratado de Astrología del Marqués de Villena*. Imprenta de R. Velasco, Madrid.

VERNET I GINÉS, Juan (1999): *Lo que Europa debe al Islam de España*. El acantilado, Barcelona.

VILADRICH I GRAU, Mercè; MARTÍ, Ramón (1981): "En torno a los tratados hispánicos sobre construcción de astrolabios hasta el s. XIII". En: VERNET, Juan (ed.): *Textos y estudios sobre astronomía española en el s. XIII*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, pp.79-99.

VILADRICH I GRAU, Mercè (1985): "El astrolabio". En: *Instrumentos astronómicos en la España medieval y su influencia en Europa*, catálogo de la exposición (Santa Cruz de la Palma, 1985). Ministerio de Cultura, pp. 25-30.

VILADRICH I GRAU, Mercè (1992): "Astrolabios andalusíes". En: *El legado científico andalusí*, catálogo de la exposición (Madrid, 1992). Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 53-65.

◄ Fig. 1. Astrolabio con inscripciones en latín. Reino cristiano europeo, siglos XIV-XV. Cabeza y cola de dragón en la *araña*. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (nº inv. 41468).

[Foto cortesía del Museo de la Historia de la Ciencia de Oxford]

▼ Fig. 2. Araña del astrolabio anterior.

◄▲ Fig. 3. Detalles de la cabeza y cola de dragón en los extremos superiores de la banda exterior de la araña con los nombres de las estrellas cuya posición señalan (Liebedeneb y Cor Scor).

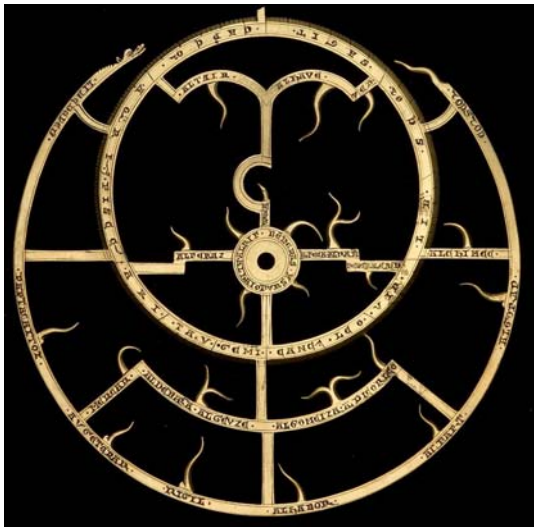


Fig. 4. Astrolabio con inscripciones en latín. Reino cristiano europeo, siglos, XIV-XV. Museo de Historia de la Ciencia de Oxford (nº inv. 47615). Cabeza y cola de dragón en la *araña*. Frente (izquierda), dorso (centro) y marcado de la posición virtual del cuerpo del dragón en el círculo de Capricornio (derecha).

[Foto cortesía del Museo de la Historia de la Ciencia de Oxford]

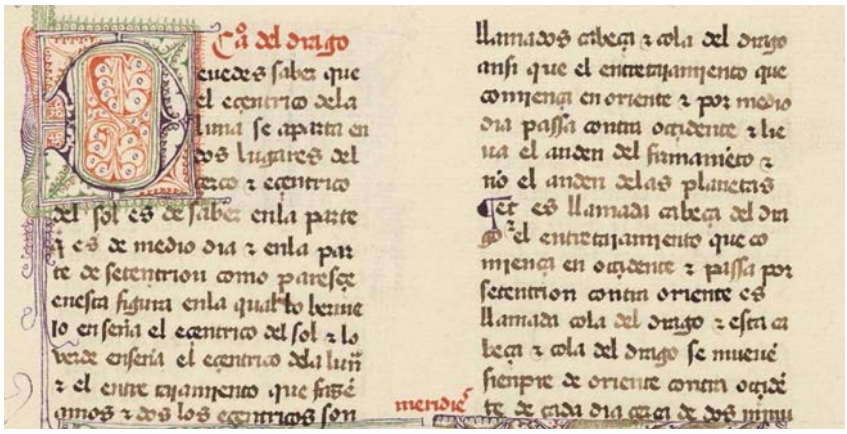


Fig. 5. Tratado de Astrología atribuido a Enrique de Villena (Enrique de Aragón, señor de Iniesta), 1438-1439. Madrid, BNE, Ms. Res/2, fol. 31r, detalle.

[Foto cortesía de la Biblioteca Nacional de España]

Fig. 6. Astrolabio con inscripciones en latín. Probable taller inglés, 1326 (fechado en el dorso). Londres, Museo Británico (nº de inventario 1909,0617.1). Cabeza y cola de dragón en los extremos de la *araña*.

[Foto cortesía del Museo Británico]

Fig. 7. Copia a partir de fotografías del denominado "astrolabio de Urbino". Posible taller italiano, 1462 (fechado en el dorso). Original robado en 1970 del Museo de Moulins en Ailler (Francia). Cabeza y cola de dragón en los extremos de la *araña*.

[Foto cortesía de M. Brunold]

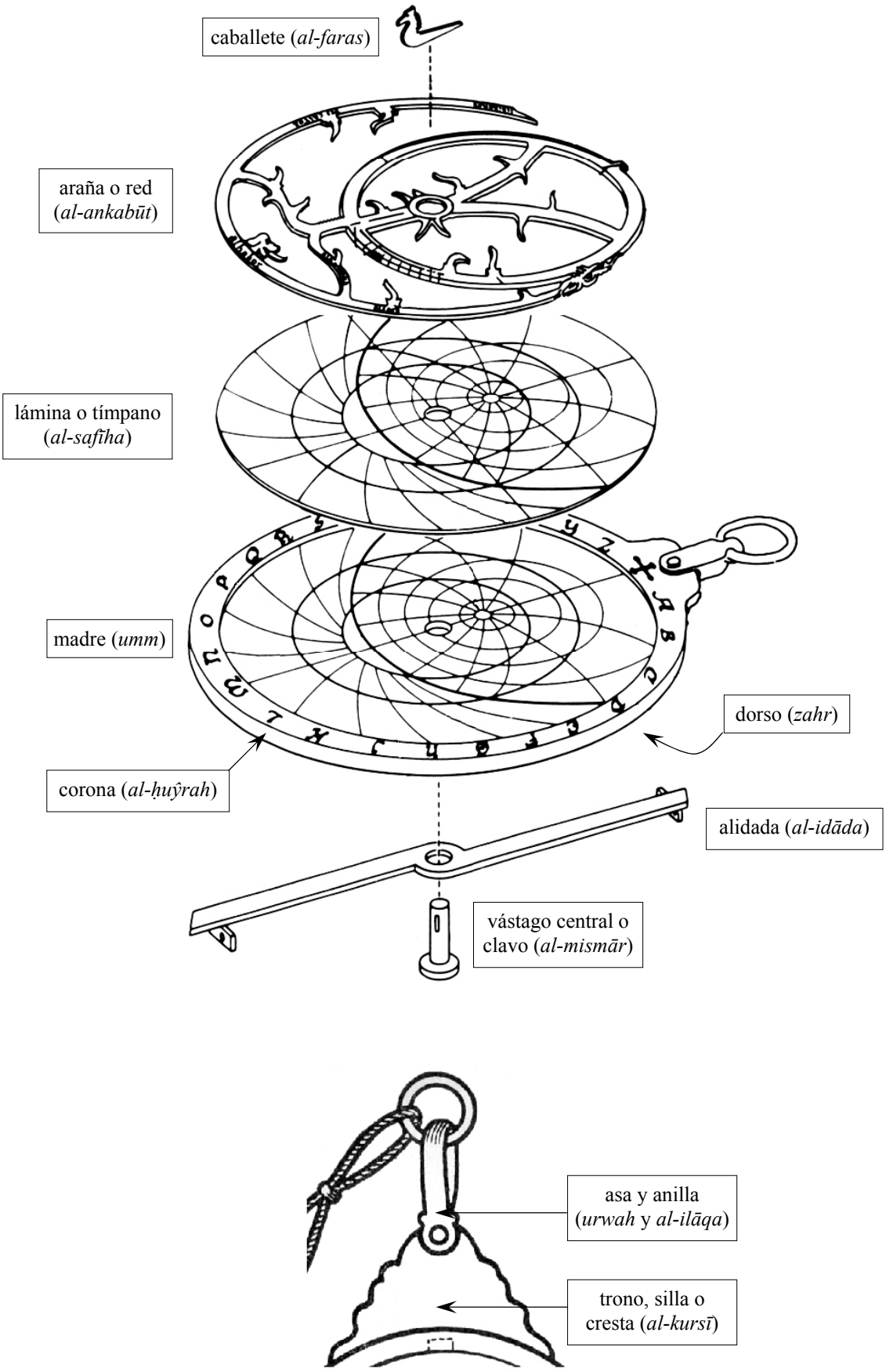


Fig. 8. Partes de un astrolabio con sus nombres en español y árabe

EL HALCÓN EN AL-ANDALUS

José Luis DÍEZ GIMÉNEZ

Doctor en Geografía e Historia
Universidad Nacional de Educación a Distancia
iconografiaanimal@yahoo.es

Recibido: 28/3/2014
Aceptado: 12/4/2015

Resumen: En el repertorio iconográfico islámico aparece frecuentemente el halcón, que se podría confundir a veces con otras rapaces como el azor o el gavilán, con el mismo significado, cuyas imágenes se rastrean desde la época de las primeras dinastías sumerias, pasando por la Antigüedad clásica y por el Egipto antiguo donde representaba al dios Horus, era un atributo del dios Re, y un símbolo solar. Aparece a menudo en la iconografía de la caza con halcón, que era la actividad favorita de la nobleza musulmana, y también de la cristiana, pero además está presente en la literatura, en la poesía y en la toponimia del mundo islámico, incluido el andalusí. El halcón, símbolo de la cetrería, es además en el Islam símbolo del alma del *Muyahid* o Combatiente de Dios que, cuando muere, se eleva para posarse entre las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso, en presencia de la divinidad.

Palabras clave: Halcón; *Muyahid* o Combatiente de Dios; *Hom* o Árbol del Paraíso o de la Vida.

Abstract: In the iconographic Islamic repertoire falcons are commonly found, having frequently been confused with goshawk or sparrow-hawk, which can be have the same meaning. These images have been traced from the times of the Sumer's first dynasties as well as in classic times and in Ancient Egypt where they represented the god Horus and they stand as an attribute of the god Re and a solar symbol. This animal often appears in the iconography of falconry hunting which was the Islamic nobility's favourite activity as well as in the Christian one. Additionally, falcons are found in literature, poetry and the Islamic world toponomy including al-Andalus. The falcon, as a symbol of the falconry hunting, is besides a symbol of the *Muyahid*'s soul or the Soldier of God, the one who rises to settle in the branch of the Tree of Paradise, or Tree of Life, in presence of the divinity, when he dies.

Keywords: Falcon; *Muyahid* or Soldier of God; *Hom*, Tree of the Paradise or Tree of the Life.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El halcón se representa abundantemente en al-Andalus. En las artes suntuarias andalusíes encontramos principalmente temas asociados al jinete y a su caballo, pero también conocemos los motivos del "halcón cabalgando sobre el caballo sin jinete". Parece razonable admitir que, muerto el *muyahid* o mártir por la fe islámica, el halcón sobre la montura simboliza el alma del guerrero.

En el mundo califal, en el periodo omeya, aparece el motivo del halcón sobre el caballo en la Yuba de Oña, Burgos, (929-939), cuyo contenido constituye un corpus fundamental y una referencia cronológica esencial para fijar la génesis de ciertos

elementos ornamentales y su uso en al-Andalus, como destacaron Casamar y Zozaya[1]. Este tejido de seda, pieza única entre los tejidos califales, y antecedente del tejido de al-Muzaffar, nos muestra varias figuras del caballo con halcón: el halcón sobre la silla del caballo, estático, en tres ocasiones; en otra aparece con el halcón levantando el vuelo por encima del caballo, sin jinete en ambos casos.

Otro ejemplo andalusí de estilo oriental se halla en el Plato de Madinat Ilbira, del siglo X-XI, del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. En este caso el halcón sujeta las riendas del caballo con su pico. Soler Ferrer[2] observó que la figura del caballo cabalgado por un guerrero es frecuente en el mundo islámico oriental y en el andalusí, pero es mucho menos frecuente la del caballo cabalgado por un ave. Se conoce un ejemplo perteneciente a la Colección David de Copenhague: el plato iraní de Nishapur, del siglo X, en el que el caballo lleva un jinete, y un ave que se sitúa en los cuartos traseros de la montura. Esta investigadora pensaba que el caballo de Madinat Ilbira, del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, era, sin duda, andalusí con influencia persa, egipcia o quizás del mundo ibérico, por su naturalismo. Fresneda Padilla[3] suponía que era mesopotámico, persa-sasánida o bizantino, y Valdés Fernández también pensaba en un origen sasánida[4].

Cabría señalar aquí que el tema del halcón levantando el vuelo por encima de la silla del caballo se encuentra también en el forro de la tapa de una cajita de marfil del siglo XII, quizás siciliana, siendo posiblemente dicho forro un trozo de la propia Yuba de Oña, de 929-939. Esta cajita se guarda también en la Parroquia de Oña.

Asimismo conocemos la imagen de un caballo sin jinete, por encima del cual se ha representado el ala de un ave, en un plato del siglo X procedente de Madinat al-Zahra, del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, probablemente símbolo del halcón que sobrevuela el caballo.

La evolución de este motivo nos conduce a la representación del "halcón que se ha separado del caballo y se ha posado en las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso", como lo vemos en un capitel amirí de mármol del siglo X del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; en el Bote de Ziyad ibn Aflah, marfil de 970 del Victoria & Albert Museum de Londres; en el Bote de Davillier, marfil de 970 del Musée du Louvre; y en la cubierta de la Arqueta de Leyre, también de marfil, de 1004-1005, del Museo de Navarra en Pamplona.

El tema más repetido es, seguramente, el del "halconero a caballo que lleva el halcón sujeto a su muñeca". Este motivo es, en el mundo musulmán, símbolo de la realeza y de las clases nobles, pero sugiere también un significado de mártir por la fe islámica.

En la tapa del Bote de al-Mugira, marfil de 968 del Musée du Louvre de París, se representa un halconero a caballo con su halcón en el antebrazo derecho. En un medallón del citado Bote de Ziyad ibn Aflah, se representa un halconero a caballo con el halcón en su muñeca derecha, seguido por un lebrel persiguiendo una liebre. El tema del jinete a

[1] CASAMAR, Manuel y ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1991).

[2] SOLER FERRER, María Paz (1992).

[3] FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995).

[4] VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1995). Este último estudió la influencia del mundo abasí de Iraq sobre el mundo omeya cordobés, considerando que la cerámica verde y manganeso llega a al-Andalus pasando por Constantinopla, como lo demuestra el mosaico que cubre la fachada del mihrab y la cúpula de la Mezquita Mayor de Córdoba, realizada por un artesano bizantino durante el reinado de al-Hakam II.

caballo con halcón precedido por un lebrel aparece también en el Sudario de San Lázaro de Autun, o Tejido de al-Muzzafar, de 1008, probablemente fabricado en Almería sobre un modelo sasánida, que se encuentra repartido entre la catedral de Autun (Francia), el Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge de París y el Musée des Tissus de Lyon. La Arqueta de Leyre muestra en su cubierta un jinete con el halcón en su muñeca izquierda y un lebrel corriendo delante de él, y de nuevo en un tejido andalusí, la Casulla de Santo Tomás Becket de la catedral de Fermo (Italia), fechada en 1116-1117, se representa repetidamente el tema del halconero a caballo, llevando en su muñeca izquierda su ave rapaz.

De los siglos XII-XIII era una de las dos arquetas de taracea, hechas de marfil, metal y cobre dorado, que formaban pareja en la catedral de Tortosa (Tarragona), en la que se representaron, en dos tondos laterales de la cara delantera, dos halconeros a caballo. Desaparecida en la guerra civil española (1936-1939), podemos verla reproducida en la obra de Ferrandis[5].

En pintura también encontramos el tema de cetrería. En las pinturas al fresco de la Casa del Partal de la Alhambra, de mediados del siglo XIV, se muestran jinetes al galope con halcones en sus antebrazos o volando veloces sobre sus cabezas. Del mismo modo se pueden contemplar aves rapaces en las pinturas sobre cuero del techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra, aunque en este caso no aparecen los halconeros. Son de época próxima a las anteriores.

En al-Andalus también se representó el tema del "halconero a pie" en una pieza de ajedrez de marfil, posiblemente de rey, de época de al-Hakam II (961-976), procedente de la colección del Conde de las Almenas y conservada en el Dumbarton Oaks Museum de Washington. En ella vemos al cetrero de pie, vestido con larga túnica, con un halcón en su antebrazo izquierdo. El ajedrez formaba parte de la educación de todos los nobles, por lo tanto estas ricas piezas de marfil podrían considerarse como un símbolo de poder.

Un tema excepcional, del que conocemos una sola representación es el del "ataque al nido de halcones". En el bote de marfil de al-Mugira, en uno de sus grandes medallones, vemos una curiosa escena en la que dos personajes adosados junto al *Hom* alcanzan dos nidos de halcón, en opinión de Martínez-Gros y Makariou[6], mientras dos guepardos, animales con los que el Corán dice que está permitida la caza, acosan a dichos personajes. Estos autores explican que Abd al-Rahman I era apodado "*Sacre*" o Halcón de los Quraysh, y que el halcón es un símbolo omeya, mientras que el huevo (*baydá*), rico en significado, simboliza la ciudad de los califas, Córdoba. Como la conquista y la defensa de Córdoba eran difíciles, esto se representa en la imagen a través de la mordedura de los guepardos que acosan a los que pretenden conseguir los huevos de halcón, es decir a los enemigos de los califas omeyas y de su ciudad de Córdoba.

Existen también en el arte andalusí un grupo de 'objetos que tienen forma de halcón', otros con un halcón añadido, o bien algunos objetos sobre los cuales se ha representado un ave de presa.

En orfebrería se representa el motivo de nuestro estudio por ejemplo en un par de arracadas de oro que se guardan en el Museo de Mallorca; en cada pieza de los pendientes se pueden ver dos halcones adosados y uno de frente con las alas desplegadas. Zozaya

[5] FERRANDIS TORRES, José (1928): ilustración XXIII.

[6] MARTÍNEZ-GROS, Gabriel y MAKARIOU, Sophie (2000): p. 78.

señaló que estas aves son halcones junto al Árbol del Paraíso y cada pieza presenta una ornamentación de dos flores de loto orladas en los topes superiores, de donde sale la arracada y su bisagra[7]. En los bordes de la parte sólida, decorada con filigrana y granulado, se ha plasmado un cordón de la eternidad que encaja perfectamente con el significado de inmortalidad que tiene el loto. Zozaya nos recuerda que el loto es, entre los sufíes, "el múltiplo del 4, símbolo de la naturaleza, la suma de los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego)… es, en fin la suma de los cuatro ríos y los cuatro árboles del Paraíso"[8]. Estas arracadas son del siglo XII, de época almorávide o almohade. El halcón posado en las ramas del *Hom* solo puede simbolizar el alma del *muyahid*, como hemos visto repetidamente.

En el Museo de la Alhambra de Granada se expone un pebetero o quemador de perfumes de latón almorávide, del siglo XII, coronado por un halcón. Se trata de un objeto de la vida cotidiana, como también lo es un jarrito de bronce, quizá para guardar perfumes, hallado en Alcolea y conservado en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Posee cuerpo esférico y gollete largo y estrecho, y boca de tres orificios, que parece un halcón o gavilán de pico corto y ojos calados. Puede ser del siglo XIII.

También podemos incluir en este grupo una jarra de cerámica del siglo XV, procedente de Málaga, que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), en cuya parte inferior se ve un ave de presa enfrentada a una serpiente, que nos puede recordar la leyenda de Plinio El Viejo, tema clásico de la lucha del águila con el ciervo, siendo este último sustituido por la serpiente, quizás por algún autor mozárabe. Se trata, esencialmente, de la lucha entre la divinidad, representada por el ave poderosa, y el mal, encarnado por la serpiente, motivo utilizado por las diferentes religiones desde la Antigüedad, y estudiado por Churruca[9] y Cid Priego[10], entre otros.

Viendo todos estos datos en conjunto, se puede afirmar que las formas de representación del halcón en las artes islámicas pueden ser naturalistas o abstractas, y sus significados pueden ser realistas o simbólicos. Sin querer ser categóricos, se podrían considerar cuatro grupos:

- <u>Representaciones naturalistas con significados realistas:</u> dentro de este grupo se podría mencionar a modo de ejemplo la figura de halcón que corona el pebetero o quemador de perfumes almorávide del Museo de La Alhambra, si bien podría hablarse de un naturalismo esquemático.
- <u>Representaciones naturalistas con significados simbólicos:</u> en este grupo se incluirían los halconeros a caballo con el halcón en una de sus muñecas, que simbolizan la realeza y las clases nobles, aunque no se debe olvidar que este tema también puede sugerir el luchador y mártir por la fe islámica; las imágenes del halcón sobre el caballo sin jinete, como los de la Yuba de Oña y el Plato de Madinat Ilbira, simbolizando al *muyahid*, como ya se ha explicado; y la pieza de marfil de ajedrez con el cetrero a pie, ya que el ajedrez formaba parte de la educación de todos los nobles musulmanes y, por tanto, se podría considerar un símbolo de poder.

---

[7] ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1992).

[8] ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2009; 2011).

[9] CHURRUCA, Manuela (1939): pp. 59-62.

[10] CID PRIEGO, Carlos (1990).

- Representaciones abstractas con significados realistas: en este grupo se podría poner como ejemplo la imagen de ave rapaz representada en la boca del jarrito de bronce de Alcolea del Museo de Córdoba.
- Representaciones abstractas con significados simbólicos: en este grupo nos serviría como ejemplo el par de arracadas de oro del Museo de Mallorca, con dos halcones adosados y uno de frente, y una ornamentación de flores de loto; aquí el loto es símbolo de inmortalidad y los halcones representan a los mártires por la fe islámica.

Hemos visto cómo la imagen del halconero a caballo, con el halcón en la muñeca, y a veces a la grupa de la montura, es claramente un símbolo de la nobleza. La variante del halconero a pie habría que identificarla más bien con los servidores de los nobles y de la realeza. Y éste es el significado que han señalado siempre la mayoría de los autores que han tratado el tema. Juez Juarros afirma:

> "Todas las imágenes del caballero cetrero son, como veremos, indudablemente imágenes del poder soberano, especialmente los de época califal. Por su referencia a la caza, su ubicación destacada dentro de las obras del taller califal, la solemne rigidez de las figuras y su aislamiento en medallones de fondo vegetal o neutro, debemos considerarlas, en nuestra opinión, como imágenes impersonales del califa"[11].

Como estamos viendo, la cetrería se hacía a pie y a caballo, con el ave atada a la muñeca del cazador. Había técnicos especialistas para realizar esta tarea que resultaba ciertamente difícil. En la corte cordobesa, durante el califato omeya, existía un funcionario llamado *Sahib al-buyazira* (Gran Halconero) que dirigía las cacerías reales. En otros países del área islámica también existían expertos en cetrería con halcón o con lebreles o guepardos (*Amir-i Shikar* o *Amir al-Sayd*). Por todo ello las cacerías con halcón eran símbolo de la realeza.

Fuentes escritas y otras fuentes

En el mundo medieval islámico, indudablemente la fuente de mayor autoridad es el Corán, en el que se cita el halcón, aunque indirectamente, al menos dos veces:

> "Hemos asignado a cada hombre su suerte. El día de la resurrección, le enseñaremos a su intención un escrito abierto" (Corán XVII, 13).

Este versículo se traduce literalmente del árabe: "Hemos pegado al cuello de cada hombre su ave" (*ta'ir*), ya que *ta'ir* significa ave, aunque metafóricamente tiene aquí el sentido de suerte, lo que le toca a cada uno, y esta se representa habitualmente en las obras de arte como un halcón[12].

Asimismo dice el Corán: "Comed lo que atrapen para vosotros los animales de presa que habéis adiestrado…" (Corán V, 4). Estos animales son, según Boubakeur, perros, lebreles, guepardos y halcones[13].

Por otra parte, la cetrería fue tema recurrente de la literatura y poesía islámicas. Recordemos el *Kitab al-Bayzara* o Tratado del Arte de Volatería, que escribió en el siglo

[11] JUEZ JUARROS, Francisco (1997): p. 73.

[12] BOUBAKEUR, Cheikh Si Hamza (1995): p. 897.

[13] Ibid., p. 376.

X el Gran Halconero del califa de la dinastía fatimí de Egipto al-Aziz bi-llah[14]. Esta obra describe detalladamente las técnicas de cetrería, así como las distintas aves utilizadas, sus técnicas de adiestramiento, sus enfermedades y los métodos de curación. Se citan las siguientes rapaces: halcón peregrino, halcón sacre, gavilán, águila y azor. Recordemos el poema de Abd al-Aziz ben al-Qabturnuh, secretario del rey Mutawakkil de Badajoz, pidiendo a su señor que le conceda un halcón:

> "¡Oh rey, cuyos padres fueron altaneros y del más egregio rango!, Tú que adornaste mi cuello con el collar de tus favores, grandes como perlas y engarzados como las perlas en el hilo, adorna ahora mi mano con un halcón. Hónrame con uno de límpidas alas, cuyo plumaje se haya combado por el viento del Norte. ¡Con qué orgullo saldré con él al alba, jugando mi mano con el viento, para apresar lo libre con lo encadenado!"[15].

Es muy probable que fueran los musulmanes los que introdujeran la cetrería en al-Andalus, siendo los califas omeyas muy aficionados a este tipo de caza, en opinión de Juez Juarros[16].

Tanto las crónicas islámicas como las cristianas relatan que los musulmanes del reino de Granada sentían especial interés por la caza con halcón, llamada caza de altanería, pero también existía la caza de "puño bajo" o "bajo vuelo". En las crónicas se citan diversas aves nobles, siguiendo a Molina Fajardo, rapaces como el halcón y el gerifalte, con los que se cazaba la garza y la grulla, pero también aves de bajo vuelo como el azor, el cernícalo, el gavilán y el alcotán para cazar perdices, liebres y conejos[17].

La cetrería tenía connotaciones relacionadas con la nobleza y la interpretación de los sueños. Daneshvari refirió la creencia del escritor medieval al-Damiri (1405), que afirmaba que soñar con un halcón indicaba la victoria sobre el enemigo y la conquista de un reino. Así, el halcón significaba el poder del príncipe, y la muerte del halcón se interpretaba como la pérdida del reino y la muerte del príncipe[18].

En la poesía andalusí está presente con frecuencia la caza con halcón, muy apreciada por los califas y por los reyes de taifas. Veamos algunos ejemplos de esta presencia citados por Pérès[19]:

Un día le presentaron a al-Mu'tamid, rey taifa de Sevilla del siglo XI, los halcones, y uno de sus poetas improvisó:

> "En la caza, antes de ti, se seguía una costumbre tradicional, pero he aquí que tú la has cambiado de la manera más sorprendente: ¡tú sueltas los halcones (*buzat*), y cada vez que los sueltas les haces don de los pensamientos de los poetas!".

Abu-l-Hasan Ibn al-Sid al-Batalyawasi, ulema andalusí de la época de los reinos de taifas y de los almorávides, 1052-1127, escribió los siguientes versos:

> "La noche, cercada, hace volar su cuervo, y la aurora le persigue con su halcón gris (*bazi ashab*)".

---

[14] VIRÉ, François (trad.) (1965 y 1966).

[15] GUARDIA PONS, Milagros (1982): p. 91.

[16] JUEZ JUARROS, Francisco (1997).

[17] MOLINA FAJARDO, Eduardo (1967): pp. 31-47.

[18] DANESHVARI, Abbas (1986): p. 78.

[19] PÉRÈS, Henri (1983): pp. 347-352.

Pérès relata que se cazaban con halcón gran variedad de aves del valle del Guadalquivir: grulla, urraca, avutarda, gallo de los brezos, faisán, perdiz, codorniz, paloma, rabilargo o arrendajo azul, y tórtola; y que las aves de presa eran el águila, el sacre, el halcón y el gerifalte. Pero el ave por excelencia era siempre el halcón. Se criaba en al-Andalus en los alrededores de Lisboa, en los Montes de Levante y en las Islas Baleares. En los relatos referidos al halcón destacan dos palabras persas, *sahim* y *dastaban*, por lo que Pérès piensa que la caza con halcón es de origen persa.

La cetrería ha dejado huellas en la toponimia de la Península Ibérica, como Calatañazor (Soria), o La Quinta-Llano del Halcón (Alhama de Almería). En al-Andalus había halcones de distintas características, siendo muy apreciado el halcón blanco. Los llamados *shudhaniq* eran especiales, según el Calendario de Córdoba (961), de la región de Valencia[20]. Como se sabe, dicho calendario es un documento muy interesante de la vida del campo andalusí, de las tareas agrícolas, y de información sobre algunos animales entre los que se encuentra el halcón, de cuya reproducción demuestran un gran conocimiento los autores de dicho texto. Otra ciudad famosa por sus halcones era Niebla (halcón "nablí" o "lablí").

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía del halcón está presente en al-Andalus al menos desde los siglos IX o X hasta el final del dominio musulmán, en el siglo XV. Aunque la figuración animal, y por tanto la del halcón, desciende sin duda durante el dominio de las dinastías africanas, de ortodoxia más severa, desde finales del siglo XI hasta mediados del XIV, podemos afirmar que nunca desapareció por completo.

En los ejemplos citados se puede observar que es en el periodo omeya (de 929/939-1031), cuando aparece la mayoría de los modelos de representación realista del halcón, como el halconero con el ave en su muñeca, sea a pie o a caballo, el halcón sobre el caballo, sin jinete, sea posado en el animal o sobre el caballo llevando las riendas con el pico, o elevándose por encima de la montura, o entre las ramas del *Hom*. Dichas representaciones son numerosas.

Estos modelos siguen apareciendo en la época de las dinastías bereberes almorávides, almohades y benimerines (siglos XII-XIV), aunque descienden en número y se esquematizan notablemente. Aquí vemos, por ejemplo, pebeteros de metal y joyas de oro, con representaciones de halcones.

En época nazarí (siglos XIII-XV), aumenta el número de ejemplares, y las representaciones vuelven a ser naturalistas. Abundan las escenas de caza, especialmente en pintura, con numerosos halconeros a caballo, con su halcón en la muñeca, o la rapaz persiguiendo a su presa.

En cuanto a la procedencia de las piezas, aunque no se pueda saber con exactitud, se intuye con bastante seguridad que son originarias de las capitales de los centros de poder de cada periodo histórico: Córdoba, Madinat al-Zahra, Madinat Ilbira, Sevilla, Granada y otras.

[20] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1965): pp. 285-286.

Soportes y técnicas

La caza con halcón a caballo era una actividad de gran prestigio en todo el mundo islámico medieval. Galán y Galindo cita seis obras en la eboraria califal, tres en la egipcia y una en el sur de Italia. Además muestra su admiración por las magníficas pinturas sicilianas con jóvenes cazadores, algunos con largas trenzas, ricamente vestidos, llevando en una muñeca el halcón y en la mano contraria la pieza conseguida[21].

El halcón se halla representado en el mundo medieval andalusí en muchos soportes y en variadas técnicas. Los tenemos en obras de cerámica (platos, fuentes o jarros); en bronce, como los porta-candiles y los platos de brasero; en tejidos, como la Yuba de Oña (Burgos) o el Sudario de San Lázaro de Autun; en azulejos; en marfil, como lo botes, las arquetas o las piezas de ajedrez; en madera; en joyería, como las arracadas o pendientes de oro; en pinturas al fresco, como las del Palacio del Partal de la Alhambra de Granada; y en pinturas sobre cuero, como las del techo de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones, también de la Alhambra.

Por último, recordemos que se han encontrado en al-Andalus obras de cristal de roca con imágenes del halcón, pero ha quedado demostrado que, sin duda, procedían del Egipto fatimí. Sabiendo que la mayor parte de los temas que se han descrito están destinados a la realeza y a las clases nobles, porque así consta en las dedicatorias halladas en muchas de las obras de arte, y comprobando además que estas representaciones se plasman en objetos y materiales suntuarios –como ricos paños de seda, joyas, maderas nobles, cristal de roca– o sobre las paredes y techos de los palacios, entre otros soportes de lujo, comprobamos la estrecha relación que existe entre la cetrería y las clases que detentan el poder.

Precedentes, transformaciones y proyección

El halcón aparecía en Asia occidental, en improntas de sellos encontrados en Susa, capital de Elam, desde el IV-III milenio hasta 639 a.C[22]. En la Mesopotamia de los primeros milenios a.C. encontramos aves de presa en cilindros-sello sumerio-acadios, como en uno de los ejemplares conservados en el British Museum de Londres, de 2300-2200 a.C. Parece claro que estas piezas tienen un significado relacionado con la vida cotidiana.

También se representaba el halcón en el Egipto antiguo, como imagen del dios Horus[23]. Y fue además un atributo del dios Re y un símbolo solar, como aparece, por ejemplo, en una pintura de la bóveda de la tumba de Sennodjem en Deir el-Medina, del siglo XIII a.C., en la que se representa el viaje en barca del dios del sol Re con cabeza de halcón y el disco solar sobre la cabeza.

En la Antigüedad la caza con halcón era una prerrogativa cinegética del patriciado romano, como queda patente en abundantes mosaicos, entre los que se pueden citar los conservados en el Museo del Bardo (Túnez). Probablemente la caza con halcón comenzaría en la India, en Persia y en Mesopotamia, y desde allí pasaría al Mediterráneo islámico, a al-Andalus y al mundo cristiano, constituyendo una de las principales actividades de los nobles en todas las épocas.

---

[21] GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): pp. 292-295.

[22] ROZANTAL, A. (1948): p. 37.

[23] "…Horus, el dios halcón que presidió el culto de Letópolis…", cit. PIRENNE, Jacques (1963): t. I, p. 60.

La iconografía del halcón en las regiones orientales del Islam presenta indudables analogías, pero también algunas diferencias con la de al-Andalus. En el Egipto fatimí se representan, en ocasiones, halcones pareados y enfrentados, como los que hallamos en el pomo o tarro de cristal de roca (939-1010) del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

También podrían ser fatimíes una serie de portacandiles o lampadarios de bronce con halcones esquemáticos. Estas piezas fueron consideradas andalusíes con influencia oriental por algunos investigadores como Fresneda[24] y Akbarnia, opinión que rechazó rotundamente Zozaya, considerándolas orientales por las características de sus recursos arquitectónicos presentes también en toda una serie de piezas similares repartidas por diferentes países. Se han datado aproximadamente en el siglo X[25]. Veamos tres ejemplos: el portacandiles de Ilbira del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada; el portacandiles del Museo de Copenhague y el portacandiles de la colección itinerante del Museo del Aga Khan.

Conocemos asimismo ejemplos del halconero a caballo, fatimíes del siglo XII, como es el caso del plato de cerámica de la Freer Gallery of Art de Washington. Y también motivos del jinete halconero en piezas del Egipto mameluco del siglo XIV. Sirvan de ejemplo el plato de brasero del Victoria & Albert Museum de Londres. Parece claro que el modelo de halconero a caballo es el más abundante en la iconografía del halcón en el Egipto medieval. Otros modelos son los halcones pareados y los halcones esquemáticos en obras de metal.

Citemos ahora algunos ejemplos iraníes: un plato de cerámica de Nishapur del Museo Islámico de Berlín (siglos IX-X), del Irán samaní, en el que se representa al cetrero que lleva el halcón a la grupa de la montura y la espada desenvainada en la mano izquierda; otro puede ser un cuenco de cerámica vidriada de Nishapur del siglo X, con el jinete con halcón a la grupa de su montura (Colección David, Copenhague); o un último ejemplo como el de un plato de cerámica, de Irán o Transoxiana, con el halconero a caballo con un halcón en brazo derecho, la espada desenvainada en la mano izquierda y un guepardo a su espalda (siglo X, Museo Islámico de Berlín). En estos ejemplos iraníes seguimos observando que el modelo de representación del halcón que más abunda es el del jinete halconero, aunque aparecen otras variantes como el jinete con la espada desenvainada, con el halcón o con el guepardo a la grupa de su montura, o bien con el halcón sobrevolando al halconero o el halcón cazando un conejo.

Y llegamos a la misma conclusión si repasamos la lista de piezas citadas por Ferrandis de toda el área mediterránea, desde el siglo XI al XV, en su mayoría obras de marfil: arquetas de la catedral de Veroli, del Musée de Cluny, de la catedral de Trento, de la iglesia de Fitero, del Museo de Laval, de la Colección Guidi, de la catedral de Halberstadt, y de la catedral de Palermo. Ferrandis cita también las imágenes del halcón que aparecen en Egipto en telas *ad falconarios*, en decoraciones de madera del palacio de los fatimíes (Maristán de Qalawn), en la iglesia copta de Sitta Barbara y en las cápsulas de plomo procedentes de Luxor del Museo del Kaiser Friedrich de Berlín. En dichas piezas predominan los halconeros a caballo y, menos abundantes, los halconeros a pie[26].

[24] FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995).

[25] DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010): p. 219.

[26] FERRANDIS TORRES, José (1935): p. 55.

Además no olvidemos que esta iconografía estaba también presente en mosaicos romanos de Oriente, Europa y el norte de África, como en Madaba (Jordania), Argos (Grecia), Cartago, Musti y Kélibia (actual Túnez), Volubilis (Marruecos), o Piazza Armerina (Sicilia central). En los mosaicos de Argos, algunas de cuyas imágenes fueron reproducidas en el Calendario de Argos, tenemos ejemplos bizantinos muy interesantes de la iconografía del halcón que se pueden datar en el siglo VI. La cetrería era también en estas regiones una de las actividades preferidas de los *domini* propietarios de las *villae* y formaba parte de la educación de los jóvenes nobles. En dicho calendario se reproducen varias escenas: un cazador con el halcón sobre su brazo izquierdo, el halcón atacando a un pato, el cetrero con el halcón posado en el guante de su mano izquierda, mientras que un ayudante lleva los perros, y el halcón posado en el suelo con la cuerda suelta[27].

A su vez, Nadia Ali explica la iconografía del halcón y del halconero relacionándola con uno de los pasatiempos favoritos de la nobleza omeya siria y andalusí, pero recordándonos que también aparece el mismo tema en relieves de Qasr al-Hayr al-Gharbî, y asimismo en el calendario de Qusayr al ‘Amra. Además, el motivo de los halconeros se encontraba ya en calendarios pre-islámicos de la Antigüedad tardía (Argos, siglo VI), o en el calendario de la iglesia de Elías, María y Soreg, de Gerasa (Jordania)[28].

Aunque parece claro el simbolismo religioso, fundamental e indiscutible en el mundo islámico, que venimos estudiando en este trabajo, dicho análisis se puede completar con algunos otros datos.

En este sentido recordemos la presencia de un ave o halcón iniciando el vuelo desde la silla del caballo, o sujetando las riendas del mismo con su pico, en otros ejemplos. Este caballo cabalgado por un ave, considerado como portador de la muerte y la vida, se repite muy a menudo en las artes decorativas/suntuarias islámicas, y fue un tema estudiado por diversos autores[29]. Ya sabemos que el ave situada directamente sobre el caballo simboliza el alma del guerrero, mártir por la fe o *muyahid*. Cuando el ave se encuentra en la muñeca del caballero puede significar la caza de cetrería, actividad favorita de la nobleza islámica y cristiana, pero también simboliza al propio *muyahid*. Este simbolismo, que ya fue comentado, parece derivar de una cita coránica: “Hemos asignado a cada hombre su suerte…” (Corán XVII, 13). Esta cita dice literalmente en árabe: “Hemos pegado al cuello de cada hombre su ave”, y Boubakeur explica en sus notas que, en la Arabia preislámica, las aves eran objeto de culto y se obtenían augurios de su canto y de su vuelo, pero también se usaban como símbolos, y el cuello de cada hombre simbolizaba la responsabilidad[30].

Además los halcones se relacionan con la inmortalidad, como representación, en el Corán, del alma que mora en el Paraíso, y, por otra parte, el halcón es un ave con la que está permitida la caza en el Islam, siempre que se invoque el nombre de Dios[31].

---

[27] BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (1994-1995).

[28] ALI, Nadia (2012).

[29] TORRES BALBÁS, Leopoldo (1965); CASAMAR, Manuel y ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1991); SOLER FERRER, María Paz (1992); FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995); PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 83; VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1995); PARTEARROYO LACABA, Cristina (2003); ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2001; 2002).

[30] BOUBAKEUR, Cheick Si Hamza (1995): p. 376.

[31] FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995).

Todo ello es una evidente alusión al alma del *muyahid* o mártir por la fe, cuando inicia su ascensión hacia el Árbol de la Vida. La idea del mártir por la fe llegó al parecer a al-Andalus por influjo fatimí, siendo la *yihad* una lucha interior contra la infidelidad religiosa. Si el combatiente sale victorioso, su alma en forma de halcón va al Paraíso, representado por elementos vegetales, donde se une a las demás almas elegidas.

A los conceptos simbólicos del caballo y del halcón se une el del jinete. Por ello, según Zozaya, hay tres situaciones o vuelos del halcón: en la muñeca del guerrero, como se representa en el tejido de al-Muzzafar; cabalgando sobre el caballo, como lo vemos en el plato de Madinat Ilbira; y volando por encima del caballo, como se representa en la Yuba de Oña. El caballo es un portador de la muerte y de la vida, significa nobleza, y ennoblece a quien lo cabalga. El jinete, aludiendo al Corán, lleva junto a su nuca un halcón, es decir, el alma que volará al Árbol del Paraíso donde contemplará a Dios[32]

Zozaya hace una lectura secuencial repasando los temas desde el ataifor del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, procedente de Madinat Ilbira, las arquetas de marfil del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y la de Silos del Museo de Burgos, hasta las cerámicas "Minaï" o las piezas nazaríes de reflejo dorado, como la del Musée du Louvre, la de la Colección Gulbenkian de Lisboa, la del Victoria & Albert Museum de Londres o la del Ashmolean oxoniense. En este recorrido se puede seguir al ave desde el momento en que está en el brazo del halconero, pasando por aquel en que cabalga sola al morir el jinete o cuando levanta el vuelo para dirigirse al *Hom*, hasta que vemos el halcón posado entre las ramas del Árbol del Paraíso con el resto de las aves-almas de los creyentes musulmanes. Se trata del alma del mártir por la fe, aunque estos martirios no siempre tienen que ser reales, con la muerte del guerrero, sino que podrían ser referencia de una categoría moral en defensa del Islam[33].

Zozaya considera al halcón un animal volador por esencia, que llega felizmente al Árbol del Paraíso: "Llega, pues, a la culminación del proceso de muerte y transfiguración del cuerpo (del luchador), que muere como algo perecedero, material, y que es transformado en un ave, como alma voladora que es, hacia la visión beatífica de Dios"[34].

Esta lectura secuencial del tema del halcón, que describió Zozaya, parece más que suficiente para defender el simbolismo de esta rapaz como alma del *Muyahid* que alcanza el Árbol del Paraíso. No obstante, otro autor que ha estudiado este tema con interés, Galán y Galindo, afirma que no comparte plenamente la explicación de Zozaya, al considerar que la ausencia del halconero y la presencia única del ave sobre el caballo podría ser una omisión del jinete intencionada, una ausencia del hombre y su sustitución por el ave, que asume su papel, como consecuencia de una interpretación religiosa; o bien que se trate de una manera de interpretar el pasaje coránico en el sentido de que el azar (el ave) dirige la vida sin que sea necesaria la intervención del hombre; o quizás una convención artística para simplificar el asunto dándolo por sobreentendido[35]. Parece que es mucho más evidente el simbolismo que lo relaciona con las almas de los *muyahidum*.

Por otra parte, sin pretender ser categórico, podríamos admitir que, en el mundo islámico, las representaciones zoomorfas tienen, en general, una carga simbólica, y que no

[32] ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2002).

[33] DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010): pp. 215-226.

[34] ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2013): p. 460.

[35] GALÁN y GALINDO, Ángel (2005): pp. 292-295.

son meros motivos copiados sin conocimiento de su significado. Parece bastante claro que en el mundo islámico y, por tanto, en el andalusí, el contexto en el que se encuentran las imágenes es sufí, aunque no lo sean las imágenes por sí mismas, y que todo se refiere a la sumisión a Dios.

Parece oportuno preguntarse si existe alguna influencia de la iconografía islámica del halconero en la iconografía cristiana del mismo tema. Se podría decir que los tipos de halconeros son similares en ambos casos, apareciendo el jinete a veces solo en su caballo con el halcón en su muñeca, y en otros casos, en escenas de caza, acompañado de los perros, con su séquito de acompañantes, o persiguiendo sus presas. En alguna ocasión con la espada desenvainada, o con un guepardo a la grupa de la montura.

Milagros Guardia considera que el modelo del halconero procede del Irán sasánida, opinión generalmente aceptada, aunque posteriormente sería modificado por los musulmanes y por los bizantinos. Piensa que, a su vez, los modelos islámicos pudieron copiarse tanto en el norte de la Península Ibérica como en parte de Europa, sobre todo en Francia, ya que en todos estos lugares se guardaban objetos suntuarios musulmanes en museos y catedrales, probándose así una evidente "inspiración en modelos musulmanes en época románica". Dicha autora afirma, por ejemplo, que el halconero de las pinturas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria) está prácticamente calcado de las imágenes de los marfiles andalusíes, si se consideran los motivos formales, la vestimenta, etc., defendiendo esta investigadora que toda la pintura de dicha ermita es románica y no mozárabe, opinión discutida entre los especialistas. Guardia supone que las pinturas de los dos ciclos de San Baudelio, bajas y altas, son contemporáneas, románicas[36]. De la misma opinión, con distintos matices, es Joan Sureda, que las relaciona con las pinturas de Santa María de Tahull, datándolas hacia 1125. Otros autores, como Chandler R. Post (1930), Walter W. Spencer Cook y Josep Gudiol (1950 y 1980) piensan lo contrario, destacando el espíritu musulmán del "Maestro de San Baudel". José Camón (1958) y Jacques Fontaine (1973) se refieren a las pinturas bajas como mozárabes. Juan Zozaya (1976) considera que las pinturas bajas de San Baudelio, y por tanto el halconero, presentan un evidente paralelismo con el arte califal omeya. Asimismo Jerrilyn D. Dodds (1993) relaciona estas pinturas con la cultura andalusí (Carbonell)[37].

Zozaya describió este halconero que viste unos ropajes similares a los del Beato de Gerona (975), cuyo caballo presenta un ataharre liso y parecido al del marfil del Cabinet des médailles de la BnF de París (970), bocado, y rienda doble anudada, como en la pyxis del Louvre de 980. Todo indica un claro estilo andalusí, opinión aceptada por muchos estudiosos del tema, ya que parece obvio que las pinturas bajas de San Baudelio fueron realizadas por artesanos mozárabes, cristianos totalmente arabizados[38].

Seidel estudió las similitudes existentes entre las sociedades cristiana y musulmana de los siglos X-XIII, considerando que las cruzadas cristianas significaron, al igual que la *yihad* islámica, una lucha contra la infidelidad religiosa. Señaló que en Aquitania fue donde los caballeros cristianos se asemejaron más a los andalusíes, sus más próximos contrincantes, y que en ambos territorios eran habituales las ansias de martirio y auto-glorificación entre las clases nobles emergentes. En el oeste de Francia, en la segunda

[36] GUARDIA PONS, Milagros (1982): pp. 138-141.

[37] CARBONELL ESTELLER, Eduard (2006).

[38] ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1976).

mitad del siglo XII, se desarrollaron programas de ornamentación de las superficies de iglesias, en fachadas, puertas, arcos, columnas, capiteles, frisos, cúpulas, sagrarios, relicarios, etc., para perpetuar la memoria de los caballeros defensores de la fe y, en muchos casos, mártires por la misma. Algo similar a lo representado por los musulmanes de Irán, Siria, Egipto o al-Andalus en sus marfiles, mármoles, cerámicas, sedas, metal o cristal de roca, mostrándonos en ambos casos su vida diaria, su estatus social y sus gestas guerreras en defensa de sus respectivas religiones. En estas artes suntuarias se representaron jinetes elegantemente vestidos, guerreros, cazadores, músicos, bailarinas y también halconeros[39].

Las imágenes que cubrían profusamente los objetos de lujo, de Bizancio y del mundo islámico, incluido al-Andalus, se distribuyeron profusamente por la Europa cristiana a través de las rutas comerciales, desarrollándose una verdadera iconografía del poder, donde el halconero ocupa un puesto importante. Seidel afirma que las escenas de caza del arte islámico nos muestran no solamente la imagen de placer y pasatiempo de las clases nobles, sino que representan o recuerdan también una de las recompensas de la vida futura, y sugieren otro nivel de similitud en las representaciones iconográficas de Oriente y Occidente.

Es evidente que los temas figurativos son una imposición de los mismos al pueblo llano por parte de los poderosos. Por ejemplo, Dios ordena la vida de los hombres como el tañedor de laúd toca su instrumento, que sería la vida humana. De esta forma el príncipe, que tiene la autoridad en representación de la divinidad, decide imponer este motivo iconográfico para mostrar que él detenta el poder.

Los temas medievales que se han estudiado hasta aquí, que fueron transformaciones de los mismos temas que ya existían en la Antigüedad, han continuado proyectándose en la Edad Moderna y en la Contemporánea**,** manteniendo unas características iconográficas similares.

Es interesante resaltar que los simbolismos islámicos estudiados en estas páginas, que reflejan repetidamente los textos coránicos, la Sunna o Tradiciones del Profeta, la pintura, la literatura y la poesía islámicas, se han mantenido sin apenas cambios en todas las épocas y lugares, y persisten en la actualidad porque la doctrina está perfectamente vigente en todo tiempo y, como señala Cortés en su traducción del Corán, nunca se ha hecho una crítica textual del mismo, como sí se ha hecho, por ejemplo, de la Biblia, porque los musulmanes consideran perfecta la transmisión que se ha hecho siempre del Corán, ya que Dios ha prometido velar por su conservación: "Somos nosotros quienes hemos revelado la amonestación y somos nosotros sus custodios" (Corán XV, 9)[40].

Temas afines

El halcón es el ave de presa por excelencia para la cetrería, aunque otras aves pueden ser también tema de estudio por su empleo para la caza de volatería. Se utilizan aves nobles como el halcón y el gerifalte; y otras de bajo vuelo como azores, cernícalos, gavilanes y alcotanes. Todas estas rapaces se podrían confundir en la iconografía, pero evidentemente el halcón es la más utilizada y, quizás a continuación, estarían el gerifalte, el azor y el gavilán. A partir del siglo XIII es posible diferenciar iconográficamente el

[39] SEIDEL, Linda (1981): pp. 74-82.

[40] CORTÉS Julio (2007): pp. 33-34.

halcón de otras aves rapaces menores, ya que en el tratado de cetrería de Federico II Hohenstaufen, emperador de los romanos (*De arte venandi cum avibus*), aparecen los guantes del halconero, las pihuelas o correas que sujetan el pie del halcón a dicho guante, y la caperuza del halcón. Estas tres prendas, guantes, pihuelas y caperuza, aparecen solamente en la iconografía del halcón, y no se representan en el resto de rapaces de bajo vuelo[41].

Selección de obras

- Cilindros-sello de Susa (Irán) con representaciones de halcones de perfil, con las alas extendidas sobre el dorso y junto a vasos, o con las garras abiertas junto a leones y toros, c. 3000 a.C.
- Cilindro-sello sumerio con ave de presa junto a dioses y héroes (Shamash, Ishtar, Gilgamesh, Enki, Isimud), 2300-2200 a. C. Impronta conservada en The British Museum, Londres.
- Dios halcón Horus. Templo de Edfu (Egipto), 237-71 a.C.
- Pinturas de la tumba de Sennodjen, Deir el-Medina (Egipto), siglo XIII a.C. El dios solar Re con cabeza de halcón y, sobre ella, el disco solar, en su viaje diario nocturno por el inframundo.
- Mosaicos cinegéticos bizantinos de la Villa del Halconero de Argos, Peloponeso (Grecia), siglo VI.
- Bote de al-Mugira, 968, marfil califal. Escena de ataque a un nido de halcones en un medallón del cuerpo del bote; jinete halconero con el ave sobre su muñeca derecha en un medallón de la tapa. París, Musée du Louvre, inv. OA 4068.
- Arqueta de Leyre, 1004-1005, marfil. Halconero a caballo con el halcón en la muñeca en un medallón de la tapa; halcones o almas de los *muyahidum* en el Árbol del Paraíso en las esquinas de la cubierta. Pamplona, Museo de Navarra.
- Tejido de al-Muzzafar o Sudario de San Lázaro de Autun, ¿Almería?, 1008, seda. París, Musée de Cluny.
- Plato de Madinat Ilbira, siglo X-XI, cerámica andalusí. Halcón sujetando con el pico las riendas del caballo sin jinete. Granada, Museo Arqueológico y Etnológico.
- Yuba de Oña, 929-939, seda andalusí. Halcón posado sobre el caballo sin jinete y halcón sobrevolando el caballo sin jinete. Oña (Burgos, España), Colegiata-Parroquia.
- Capitel amirí procedente de la Casa Solariega del Gran Capitán, siglo X, mármol. Halcón posado entre las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 52118.
- Bote de Ziyad ibn Aflah, 970, marfil califal. Halcones entre las ramas del *Hom* en la tapa. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 368-1880.

[41] GUARDIA PONS, Milagros (1982): p. 140.

- Bote de la Colección Davillier, 970, marfil califal. Halcones en el Árbol del Paraíso. París, Musée du Louvre, inv. OA 2774.
- Arqueta desaparecida de taracea, marfil y cobre de la catedral de Tortosa (Tarragona, España), siglo XII. Halconeros a caballo.
- Par de arracadas de oro almohades o almorávides, siglo XII, con decoración de halcones. Palma de Mallorca, Museo de Mallorca.
- Pebetero o incensario almorávide de latón con halcón esquemático, siglo XII. Granada, Museo de La Alhambra.
- Pinturas murales nazaríes de la Casa del Partal, siglo XIV. Halconeros a caballo. Granada, La Alhambra.
- Bote de kohl fatimí de cristal de roca decorado con dos halcones, Egipto, 939-1010. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 62317.
- Plato de cerámica de Nishapur (Irán), siglos IX-X. Halconero a caballo con espada desenvainada y guepardo a la grupa. Palacio de Tepe Madrasah, Jurasán, Irán Oriental.
- Tapiz de Bayeux, c. 1070, lienzo bordado. Jinetes halconeros. Bayeux (Francia), Musée de la Tapisserie de Bayeux.
- Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga (Soria, España), c. 1129-1134. Jinete halconero. Cincinnati (EE.UU.), Cincinnati Art Museum.

Bibliografía

ALI, Nadia (2012): "Pour une étude globale de l'iconographie des omeyyades de Syrie et d´Espagne (VIII-XIe): le cas de calendriers et des thèmes agricoles". En: MOMPLET MÍGUEZ, Antonio E.; MORENO MARTÍN, Francisco J.; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (eds.): *711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus*, nº especial (II) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, pp. 9-26. Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41559/39634

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (1994-1995): "Mosaicos romanos con aves rapaces (halcones en escenas de cacería y águilas en escenas simbólicas) y con la caza de la perdiz", *Anas*, nº 7-8, pp. 107-116.
Disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1c2b4

BOUBAKEUR, Cheikh Si Hamza (trad. y coment.) (1995): *Le Coran*. Maisonneuve et Larose, París.

CARBONELL ESTELLER, Eduard (2006): "Pinturas murales de San Baudelio de Casillas de Berlanga (Soria)". En: *Enciclopedia online. Museo Nacional del Prado*. Disponible en línea: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinturas-murales-de-san-baudelio-de-casillas-de-berlanga-soria-anonimo-espanol/

CASAMAR, Manuel; ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1991): "Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña (Burgos)", *Boletín de Arqueología Medieval*, nº 5, pp. 39-60.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2000): *Dictionnaire des Symboles*. Robert Laffont – Jupiter, París.

CHURRUCA, Manuela (1939): *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*. Espasa Calpe, Madrid.

CID PRIEGO, Carlos (1990): "La miniatura del águila y la serpiente en los 'Beatos'", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXVI, pp. 335-350. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2689336.pdf

CORTÉS, Julio (ed., trad. y not.) (2007): *El Corán*. Herder, Barcelona.

DANESHVARI, Abbas (1986): *Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah*. Oxford University Press, Oxford.

DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010): *Las representaciones animales en el arte hispanomusulmán*, tesis doctoral inédita (Universidad Nacional de Eduación a Distancia).

EGGEBRECHT, Erne (1984): *El Antiguo Egipto*. Plaza y Janés, Barcelona.

FERRANDIS TORRES, José (1928): *Marfiles y azabaches españoles*. Labor, Barcelona.

FERRANDIS TORRES, José (1935): *Marfiles árabes de Occidente*. Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid, tomo I.

FRESNEDA PADILLA, Eduardo (1995): "Ataifor del caballo". En: *Arte islámico en Granada*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 238-239.

FRESNEDA PADILLA, Eduardo (2001): "Zafa con caballo". En: *El esplendor de los omeyas cordobeses*, catálogo de la exposición (Madinat al-Zahra, 2001). Junta de Andalucía – El Legado Andalusí, Granada, p. 175.

GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): *Marfiles medievales del Islam*. Cajasur, Córdoba, vol. I.

GUARDIA PONS, Milagros (1982): *Las pinturas bajas de San Baudelio*. Diputación Provincial de Soria, Soria.

JUEZ JUARROS, Francisco (1997): "La cetrería en la iconografía andalusí", *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 67-86. Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110067A/31559

LEGRAIN, Léon (1921): *Mémoires de la Mission Archéologique de Perse. Tome XVI. Mission en Susiane*. Ernest Leroux, París.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1965): *La España musulmana (711-1031). Instituciones, sociedad y cultura*, t. V de *Historia de España*. Espasa Calpe, Madrid (2ª ed.).

MARTÍNEZ-GROSS, Gabriel; MAKARIOU, Sophie (2000): "Arte y política en al-Andalus, siglo X-XI". En: *Las Andalucías, de Damasco a Córdoba*, catálogo de la exposición (París, 2000-2001). Hazan, París – Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 72-79.

MOLINA FAJARDO, Eduardo (1967): "Caza en el recinto de La Alhambra", *Cuadernos de La Alhambra*, vol. 3, pp. 31-53. Disponible en línea: http://alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/5945

PARTEARROYO LACABA, Cristina (2000): "Cajita de marfil". En: *Dos milenios en la historia de España. Año 1000, año 2000*, catálogo de la exposición. España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 254-257.

PÉRÈS, Henri (1993): *Esplendor de al-Andalus*. Hiperión, Madrid.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Lunwerg, Barcelona.

PIRENNE, Jacques (1963): *Historia de la civilización del Antiguo Egipto*. Éxito, Barcelona.

ROZANTAL, A. (1948): *Arts Antiques de l'Asie Occidentale à partir de du IV millénaire avant J.C. et les origines des motifs de la céramique islamique archaïque*. G. Mattieu, Niza.

SEIDEL, Linda (1981): *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*. The University of Chicago Press, Chicago – Londres.

SOLER FERRER, María Paz (1992): "Zafa con caballo". En: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York – El Viso, Madrid, pp. 234-235.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1995): "Jarro de las liebres". En: *Arte islámico en Granada*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 240-243.

VIRÉ, François (trad.) (1965 y 1966): "Le traité de l'art de volerie (*Kitab al-Bayzara*), redigé en 385/995 par le Grand-Fauconier du calife fatimide al-'Aziz Billah", *Arabica*, t. XII, pp. 1-26, 113-119 y 262-296; t. XIII, pp. 39-76.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1976): "Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga", *Cuadernos de La Alhambra*, nº 12, pp. 307-338. Disponible en línea: http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/14090

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1992): "Par de arracadas con pájaros". En: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York – El Viso, Madrid, pp. 300-301.

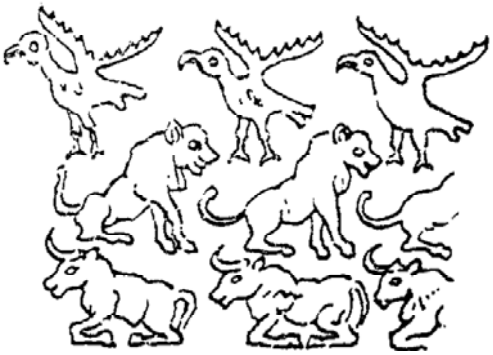
ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2001): "Pixis con tejido". En: En: *El esplendor de los omeyas cordobeses*, catálogo de la exposición (Madinat al-Zahra, 2001). Junta de Andalucía – El Legado Andalusí, Granada.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2002): "Iconografía califal". En: PINO, José Luis del (coord.): *Al-Andalus Omeya*. Fundación Prasa, Córdoba, pp. 119-142.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2009): "Evolución iconográfica de unos temas ornamentales andalusíes". En: *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo*. Asociación Española de Arqueología Medieval, Ciudad Real, t. I, pp. 299-312.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2011): "Símbolos". En: *Os signos do quotidiano. Gestos, marcas e símbolos no Al-Andalus*, catálogo de la exposición. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, pp. 11-21.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (2013): "Muerte y transfiguración en la cerámica islámica". En: GELICHI, Sauro (ed.): *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo*. All'Insegna del Giglio, Venecia, pp. 455-460.



Halcones con leones y toros. Impronta de cilindro-sello de Susa (Irán), c. 3000 a.C.

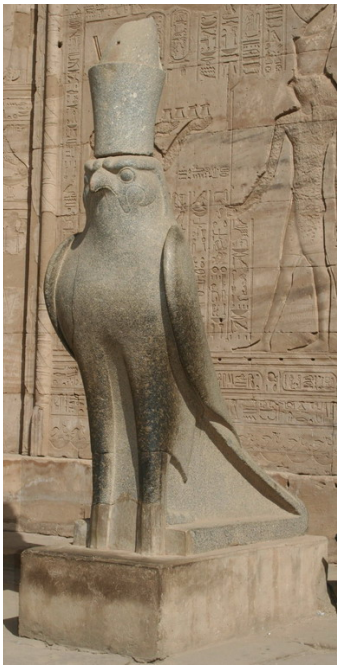
[Foto: LEGRAIN, Léon (1921): lám. XI, f. 190]

Ave de presa junto a dioses y héroes (Shamash, Ishtar, Gilgamesh, Enki, Isimud). Impronta de cilindro-sello sumerio, 2300-2200 a.C. Londres, The British Museum.

http://4.bp.blogspot.com/-pBGjrYs1VBw/UXhfqRI9HJI/AAAAAAAACog/rZQC1eP6Lbk/s1600/Sello.jpg [captura 6/7/2014]

▲ El dios solar Re con cabeza de halcón y, sobre ella, el disco solar. Pintura de la tumba de Sennodjen, Deir el-Medina (Egipto), s. XIII a.C.

https://www.flickr.com/photos/manna4u/14425882921/ [captura 12/4/2015]



► Dios halcón Horus. Templo de Edfu (Egipto), 237-71 a.C.

http://en.wikipedia.org/wiki/Edfu#/media/File:S_F-E-CAMERON_2006-10-EGYPT-EDFU-0059.JPG [captura 12/4/2015]

Caza del pato. Mosaico bizantino del Calendario de Argos (Grecia), siglo VI.

http://www.shawnhayesfalconry.com/sites/default/files/BlogSlideshow/1.jpg [captura 12/4/2015]

Detalle del ataque al nido de halcones. Bote de al-Mugira, 968. París, Musée du Louvre.

[Foto: Fco. de Asís García]

Jinete halconero con halcón en su muñeca derecha. Bote de al-Mugira, 968. París, Musée du Louvre.

https://www.flickr.com/photos/profzucker/16136921753/ [captura 12/4/2015]

Halconero a caballo con halcón. Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

[Foto: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 137]

Halconero con halcón en la muñeca. Sudario de San Lázaro de Autun, 1008, seda. París, Musée de Cluny.

http://www.photo.rmn.fr/archive/93-000381-02-2C6NU0HF9PA3.html [captura 12/4/2015]

Halcón sujetando las riendas de un caballo sin jinete. Plato de Madinat Ilbira, siglos X-XI. Granada, Museo Arqueológico y Etnológico.

[Foto: DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010), proc. de J. Zozaya]

Halcón posado sobre el caballo sin jinete (izquierda) y halcón sobrevolando el caballo sin jinete (derecha). Yuba de Oña, 929-939, seda. Oña (Burgos, España), Colegiata-parroquia.

[Foto: DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010), procedente de J. Zozaya]

▲ Halcón entre las ramas del *Hom* o Árbol del Paraíso. Capitel amirí, siglo X, mármol. Madrid, MAN.

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MAN&Ninv=52118&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contraste=0 [captura 6/7/2014]

Halcones entre las ramas del *Hom*. Boye de Ziyad ibn Aflah, 970. Londres, Victoria & Albert Museum.

[Foto: Victoria & Albert Museum]

► Halcones o almas de los *muyahidum* en el Árbol del Paraíso. Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

[Foto: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España* (1992): catálogo de la exposición. El Viso, Madrid, p. 200]

▲ Halcones en el Árbol del Paraíso. Bote de la colección Davillier, 970. París, Musée du Louvre.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Ivory_Pyxis_from_Cordoba.JPG [captura 6/7/2014]

Arracada de oro almorávide o almohade decorada con halcones, siglo XII. Palma, Museo de Mallorca.

http://www.qantara-med.org/qantara4/admin/pics_diapo/198Arracada%20del%20Tresor%20Almohade.jpg [captura 12/4/2015]

Halconeros a caballo. Arqueta de taracea, marfil y cobre de la catedral de Tortosa (Tarragona, España), siglo XII.

[Foto: FERRANDIS, José (1928): lám. XXIII]

◄ Halcón esquemático. Pebetero o incensario almorávide de latón, siglo XII. Granada, Museo de la Alhambra.

http://www.alhambra-patronato.es/typo3temp/pics/a0ed92cf5f.jpg [captura 12/4/2015]

► Halconero a caballo. Pinturas murales nazaríes de la Casa del Partal, siglo XIV. Granada, La Alhambra.

[Foto: Fco. de Asís García]

◄ Bote de kohl fatimí de cristal de roca con dos halcones, Egipto, 939-1010. Madrid, MAN.

[Foto: DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2010), procedente de J. Zozaya]

► Halconero a caballo. Plato cerámico de Nishapur, ss. IX-X. Palacio de Tepe Madrasah (Irán).

http://www.almendron.com/arte/culturas/persa/cap_03/vf.htm?../catalogo/172.jpg [captura 29/7/2014]

Detalle de jinete halconero. Tapiz de Bayeux, bordado c. 1070. Bayeux (Francia), Musée de la Tapisserie de Bayeux.

http://www.histoirenormande.fr/wp-content/uploads/2012/04/faucon-copie.jpg [captura 12/4/2015]

Jinete halconero. Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga (Soria, España), c. 1129-1134. Cincinnati Art Museum (EEUU)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Falconer,_fresco_transferred_to_canvas_by_Master_of_San_Baudelio.jpg [captura 12/4/2015]

SAN SEBASTIÁN, MÁRTIR Y PROTECTOR CONTRA LA PESTE

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hcarvajal@ucm.es

Recibido: 17/2/2015
Aceptado: 24/3/2015

Resumen: San Sebastián fue un centurión romano martirizado por no renunciar a la fe cristiana. Tras sobrevivir a un primer martirio en el que fue asaeteado, volvió a interpelar al emperador, quien decretó su apaleamiento. Tras ser arrojado a una cloaca, se apareció en sueños a Santa Lucina para señalar dónde se hallaba su cuerpo. Es uno de los más importantes protectores contra la peste en la Edad Media. Su martirio se convirtió en excelente excusa para el estudio de la anatomía masculina durante el siglo XV.

Palabras clave: Sebastián; mártir; flecha; peste.

Abstract: Saint Sebastian was a roman soldier who died because of his Christian faith. He was tied to a tree and shot with arrows but survived and criticized the Emperor, who ordered he should be clubbed to death. His body was thrown into a privy but in an apparition he told St. Lucina where to find it. He is one of the most important protectors against the plague. His martyrdom was the perfect opportunity for painters to study male anatomy during the 15th Century.

Keywords: Sebastian; martyr; arrow; plague.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Sebastián fue, según la tradición, un santo oriundo de Narbona y criado en Milán que llegó a ser centurión de la primera cohorte romana en época del emperador Diocleciano. Por animar a sus compañeros de armas a aferrarse a la fe cristiana fue condenado a morir atado a un árbol y asaeteado, aunque sobrevivió a este martirio.

Tras recuperarse de sus heridas, asistido por una dama romana llamada Irene, viuda del mártir Cástulo[1], Sebastián volvió a interpelar al emperador, quien ordenó que fuera apaleado hasta morir. Su cuerpo fue arrojado a la Cloaca Máxima pero el propio santo se apareció a santa Lucina para pedirle que le diese una adecuada sepultura[2]. Según Guibelli, posiblemente fue martirizado entre 303 y 305, coincidiendo con una serie de edictos contra los cristianos[3].

[1] *Acta Sancti Sebastiani Martyris*, XXIII, 86 (edición de J. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 17).

[2] JACOBO DE VORÁGINE (2008): p. 115, la denomina Lucía; RÉAU, Louis (1998): p. 194, sin embargo la llama Lucila. En cualquier caso es probable que se trate de Lucina, una santa del siglo I conocida como "discípula de los apóstoles" que daba sepultura a los mártires y cuya fiesta se celebra el 30 de junio. No debe ser confundida con santa Lucía de Siracusa, patrona de los músicos, o Lucila, virgen y mártir, conmemorada el 31 de octubre.

[3] GIUBELLI, Lucia (1992).

Su gran importancia en la Edad Media radica en que, por su primer martirio, se le consideró uno de los principales protectores contra la peste, enfermedad que tradicionalmente se relacionaba con una lluvia de saetas (véase "Precedentes, transformaciones y proyección"). También era patrón de oficios relacionados con el hierro y las flechas, como los arqueros, ballesteros, tapiceros, o vendedores de este metal[4].

Atributos y formas de representación

Si bien san Sebastián puede aparecer en diversas escenas de tipo narrativo, la forma más habitual de representación en pintura y escultura es la de su primer martirio, que muestra al santo atado a un poste o árbol y con el torso y las piernas atravesados por flechas, pues "el emperador mandó que lo sacaran al campo, que lo ataran a un árbol y que un pelotón de soldados dispararan sus arcos contra él y lo mataran a flechazos"[5]. Aunque el número de flechas varía, en algunas representaciones como la de Giovanni del Biondo –realizada en 1370 y conservada en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia– se llega a cifras desorbitadas, siguiendo el texto de la *Leyenda Dorada* en el que se afirma que "los encargados de cumplir esta orden se ensañaron con el santo, clavando en su cuerpo tal cantidad de dardos que lo dejaron convertido en una especie de erizo"[6]. Por el contrario, la escultura de Tilman Riemenschneider –conservada en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich– apenas muestra los orificios de cinco saetas atravesando el cuerpo del santo.

Para Réau existe una relación innegable entre el tema del martirio de san Sebastián y la flagelación de Cristo atado a la columna[7]. Josefina Lanzuela considera, por su parte, que cuando se emplean tres flechas son símbolo de los clavos de Cristo, mientras que si son cinco se relacionarían con las llagas del cuerpo de Jesús[8].Emile Mâle estima que san Sebastián fue para los artistas de finales de la Edad Media el mártir por excelencia[9].

Aunque el Renacimiento popularizó la imagen de san Sebastián como un efebo desnudo –a excepción de un paño de pureza–, las imágenes medievales suelen representar al santo como un hombre de mayor edad, dado su rango militar. Generalmente aparece vestido siguiendo el texto de la *Leyenda Dorada* que afirma que "Diocleciano y Maximiano lo distinguieron con su amistad, y lo estimaron tanto que uno y otro lo mantuvieron al frente de la primera cohorte, cuyo oficio consistía en dar escolta a los emperadores". Solo en el caso del martirio el arte anterior al siglo XIV opta por la imagen del santo semidesnudo, y así aparece en numerosos manuscritos como las *Heures à l'usage de Tours* conservadas en la Bibliothèque nationale de France (Ms. Lat. 1202, fol. 138v).

La aparición del tipo juvenil se sitúa para Duchet-Suchaux y Pastoureau en el siglo XIII, mientras que Darriulat la retrasa al siglo XIV[10].

---

[4] RÉAU, Louis (1998): p. 194.

[5] JACOBO DE VORÁGINE (2008): p. 115.

[6] Ibid.

[7] RÉAU, Louis (1998): p. 197.

[8] LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina (2006) pp. 242-243.

[9] MÂLE, Émile (1931): p. 192.

[10] DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel (1996): p. 310; DARRIULAT, Jacques (1999).

Sonia Caballero afirma que, mientras que en la Corona de Aragón durante el siglo XV se prefirió un tipo iconográfico que lo mostraba ataviado con lujosas vestimentas al modo de un caballero medieval –como aparece en el retablo de la Virgen de Montserrat pintado por Bartolomé Bermejo y Rodrigo de Osona en Acqui Terme o en la tabla de Joan Mates (c. 1431), del Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona–, en la Corona de Castilla gozó de un mayor éxito aquel más dramático en el que se enfatizaban los signos del martirio al que fue sometido[11].

Cuando aparece de forma aislada, suele portar en su mano una gavilla de flechas y excepcionalmente un arco. Es frecuente verlo formando pareja con san Fabián, pues su festividad se celebraba el mismo día, y así aparece en el retablo pintado por Miguel Ximénez para Sigena y conservado en el MNAC, o en el de la iglesia de Anento en Teruel. También es frecuente verlo asociado a san Roque, otro de los más importantes protectores contra la peste[12]. Aunque estrictamente san Sebastian no forma parte de los *Catorce intercesores*, culto de origen alemán difundido por las órdenes mendicantes, fue relativamente frecuente que se lo incorporase a este grupo de santos[13].

En los años finales del periodo medieval se popularizaron los relicarios que contienen partes del santo y que representan su efigie, como el custodiado en el Victoria and Albert Museum de Londres realizado en plata hacia 1490 –probablemente siguiendo un diseño de Hans Holbein– así como otros parciales, como el que aloja el brazo del santo en la catedral de Palma de Mallorca.

A finales de la Edad Media surgió un tipo de representación de san Sebastián similar a las de las vírgenes de la Misericordia, en las que el santo protege con su manto a los devotos de las flechas de la peste. Buen ejemplo de esta modalidad es la obra de Benozzo Gozzoli realizada en 1464 para la iglesia de San Gimignano.

Bastante menos frecuentes son las escenas narrativas en las que aparece el santo antes de su primer martirio conversando con sus compañeros Marco y Marceliano, o después de este, siendo curado por Irene, sufriendo el martirio definitivo o siendo recuperado su cuerpo de la cloaca por Lucina. Buenos ejemplos de este ciclo pintado con total fidelidad a lo descrito en la *Leyenda Dorada* son el tríptico de Giovanni del Biondo conservado en el Museo dell'Opera del Duomo (c. 1370) o el que aparece en las tablas laterales de un retablo pintado por Pedro García de Benabarre (c. 1470) conservado en el Museo Nacional del Prado. La primera tabla de este segundo ejemplo muestra al santo conversando con Marcos y Marceliano y debajo la escena en la que san Sebastián y san Policarpo destruyen los ídolos. La segunda representa, en la parte superior, el primer martirio del santo y a continuación la escena en la que el emperador Diocleciano da la orden de que lo apresen de nuevo y que lo apaleen "hasta que constase con toda certeza que lo habían matado, y que después arrojaran su cuerpo a una cloaca de manera que los cristianos no pudieran recuperarlo ni tributar sus restos el culto con que honraban a sus mártires".

[11] CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2008): p. 106.

[12] RÉAU, Louis (1998): p. 198.

[13] Ibid., p. 194.

Fuentes escritas

La fuente más antigua conservada sobre el martirio de San Sebastián es la *Depositio martyrum*, redactada hacia mediados del siglo IV, en la que solo se constata el nombre del mártir, su lugar de enterramiento en las catacumbas y la fecha de su festividad, el 20 de enero[14].

En el *Comentario al salmo CXVIII*, escrito en el siglo IV, san Ambrosio arzobispo de Milán señala su origen en Narbona en una familia cristiana, su infancia en Milán y su traslado a Roma[15].

Uno de los textos más relevantes de la Antigüedad Tardía son las *Acta Sancti Sebastiani Martyris*, también conocidas como *Passio Sancti Sebastiani*, atribuidas tradicionalmente a san Ambrosio, aunque redactadas en el siglo V por el monje Arnobio el joven[16].

También resulta relevante la *Historia de los Lombardos* escrita por Pablo el Diácono (c. 720-799), colaborador de Carlomagno, que abarca la época comprendida entre 568 y 744. Aunque está plagada de imprecisiones, la obra narra cómo durante una epidemia de peste que asolaba el territorio a finales del siglo VII una aparición reveló que la plaga no cesaría hasta que se fundara un altar dedicado a San Sebastián en la basílica de San Pedro *ad Vincula*[17].

La *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine es una de las fuentes esenciales para la difusión de la leyenda y el culto a san Sebastián en la plena Edad Media. Con todo, algunos detalles que han pasado a la tradición pictórica parecen proceder de las fuentes más antiguas ya mencionadas.

Otras fuentes

Si bien ciertas fuentes literarias medievales no aluden directamente a San Sebastián, sí resultan interesantes por su concepción de la peste que explica el patrocinio del santo.

Según Manetti, desde la época de Petrarca y Boccaccio, sobre todo después de la gran epidemia de 1348, se menciona que la Peste Negra es una expresión de la ira de Dios por los pecados de la humanidad. El punto álgido del flagelo de la peste, que se repite de forma cíclica entre los siglos XIV al XVIII, coincide con el de la devoción al santo[18].

---

[14] GUILEY, Rosemary Ellen (2001): p. 301; CONTRERAS MAS, Antonio (2007): p. 58.

[15] AMBROSIO DE MILÁN, *In Psalmum David CXVIII Expositio*, edición de J. Migne, *Patrologia Latina*, vol 15, cols. 1197-1526a. Existe edición digitalizada en: http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__In_Psalmum_David_CXVIII_Expositio__MLT.pdf.html (consulta 15/2/2015).

[16] *Acta Sancti Sebastiani Martyris*, edición de J. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 17, cols. 1021-1058a. Existe edición digitalizada en: http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__Acta_Sancti_Sebastiani_Martyris_[Incertus]__MLT.pdf.html (consulta 15/2/2015).

[17] CONTRERAS MAS, Antonio (2007): p. 59.

[18] MANETTI, Giovanni (2000): p. 23. Para este autor son estas relaciones con textos antiguos las que explican el carácter protector del santo y no los hechos narrados por Pablo el Diácono en la *Historia de los lombardos* sobre la plaga que había estallado en Roma en el año 680 y para la que se recurrió a la intercesión del Santo.

También en la literatura bajomedieval catalana existen numerosos ejemplos en los que se relaciona la peste con las saetas envenenadas enviadas por los "ángeles malos", como se aprecia en algunos versos de la obra *Lo passi en cobles* de Bernat de Fenollar (†1326): *Mirau los mals angels, ab terribles ires, tirant als humans sagetes e vires tan entoxegades quels fan tots perir...*[19].

Testimonio plástico de la pervivencia de esta creencia a finales de la Edad Media es la tabla de hacia 1424 –conservada en el Niedersachsisches Landesmuseum de Hannover– que muestra a Cristo enviando sobre la tierra flechas de la peste, o la expresiva iluminación de 1437 que ocupa el fol. 164r del Libro de cuentas de Siena, atribuido a Giovanni di Paolo, que representa a la enfermedad como un monstruo horrible que lanza flechas sobre un hombre desprevenido.

Extensión geográfica y cronológica

La presencia de san Sebastián en el arte medieval de la Europa occidental es frecuente y abundante en toda su extensión cronológica y geográfica, si bien, por su carácter de protector contra la peste, será especialmente relevante en los últimos siglos de la Edad Media, coincidiendo con las principales plagas de la enfermedad durante el XIV y XV, prolongándose su relevancia a la Edad Moderna.

Según Xanthi Proestaki, no existen representaciones de san Sebastián en el entorno bizantino hasta que, por influencia occidental, se advierta su presencia primero en Creta en el siglo XV, y ya en el XVI y XVII en los otros entornos de tradición post-bizantina[20]. Aunque el tipo que se adopta es el más habitual del Renacimiento italiano, el joven efebo desnudo a excepción del *perizoneum*, no se plasmará sobre un fondo de paisaje naturalista con búsqueda de perspectiva, sino sobre un fondo neutro azul más propio de la plástica bizantina con algunos elementos vegetales convencionales[21].

Soportes y técnicas

La imagen de san Sebastián ha sido reproducida en todo tipo de soportes artísticos, tanto pictóricos como escultóricos. Los ejemplos más antiguos conservados son las pinturas murales de las catacumbas romanas, como la que lo muestra togado en la de San Calixto (siglo V). También desde fecha temprana se encuentran ejemplos musivos con la efigie del santo, considerándose uno de los más antiguos el realizado en la iglesia romana de San Pedro *ad Vincula* del siglo VII.

Si bien durante el periodo altomedieval su representación fue algo menos frecuente, resurgió con especial fuerza en los siglos del gótico, coincidiendo con el auge de las pestes que asolaron la Europa bajomedieval.

Es también relevante su difusión en grabados xilográficos a partir del siglo XV, entre los que destacan los realizados por el *Maestro de los naipes* en torno a 1440 o el de Alberto Durero de finales de siglo. La mecanización en la producción de estas estampas y el consiguiente abaratamiento del producto favorecieron su difusión y adquisición por un número creciente de fieles.

---

[19] CONTRERAS MAS, Antonio (2007): pp. 57-58.

[20] PROESTAKI, Xanthi (2010): p. 81.

[21] Ibid., pp. 82-83.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como se ha señalado, una de las principales causas que hicieron de la devoción a San Sebastián una de las más ubicuas de la Edad Media fue su capacidad antipestífera. Numerosos estudios coinciden en señalar que el origen de dicha devoción se debe a la creencia antigua que relacionaba las epidemias de peste, plaga que de forma cíclica diezmó la población europea, con flechas lanzadas por la divinidad[22]. Así, por ejemplo, en la *Ilíada*, Apolo desencadena la plaga lanzando flechas:

> "...Y disparó Apolo el mortífero dardo infestando con la peste a los combatientes; de tal suerte que constantemente se veían humear las hogueras donde se incineraban los cadáveres de los apestados" (Homero, *Ilíada*, Canto 10).

También en la tradición hebrea el castigo divino se relaciona con las flechas:

> "Dios es un Juez justo y puede irritarse en cualquier momento. Si no se convierten, afilará la espada, tenderá su arco y apuntará; preparará sus armas mortíferas, dispondrá sus flechas incendiarias" (Sal 7, 12-14).

> "Pero Dios los acribilla a flechazos y quedan heridos de improviso" (Sal 64, 8).

Según Minocchi, la devoción a san Sebastián se inició tempranamente y en ella hay indicios que lo relacionan con la cristianización de un anterior culto pagano dedicado a la divinidad del emperador, que se habría mantenido camuflado en un mártir ficticio. Uno de estos signos de cristianización de la tradición pagana sería el propio nombre, Sebastián, que procede del griego "sèbastos" y que se corresponde con el latino "augustus" aplicado a los emperadores[23]. Para Juan Carmona Muela existe también cierta relación con el propio dios Apolo por el aspecto joven y armonioso de ambos personajes, así como por determinadas similitudes en sus historias[24].

Es curioso señalar que aún hoy muchas fiestas populares mantienen en el culto a san Sebastián hogueras purificadoras que los investigadores han relacionado con la enfermedad de la peste y el patronazgo del santo[25].

Prefiguras y temas afines

Aunque no existen precedentes estrictos en el Antiguo Testamento ni temas que se vinculen de forma unívoca, san Sebastián como santo militar fue asociado a veces a otros como san Mauricio y san Martín[26], así como a ciertos santos antipestosos, especialmente san Roque o san Lázaro. Como ya se ha señalado, en ocasiones se lo vincula al grupo de los Catorce intercesores.

---

[22] DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel (1996): p. 309.

[23] MINOCCHI, Salvatore (1911).

[24] CARMONA MUELA, Juan (2003): pp. 82-83.

[25] BARROSO GUTIERREZ, Félix (1986).

[26] LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina (2006): p. 255.

Selección de obras

- *San Sebastián*. Mosaico de San Pedro ad Vincula, Roma (Italia), finales del siglo VII.
- Giovanni del Biondo, *Tríptico de San Sebastián*, 1370, panel central. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.
- *Cristo enviando sobre la tierra las flechas de la peste*, detalle del retablo de los carmelitas de Gotinga, 1424, temple sobre tabla. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
- Giovanni di Paolo, *La peste*. Libro de cuentas de Siena, 1437. Siena, Biblioteca Comunale, fol. 164r.
- Maestro de los Naipes (atr.), *San Sebastián*, grabado xilográfico, Alemania, c. 1440. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Benozzo Gozzoli, *San Sebastián protege a los fieles*, 1464. San Gimignano (Italia), Sant'Agostino.
- Pedro García de Benabarre, *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos*; *Martirio de san Sebastián y san Policarpo*, c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Tilman Riemenschneider, *San Sebastián*, c. 1490. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.
- Alberto Durero, *San Sebastián*, grabado xilográfico, c. 1499. Washington, National Gallery of Art.

Bibliografía

BARKER, Sheila (2007): "The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation". En: MORMANDO, Franco; WORCESTER, Thomas (eds.): *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque*. Truman State University Press, Kirksvielle, pp. 90-131.

BARROSO GUTIERREZ, Félix (1986): "San Sebastián: Rito y mito en Portezuelo (Cáceres)", *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, t. 6a, nº 62, pp. 63-70. Disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/san-sebastian-rito-y-mito-en-portezuelo-caceres/html/

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2008): "Sobre la iconografía de San Sebastián y una escultura del Círculo de Alejo de Vahía en la Iglesia Parroquial de Fontiveros (Ávila)", *De Arte*, nº 7, pp. 105-112.
Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777206

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.

CASTILLO GUERRERO Miguel (2008): "Urbanismo y religión. San Sebastián y su huella en la trama urbana de Roma", *Espacio y tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, nº 22, pp. 9-42. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2877027.pdf

CONTRERAS MAS, Antonio (2007): "Enfermedades y santos protectores en Mallorca medieval", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº 63, pp. 41-62. Disponible en línea: ibdigital.uib.es/greenstone/collect/bsalArticles/index/assoc/BSAL_200/7v63p041.dir/BSAL_2007v63p041.pdf

DARRIULAT, Jacques (1999): *Sébastien le Renaissant*. Lagune, París.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOREAU, Michel (1996): *La biblia y los santos*. Alianza Editorial, Madrid.

GIUBELLI, Lucia (1992): *Sebastiano, martire di Roma*. CoGraf, Milán – Roma.

GUILEY, Rosemary Ellen (2001): *The Encyclopedia of Saints*. Infobase Publishing, Nueva York.

JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada* (traducción de José Manuel Macías). Alianza Editorial, Madrid, pp. 111-116.

LANZUELA HERNÁNDEZ, Joaquina (2006): "Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián", *Studium. Revista de Humanidades*, nº 12, pp. 231-258. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2542019.pdf

MÂLE, Émile (1931): *L'Art religieux à la fin du Moyen Âge*. Armand Colin, París.

MANETTI, Giovanni (2000): "San Sebastiano, la peste, il testo. Un tour nel territorio senese sulle tracce del santo del contagio". En: *Il contagio e i suoi simboli 2. Arte, letteratura, psicologia,comunicazione. Atti del convegno dell'associazione "Simbolo, conoscenza, società"*. ETS, Pisa, pp. 17-38.

MINOCCHI, Salvatore (1911): "Il martirio di S. Sebastiano", *Nueva Antología*, nº 154, pp. 440-450.

PROESTAKI, Xanthi (2010): "Saint Sebastian: the martyr from Milan in post-Byzantine wall-paintings of the sixteenth and seventeenth centuries and the influences from Western painting", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 34, nº 1, pp. 81-96.

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo II, vol. 3. Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 193-202.

San Sebastián. Mosaico de San Pedro ad Vincula, Roma (Italia), finales del siglo VII.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Pietro_in_Vincoli_interior_03.JPG [captura 24/3/2015]

Giovanni del Biondo, *Tríptico de San Sebastián*, 1370, panel central. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo_%28attr.%29,_trittico_di_san_sebastiano,_1375-1380_ca._02.JPG [captura 24/3/2015]

Maestro de los Naipes (atr.), *San Sebastián*, grabado xilográfico, Alemania, c. 1440. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/web-large/DT203415.jpg [captura 24/3/2015]

Benozzo Gozzoli, *San Sebastián protege a los fieles*, 1464. San Gimignano (Italia), Sant'Agostino.

http://www.friendsofart.net/static/images/art2/benozzo-gozzoli-st-sebastian-intercessor-2.jpg [captura 24/3/2015]

◄ Pedro García de Benabarre, *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos* (izquierda); *Martirio de san Sebastián y san Policarpo* (derecha), c. 1470, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_garcia_benabarre-retablo_de_san_sebastian.jpg; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_garcia_benabarre-retablo_san_sebastian.jpg [capturas 24/3/2015]

▼ Alberto Durero, *San Sebastián*, grabado xilográfico, c. 1499. Washington, National Gallery of Art.

http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.6594.html [captura 24/3/2015]

► Tilman Riemenschneider, *San Sebastián*, c. 1490. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tilman_Riemenschneider_Sebastian_ca.1490-3.jpg [captura 24/3/2015]

***Cristo enviando sobre la tierra las flechas de la peste*, detalle del retablo de los carmelitas de Gotinga, 1424, temple sobre tabla. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.**

http://www.wga.hu/art/zgothic/miniatur/1401-450/7other/01_1402.jpg [captura 24/3/2015]

Giovanni di Paolo, *La peste*. Libro de cuentas de Siena, 1437. Siena, Biblioteca Comunale, fol. 164r.

http://individual.utoronto.ca/hayes/earlymod/death.jpg [captura 24/3/2015]

EL *TRANSI TOMB* ICONOGRAFÍA DEL YACENTE EN PROCESO DE DESCOMPOSICIÓN

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura Mª BERZAL LLORENTE

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@pdi.ucm.es | lmbllorente@estumail.ucm.es

Recibido: 29/12/2014
Aceptado: 24/3/2015

Resumen: El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Fue un tema iconográfico relativamente habitual en la escultura funeraria del siglo XV, que debe relacionarse con las expresiones visuales de lo macabro, siendo sus ejemplos más relevantes las laudas, los sepulcros y las miniaturas. El *transi* sustituyó a los tradicionales yacentes idealizados o duplicó la imagen del yacente mostrando, a la vez, al difunto idealizado junto a la visión realista de su cuerpo en proceso de degradación. Se afirma así una idea, presente en la filosofía cristiana neoplatónica, que defiende que el cuerpo es un soporte despreciable y corrupto para el alma, que es inmortal, bella y está dotada de la gracia. Aunque el *transi* predomina como recurso visual macabro en contextos funerarios, no es un tema exclusivo de la ornamentación de sepulcros, sino que aparece también en miniaturas y en otros soportes, entendido siempre como una advertencia acerca de la fugacidad de la vida. Existen dos variantes iconográficas esenciales: el *transi* simple, que muestra un solo individuo en forma de cadáver, y el *transi* doble, que confronta la imagen del difunto, representado como si estuviera dormido, con su doble muerto y degradado, en una especie de visión especular. Estas dos iconografías se enriquecieron con variantes locales y atributos diversos, que deben ser estudiados en relación con las etapas del proceso natural de putrefacción de un cadáver y con el valor simbólico concedido a ciertas alimañas.

Palabras clave: *Transi*; escultura funeraria; muerte; cadáver; descomposición; macabro; tumba.

Abstract: The transi tomb, in the art of the Late Middle Ages, is the representation of a dead and putrefying human body. It was a relatively common iconographic theme in 15th century-funerary sculpture, related to the visual expressions of the macabre, being the most relevant examples those found in tombstones, graves and miniatures. The transi replaced the traditional idealized recumbent or doubled the recumbent image, showing at the same time, the deceased idealized and the realistic view of its body in the process of degradation. Reaffirming an idea, present in the Christian Neoplatonic philosophy, which argues that the body is a corrupt and contemptible support for the soul, which is immortal, beautiful and it's endowed with grace. Although the transi predominates as macabre visual resource in funeral contexts, it is not an exclusive theme to the ornamentation of the tombs, but also appears in miniatures and other supports, always understood as a warning against the transience of life. There are two main iconographic variants: simple transi, showing a single individual as a corpse, and double transi, that confront the image of the deceased, represented as if asleep, with his dead and degraded double, as a specular vision. These two iconographies were enriched with local variations and various attributes that should be studied in relation to the stages of the natural process of putrefaction and the symbolic value granted to certain vermin.

Keywords: Transi; funerary sculpture; death; corpse; decomposing; macabre; tomb.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Según Cohen, el término *transi* procede del latín, del verbo *transire* (*trans*: "a través"; *ire*: "ir"). Desde el siglo XII al XVI la palabra *transir* fue usada en Francia en el sentido de morir o de pasar al más allá; con el sustantivo *transi* o *transiz* se refiere al deceso[1]. Este uso semántico está bien constatado en el francés antiguo y en otras lenguas romances durante los siglos XV y XVI con el mismo significado con que se usa en la actualidad[2]. Si bien la historiografía francesa ha denominado *transi* a las manifestaciones artísticas en las que se representa un específico muerto individual y no la Muerte misma[3], la historiografía inglesa anterior a 1970 usaba la denominación genérica de *cadaver tomb*[4].

En la actualidad, los estudiosos del arte macabro prefieren una semántica híbrida y denominan el tema que nos ocupa *transi tomb*[5]. Por todo ello, conviene indicar que, a lo largo del tiempo y según el posicionamiento de las distintas escuelas historiográficas, las representaciones del cadáver en proceso de putrefacción han sido citadas de formas muy diferentes aludiendo a una sola realidad iconográfica. Junto a las terminologías descritas, hay que incluir dos sustantivos: *gisants*, usado en francés medieval para referirse a cualquier tipo de yacente –bien sea muerto dormido o muerto en proceso de descomposición[6]–, y el término *transidos*, usado en la historiografía española[7].

En el *transi*, al igual que sucede en numerosos ejemplos del arte macabro bajomedieval, se manifiesta una concepción visual ternaria, porque la imagen del cadáver se dirige al espectador de fuera –el que contempla a esos vivos y muertos representados– el que les hace representar su función desdoblada[8]. Es decir, existe una interrelación especular y una fluida comunicación entre la iconografía del *transi* desdoblado y el vivo que lo contempla, de modo que los límites de las artes figurativas se transgreden y

---

[1] COHEN, Kathleen (1973): p. 10.

[2] El término *transi* se usó en el contrato de la tumba de Philibert de Châlons del siglo XVI: "*la portraiture d'un transsy et mort d'environ huit jours*", conocido gracias a una copia del documento hecha en el siglo XVIII hoy en los Archivos de Loubes, dado que el sepulcro no ha llegado a nuestros días. Philibert de Châlons nació en Nozeroy, en el Franco Condado, el 18 de marzo de 1502. Fue un aristócrata flamenco, poseedor de buena parte del Franco Condado que, con el título de Príncipe de Orange, apoyó activamente al emperador Carlos V en sus luchas contra Francisco I de Francia y fue virrey de Nápoles entre los años 1528 y 1530. Murió durante el sitio de Florencia el 3 de agosto de 1530, cuando tenía veintiocho años, en la batalla de Gavinana. Sus restos mortales fueron llevados a Lons-le-Saunier, donde su madre mandó disponer su tumba y funeral. Le sucedió como Príncipe de Orange su sobrino, René de Châlons, que era hijo de Claudia de Châlons y del conde Enrique III de Nassau-Breda. GAUTHIER, Jules (1898); ROBERT, Ulysse (1902); SOISSON, Jean-Pierre (2005).

[3] DELUMEAU, Jean (1983).

[4] NIGEL, Saul (2009).

[5] BARON, Françoise (2003).

[6] Cohen se decanta por la designación de *transi* para los cuerpos muertos y *gisant* para las representaciones idealizadas del yacente, representado como si estuviera dormido. COHEN, Kathleen (1973): p. 10.

[7] ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992). *Transido* es el participio de pasado del verbo *transir*, que significa *pasar*, *acabar* y *morir*. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 1984, p. 1331.

[8] SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): p. 135.

flexibilizan. Una de las claves del éxito del *transi* como tema iconográfico debe buscarse en la identificación entre el muerto dormido, el muerto en descomposición y quien lo contempla[9]. En realidad, la escultura funeraria vendría a ser un espejo en el que el espectador, al contemplar la obra, se contempla a sí mismo en un futuro cercano y se reafirma como tercer elemento figurativo que se identifica con lo que ve. Este tipo de representaciones macabras se consolidó como un mensaje simbólico que afirmaba la conciencia del sujeto en torno a la finitud de la vida, la igualdad humana ante la muerte y el inexorable destino que ha de llegar a todos, al tiempo que afirmaba la necesidad de obtener la salvación por medio de un comportamiento correcto.

En última instancia, también es una incitación a gozar de la vida, en el sentido hedonista de la palabra gozar, antes de que todo se degrade y desaparezca. En el *transi* el mensaje que predomina es el *memento mori* que, en el caso concreto de las tumbas, puede expresarse de un modo un tanto contradictorio, pues se afirma la inexorabilidad de la muerte, que a todos afecta por igual, pero al mismo tiempo se afirma también la riqueza a través del mecenazgo de la obra de arte y la complejidad de sus significados. Su ubicación en los templos en los que se han conservado evidencia, además, la diferencia jerárquica existente en la sociedad estamental, incluso después de la muerte. Los *transi* acaban por ser una opción estética al alcance de muy pocos: los más altos prelados y los más poderosos nobles. Hasta cierto punto es una expresión visual de falsa humildad.

Atributos y formas de representación

Hay diversas formas de expresar el *transi* que dieron origen a un número variable de sistemas iconográficos que se relacionan con las fases del proceso de descomposición del cadáver y marcan una cierta diversidad en sus fórmulas iconográficas. Aunque el proceso de descomposición marca la forma iconográfica, no es el único factor a tener en cuenta a la hora de definir las tipologías y su evolución. También hay que tener en cuenta atributos, simbolismos y sistemas de composición. En la mayoría de los casos, los *transi* se encuentran ubicados en un contexto funerario y se conciben como una advertencia al vivo que contempla la tumba acerca de la fugacidad de la vida. En todos los casos, la idea figurativa se relaciona con la literatura moral y edificante. La mayor parte de las imágenes presentan el cadáver yacente, dentro del sepulcro o sobre la losa sepulcral. Si bien hay algún ejemplo excepcional en el que el *transi* se representa colocando el cadáver en posición vertical, como el monumento fúnebre de René de Châlons [fig. 1], obra de Ligier Richier de hacia 1544 en la iglesia de Saint-Pierre de Bar-le-Duc[10], predomina la representación del inerte en posición horizontal.

[9] COHEN, Kathleen (1973): p. 25.

[10] René de Châlons fue Príncipe de Orange, sucesor de Philibert de Châlons y, como aquel, fiel servidor del emperador Carlos V. Nació en 1519 y murió en 1544, de las heridas recibidas durante el asedio de Dizier. Su cuerpo descansa en la Grote Kerk de Breda, mientras que su corazón fue llevado a la iglesia de Saint-Pierre de Bar-le-Duc, donde su esposa, Ana de Lorena, encargó al escultor Ligier Richier uno de los *transi* más interesantes del Renacimiento, señalando en el contrato que el finado debía ser representado tres años después de su muerte. Otro aspecto que hace de este *transi* uno de los más interesantes es el estar asociado a un mausoleo y no a una tumba, donde se colocó el corazón de René de Châlons en una urna, y ser un *transi* representado de pie, enérgico, llevando el corazón en la mano. El hecho de que la tumba de Philibert de Châlons también fuera un *transi* sugiere una opción estética de tradición familiar. BOURDIEU, Catherine y CHONÉ, Paulette (1998); COHEN, Kathleen (1973): p. 177.

Frente a la belleza de las representaciones idealizadas, propias de la escultura funeraria de los siglos XIII, XIV y XV, donde se atiende a representar al finado como si se hubiera dormido y descansara plácidamente esperando despertar a la nueva vida en la resurrección –simbolizando así la esperanza en la salvación y la vida eterna–, a finales del siglo XIV surgió una nueva forma de representar al muerto que lo imagina como un cuerpo real, en proceso de degradación, generando un tipo iconográfico muy diferente a los modelos funerarios anteriores. Estas nuevas iconografías sustituyeron la idealización de las figuras yacentes dormidas por la representación de las diferentes etapas del proceso natural de descomposición del cadáver, regodeándose en la figuración de lo desagradable hasta la repugnancia. Es frecuente confrontar el estatismo inerte de los yacentes idealizados con la representación del *transi* dotado de un cierto dinamismo y violencia, que es consecuencia de los cambios del cuerpo, hinchado por la actividad fagocitadora de la fauna mortuoria que emerge de él (gusanos, insectos, ranas y reptiles) al tiempo que lo devora hasta hacerlo desaparecer.

Existen varias metodologías de análisis consagradas por la historiografía tradicional a la hora de estudiar los *transi tombs* bajomedievales y renacentistas. La variedad metodológica es consecuencia de que unos autores dan prioridad a los aspectos formales, mientras que otros priorizan aspectos geográficos o cronológicos a la hora de agrupar los *transi* llegados a nuestros días. Nosotros creemos que, en un estudio iconográfico como el que aquí se propone, es más útil clasificar los *transi* en relación a su forma, para luego agruparlos en función de áreas geográficas y décadas, dentro de un arco cronológico limitado a las décadas que van de 1380 a 1550. Este método, en realidad, debe aplicarse de un modo flexible y ecléctico, sin despreciar el estudio de las biografías de los propietarios de las tumbas que, en no pocos casos, condicionaron el resultado final de la obra. La variada iconografía del *transi* y sus formas de representación en los sepulcros se debe analizar dividiendo los ejemplos llegados a nuestros días en dos grandes categorías, *transi simple* y *transi doble*, que, a su vez, se subdividen en al menos ocho variantes que van desde los modelos más sencillos, que se limitan a la simple representación del cadáver, a los más complejos, que duplican el cadáver desdoblando su percepción en cuerpo corrupto y alma idealizada.

TRANSI SIMPLE

El *transi* simple representa al muerto limitando su iconografía al cuerpo inerte del finado en proceso de descomposición. Engloba cuatro variantes diferentes, que son el *transi* simple, el *transi* de Adán, el *transi* heráldico y el *transi* en la Danza Macabra. En realidad, en sentido estricto, *transi* simple solo es el primero, ya que en los restantes es un tema asociado a otros motivos figurativos a los que matiza en su significado.

La primera variante iconográfica es la más sencilla y también la más frecuente. Consiste en representar el cadáver putrefacto, normalmente a tamaño natural, dentro de su sepulcro o sobre la lápida sepulcral. Se usaba para ilustrar de una forma llamativa los mensajes filosóficos neoplatónicos, morales, religiosos o profanos, relacionados con el rechazo al mundo material por su carácter mutable. Sirva de ejemplo el *transi* de Guillaume de Harcigny, acaso uno de los más antiguos que se tienen documentados, conservado en el Musée de Laon, ejecutado hacia 1393 para el sepulcro de Harcigny en el monasterio de San Francisco de París. En él se le representa sobre la lápida [fig. 2]. Harcigny murió a los noventa y dos años y fue uno de los médicos más famosos de la Baja Edad Media por haber tratado a Carlos V de Francia y haber desempeñado un papel

crucial en la recuperación de Carlos VI de un coma provocado por un ataque de locura, de modo que resulta muy revelador que un hombre dedicado a los cuidados del cuerpo y la salud tenga una tumba donde su cuerpo es representado en repugnante degradación[11].

Un *transi* que ejemplifica muy bien el modelo iconográfico que presenta al muerto dentro de su sepulcro, ajamonado y sin gusanos, es la miniatura del folio 27 del *Llibre Vermell* del Monasterio de Montserrat [fig. 3], que ilustra una monodia virelai, acompañada de notación musical, conocida como *Ad mortem festinamus* (literalmente: "Nos apresuramos a la muerte"). Actualmente se interpreta este poema como parte de un enriquecimiento litúrgico, pensado a manera de divertimento, para hacer más vistosas las ceremonias penitenciales y las vigilias que los peregrinos hacían en la iglesia de Montserrat, seguramente bailando y cantando al son de la música alrededor de una tumba[12].

La segunda variante consiste en representar el *transi* acompañando a otros temas o ciclos iconográficos, más o menos complejos, a la manera de un complemento visual, entendiéndolo como una advertencia contra el pecado y la muerte. Fue así como se incorporó el *transi* al ciclo de la Crucifixión, donde ocasionalmente el *transi* de Adán puede sustituir a la habitual calavera alusiva al Monte Gólgota, expresando así la idea de que la desobediencia de Adán introdujo en la humanidad el pecado y que la muerte de Cristo y su Santa Sangre derramada sobre el cadáver de Adán limpiaron el pecado e introdujeron la redención. Uno de los ejemplos más antiguos que se conocen de esta iconografía es la miniatura que representa la Crucifixión en el fol. 16v del *Beato* de la Catedral de Gerona [fig. 4], manuscrito realizado en el *scriptorium* de San Salvador de Tábara por encargo del abad *Dominicus*, copiado por el presbítero *Senior* e iluminado y firmado en el colofón por los miniaturistas Emeterio y la monja Ende en el año 975. El *transi* de Adán lo muestra dentro de un sarcófago con tejado a dos aguas y vendado, como si fuera una momia[13]. No menos interesante resulta el relieve del tímpano de la puerta occidental de la catedral de Estrasburgo, obra anónima del siglo XIII, en la que un Adán esquelético está depositado dentro de un sudario en forma de saco anudado[14].

La tercera variante es la representación del *transi* asociada a la heráldica: bien por medio de una serie de escudos, entendidos como la exaltación de un determinado linaje aristocrático, debajo de los cuales se figura el *transi* en degradación para expresar la vanagloria nobiliaria, bien como campo del escudo, acaso una forma útil de asustar al adversario y advertirle de lo que le espera tras producirse el choche en lid: la muerte, la fosa y la putrefacción.

Por último, la cuarta variante del *transi* simple la encontramos en la *Danza Macabra*, en cuyos ciclos iconográficos, muy ricos y de notable complejidad, es habitual la presencia de un lector, vestido con ropas que denotan su elevada condición social, sentado en un escaño, a veces imaginado como un aristócrata o como un prelado de alto nivel, que lee un códice que contiene la *Danza Macabra*, colocado sobre un facistol o una

[11] TUCHMAN, Barbara (1978): pp. 525-529. Harcigny dejó dispuesto en su testamento cómo debía ser su *transi* yacente: "*les vers et la décomposition épargnent encore le cadavre sculpté, à la peau intacte et dont le globe oculaire, bien visible au creux de l'orbite, semble témoigner d'un décès assez récent*" ("los gusanos y la descomposición no afectan aún al cadáver esculpido, de piel intacta y cuyo globo ocular, bien visible en el hueco de la órbita, parece indicar una muerte bastante reciente").

[12] RUBIO, Samuel (1983); ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. V.

[13] MUNDÓ, Anscario M. y SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976).

[14] BOSSCHE, Benoit van der (2006).

mesa, señalando con la mano un *transi* inerte en el suelo, que fue un rey a quien con la muerte se le ha caído la corona. El *transi* asociado a la *Danza Macabra* debió de formar parte del ciclo de pinturas que decoraba los pórticos del cementerio de los Inocentes de París hacia 1424, cuyas composiciones pasaron a las xilografías de la *Danse macabre* impresa por Guyot Marchand en 1484 [fig. 5], tantas veces copiada e imitada a comienzos del siglo XVI, lo que acredita la fortuna de esta variante[15].

Otra variante de *transi* vinculada a la *Danza Macabra* muestra al cadáver yacente, dentro de la fosa, sarcófago o ataúd y, alrededor de él, en círculo y cogidos de la mano, selectos miembros de la sociedad estamental, ordenados según jerarquía: normalmente tres individuos de la nobleza (emperador, rey y duque), tres del clero (papa, cardenal y obispo) y tres del estado llano (burgués, mercader y campesino), bailan una especie de sardana, cogidos de la mano, alrededor del muerto. Se trata de un baile de hermandad habitual en las culturas mediterráneas que simboliza la idea de que todos son iguales ante la muerte, y posiblemente sea un residuo de las danzas de hermandad que se hacían en la civilización clásica alrededor de la tumba del héroe epónimo de la polis. Uno de los ejemplos más significativos de este tipo iconográfico es la *Danza Macabra* pintada al fresco entre 1427 y 1442 en la sala capitular del convento de los franciscanos de Morella [fig. 6], en la que el yacente, sonriente, inerte y metido dentro de su ataúd, se acompaña del epígrafe *fuit quod estis eritis quodque fuit* ("fui lo que eres, serás lo que soy") y de la representación del árbol de la vanidad[16].

TRANSI DOBLE

El *transi* doble representa confrontadas dos entidades que, en teoría, presentan al ser vivo ante su doble muerto y, a veces, el alma incorruptible ante el cuerpo en proceso de degradación. A su vez, se pueden documentar cuatro variantes diferentes: el alma saliendo por la boca del difunto, la *commendatio animae*, la confrontación especular de dos yacentes, dormido y transido, y la confrontación especular del yacente transido y el orante idealizado.

La primera variante presenta al muerto en el momento en que se produce el deceso y el alma abandona el cuerpo que habitó saliendo por la boca. Se mantiene así un sistema iconográfico que se basa en una creencia espiritual que procede de una pervivencia de la escatología romana de la muerte[17]. Por otro lado, también debe relacionarse con la imagen del Seno de Abraham; inclusive, el alma puede ser representada como si fuera un niño fajado, saliendo por la boca. Los ejemplos más relevantes de esta iconografía los encontramos en la Dormición de la Virgen, la Psicostasis y el *Ars Moriendi* [fig. 7], del que se conoce un magnífico ejemplar impreso en Zaragoza entre 1480 y 1484, ilustrado con xilografías, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial[18].

---

[15] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): pp. 35-36; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131; POLLEFEYS, Patrick (2008). Conviene recordar, no obstante, que en la Danza Macabra es el muerto el que toma de la mano al vivo y lo conduce a la fosa, de modo que, más que un *transi* inerte, debemos hablar del predominio de la iconografía del muerto con una actitud tan activa como enérgica. Sirva de ejemplo el ciclo de pinturas de Hrastovlje, donde el esqueleto lleva de la mano al Papa hasta la fosa: ZADNIKAV, Marjan (2002).

[16] FRANCO MATA, María Ángela (2002): pp. 202-204; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): p. 39.

[17] La tradición del funeral romano mandaba que, en el momento mismo de la muerte, un familiar acogiera con un beso el último aliento del agonizante, iniciándose inmediatamente después la *conclamatio*, o lo que es lo mismo, la lamentación fúnebre. VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007).

[18] Lucas, 16, 22-23. RÉAU, Louis (2008): p. 773; SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011); RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012); IMHOF, Arthur E. (1991).

La segunda variante asimila la salida por la boca del último soplo vital con la representación de una filacteria sobre cuya superficie se escribe una oración que, en realidad, es una última prez o jaculatoria hecha por la salvación del alma. Este modelo figurativo debemos denominarlo *commendatio animae*. Sirva de ejemplo la miniatura del fol. 159 de las *Grandes Horas de Rohan*, códice adjudicado al Maestro de Rohan, compuesto entre 1430 y 1435, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Latin 9471 [fig. 9]. En él se representa al *transi* en la fosa del cementerio, sobre un rico sudario, en el momento en que el alma abandona el cuerpo saliendo por la boca y Dios Padre, representado como el anciano de los días, contempla cómo San Miguel y un demonio pugnan por apoderarse del alma humana desnuda e inválida[19].

La tercera variante confronta dos imágenes de la misma figura, una viva o dormida y otra muerta y en proceso de degradación. Ambas son yacentes, bien la una sobrepuesta a la otra, bien una frente a la otra, como si estuvieran contemplándose. Esta variante iconográfica se fundamenta en una concepción figurativa especular, en la que el muerto está representado como una entidad humana desdoblada[20]. Las figuras del vivo y el muerto acostadas sobre un lecho muestran, de forma simplificada pero muy elocuente, la concepción dicotómica y dual de la vida tal y como la percibían los teólogos neoplatónicos de la Baja Edad Media: mientras el alma es inmortal y alcanza la salvación (por eso se la representa como si el difunto estuviera dormido y fuera a despertarse a la vida eterna en presencia de Dios), el cuerpo, soporte material que acogió al alma, transita hacia la degradación, tomando como punto de inflexión para el inicio de su corrupción el momento mismo de la muerte en el que ambas entidades se separan e inician caminos divergentes. Al final, esta variante del *transi* doble confronta la imagen del alma eterna, inmortal y bella, frente al cuerpo que se corrompe y degrada hasta ser solo un esqueleto. Por otro lado, la imagen especular acaba por convertirse en un poderoso símbolo de la vanidad terrenal y la brevedad de la vida[21].

Un ejemplo paradigmático de esta variante de *transi* es la tumba de John Fitz Alan, XIV conde de Arundel y IV barón de Maltravers, esculpida hacia 1435 para la capilla del castillo de Arundel, en Sussex [fig. 8]. El Conde está representado como yacente dormido, vestido con armadura de placas, con las manos unidas en gesto de oración, sobre una estructura arquitectónica de arcos calados, dentro de la cual reposa su doble en forma de *transi* ajamonado, como si estuviera dentro de un sudario-saco[22]. El desdoblamiento de una misma persona en dos entidades paralelas, una de las cuales puede llegar a convertirse en fantasma si queda errabunda en el mundo de los vivos, era una creencia muy extendida en la sociedad medieval que quedó sólidamente afianzada en el imaginario colectivo[23].

---

[19] WALTHER, Iñigo F. y WOLF, Norbert (2005): pp. 307-311.

[20] LECOUTEUX, Claude (1990) y (1999).

[21] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): p. 70.

[22] Jhon Fitz Alan nació en 1408 y fue comandante del ejército inglés en la Guerra de los Cien Años, al servicio de Juan, Duque de Bedford. Murió tras la batalla de Gerberoy, que aconteció en mayo de 1435, en la que fue herido y hecho prisionero. Se negó a recibir tratamiento médico, la pierna se gangrenó, le fue amputada y finalmente murió el 12 de junio. Aunque el cronista francés Jehan de Waurin afirma que Arundel fue enterrado en Beauvais, se sabe que el escudero de Arundel, llamado Fulco Eyton, recibió 1.000 libras por custodiar el cadáver y llevarlo a la capilla del Castillo de Arundel donde había dispuesto su entierro. CURRY, Anne (2004); COLLINS, Hugh E. L. (2000).

[23] AGUIRRE CASTRO, Mercedes, DELGADO LINACERO, Cristina, y GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014).

Las representaciones dobles del *transi*, más o menos descompuesto, al quedar emplazadas en un nivel inferior, bajo el alma del difunto, representado como si estuviera dormido, manifiestan que el alma era vista como un valor prioritario sobre el cuerpo. Son el testimonio fiel de una mentalidad que entiende al hombre como un ser de naturaleza doble, con un alma que tiene naturaleza superior y hace que el vivo una sus manos y eleve los ojos al cielo pidiendo la salvación y confiando en la esperanza del renacimiento definitivo al final de los tiempos, mientras el cuerpo, burdo soporte material y corrupto, se degrada y degenera hasta desaparecer[24].

Otra variante del *transi* doble es la que intercala entre el yacente dormido y el yacente transido una sucesión de emblemas heráldicos, que tienen mucho que ver con la exaltación del linaje aristocrático al que perteneció el propietario de la tumba. Ejemplo de este modelo intermedio entre el *transi* doble y el *transi* heráldico es la tumba del arzobispo Henry Chichele, de la catedral de Canterbury, obra anónima, esculpida entre 1424 y 1426 [fig. 10], en la que, como en el ejemplo anterior, una estructura arquitectónica de arcos polilobulados calados y con caireles permite sobreponer el yacente dormido y relegar a un lugar inferior al transido en degradación. Aprovecha las albanegas de los arcos para colocar en ellas los emblemas heráldicos, con el siguiente epígrafe: "Nací pobre, después me elevé a primado, ya he sido derrocado y mi carne servida como alimento para los gusanos. He aquí mi tumba. Quien quiera que seas el que pasas, te ruego que me recuerdes, tú que vas a ser como yo después de la muerte: horrible del todo, polvo, gusanos, vil carne"[25].

Acaso el más espectacular *transi* doble que se tiene documentado es la tumba del cardenal Jean de Lagrange que, procedente del coro de la iglesia de San Marcial de Aviñón, se conserva, parcialmente destruida durante la Revolución Francesa, en el Musée du Petit Palais de Aviñón [fig. 11]. Es obra de varios maestros, ejecutada entre 1388 y 1402, que medía el nada despreciable tamaño de 15 m, dividido en diez registros, coronados con un dosel. El registro inferior disponía de un *transi* doble en el que, en el frente del sarcófago estaba representado el cuerpo del cardenal en estado de putrefacción, levemente ladeado para mostrarse con toda claridad. Sobre el sarcófago en la posición habitual de la tapa, el prelado yacente y vestido de pontifical, con las ricas ropas litúrgicas características de su prelacía. Entre ambas figuras había una serie de cabezas ceñidas con sus respectivos símbolos del poder (corona, mitra, ínfulas, capelo…) que ocupan el lugar que en otras tumbas ocupaba el friso de escudos, imaginadas como si estuvieran contemplando la tumba y como si fueran conscientes de su propia muerte al convertirse en lectores de la advertencia escrita en una filacteria contra la soberbia humana y el pecado del orgullo:

> "Hemos llegado a ser un espectáculo para el mundo de manera que el más viejo y el más joven puedan mirar claramente sobre nosotros, para que puedan ver a qué estado se reducirán. Nadie está excluido, con independencia del estado, del sexo o la edad. Por lo

[24] DELUMEAU, Jean (1983): p. 107.

[25] Chichele murió en 1443. La tumba fue un encargo perfectamente meditado que estuvo ubicada en el presbiterio de la catedral de Canterbury, frente al asiento arzobispal, de modo que el prelado pudiera ver en vida la tumba dentro de la que iba a reposar tras su muerte, como recordatorio de lo que le había de esperar. BINSKI, Paul (2001): p. 143; COHEN, Kathleen (1973): p. 16. El epígrafe reza: *Pauper eram natus, post Primas hic elevates/ Iam sum prostrates et vermibus esca paratus./Ecce meum tumulum./ Quisquis eris quis transieris rogo memoreris/ Tu quod eris mihi consimilis qui post morieris/ Omnibus horribilis, pulvis, vermis, caro vilis*.

tanto, desdichado, ¿Por qué razón estás orgulloso? No eres más que cenizas y pronto serás como yo, un cadáver fétido, alimento para gusanos y cenizas. Así vamos a volver"[26].

La cuarta variante del *transi* doble es exclusiva del reino de Francia e incluye una imagen desdoblada en la que "solo la efigie inferior, el transi, está acostado, mientras que la figura superior, el orante, se muestra arrodillado"[27]. El cadáver se representa en descomposición en el frente del sarcófago o en el zócalo inferior del monumento funerario, mientras el vivo aparece representado como orante, normalmente dentro de un arcosolio. Se trata de una iconografía que hace hincapié en el valor de las oraciones como medio para redimir el alma de los castigos de los que se hizo acreedora.

Uno de los ejemplos más interesantes de esta variante iconográfica lo encontramos en el relieve de la lápida del canónigo Étienne Yver, fechado en 1468, de la primitiva capilla de San Nicolás, hoy dedicada a Santa Clotilde, en Notre Dame de París [fig. 12]. En la parte superior del relieve se representa a Cristo con la espada en la boca, de acuerdo al pasaje del Apocalipsis 1, 16, acompañado de un pasaje del Éxodo 33, 19: "Yo te mostraré a ti todo el bien, y pronunciaré el nombre inefable del Señor delante de ti. Yo usaré mi misericordia con quien quisiere, y haré gracia a quien me pluguiere". Étienne Yver emerge del ataúd, como si su alma, siendo un espíritu liberado del cuerpo, estuviera atravesando la tapa del sarcófago. Arrodillado, con las manos unidas en oración, pide a Dios que tenga piedad de su alma: "No entres en juicio con tu siervo, Dios, ten piedad de mí. Tus ojos vieron mi sustancia imperfecta, y en tu libro estaba todo escrito". A ambos lados, actuando como intercesores, san Juan Evangelista, reconocible por la copa con el dragón, y san Esteban protomártir con el libro las piedras de su lapidación. El *transi* fue representado bajo el sarcófago, como si permaneciese enterrado en el suelo. Muestra al canónigo, con los brazos cruzados y devorado por gusanos, con la siguiente inscripción: "Dejemos a Dios el alma que ha creado. A la naturaleza lo que es suyo. Esperando la resurrección y la vida eterna de ambos (cuerpo y alma). Porque es necesario que lo corrupto se torne incorruptible, y que lo mortal se torne inmortal"[28].

Los dos grandes grupos tipológicos del *transi*, clasificados en cuanto a su forma en las categorías generales de *simple* y *doble*, no son en absoluto fórmulas iconográficas rígidas, sino que hay modelos mixtos, cuyos atributos y caracterizaciones pueden intercambiarse. Algunos atributos singulares deben relacionarse con áreas geográficas

[26] El cardenal Lagrange fue ministro de finanzas de Carlos V de Francia, obispo de Amiens y cardenal desde 1375. Murió en 1402 y dejó dispuesto en su testamento que desmembraran su cadáver de modo que los huesos, después de ser hervidos, fueran llevados a Amiens, y la carne y entrañas enterradas en Aviñón bajo su monumental *transi*. Pese al contenido de la tumba, que parece señalar que la vanidad y el orgullo son pecados contra los que debe un prelado de alta condición luchar, el cardenal Lagrange no llevó, ni mucho menos, una vida modélica. Lujo, ambición y gusto estético por obras artísticas espléndidas marcaron su personalidad mucho más que la humildad. La tumba, parcialmente destruida durante la Revolución Francesa, parece haber sido una expiación penitencial y acaso un ejemplo de falsa humildad. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 243; BARON, Françoise (2003): p. 137; COHEN, Kathleen (1973): p. 34. El epígrafe reza: *Spectaculum facti sumus mundo ut majores et minores/ In nobis clare videant ad quem statum redigentur/ Neminem excludendo, cujusvis status sexus vel aetatis/ Ergo miser cur superbis?/ Nam cinis es et in cadaver fetidum/ Cibum et escam vermium ac cinerem/ Sic et nos, reverteris.* GARDNER, Julian (1992).

[27] COHEN, Kathleen (1973): p. 2.

[28] El epígrafe trae a la memoria el ritual del miércoles de ceniza en el que se reafirma la conciencia de la finitud mortal de la materia con la frase *polvo eres y en polvo te convertirás*. COHEN, Kathleen (1973): p. 95.

concretas, por ejemplo, las figuras demacradas son más habituales en Inglaterra, mientras que la presencia de ranas y serpientes saliendo del vientre del cadáver son representativas del Sacro Imperio Romano Germánico. En consecuencia, en la mayor parte de los ejemplos que se han documentado, los *transi* comparten elementos iconográficos y atributos, pero en algunas circunstancias concretas, las fórmulas icónicas se desarrollan por focos, tal y como se va a indicar a continuación.

El primer grupo presenta el cuerpo inerte del *transi* envuelto en un sudario, en una arpillera o fajado, como si fuera una momia. Aunque no es exclusivo de ninguna región, predomina en Francia, Borgoña, Inglaterra y los Países Bajos. Es un tipo iconográfico que debe ponerse en relación con los rituales de lavado y colocación del difunto envuelto en un sudario, previos a la inhumación. Desde el primer cristianismo, la creencia en la *resurrección de la carne y la vida eterna*, tal como se enuncia en el Credo, condujo al rechazo del ritual de la incineración y a la aceptación del rito de la inhumación como necesario para alcanzar la resurrección al final de los tiempos[29].

La preparación del cadáver antes de depositarlo en el lugar de su descanso eterno seguía tres procedimientos diferentes en el siglo III. El primero era envolverlo en un sudario tejido en lino, tomando como modelo el tratamiento del cadáver de Cristo tras su muerte. El segundo era depositarlo dentro de un saco de arpillera o tela grosera. El tercero sugiere un cierto tratamiento del cadáver, análogo al proceso de momificación que hacían los antiguos egipcios, lavando y embalsamando el cadáver con ungüentos antes de vendarlo, siguiendo un procedimiento similar al que se usaba para fajar a los niños cuando eran pequeños. Los tres procedimientos usados en el primer cristianismo proporcionaron los modelos que luego están presentes en la iconografía del *transi* de la Baja Edad Media, sin duda porque se mantenían los rituales y eran representados de una forma bastante objetiva. Aunque existen *transi* con sudario y momificados, el modelo que predomina es el que relaciona el cadáver con un saco de conformidad a tres modelos diferentes.

El primero es el cadáver dentro del saco cerrado y atado con una cuerda, siendo ejemplos representativos la lauda de Guillermo Callot, de 1446, y la tumba de Thomas Beresford y su esposa Agnes Hassall [fig. 13] conservada en la iglesia de San Edmundo en Fenny Bentley, Derbyshire, hacia 1473[30]. El segundo modelo presenta el cadáver dentro del saco, dejándolo parcial o totalmente abierto para mostrar el rostro, parte del cuerpo, o la totalidad finado, comido por las alimañas, siendo ejemplos interesantes de este tipo la tumba del obispo Thomas Beckington[31] en la catedral de Wells (c. 1450), la lápida sepulcral de Wouter Copman († 1387) en la catedral del Salvador de Brujas, y las cinco laudas encargadas para diferentes iglesias por el profesor de Oxford Ralph Hamsterley († agosto de 1518), una de las cuales se encuentra hoy en la iglesia de San Andrés de Oddington, en Oxfordshire [fig. 14], con un estremecedor epígrafe: "Aquí estoy, dado a los gusanos, por lo que trato de mostrar que así como estoy aquí, así está todo el honor"[32]. En la tercera variante el cadáver se emancipa del sudario colocándolo

[29] En principio, la necesidad de conservar el cadáver para posibilitar la resurrección no encaja del todo bien con la idea platónica de exaltación del alma y desprecio al cuerpo que inspira la iconografía del *transi*.

[30] Thomas Beresford vivió en Benthey Hall y sirvió con sus hombres a Enrique VI. Participó en la batalla de Agincourt y murió en 1473. Agnes Hassall murió en 1483.

[31] Thomas Beckington se formó en Winchester y en Oxford, fue el secretario de Enrique VI de Inglaterra y obispo de Bath y de Wells.

[32] COHEN, Kathleen (1973): p. 91.

encima, tal y como sucede en el ya comentado *transi* del arzobispo Chichele o en el del obispo de Lincoln Richard Fleming († 1431)[33]. Por último, los fajados son muy escasos, pero entre ellos hay que citar los *transi* de Elyn Bray (1516) y de John Eyre (1523).

El segundo grupo desarrolla como atributo fundamental el cadáver comido por los gusanos, al que Henriette S'Jacob denomina *vermis*[34]. Dependiendo de los tipos, pueden aparecer unos pocos gusanos empezando a devorar el cadáver, muchos gusanos rompiendo el pecho o el vientre hinchado, con algunos de ellos saliendo por el agujero que han hecho al descomponerlo, o muchos gusanos cubriendo totalmente la superficie del cuerpo. Ejemplos relevantes de este modelo iconográfico son los ya estudiados *transi* del canónigo Étienne Yver y del profesor Ralph Hamsterley, así como la tumba de Johannes Gemeiner, conservada en la iglesia de Santiago de Straubing, de hacia 1482, y el *transi* de Robert Touse, de hacia 1422, una lápida con relieve inciso conservada en la catedral de Rouen [fig. 15], de cuya boca emerge una filacteria donde está escrito: *expecto resurrectionem mortuorum* ("espero la resurrección de los muertos")[35].

El pensamiento cristiano interpreta el gusano como símbolo de la humildad y el arrepentimiento, tal y como defiende santo Tomás de Aquino en el siglo XIII, puesto que los gusanos que roen los cuerpos de los condenados deben interpretarse en un sentido figurado como expresión visual de los remordimientos de conciencia del difunto[36]. En ocasiones, los gusanos representados tienen grandes dimensiones y pueden confundirse con serpientes pequeñas, símbolo también del pecado. En todo caso, el gusano representado se ajusta bien a la especie *tenebrio molitor*, vulgarmente conocida como *gusano de la harina*, representado de un modo objetivo, unas veces como larva y otras como adulto[37].

El tercer grupo es una variación iconográfica a partir del modelo anterior, puesto que añade serpientes y ranas a la fauna mortuoria habitual. Más allá de la participación de los sapos y las serpientes en la degradación del cadáver, el significado de ambos animales va irremediablemente unido a la imagen del pecado en el arte cristiano de la Baja Edad Media, pues el imaginario de la literatura tradicional germánica y los sermonarios, desde el siglo XI en adelante, asocian la rana al pecado de la lujuria y la serpiente a la desobediencia del pecado original. Al igual que la incorruptibilidad del cuerpo de los santos, la Asunción de la Virgen, la Ascensión de Cristo a los Cielos y el viaje de Elías al cielo montado en un carro de fuego son signos externos de la virtud, puesto que Dios los había dejado exentos de la degradación corporal como premio a su vida ejemplar, la característica de los cuerpos pecaminosos es, precisamente, la contraria y por eso se les asocia a la presencia de símbolos del pecado como los sapos y las ranas[38]. El *transi* con

[33] Richard Fleming nació en 1385. Se formó en Oxford, donde fundó el Lincoln College. Fue obispo de Licoln desde 1419.

[34] S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

[35] COHEN, Kathleen (1973): p. 103.

[36] Ibid., p. 59.

[37] El *tenebris* es en realidad un coleóptero parasitario, cuyas larvas habitaban en la harina, podían resistir la cocción del pan si no estaba bien hecha e, ingeridas por el hombre, se desarrollaban en su sistema digestivo, de modo que, al morir, el individuo era devorado desde dentro por estos gusanos en estado de larva, con el cuerpo anillado, que miden unos 2,5 cm. Llegada a su madurez, la larva se desarrollaba convirtiéndose en un coleóptero que es el que aparece representado objetivamente en los *transi*. A su vez, el *tenebris* puede estar parasitado por un gusano que se llama *Hymenolepsis*, que es muy parecido a la tenia común.

[38] CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): p. 819; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002).

sapos, ranas y serpientes es un tipo iconográfico bastante habitual en Alemania y centro de Europa, como bien demuestran el *transi* de Bernhard Beham, de hacia 1507 en la ciudad de Hall, en el Tirol austriaco; el *transi* de Peter Niderwirt, de hacia 1522, en Eggenfelden, Baviera, y el de François I de Montferrand-La Sarraz, obra de cronología polémica que se ha datado en un arco cronológico que oscila entre 1360 y 1400 [fig. 16]. Esta última fue labrada para la capilla de San Antonio del Castillo de La Sarraz, en el cantón Suizo de Vaud, usada como panteón familiar. El yacente muestra a François I desnudo con los brazos cruzados sobre el pecho atacado por gusanos largos que bien podrían ser serpientes, dos sapos en los ojos, dos en la boca y cuatro en los genitales[39].

El cuatro grupo está conformado por los *transi* interpretados como si fueran momias ajamonadas, diferenciadas del resto de cadáveres por su aspecto disecado "como un cuerpo arrugado con la piel tensa que a través de ella muestra su cuerpo huesudo"[40]. Una fina piel cubre los huesos y da al cadáver un aspecto de momia, que está en relación tanto con los métodos de embalsamamientos como con las condiciones climáticas de ciertos edificios de uso funerario en los que, por ser lugares secos, se propicia la deshidratación natural de los cuerpos y, en definitiva, la formación de momias ajamonadas de las que son magníficos ejemplos las tumbas ya comentadas del cardenal Lagrange, del arzobispo Chichele y el obispo Beckington. En la Edad Media se conocían los efectos preservadores de los cuerpos ajamonados asociados a las condiciones termo-hidrográficas de sequedad constante. Buen ejemplo de ello lo encontramos en fuentes periegéticas, como el libro de viajes titulado *Andanças y Viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo habidos*, cuya data se sitúa entre 1453 y 1457, que describe perfectamente la momificación de los cadáveres en Egipto por efecto de la deshidratación de los cadáveres[41]. Estos cuerpos secos y arrugados como pergaminos, fueron denominados *pulvis* por Henriette s'Jacob, si bien conviene indicar que el término es confuso, puesto que *pulvis* en latín significa *polvo*[42].

El quinto y último grupo está formado por aquellos *transi* que muestran el estado final del finado, es decir, cuando el cuerpo carece de carne y solo existen los huesos todavía unidos por no haberse degradado los tendones y ligamentos. Es un tipo iconográfico muy abundante, del que han de destacarse los *transi* de Thomas Saux, de 1391, hecho para la desaparecida Sainte-Chapelle del palacio de los Duques de Borgoña, en Dijon[43], el *transi* de Gilles Rennepont, de hacia 1445, en Bar-sur-Aube (Champagne), y la tumba de Beaulieu, de hacia 1450, en el cementerio de Drogueda (Irlanda), entre otros ejemplos [fig. 17].

Las variantes iconográficas que llevamos descritas no son tipologías cerradas, sino que se pueden dar variantes mixtas que combinan elementos singulares de varios tipos iconográficos entremezclándolos para crear fórmulas iconográficas híbridas. Los atributos son siempre fáciles de reconocer y no suponen grandes problemas de identificación. Además, hay que destacar un elemento que comparten la gran mayoría de estas representaciones: la captación del *rigor mortis*.

---

[39] COHEN, Kathleen (1973): pp. 77-78. François I y su esposa fundaron la capilla de San Antonio del Castillo de La Sarraz tras un rebrote de peste negra que asoló sus dominios. Como murió en 1362 y la capilla no estaba teminada, existe la polémica de si es tan solo un cenotafio y el yacente está en verdad enterrado en la capilla de Lac-de-Joux. MONTVERT, Charles (1893): p. 271.

[40] COHEN, Kathtleen (1973): p. 2.

[41] PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): p. 266.

[42] S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

[43] PLANCHER Urbain (1741): p. 31.

A comienzos del siglo XVI, apareció una nueva variante iconográfica que presenta los *transi* con rasgos objetivos de los estadios intermedios del embalsamamiento, como si se hubiera representado al difunto unas pocas horas después de morir, con una belleza todavía perceptible[44]. Este tipo fue denominado por Henriette S'Jacob *caro vilis*, que significa, literalmente, *carne barata*[45]. El uso de esta semántica implica un juego irónico en el que se desprecia el cuerpo por ser la parte material del hombre, como si careciese de valor. Al mismo tiempo, se establece un juego visual comparativo en el que se compara la carne a punto de pudrirse, colocada en el mostrador de una carnicería –carne sin duda más barata para venderla cuanto antes y que el tendero no tenga pérdidas–, con la carne sin valor del finado, expuesto para su velatorio, sobre una superficie análoga a la del mostrador de una carnicería.

Por otro lado, se invierte el orden visual y ello implica toda una serie de juegos irónicos. La posición lógica del finado después de su muerte es estar en el interior de una fosa, bajo tierra, con la losa encima. Sin embargo, en el *caro vilis* el cadáver no está sepultado, sino colocado sobre la losa, una plataforma desde donde se muestra, pero un espacio que no le corresponde, salvo que interpretemos la losa como superficie para colocar el cadáver durante el velatorio. A veces, este tipo de imágenes se acompaña de la frase *Omnibus horribilis, pulvis, vermis, caro vilis* (literalmente: "todo es horrible, polvo, gusanos, carne barata"), y los cadáveres pueden aparecer hinchados o en proceso de degradación, como en el "encuentro de los vivos y los muertos", aunque no es lo más habitual[46]. Ejemplos interesantes del *caro vilis* son los sepulcros de Filiberto II de Saboya y Margarita de Austria, de hacia 1528, en el monasterio de Brou, y los yacentes de Luis XII y Ana de Bretaña, ejecutados entre 1517 y1531, para el panteón real de Saint-Denis[47].

También es interesante el contexto en el que el *transi* aparece representado. En la mayoría de los casos, el lecho sobre el que descansa el difunto es una sencilla losa sepulcral pétrea. Casi siempre losa y cuerpo aparecen representados sobre una superficie que figura ser el suelo de tierra con hierbas. De ese modo se expresaba arrepentimiento y humildad al figurar el *transi* en el momento en el que el cadáver estaba en contacto con la tierra, de cuyo barro Dios había fabricado al hombre. Es como si se materializara la bendición del *Miércoles de Ceniza*: "Polvo eres y en polvo te convertirás". Al mismo tiempo, es una pervivencia pagana de "la antigua práctica del contacto con la Madre Tierra a la hora de la muerte"[48]. En algunos *transi* el cuerpo aparece representado inerte sobre esteras tejidas en esparto en las que se pueden reconocer los dibujos del trenzado de las fibras vegetales tal y como sucede en el *transi* del médico Guillaume Lefranchoise, que fue canónigo en la iglesia de San Bartolomé de Bethune, donde fue enterrado hacia 1456, y cuya lápida se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Arrás. Otro *transi* que se ajusta bien a esta tipología es el del Doctor Thomas Bennetts, enterrado hacia 1536 en el claustro de la Catedral de Salisbury[49]. A veces se representa bajo el

[44] Se trata de una iconografía que empieza a usarse en el siglo XVI, en los monumentos funerarios de los monarcas franceses.

[45] S'JACOB, Henriette (1954): pp. 46-48.

[46] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

[47] LENIAUD, Jean-Michel y PLAGNIEUX Philippe (2012): pp. 115-116.

[48] COHEN, Kathleen (1973): p. 59.

[49] TATTON BROWN, Tim y CROOK, John (2009): p. 109.

cuerpo inerte una rica tela decorada con formas geométricas, animales y vegetales, tal y como sucede en las lápidas de Joris y Jakemine de Munter (1439) y de Wouter Copman (1387), todas ellas conservadas en la catedral de San Salvador de Brujas[50], siendo el lecho de flores una alusión directa a la pastoral celeste del Salmo 23.

Fuentes escritas

Son diversas las fuentes escritas que explican la aparición de la iconografía del *transi* como una forma de representar el hombre medieval. Las más relevantes están relacionadas con el pensamiento de Platón y de los filósofos neoplatónicos que fueron seguidores de san Agustín. Según estas teorías del hombre, el ser está formado por el cuerpo corruptible y el alma inmortal. La obligación del hombre es vigilar expectante y luchar contra el pecado y contra las necesidades imperiosas del cuerpo, para conseguir la salvación eterna del alma en el estrecho juicio de Dios. Este planteamiento conduce a un desprecio del cuerpo, puesto que sus imperativos deben ser controlados, y a la exaltación del alma como valor moral prioritario. Uno es feo, se corrompe y, aunque puede ser temporalmente atractivo, está sujeto a su degradación, mientras que el alma es bella, eterna y óptima. Durante los siglos XI, XII, XIII y XIV, este discurso filosófico, imagen medieval del *ubi sunt?* habitual en la literatura grecolatina, solo afectó al ámbito de lo escrito, bien a la reflexión sobre la naturaleza del hombre, bien al verbo encendido de los sermones más o menos efectistas. Fue en la segunda mitad del siglo XIV cuando, como consecuencia de la doble crisis marcada por la peste negra y la Guerra de los Cien años, el tema cruzó la frontera de las artes visuales en las que es necesario el desarrollo del naturalismo (tanto de recursos técnicos, como estéticos y compositivos) para afrontar la imagen de los cuerpos corruptos, flácidos y descompuestos en contraste con los cuerpos bellos, firmes y tersos[51].

Las categorías del *transi* doble presentan un código visual basado en esta confrontación entre el cuerpo y el alma, planteando en la cultura visual del momento, la plasmación neoplatónica y la imagen de la duplicidad del cuerpo humano. Este se dividía en *psique* y *soma*, entendiendo que la primera permanece encarcelada en la segunda durante su etapa terrestre. La asimilación del pensamiento neoplatónico a través de san Agustín facilitó la aparición del *transi* en la Edad Media, que percibe el cuerpo como un mero elemento corruptible e infravalorado, explicando así la representación violenta de la descomposición corpórea.

Junto al pensamiento teológico también influyó el pensamiento médico. La incipiente ciencia natural neoaristotélica, muy presente en las nacientes universidades de los siglos XIII y XIV y en el pensamiento tomista, revalorizó el cuerpo como soporte necesario del

[50] VV. AA. (1848).

[51] Pocos son los pensadores de la Alta Edad Media que no tratan el tema del desprecio del cuerpo y lo plasman de un modo u otro en sus escritos. Es un lugar común en la mentalidad del hombre medieval. Baste citar en el siglo X los escritos de san Odón de Cluny: "La belleza del cuerpo está solo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel […] sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?" HUIZINGA, Johan (1995): pp. 198-199. O el famosísimo texto de fray Bernardo de Morlay: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemos* (Por su nombre subsiste la antigua rosa, solo nos quedan los nombres desnudos. De la belleza solo queda el recuerdo y el nombre).

alma. Muy pronto se recuperaron textos y conocimientos de la Antigüedad, como la *Historia Natural* de Plinio, donde se describen las fases del proceso de degradación del cadáver. Santo Tomás de Aquino, siguiendo el hilemorfismo, determinó que el cuerpo y el alma conformaban una unidad sustancial, criticando el concepto de la accidentalidad platónica que interpretaba que el alma estaba encerrada en cuerpo por un accidente imposible de explicar y transitorio. A partir de estos textos, la ciencia natural propició el estudio de la anatomía y el naturalismo en la representación de los cuerpos irrumpió en el arte. No solo en la iconografía humana, sino también de los animales, plantas y paisajes. Por supuesto, primero, el naturalismo del siglo XIII atendió a representar al vivo bello. Pero, a partir de mediados del siglo XIV, también empezó a figurar al muerto naturalista, en el proceso de degradación, en iconografías claramente desagradables.

En paralelo, hay que destacar el papel de los *Bestiario*s y el *Fisiólogo*, no solo por ser libros pseudo-científico-naturales con una vertiente de enseñanza moral, sino también a la hora de interpretar las representaciones del *transi*, a fin de comprender mejor el estudio anatómico y la procedencia y desarrollo de la ya citada fauna mortuoria cuyas especies de animales no son aleatorias[52]. Estas iconografías deben relacionarse con la expresión visual de la teoría de la generación espontánea, expuesta por Aristóteles en *De la generación y desarrollo de los animales*[53], según la cual "muchos de los animales inferiores, hasta las anguilas y las ranas, nacen espontáneamente de las sustancias en putrefacción"[54]. El hombre de la Baja Edad Media consideraba el cuerpo, en sí mismo, productor de seres inmundos, vinculados a la percepción de la naturaleza humana como tendente al pecado.

La aparición de la fauna mortuoria que es representada en el *transi* está citada en varios pasajes de las *Sagradas Escrituras* y debe ser interpretada de acuerdo a ciertos simbolismos cristianos. En el Eclesiástico 10, 13 se hace referencia a una relación entre el cuerpo muerto y los reptiles: "cuando muera el hombre, serpientes, sabandijas y gusanos, eso será lo que herede". En el Apocalipsis, 16, 13 se explica el simbolismo de estos animales como la forma externa de manifestar la eliminación del pecado, puesto que el hombre vomita serpientes que le salen por la boca. Con ello vuelve a la pureza original: "y vi salir de la boca del dragón, y de la boca de la bestia, y de la boca del falso profeta, tres espíritus inmundos en figura de ranas". Por tanto, es posible interpretar la fauna que habita el cadáver en estado de putrefacción con un valor simbólico no arbitrario ni casual.

Entre las fuentes escritas que dan una posible explicación a la representación violenta de los cuerpos en descomposición, hay que incluir los sermones y las prédicas escatológicas que surgieron como respuesta al apego hacia la vida material por parte de la población de la Baja Edad Media que vivió las grandes epidemias y guerras del siglo XIV. El impacto visual de estos acontecimientos provocó una serie de cambios en las mentalidades y, en consecuencia, en el modo de percibir la muerte. Estos sermones, junto al *Ars Moriendi*, muestran y recuerdan a la población la fugacidad de la vida, e intentan ser una forma de control, de reglamentación y de enseñanza en torno a cómo se debe vivir adecuadamente, cómo superar los miedos a la muerte y cómo obtener la salvación. La muerte es parte de la vida de la Iglesia. Sobre ella predica, sobre ella atemoriza y sobre ella trata de organizar a la sociedad en ese último momento[55]. Ejemplo de este miedo dirigido son los sermones de "actitud ascética, cuyo mejor exponente son los predicadores

[52] ANÓNIMO-PSEUDOARISTÓTELES (2000); CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997).

[53] SÁNCHEZ, Ester (trad.) (1994): pp. 36 y 37; PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977).

[54] RADL, Emanuel (1982): p. 26.

[55] BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): p. 299.

como San Vicente Ferrer, quien en su discurso enfatiza la corruptibilidad de los cuerpos"[56]. En efecto, en su *Tratado de la vida espiritual*, San Vicente escribe lo siguiente: "el hombre debe sentir de sí como de un cuerpo muerto lleno de gusanos; hediondo y tan asqueroso, que no solamente huyen de poner en él los ojos los circundantes, más se tapan las narices para no sentir el mal olor que echa"[57]. El *transi* fue un sermón convertido en imagen, como lo fueron otros temas macabros.

Por otro lado, hay que destacar también la importancia de los testamentos y las inscripciones funerarias como fuente escrita para el estudio de los simbolismos y complejidad formal del *transi*, puesto que permiten entenderlo en el contexto de los sentimientos atávicos que giran en torno a la muerte. Sirva de ejemplo el protocolo notarial del encargo de la tumba de Philibert de Châlons Arlay, en el que se pide al escultor Conrad Meit que haga el yacente "rígido como el retrato de un transi muerto ocho días"[58]. El testamento es una fuente histórica de carácter primario que tiene por objeto dejar un último testimonio escrito con las voluntades y mandas que un vivo hace a sus familiares y albaceas, antes de abandonar el mundo material, indicando cuáles son sus deseos para después de muerto, pidiéndoles que los cumplan. Testar es una parte fundamental del rito de la buena muerte puesto que en este acto notarial se dejan establecidas las misas para remedio del alma del finado y, de un modo más o menos rígido, qué deben hacer los vivos con los bienes del muerto, cómo han de repartírselos o usarlos.

En no pocas ocasiones, se deja por escrito cómo debe ser la tumba, a veces un *transi*, y se pide a los vivos que concluyan los proyectos artísticos financiados que habían quedado inconclusos. De ese modo, se convierten en una última promoción artística *post mortem* y en la imagen final que proyecta el muerto ante sus familiares y ante la sociedad que lo conoció. En las inscripciones aparecen, con asiduidad, mensajes para que el espectador recuerde la proximidad de la muerte, por lo que muchas de las inscripciones son recordatorios de muerte: *memento mori*. Hay inscripciones con mensajes morales de filosofía estoica, que esconden una finalidad catequética de humildad cristiana. El recurrente mensaje presente en el "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos" se convierte en un espacio común en el *transi*: "éramos lo que sois, lo que somos seréis"[59]. Estos epigramas presentan ante quien los lee una preocupación por el destino del alma[60]. En el caso concreto de los *transi* dobles, algunos epitafios cuestionan el mérito de la gloria mundana y la riqueza, mientras otros describen los horrores que esperan al cuerpo del hombre una vez encerrado en la tumba. Al final de la Edad Media, estos textos se cohesionaron de forma coherente con las imágenes para ser más explícitos, recreándose así en la visión repugnante del cadáver. Es decir, en las tumbas, la imagen colabora con la palabra para expresar un mismo y único mensaje[61].

---

[56] HAINDL, Ana Luisa (2009): p. 131.

[57] SAN VICENTE FERRER (1956): p. 530.

[58] GAUTHIER, Jules (1898): p. 274.

[59] La advertencia que los muertos hacen a los vivos en el encuentro es un calco de la epigrafía latina que puede leerse en numerosas laudas del periodo imperial romano, asociando el epígrafe a la imagen de la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*. En las puertas de muchos cementerios y osarios, junto a la representación de dos tibias y una calavera, puede leerse el epígrafe: "Detente, caminante y mira si no hay dolor como el nuestro. Yo fui como tú eres, tú serás como nosotros". GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

[60] COHEN, Kathleen (1973): p. 20.

[61] BINSKI, Paul (2001): p. 113.

Las diversas fuentes escritas que llevamos descritas no son las únicas que explican la aparición, desarrollo y significado del *transi*. Hay que incluir también la literatura monástica que atendió, desde el siglo XII, a regodearse en las temáticas macabras donde el horror de la muerte es expresado con el objeto de evocar el rechazo al orgullo, la vanidad y a otros pecados. Ejemplo de ello son la *Meditatio de humana conditione* de Bernardo de Claraval (1091-1153), el *De Contemptu mundi* de Inocencio III (1161-1216) y el poema *A Disputacion betwyx þe Body and Wormes* del siglo XV. En estos textos se dan detalladas descripciones de la descomposición del cuerpo tras la inevitable muerte, del escaso valor de la belleza y del nulo poder de la vida para zafarse de la necesaria muerte en el mundo terreno[62]. En la literatura profana de los siglos XV y XVI, poetas como Eustache Deschamps, autor de la *Doble ley de la fragilidad humana* en 1383, Pierre Michault, Georges Chastellain, François Villon, autor de un poema *Testamento* en la década de 1460, Pierre de Ronsard, autor en 1552 de una serie de *Odas*, y numerosos escritos de autor anónimo, podrían ser considerados como ilustradores de la iconografía macabra[63].

Por último, Baltrusaitis afirma la posible influencia de la poesía budista que, a partir del siglo X y XI, puso por escrito los diferentes estados de descomposición de los cuerpos, y que, junto a la observación del natural, pudo ser una de las vías que permitieron el desarrollo de la iconografía de la materia en descomposición. Ejemplos interesantes de esta literatura búdica son el poema de los *Nueve estados de un cuerpo después de su muerte*, referidos a la poetisa Ono no Komachi, y los *Sermones medios* de Buda, acaso conocidos en occidente a través de las misiones evangelizadoras que los franciscanos tuvieron en el Extremo Oriente[64].

Otras fuentes

Entre las fuentes no escritas que influyeron en la aparición de la iconografía del *transi*, los historiadores de las mentalidades han incidido en el cambio en la sensibilidad religiosa y en los cambios de mentalidad frente a la visión de la muerte que se tenía en los siglos XII y XIII. Desde la segunda mitad del siglo XIV se produjo una revalorización consciente y firme de apego a la vida y los bienes materiales muy perceptible en la máxima hedonista, que acaba por ser un tópico literario, *carpe diem*. El mundo actual, tal y como afirma Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, ha construido una serie de prejuicios en torno a la contemplación de la muerte, que se han materializado en una tendencia pudorosa a su ocultación[65].

---

[62] COHEN, Kathleen (1973): p. 24.

[63] ARIÈS, Philippe (2000): p. 135; CHASTELLAIN, Georges (1864); DESCHAMPS, Eustache (2003); MICHAULT, Pierre (1980); VILLON, François (1911) y (2001).

[64] Los estados de la descomposición son descritos en torno a un cementerio u osario, en el que se observan los cuerpos día tras día, siendo patente su degradación. Estas descripciones aparecen en el *Satipatthana Sutta* o *Discurso sobre la atención consciente, Majjhima Nikaya* 10 (MN 10). Traducido del pali al castellano por SOLÉ-LERIS, Amadeo y VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999); BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 240-241; INFANTES, Víctor (1997): p. 98.

[65] "Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inmminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar

En cambio, en la Baja Edad Media, la muerte era una realidad asumida como algo cotidiano. La razón por la cual la imagen de la muerte y del muerto a través del *transi* no se hacen cotidianas en las artes figurativas hasta la segunda mitad del siglo XIV debemos buscarla en el tardío desarrollo del naturalismo. Las artes visuales solo alcanzaron el desarrollo técnico necesario para la captación realista del muerto, con dramatismo y repugnancia, a finales del siglo XV. Es por eso que la visión del cadáver en degradación apareció primero en la literatura y luego, tardíamente en el arte. Contribuyeron al expresionismo dramático la visión concreta de los cadáveres de los enfermos de peste negra durante el desarrollo de la pandemia de 1348 y de sus sucesivos rebrotes[66].

El estudio de los cadáveres diseccionados en las primitivas facultades de medicina y la influencia del ritual funerario, tanto de la preparación del cadáver (lavado y cubrición del cuerpo con un sudario), como de la exposición y velatorio, obligó a los creyentes a ver el cadáver en proceso de putrefacción, especialmente cuando se cavaba una fosa nueva y quedaban al descubierto los restos de los muertos enterrados en fosas anteriores. A veces, la exposición del cadáver durante días, dejaba a la luz y mostraba bien a las claras los efectos iniciales del proceso de putrefacción: hinchazón del vientre, hundimiento de pómulos… que luego son representados con verismo en la iconografía del *transi*.

Otra fuente interesante, a caballo entre lo documental y lo naturalista, son toda una serie de tratamientos hechos a los cuerpos, que favorecieron la visión del cadáver, tales como el traslado de los mismos y las actas notariales que atestiguaban la identidad del difunto transportado hasta el lugar donde había dispuesto su descanso y los embalsamamientos, entre otros procedimientos. Todo ello condujo a la representación objetiva y naturalista del cadáver en proceso de degradación. Como la muerte acontece sin previo aviso, muchas veces sobrevenía a los finados en viaje o fuera de su lugar de origen y lejos del lugar donde habían previsto su sepultura. Era habitual en la Baja Edad Media que los testamentos recogieran con cuidado el lugar exacto donde el individuo deseaba ser enterrado, normalmente su parroquia o la iglesia de una comunidad religiosa con la que el finado se sintiese especialmente vinculado. Es por eso que, una vez muerto, sus albaceas tenían la obligación de trasladar el cadáver a su lugar de reposo definitivo, y el traslado podía durar semanas. En la comitiva, si el finado pertenecía a los estamentos privilegiados, debía ir un notario que al comienzo y al final de la jornada abría la caja del ataúd para confirmar que estaban trasladando el cadáver concreto que había dejado dispuesta la *traslatio*, sacando acta de su identificación. Este ritual obligaba a quienes transportaban al difunto a contemplar la degradación de su cuerpo y los diferentes estadios de su deterioro, lo que facilitó que el yacente empezara a representarse en el estado de *transi* en proceso de degradación.

Magnífico testimonio de este proceder fue el traslado del cadáver de Felipe I el Hermoso, que murió el 25 de septiembre de 1506 y cuyo largo peregrinar comenzó en las

---

la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla, reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena". ECO, Umberto (2011): p. 62.

[66] BENEDICTOW, Ole J. (2011).

navidades de ese mismo año y terminó en 1525 cuando Carlos V lo mandó llevar a Granada, todo ello en paralelo al hundimiento de la reina Juana, su esposa, en las tinieblas de la locura[67]. Otro caso famoso fue el traslado del cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, la esposa de Carlos V, muerta en 1539, custodiada por san Francisco de Borja, que habiendo estado enamorado de ella, al contemplar la degradación de su cuerpo, tomó la decisión de abandonar la vida en el siglo, con su famosa frase "no he de servir a ningún señor que se pueda morir". Fue así como profesó como jesuita, lo que explica su representación vestido de religioso, llevando una calavera coronada en la mano, por ser la contemplación de un cadáver en degradación el verdadero motor de su conversión. No obstante, Carlos V lo nombró virrey de Cataluña y lo fue desde 1539 a 1543 y solo después de la muerte de su esposa en 1546 pudo san Francisco de Borja ingresar en la Compañía[68].

Extensión geográfica y cronológica

El *transi* se documenta en la segunda mitad del siglo XIV y a lo largo de los siglos XV y XVI en la geografía de los reinos cristianos católicos de la Europa Occidental, siendo más abundante en los reinos atlánticos (Islas Británicas, Francia, Alemania y Países Bajos) y menos numeroso, hasta ser excepcional, en Suiza y en el Mediterráneo. La explicación de la aparición de estas obras en unas zonas más que en otras está en relación con la costumbre funeraria de la exposición pública de los cuerpos sobre el ataúd, envueltos en un sudario pero con el rostro descubierto, para ser velados antes de meterlos en la caja y sepultarlos. A partir del siglo XIII, en el Norte de Europa se hizo habitual velar el cadáver al menos veinticuatro horas para confirmar la defunción. Este cambio de rito supuso la recuperación de costumbre de tomar máscara mortuoria de cera a partir del cadáver, idea y técnica presente ya en la ritualidad funeraria clásica romana[69]. Pronto se hicieron habituales los simulacros de madera, que buscaban representar de una forma realista y vívida al difunto durante las ceremonias finales de la misa de cuerpo presente. Todo ello dio lugar al nacimiento de las primeras efigies realistas y permanentes del muerto en las tumbas monumentales[70]. La aparición de estos rituales ayuda a explicar que en aquellas zonas en las que no se mostraba el rostro del fallecido haya una mayor proliferación de *transi tomb* por ser sustituidos por simulacros y viceversa. Esta hipótesis explicaría el escaso número de ejemplos en España, Italia y Sur de Francia.

No obstante, en el claustro de la catedral de León se conserva el sepulcro del doctor Juan Martínez Grajal, identificado como un *transi doble* de filiación flamenca de hacia 1447 [fig. 18], compuesto por una lápida sostenida por un ángel, situada en el interior de un arco soportado por dos ménsulas con sendos relieves en los que se enfrenta a Grajal vivo, vestido de canónigo y con el birrete de doctor en Derecho, frente a su *transi* en forma de esqueleto

[67] RUBIO MARCOS, Elías (2003); ZALAMA, Miguel Ángel (2006).

[68] GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999); BARRIOS PINTADO, Feliciano (coord.) (2010).

[69] Uno de los casos más emblemáticos de máscara de cera tomada en la Baja Edad Media es la efigie de la reina Isabel de Aragón, que murió de las heridas sufridas en Cosenza (Calabria) al caer de su caballo cuando regresaba de la VIII cruzada, razón que explica que en su máscara funeraria presentara las mejillas con puntos de sutura. Isabel de Aragón era una de las hijas de Jaime I el Conquistador. Contrajo matrimonio con Felipe III, rey de Francia y fue madre de Felipe IV. Fue enterrada en Saint-Denis en 1271, si bien su tumba no es un *transi*. Su yacente está tan deteriorado que no es posible saber si el retrato es real, pero consta la existencia de la máscara de cera. ARIÈS, Philippe (2000): pp. 138-139.

[70] BINSKI, Paul (2001): p. 140.

con sudario[71]. Como tema funerario, el *transi* pervivió en algunos países que abrazaron el protestantismo en el siglo XVI, conociendo cierta vitalidad en Inglaterra. En los países católicos, hasta bien entrado el siglo XVIII, en áreas rurales y en momentos de crisis demográficas, pandemias y pestes, la iconografía del *transi* revive y conoce cierta fortuna.

Soportes y técnicas

El soporte más frecuente del *transi* es la escultura en piedra, normalmente mármol, caliza, arenisca o alabastro, en las técnicas del bulto redondo, alto relieve, bajo relieve y relieve lineal e inciso sobre las laudas sepulcrales de bronce. No obstante, algunos *transi* fueron realizados en pintura, bien en libros miniados, bien en pintura mural. En la Cantiga 67 del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* de la Biblioteca del Escorial (fol. 100r), se narra un milagro en el que un demonio posee un cadáver y lo reanima con el objeto de que ese muerto parezca que vuelve a la vida y en estado de degradación asuste a los vivos. El cadáver poseído se transforma en un *transi* dinámico hasta que un obispo lo exorciza y recupera su estado inerte[72]. Otras miniaturas singulares son las que ilustran el breviario Ms. 2 de la Bibliothèque Municipale de Châteauroux, de hacia 1414, y el poema inglés *A Disputacion betwyx þe Body and Wormes* (*Disputa entre los cuerpos y los gusanos*)[73], recogido en el manuscrito Add. 37049, cuyas miniaturas y texto se datan hacia 1460, de la biblioteca del Museo Británico [fig. 19]. En pintura mural hay que citar los *transi* representados en la *Danza Macabra* y, entre ellos, el que existía en el convento de los Celestinos de Aviñón que, según la tradición, fue pintado por el rey René y que desapareció durante la Revolución Francesa, así como la pintura mural de la sala capitular del claustro de los franciscanos de Morella. También existen algunas pinturas hechas sobre tabla, como el del Díptico Carrand de Florencia, de hacia 1391 y, en vidrieras, a partir de principios del siglo XVI como las que se hicieron en 1538 para la capilla de San Vicente de la catedral de Rouen[74].

El *transi* también aparece en las xilografías y en obras impresas de fines del siglo XV como son las ya citadas de Guyot Marchand, copiando las composiciones de las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París, cabeza de serie de no pocas *Danzas Macabras* –detalle que ayuda a justificar la pervivencia del tema en el Renacimiento–. También tuvieron bastante importancia las xilografías de Pierre le Rouge para Antoine Verard, de 1491-1492, donde el *transi* aparece asociado a la *Danza macabra* y al *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*[75]. Por último, hay algunos casos puntuales de *transi* bordados sobre tela en vestimentas litúrgicas de los siglos XV y XVI o en tejidos relacionados con los efímeros adornos que se ponían en las capillas durante las exequias y otros rituales funerarios, siendo ejemplo interesante el *transi*, comido de gusanos, bordado en un palio de terciopelo negro de la catedral de Evreux, que puede identificarse como el cuerpo de Adán bajo la Cruz[76].

---

[71] FRANCO MATA, María Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 6 y 14; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): pp. 362-363; CHICO PICAZA, María Victoria (2012-2013): pp. 172-173.

[72] GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993).

[73] Se trata de la grafía inglesa original, tomada de RYTTING, Jenny Rebecca (2000).

[74] MÂLE, Émile (1995): p. 432.

[75] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011) y (2014).

[76] GUIART, Jules (1913): p. 18.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes más antiguos para el *transi* se encuentran en el Budismo y en los testimonios hedonistas de la cultura clásica helenística y romana. Según Huizinga, la idea de representar el cuerpo en estado de putrefacción pertenece a una sensibilidad religiosa severa, acorde con el cristianismo ascético, y guarda un extraordinario parecido con las concepciones búdicas[77].

Como es bien sabido, la ciudad de Pekín, en el siglo XIII, conquistada por Ghengis Khan y transformada en su corte, recibió el nombre de Khanbaliq. Entre 1264 y 1376 se convirtió en un importante centro lamaico, especialmente en los años en que vivió rdo-rje-dpal (Yungton Dorje Pel), monje encargado de inspeccionar los ritos[78]. En aquel tiempo la ciudad se convirtió también en un importante centro para la espiritualidad franciscana, con obispado y misioneros acreditados de la talla de Guillermo de Rubrouk, Odorico de Pordenone, Juan de Carpine, etc.[79]. De este modo, los Hermanos Menores pudieron conocer las escenificaciones teatrales, a la manera del teatro de los misterios, que hacían los budistas, e importar a Europa el gusto por los temas macabros[80]. En relación con esto hay que citar la existencia de una iconografía que presenta a Buda ascético demacrado y huesudo por la abstinencia y el rigor alimentario, para indicar con ello su renuncia al mundo. El modo de marcar las osamentas lo asemeja a las momias ajamonadas de los *transi* europeos, tal y como evidencian las pinturas al fresco de la Basílica Inferior de Asís de hacia 1325, en las que está representado San Francisco con los estigmas ante un *transi* coronado, con girones de ropa, dentro de su ataúd vertical [fig. 20].

Por otro lado, el *transi* y los temas macabros medievales, parecen derivar de algunos temas concretos del arte helenístico y romano, como lámparas sepulcrales griegas y romanas; donde las figuras de los muertos en forma de esqueleto se representan entendidas según el espíritu epicúreo, esto es, como una incitación a los goces del cuerpo y lo sensual, en un planteamiento filosófico radicalmente opuesto al pensamiento cristiano. Estas iconografías debieron ser conocidas a través de la glíptica, la joyería (como el tesoro de Boscoreale), las marionetas articuladas usadas en el contexto del banquete y el mosaico de triclinios y casas de comida.

---

[77] HUIZINGA, Johan (1994): p. 217.

[78] Yungton Dorje Pel fue un monje Budista, denominado por algunos historiadores *el brujo*, por usar alguna clase de poderes del *Yamāntaka,* manifestación iracunda del *Mañjuśrī*, un arte esotérica de la sabiduría trascendente, de la que era practicante, para vengar el homicidio de su maestro Zurton Jampa Sengge y destruir la familia de su asesino. HAW, Stephen G. (2006).

[79] POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992).

[80] Guillermo de Rubrouck y Odorico de Pordenone, cuando evocan a los tibetanos, les presentan bajo una luz macabra en la que realizan copas con los cráneos de sus padres para beber en ellas las libaciones de los ritos religiosos. Una visión que se refuerza con las leyendas donde esos cráneos se usan para beber sangre. Por si fuese poco, cabe destacar tres elementos más: por un lado, un ritual en el que se representaba una danza macabra, con actores vestidos con ropas negras pintadas con esqueletos y máscaras en forma de cráneo, que se han conservado hasta hace poco en el templo lamaico de Pekín, y que generalmente se admite que fue inaugurado por Padmasambhava en el siglo VIII, en la ceremonia de consagración del monasterio de Samyas, construido por el monje-brujo de Udyâna; así como en el *Vetâlapancavimsati* donde se cuenta que aparece en los *Vetâlas* que reviven o hacen levantar a los difuntos, quienes todavía revestidos de su carne, bailan una danza macabra. La mitología búdica incluye gran número de cadáveres vivientes correspondientes a los demonios que son seguidores de Pâpiyân, revestidos con los signos iconográficos de la muerte. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 249; PADMASAMBHAVA (1999).

En Occidente, los ejemplos más antiguos de este tipo de representaciones son los esqueletos filosóficos, presentes en lápidas griegas y pavimentos musivos romanos del siglo I d.C., como la calavera sonriente, acompañada de complejos símbolos filosóficos epicúreos, encontrada en el solado de una tienda en Pompeya, o el mosaico que presenta un esqueleto recostado con el lema socrático, *conocerse a uno mismo*, procedente de las excavaciones del convento de San Gregorio en la vía Apia, hoy en el Museo Nacional de Arte Romano de Roma. Estas representaciones de la Antigüedad clásica podrían tomarse como los precedentes más antiguos en el territorio europeo de estas iconografías retomadas y ampliamente desarrolladas en la Baja Edad Media.

Dentro de la tradición cristiana existen otros temas iconográficos que han podido servir de modelo al *transi,* ya que en sus representaciones aparece un cadáver individualizado y no representado como la propia Muerte. La mayoría de estos temas proceden de la tradición germana, pues proviene de una costumbre que "entre los celtas y los germanos está bien documentada, el rito de acostarse sobre túmulos funerarios para tener una revelación, es decir, la práctica de la incubación, o bien, recibir un don"[81]. La *incubatio* está bien documentada en el culto a Asclepio y, como consecuencia de aquel, en el de los santos sanadores, particularmente en la devoción a los Santos Cosme y Damián[82]. Esta ceremonia de iniciación aparece en el mundo cristiano con los santos que visitan la tumba de Alejandro Magno como san Juan Crisóstomo o san Sísoes el Grande, que perciben a través de una revelación la vanagloria del mundo, o el de san Macario de Alejandría, a quien se asocia con la iconografía del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, a quien los paganos sobre los que duerme le revelan las torturas que reciben los réprobos en el infierno. Tanto san Juan Crisóstomo, como san Sisoes y san Macario son representados juntando la cabeza a la calavera que le hace la revelación de su estado en el más allá, en una suerte de *transi doble* presente ya en la pintura bizantina de iconos de los siglos X y XI[83]. En todo caso, son la representación de un vivo frente a un muerto, una visión especular y en diálogo clave en las representaciones desdobladas del mundo occidental que contraponen al vivo frente al muerto, particularmente para el *transi*.

La representación del esqueleto de Adán en el Gólgota puede ser entendida como uno de los precedentes para el *transi*, pues en ocasiones no solo aparece la calavera, sino el cuerpo entero de Adán, tal como se ha señalado al tratar la iconografía del *transi simple*. La relación entre las iconografías de Adán, la Crucifixión, el Gólgota y el *transi* es muy clara en la Trinidad de Masaccio, uno de los frescos más valiosos del Renacimiento, en la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia, pintado entre 1425 y 1428 [fig. 21]. La crítica, de una manera unánime, ha subrayado el valor de este fresco en relación con la iconografía de la Santísima Trinidad, integrada en un sistema arquitectónico en perspectiva, en el que confluyen las ideas sobre la cuadratura espacial de Filippo Brunelleschi y las concepciones artísticas del arte romano, presentes en el marco arquitectónico en forma de arco de triunfo y en la bóveda de cañón con casetones. La iconografía se enriqueció con la imagen de san Juan, la Virgen y dos donantes arrodillados que se han identificado como miembros de la familia Lenzi, acaso Berto di Bartolomeo y su esposa Sandra. Pocas veces se indica que la base de la composición simula ser un altar de mármol bajo el cual hay un *transi* esqueleto yacente, representado como si fuera un mártir dentro de la *confessio*, figurado con el mismo punto de vista que

[81] LECOUTEUX, Claude (1999): p. 88.

[82] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2007); RÉAU, Louis (1997-1998a): pp. 339-342.

[83] RÉAU, Louis (1997-1998b): p. 289.

se tiene desde una *fenestella confessionis*, acompañado de un epígrafe en lengua vernácula que reza: *oi fu gia quel che voi sete: e quel chi son voi ancor sarete*, la misma máxima que los muertos anuncian a los vivos en el encuentro ("fui lo que tu eres y lo que yo soy tú serás")[84]. En esta misma línea debe estudiarse el cuadro que, pintado sobre lámina de cobre por Michele Parrasio entre 1572 y 1575, se guarda en el Museo del Prado y representa a San Pío V orante ante un Cristo yacente que tiene bajo él un esqueleto acompañado de la inscripción: *qui mortem nostram moriendo destruxit*[85].

Sin embargo, el precedente del *transi* más cercano en el tiempo es la iconografía del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, un tema iconográfico que influyó poderosamente en otras representaciones por muy diversos motivos. El *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* es un cuento moralizante cuyo argumento calca, con variantes, uno de los cuatro encuentros del príncipe Sidartha Gautama antes de ser Buda, el tercero de ellos, que se produjo con un muerto. En principio, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* triplica a los protagonistas del encuentro para que sea más dramático y efectista, bien haciendo que cada vivo se corresponda con un estamento, bien convirtiendo a los tres vivos en príncipes.

En ambos casos, la imagen del muerto, inerte o activo, en proceso de degradación, proporcionó modelos iconográficos concretos para la imagen del *transi*. En realidad, el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* es un triple *transi* doble de modelo especular. Este mismo principio estético especular también está presente en la *Danza Macabra*, donde los muertos danzarines hasta la hiperactividad sacan a bailar a unos vivos que se quedan petrificados, jugando con la ironía de ver el baile y la felicidad como algo efímero y transitorio[86]. Son, por tanto, visiones dobles y especulares de las mismas figuras que aparecen vivas y muertas al mismo tiempo, contraponiéndose mutuamente. Al contemplar la crudeza de estas imágenes el vivo toma conciencia de las consecuencias de su propia muerte y de su propia vanidad y sus pecados[87].

Hay que señalar un último precedente tipológico que favoreció la aparición del *transi* doble. Desde el siglo XIII, el monumento funerario está dividido en dos registros: un friso marcado por la estructura de uno de los frentes del sarcófago y un yacente en la tapa, y eso facilitó la captación del sepulcro con el mismo personaje duplicado. No es difícil pensar que el yacente idealizado esconde dentro del sarcófago un *transi* real en proceso de degradación. La imagen no hizo sino materializar, en forma de relieve o pintura, el contraste del cuerpo idealizado y el cadáver realista, relacionándolo con la humildad y con la intercesión de un santo. Son muy abundantes las tumbas con la imagen desdoblada del difunto que obedecen a la necesidad de resaltar dos aspectos concretos de sus vidas: por ejemplo, un mismo individuo podía ser militar y religioso y, al encargar su sepulcro, podía disponer ser representado yacente y desdoblado con hábito religioso y armadura, como sucede en la tumba de Alfonso II de Aragón en el panteón real de Poblet.

Otras veces, el individuo había sido monje profeso y alcanzado las más altas prelaturas y mandaba que se lo representase en la parte superior de la tumba como obispo y en la inferior como monje profeso. Ejemplo de este préstamo visual es la tumba de Jean de Montmirail en Longpont, hacia 1220-1230, caballero representado como soldado en el

[84] ARGAN, Giulio Carlo (1987); HILLS, Paul (1995).

[85] FALOMIR FAUS, Miguel (1999): p. 244.

[86] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011) y (2014).

[87] BINSKI, Paul (2001): p. 134.

registro superior y con el hábito franciscano de hermano de la Orden tercera en el inferior[88]. Otro ejemplo de desdoblamiento del muerto es la tumba de Arnaud Amalric, en Cîteaux, muerto en 1225, representado con la vestimenta episcopal y con hábito monástico[89]. En la tumba de Edmund Crouchback, Earl de Lancaster, muerto en 1296 y enterrado en la abadía de Westminster, aparece el finado como yacente sobre su sepulcro, y al mismo tiempo montado caballo en la parte superior, dentro de un trifolio; "es un nuevo trato en la representación de la persona, un trato múltiple de sí mismo"[90], que andado el tiempo explica la aparición del *transi* desdoblando a la persona en la indigencia de la degradación corporal.

En cuanto a las transformaciones que ha sufrido el *transi* a lo largo del tiempo, hay que señalar que la mayoría son consecuencia de los ideales de belleza del Renacimiento, época en la que se prestó mayor atención al estudio de la anatomía y ello se tradujo en captar las anatomías, tendiendo hacia un naturalismo que se corresponde con una cada vez más veraz concepción naturalista de los cuerpos. En Italia, durante el siglo XVI fue cuando aparecieron las nuevas formas de representar los cuerpos muertos, especialmente la representación del cuerpo unas horas después de la muerte, manteniendo todavía la belleza como el último rasgo de la pasada y efímera vida. Lo sorprendente es que esas nuevas formas de representar el cadáver no suplantaron a las antiguas, expresionistas y bajomedievales, sino que coexistieron como bien demuestra el ya comentado *transi* de la Trinidad de Masaccio. Por otro lado, aparecieron en el siglo XVI nuevos atributos, como es la representación de los puntos de sutura posteriores a las tareas de embalsamamiento de los cadáveres tal y como aparecen en el *transi* de Luis XII y Ana de Bretaña, ejecutado entre 1517 y 1531 en la abadía de Saint Denis.

Por último, debe analizarse la proyección del *transi* como modelo iconográfico. El *transi* y los temas que derivan de él, están relacionados entre sí porque todos tienen por objeto la representación de los cuerpos muertos, bien individualmente, bien enfrentados a los vivos. Algunas iconografías propias de la Edad Moderna surgieron del *transi* a partir del siglo XVI y mantuvieron su vigor creativo hasta el siglo XVIII, en especial la *vanitas* y las imágenes que enfrentan al vivo y al muerto en cuentas de rosario y joyas pinjantes de collar o de arracada. La *vanitas* es la representación simbólica de la fugacidad e inutilidad de los placeres del mundo frente a la certeza de la muerte. Generalmente se recurre a la representación de un bodegón con flores marchitas, calaveras, relojes de arena o de cuerda parados, y todo un universo de objetos que intentan evocar la caducidad del mundo.

La *vanitas*, unida al complejo universo de los jeroglíficos, alcanzó su apogeo como tema iconográfico en el siglo XVII, siendo magnífico ejemplo de ello *El sueño del Caballero* de Antonio Pereda hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las *vanitas* pintadas para el Hospital de Sevilla por Valdés Leal. Sorprende en la Edad Moderna la irrupción del *transi* y de los temas macabros en el mundo de la joyería, el adorno personal y las cuentas de los rosarios, cuya producción comenzó a desarrollarse a partir del siglo XVI. En esos casos, son un recordatorio de la muerte al igual que el *transi*, y en ocasiones una imagen especular del vivo. En particular, es habitual que una pieza del rosario se divida en dos partes, enfrentando al vivo con el muerto, o bien, de manera especular, como una representación doble en la que a un lado aparece la imagen del vivo y tras ella la del muerto, a través de un esqueleto del que puede surgir fauna mortuoria.

[88] LAMBEL, Conde de (1862).

[89] MÂLE, Émile (1995): p. 433.

[90] BINSKI, Paul (2001): p. 110; LLOYD, Simon (2004).

Otras veces es un díptico con un mismo individuo, que se divide por la mitad para representar la vida y la muerte en una misma figura, tal como sucede en una estampa de Emmanuel Büchel impresa en 1768.

Prefiguras y temas afines

Las representaciones del *transi* no tienen prefiguraciones al no pertenecer al corpus del Antiguo y Nuevo Testamento, pero sí presenta algunos temas afines. La mayoría ya han sido nombrados al hablar de los precedentes de la iconografía del *transi*. Sin embargo, hay otras temáticas que deben ser citadas. La representación del *transi* simple presenta un tema relativamente afín en la Resurrección de Lázaro, puesto que son varios los casos en los que Lázaro aparece fajado y saliendo del sepulcro como un *transi* que vuelve a la vida, incluso con gusanos, cuando ya se había iniciado el proceso de descomposición de la carne. Es por ello que Lázaro aparece amoratado o con un tono grisáceo y con los testigos de la escena tapándose la nariz debido al mal olor de la carne pútrida. También deben considerarse temas afines las representaciones del Triunfo de la Muerte, el esqueleto de Adán en el Gólgota, y otras representaciones de cadáveres dentro de ciclos iconográficos que tienen que ver con santos penitentes (en tal caso presenta al santo que renuncia al mundo y puede mirar a la muerte con entereza), como María Magdalena, y con acciones y momentos de los ritos funerarios, como el momento del entierro, el velatorio, etc.

En cuanto a las representaciones del *transi* doble, además de los santos que visitan tumbas y del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, hay que añadir las *Danzas Macabras* y otras representaciones dúplices en las que se confronta la imagen del vivo con la del muerto, o en las que ambas forman parte del mismo cuerpo. Este es el caso de las representaciones de la Mujer y del Hombre o Príncipe del Mundo, conocidos como *Frau Welt* y *The Tempter*, figuras que en su parte frontal presentan formas idealizadas y bellas, frente a la descomposición que a sus espaldas se está produciendo, dejando a la vista el esqueleto y gran cantidad de ranas, serpientes y demás fauna repugnante, expresando con todo ello la vanidad del mundo. De ello son ejemplos muy interesantes la Mujer del Mundo de la catedral de Worms de hacia 1300, y los Hombres del Mundo de la catedral de Estrasburgo, de entre 1280 y 1285, y de la catedral de Nürnberg, de hacia 1310[91].

En esta misma representación doble cabría citar el tema *Et in Arcadia ego*, en el que las miradas de las figuras del vivo y del muerto se encuentran; así como otras representaciones en las que un hombre corteja a una figura cadavérica, generando la iconografía del beso de la muerte. Tan singular como excepcionales son las puertas de contraventana de una casa de la calle segoviana Muerte y vida, donde aparece representada la Muerte frente a una joven, hoy en el Museo de Segovia.

Selección de obras

- *Transi* de Adán. *Beato de Gerona*, Tábara (Zamora, España), 975. Catedral de Gerona, nº inv. 7 (11), fol. 16v.
- San Francisco estigmatizado ante un transi coronado, fresco del siglo XIV. Basílica inferior de Asís (Italia).

[91] COHEN, Kathleen (1973): p. 81.

- *Transi* del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, c. 1363-1400. Capilla de san Antonio del castillo de La Sarraz (Suiza).
- Tumba del cardenal Jean Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón (Francia), 1388-1402. Aviñón, Musée du Petit Palais.
- *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, c. 1393, procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de París. Musée de Laon.
- *Transi* del poema *Ad mortem festinamus*. *Llibre Vermell*, c. 1400. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.
- Lápida del escribano y alquimista Nicolas Flamel, 1418, cementerio de Saint-Jacques-de-la-Boucherie de París (Francia). París, Musée de Cluny.
- Tumba de Robert Touse, c. 1422. Catedral de Rouen (Francia).
- *Transi* doble del arzobispo Henry Chichele, 1424-1426. Catedral de Canterbury (Inglaterra).
- Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1428. Florencia (Italia), iglesia de Santa Maria Novella.
- Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón, España), c. 1427-1442.
- *Transi* y *commendatio animae*. *Grandes Horas de Rohan*, París o Angers (Francia), c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 159r.
- *Transi* doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435. Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).
- Sepulcro del doctor Juan Martínez Grajal, c. 1447, claustro de la catedral de León (España).
- Relieve de la tumba de Beaulieu House, c. 1450. Cementerio de Drogheda (Irlanda).
- *Transi* doble del obispo Thomas Beckington, c. 1450. Catedral de Wells (Inglaterra), capilla Beckington.
- El alma saliendo por la boca en el momento de la muerte. *Ars Moriendi*, xilografía alemana, segunda mitad del siglo XV.
- *Transi* de la tumba de una reina. Miscelánea cartuja, Inglaterra, c. 1460-1500. Londres, BL, Ms. Add. 37049, fol. 32v.
- Tumba del canónigo Étienne Yver, 1468, catedral de Notre Dame de París (Francia), primitiva capilla de san Nicolás, actual capilla de Santa Clotilde.
- Monumento fúnebre de Thomas Beresford y Agnes Hassall, c. 1473. Fenny Bentley (Derbyshire, Inglaterra), iglesia de San Edmundo.
- El lector ante el *transi* del rey. *Danse Macabre*, xilografía publicada por Guyot Marchand en París, 1485. París, BnF, Ms. Res Ye 189, fol. b iiiiv.
- Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, c. 1518. Oddington (Oxfordshire, Inglaterra), iglesia de San Andrés.

- Ligier Richier, Mausoleo con *transi* vertical de René de Châlon, Príncipe de Orange, 1544. Bar-le-Duc (Francia), iglesia de San Pedro.
- Emmanuel Büchel, *Transi*, estampa impresa en 1768. Biblioteca de Nürnberg.

Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes; DELGADO LINACERO, Cristina; GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (eds.) (2014): *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid.

ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1998): *La mort au Moyen Âge: XIIIe-XVIe siècle*. Hachette, París.

ANÓNIMO-PSEUDOARISTÓTELES (2000): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Obelisco, Barcelona.

ARGAN, Giulio Carlo (1987): *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Akal, Madrid.

ARIÈS, Philippe (1983): *Images de l'homme devant la mort*. Seuil, París.

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Quaderns Crema, Barcelona.

AURELL, Jaume; PAVÓN, Julia (eds.) (2002): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.

AZPEITIA MARTÍN, María (2008): *Historiografía de la historia de la muerte*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.

BARON, Françoise (2003): "Le médecin, le prince, les prélats et la mort: L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge", *Cahiers archéologiques*, 51, pp. 125-158.

BARRIOS PINTADO, Feliciano (coord.) (2010): *Francisco de Borja, santo y duque: (1510-2010)*. Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid.

BENEDICTOW, Ole J. (2011): *La Peste Negra (1346-1353)*. Akal, Madrid.

BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*. British Museum Press, Londres.

BOSSCHE, Benoit van der (2006): *La Cathédrale de Strasbourg: sculpture des portails occidentaux*. Picard, París.

BOURDIEU, Catherine; CHONÉ, Paulette (1998): *Ligier Richier: sculpteur lorrain*. Citédis, París.

BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): *Espacios de vida y muerte en la Edad Media*. Semuret, Zamora.

CASTELBÓN FERNÁNDEZ, Eva María (1995): "La muerte vivida", *Indagación*, nº 1, pp. 161-180. Disponible en línea: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/9507/muerte_castelbon_IND_1995.pdf?sequence=3&isAllowed=y

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): *Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. José J. Olañeta, Palma de Mallorca.

CHASTELLAIN, Georges (1864): *Œuvres III*, edición de Baron Kervyn de Lettenhove. F. Heussner – Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

CHICO PICAZA, María Victoria (2012-2013): "Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de C.S.M", *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, nº 8, pp. 161-189. Disponible en línea: http://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art_6.pdf

CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): "La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-98.

COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. University of California Press, Berkeley – Londres.

COLLINS, Hugh E.L. (2000): *The Order of the Garter, 1348-1461: Chivalry and Politics in late Medieval England*. Clarendon Press, Oxford.

CURRY, Anne (2004): "Fitzalan, John (VI), seventh earl of Arundel (1408–1435)". En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Oxford.

DANIELL, Christopher (1997): *Death and Burial in Medieval England: 1066-1550*. Routledge, Londres.

DELUMEAU, Jean (1983): *Le Péché et la Peur. La culpabilisation en Occident, XIIIe-XVIIIe siècles*. Fayard, París.

DESCHAMPS, Eustache (2003): *Selected Poems*, edición de Ian Laurie y Deborah Sinnreich-Levi. Routledge, Nueva York.

DUARTE GARCÍA, Ignacio (2003): "Representaciones de la muerte en la Edad Media y en el Renacimiento", *Ars Medica*, vol. 6, nº 8. pp. 159-174. Disponible en línea: http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html

ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. Debolsillo, Barcelona.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.

FALOMIR FAUS, Miguel (1999): *Pintura italiana del Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

FRANCO MATA, María Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*. Diputación de León, Instituto Leonés de Cultura, León.

FRANCO MATA, María Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XX, nº 1-2, pp. 173-214.

GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993): *Las Cantigas: el Códice de Florencia*. Editum, Murcia.

GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999): *Francisco de Borja. Grande de España*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.

GARDNER, Julian (1992): *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*. Clarendon Press, Oxford.

GAUTHIER, Jules (1898): "Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté", *Reunion des Sociètes des Beaux-Arts des Départements*, sesión XXII, pp. 250-282.

GIGLIUCCI, Roberto (1994): *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*. De Rubeis, Anzio.

GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús (1988): "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 31-50.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): "Tradición clásica en la serpiente del Medievo", *Revista de Arqueología*, nº 260, pp. 46-53.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2007): "En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas". *AKROS. La revista del Museo de Melilla*, nº 6, pp. 55-72. Disponible en línea:
www.melilla.es/melillaportal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_1108_1.pdf

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "El encuentro de los tres vivos y de los tres muertos", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "La danza macabra", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. VI, nº 11, pp. 23-51.

GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.

GUIANCE, Ariel (1998): *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval, siglos VII-XV*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

GUIART, Jules (1913): "Le macabre dans l'art", *Aesculape*, t. XIII.

HAINDL, Ana Luisa (2009): "La Muerte en la Edad Media", *Historias del Orbis Terrarum*, nº 1, pp. 104-206.

HAW, Stephen G. (2006): *Marco Polo's China. A Venetian in the Realm of Khubilai Khan*. Routledge, Londres.

HILLS, Paul (1995): *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Akal, Madrid.

HUIZINGA, Johan (1994): *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, Madrid.

IMHOF, Arthur E. (1991): *Ars Moriendi*. Böhlau, Viena.

INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

KING, Pamela (1984): "The Cadaver tomb in the late fifteenth-century: some indications of Lancastrian connection". En: TAYLOR, Jane H.M. (ed.): *Dies Illa: Death in the Middle Ages*. Francis Cairns, Liverpool, pp. 45-57.

KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Gordon Press, Nueva York.

LAMBEL, Conde de (1862): *Le bienheureux Jean de Montmirail*. L. Lefort, Lille.

LECOUTEUX, Claude (1990): *Les Esprits et les Morts. Croyances Médiévales*. Champion, París.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós, Barcelona.

LENIAUD, Jean Michel; PLAGNIEUX Philippe (2012): *La basilique Saint-Denis*. Centre des Monuments Nationaux, París.

LLOYD, Simon (2004): "Edmund, first earl of Lancaster and first earl of Leicester (1245-1296)". En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Oxford.

MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. A. Colin, París.

MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): "El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales", *Cálamo FASPE*, nº 58, pp. 59-65. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3815509

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad media*. Diputación Provincial de Toledo, Toledo.

MICHAULT, Pierre (1980): *Œuvres poétiques*, Edición de Barbara Folkart. UGE, París.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1988): *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente Medieval: 1200-1348*. Encuentro, Madrid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1993): "Las actitudes del hombre ante la muerte". En: GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César (coord.): *La otra historia: sociedad, cultura y mentalidades*. Universidad del País Vasco, pp. 25-36.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): *La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004a): *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste y muerte*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004b): *Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

MONTVERT, Charles (1893): "Le tombeau de François de La Sarraz et le mausolée de la Collégiale de Neuchâtel", *Musée Neuchâtelois*, XXX.

MUNDÓ, Anscario M.; SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976): *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Biblioteca Nacional, Madrid.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988): "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 9-19.

OOSTERWIJK, Sophie (2008): "Of Dead Kings, Dukes and Constables: The Historical Context of the *Danse Macabre* in Late Medieval Paris", *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 161, pp. 131-162. Disponible en línea: http://www.medievalists.net/2014/10/22/dead-kings-dukes-constables-historical-context-danse-macabre-late-medieval-paris/

PADMASAMBHAVA (1999): *Oasis of liberation*. Ngagyur Nyingma Institute.

PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977): *La generación espontánea de seres vivos: un tema reiterativo en la historia de la biología*. Magisterio Español, Madrid.

PAVÓN BENITO, Julia (2008): *Morir en la Edad Media. La muerte en la Navarra medieval*. Universitat de València, Valencia.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): *Viajes medievales II: Embajada a Tamorlán; Andanças e viajes de Pero Tafur; Diarios de Colón*. Biblioteca Castro, Madrid.

PLANCHER, Urbain (1741): *Histoire generale et particulare de Borgogne*. Dijon, t. II.

POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. Mexico.

POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992): "El relato de viajes de Odorico de Pordenone", *Revista de Filología Románica*, nº 9, pp. 37-62. Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9292110037A/12568

PORTELA SILVA, Ermelindo; PALLARÉS MÉNDEZ, María del Carmen (1992): "Los espacios de la muerte". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 27-36.

RABAZO VINAGRE, Ana Rosa (2011): "Muerte y pérdida de identidad. Temores que despiertan en la sociedad castellana durante la Baja Edad Media", *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval*, nº 24, pp. 353-386. Disponible en línea: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieIII-2011-24-2110/Documento.pdf

RADL, Emanuel (1982): *Historia de las teorías biológicas, vol. 1. Hasta el siglo XIX*. Alianza Editorial, Madrid.

RÉAU, Louis (1997-1998a): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la A a la F*. Vol. 3. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1997-1998b): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la G a la O*. Vol. 4. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (2008): *Iconografía del arte cristiano. T. 1, Iconografía de la Biblia. Vol. 2. Nuevo Testamento*. Serbal, Barcelona.

REDONDO CANTERA, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipografía e iconografía*. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid.

REY HAZAS, Antonio (2003): *Artes de bien morir: Ars Moriendi de la Edad Media y Siglo de Oro*. Lengua de Trapo, Madrid.

ROBERT, Ulysse (1902): *Philibert de Chalon, prince d'Orange, vice roi de Naples*. París.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color". En: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirs. y coords.): *Las Cantigas de Santa María. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*. Testimonio – Patrimonio Nacional, Madrid, vol. II, pp. 339-374.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): "La Psicostasis", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. IV, nº 7, p. 11-20.

RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, Desde el "ars nova" hasta 1600*. Alianza Editorial, Madrid, t. II.

RUBIO MARCOS, Elías (2003): "Itinerario de una locura de amor", *Revista de Floklore*, nº 267, pp. 75-88.

RUCQUOI, Adeline (1988): "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el s. XV". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 51-66.

RUIZ GARCÍA, Elisa (2011): "El *Ars Moriendi*: una preparación para el tránsito". En: GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de (ed.): *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*. Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 315-344. Disponible en línea:
https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf

RYTTING, Jenny Rebecca (2000): "A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation", *Comitatus*, vol. 31, pp. 217-232.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011): "Iconografía de *La Dormición de la Virgen* en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias", *Anales de Historia del Arte*, vol. 21, pp. 9-52.
Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39610/38112

SÁNCHEZ, Ester (trad.) (1994): *De la generación y el desarrollo de los animales*. Gredos, Madrid.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Vervuert, Madrid.

SAUL, Nigel (2009): *English Church monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford University Press, Oxford.

SCHMITT, Jean-Claude (1994): *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Gallimard, París.

S'JACOB, Henriette (1954): *Idealism and Realism, A study of Sepulchral Symbolism*. Brill, Leiden.

SOISSON, Jean-Pierre (2005): *Philibert de Chalon, prince d'Orange*. Grasset, París.

SOLÉ-LERIS, Amadeo; VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999): *Majjhima Nikaya: los sermones medios del Buddha*. Kairós, Barcelona.

TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009): *Salisbury Cathedral*. Londres.

TENENTI, Alberto (1952): *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*. Armand Colin, París.

TENENTI, Alberto (1989): *Il senso della morte et l'amore della vita nel Rinascimento: Francia e Italia*. Einaudi, Turín.

TUCHMAN, Barbara (1978): *A distant mirror: The Calamitous 14th Century*. Alfred A. Knopf, Nueva York.

VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007): "La muerte en la Hispania romana: ideología y prácticas". En: *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado. Actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología – I Encuentro hispano-luso de Paleopatología*. Fundación Academia Europea de Yuste, Cáceres, vol. I, pp. 135-158.

VICENTE FERRER, Santo (1956): *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*. Madrid.

VILLON, François (1911): *Testamento*, ed. de Auguste Longnon. Honoré Champion, París.

VILLON, François (2001): *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.

VOVELLE, Michel (1975): "Les attitudes devant la mort, front actuel de l'Histoire des Mentalités", *Archives des sciences sociales des religions*, vol. 39, pp. 17-29.

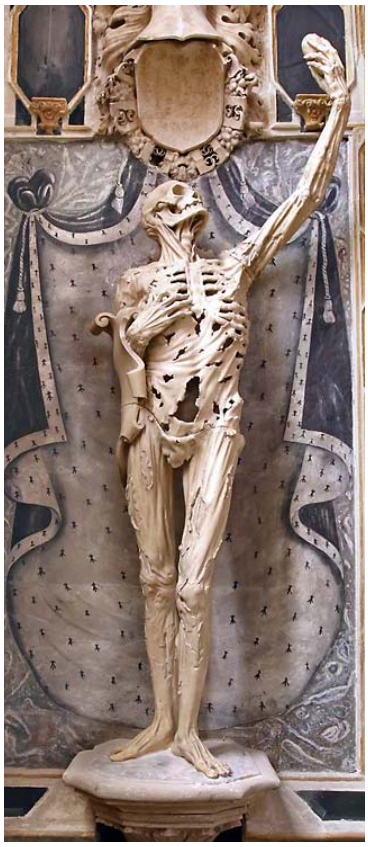
VOVELLE, Michel (1983): *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Gallimard, París.

VV. AA. (1848): *Inventaire des objets d'art et d'antiquité des églises paroissiales de Bruges*. Brujas.

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

ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska architektura in gotske freske, druzina*. Ljublijana.

ZALAMA, Miguel Ángel (2006): "El rey ha muerto, el rey continúa presente : el interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada". En: *Felipe el Hermoso: la belleza y locura*. Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 195-212.

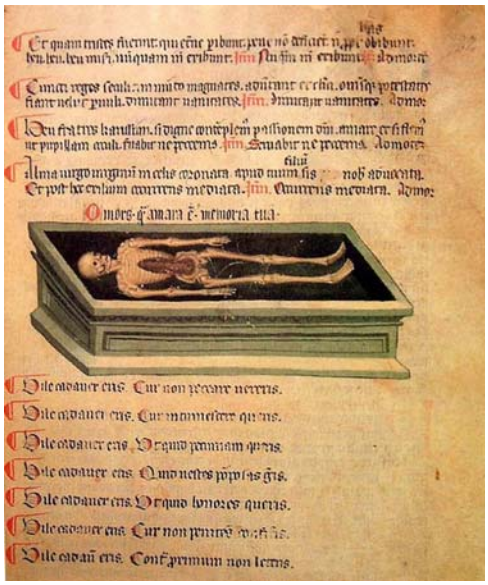


▲ 2. *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, c. 1393, procedente de la iglesia conventual de los franciscanos de París. Musée de Laon.

http://atlas-dev.s3.amazonaws.com/uploads/assets/Gisant_Guillaume_de_Harcigny_Mus%C3%A9e_de_Laon.jpg [captura 24/3/2015]

◄ 1. Ligier Richier, Mausoleo con *transi* vertical de René de Châlon, Príncipe de Orange, 1544. Bar-le-Duc (Francia), iglesia de San Pedro.

http://caoa55.free.fr/chap5/SqueletteBlD/images/aoa0028_restauration.jpg [captura 24/3/2015]



▲ 3. *Transi* del poema *Ad mortem festinamus. Llibre Vermell*, c. 1400. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Ms. 1, fol. 27r.

http://dick.wursten.be/Vermell/LlibreVermell_original_Page_6.jpg [captura 24/3/2015]

► 4. *Transi* de Adán. *Beato de Gerona*, Tábara (Zamora, España), 975. Catedral de Gerona, nº inv. 7 (11), fol. 16v.

▲ 5. El lector ante el *transi* del rey. *Danse Macabre*, xilografía publicada por Guyot Marchand en París, 1485. París, BnF, Ms. Res Ye 189, fol. b iiiiv.

http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=d&navn=f52 [captura 24/3/2015]

6. Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella (Castellón, España), c. 1427-1442.

[Foto: Herbert González]

7. El alma saliendo por la boca en el momento de la muerte. *Ars Moriendi*, xilografía alemana, segunda mitad del siglo XV.

http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2004/2004rosen0424/0205q.jpg [captura 24/3/2015]

8. *Transi* doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435. Capilla del castillo de Arundel (West Sussex, Inglaterra).

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Arundel4.JPG [captura 24/3/2015]

◄ **9. *Grandes Horas de Rohan*, París o Angers (Francia), c. 1430-1435. París, BnF, Ms. Lat. 9471, fol. 159r. *Transi* y *commendatio animae*.**

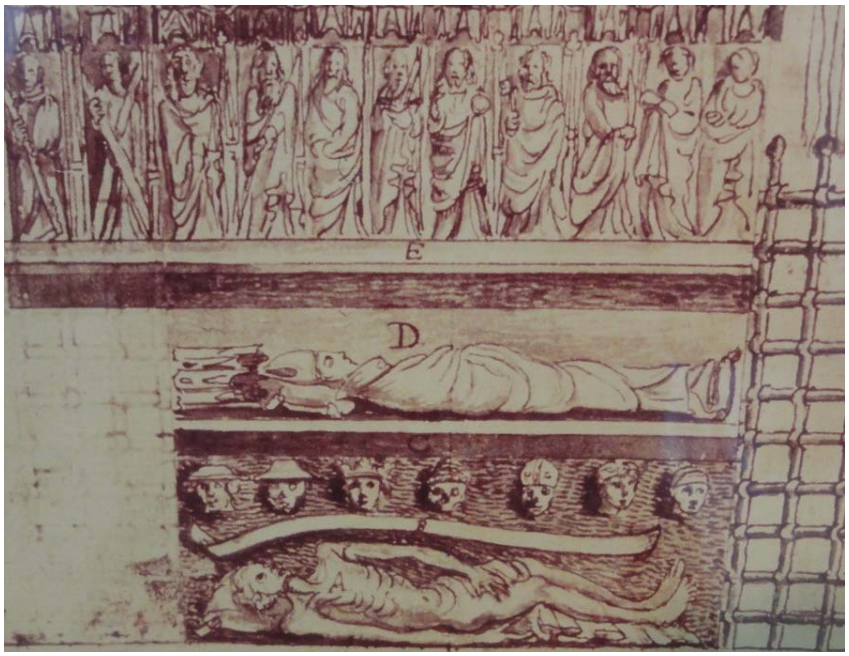
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Mort_devant_son_juge,_Maitre_de_Rohan.jpg [captura 24/3/2015]

▲ **10. *Transi* doble del arzobispo Henry Chichele, 1424-1426. Catedral de Canterbury (Inglaterra).**

http://www.wga.hu/art/m/master/yunk_en/tombchic.jpg [captura 24/3/2015]

◄▼ **11. Tumba del cardenal Jean Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón (Francia), 1388-1402. Aviñón, Musée du Petit Palais. Frente del sarcófago, detalle del yacente y dibujo del siglo XVII que muestra su estado primitivo.**

[Fotos: Herbert González]



◄ 12. Detalle de la tumba del canónigo Étienne Yver, 1468, catedral de Notre Dame de París (Francia), primitiva capilla de san Nicolás, actual capilla de Santa Clotilde.

[Foto: Herbert González]

▼ 13. Monumento fúnebre de Thomas Beresford y Agnes Hassall, c. 1473. Fenny Bentley (Derbyshire, Inglaterra), iglesia de San Edmundo.

http://www.jenava.net/blog/?tag=sir-thomas-beresford [captura 24/3/2015]

14. Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, c. 1518. Oddington (Oxfordshire, Inglaterra), iglesia de San Andrés.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oddington_StAndrew_BrassHamsterley.JPG [captura 24/3/2015]

15. Dibujo de la tumba de Robert Touse († 1422). Catedral de Rouen (Francia).

http://4.bp.blogspot.com/_tGHzOEp3UKA/TK9yith060I/AAAAAAAAB5A/B0mNvyFjPlo/s1600/Grave_Robert_Touse.jpg [captura 24/3/2015]

16. *Transi* del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, c. 1363-1400. Capilla de san Antonio del castillo de La Sarraz (Suiza).

http://www.izymanager.com/chateaulasarraz/files/2013/04/Fran%C3%A7ois-1er.png [captura 24/3/2015]

▲ 18. Detalles del sepulcro del Doctor Juan Martínez Grajal, c. 1447, claustro de la catedral de León (España). [Fotos: Herbert González]

◄ 17. Relieve de la tumba de Beaulieu House, c. 1450. Cementerio de Drogheda (Irlanda).

http://i1.trekearth.com/photos/136659/img_4779.jpg [captura 24/3/2015]

◄ 19. *Transi* de la tumba de una reina. Miscelánea cartuja, Inglaterra, c. 1460-1500. Londres, BL, Ms. Add. 37049, fol. 32v.

http://www.bl.uk/learning/images/medieval/death/large13952.html [captura 24/3/2015]

► 20. San Francisco y un *transi* coronado, fresco del siglo XIV. Basílica inferior de Asís (Italia).

http://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/lower/ceiling/12franci.jpg [captura 24/3/2015]

◄ 21. Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1428 (detalle inferior). Florencia (Italia), iglesia de Santa Maria Novella.

http://www.irisippel.nl/wp-content/uploads/2014/11/A1-Masaccio-Trinity-Santa-Maria-Novella-Florence-e1420571997889.jpg [captura 24/3/2015]

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.

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 Médievale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): "Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun". En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): "Vírgenes abrideras". En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

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*, nº 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.