

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VII · Nº 14 · 2015



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

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

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

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

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

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

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

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

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

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

Consejo de redacción

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

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

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

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

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

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

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

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

e-ISSN 2254-853X

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

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VII, nº 14

2015

SUMARIO

	Páginas
<i>Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano</i> Ángel PAZOS-LÓPEZ	1-26
<i>Heraclius, emperor of Byzantium</i> Guilherme Queiroz de SOUZA	27-38
<i>San Pablo</i> Santiago MANZARBEITIA VALLE	39-61
<i>Santiago peregrino</i> Helena CARVAJAL GONZÁLEZ	63-75
<i>La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	77-96

CULTO Y VESTIMENTA EN LA BAJA EDAD MEDIA: ORNAMENTOS CLERICALES DEL RITO ROMANO

Ángel PAZOS-LÓPEZ

Pontificio Istituto Liturgico Sant' Anselmo (Roma)
angelpazos@ucm.es

Recibido: 27/4/2015

Aceptado: 20/5/2015

Resumen: El presente artículo analiza la iconografía de las vestiduras litúrgicas del clero a partir de su codificación y regularización en la Baja Edad Media, recalando la importancia del conocimiento del aparato ritual para la interpretación de la imagen. Las fuentes escritas de los siglos XII y XIII, y en especial el *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durando, nos aportan referencias textuales esenciales para conocer la evolución de los ornamentos y sus simbolismos. De forma paralela, la sistematización de los colores litúrgicos por parte del Papa Inocencio III (1161-1216) en su obra *De sacro altaris mysterio* nos aporta datos que son fundamentales para interpretar la evolución cromática del vestuario en relación con el año litúrgico y sus fiestas. Vestiduras interiores como el amito, el alba, el cíngulo, el roquete o el talar están presentes en la iconografía medieval; por su parte la casulla, el pluvial, la dalmática o la sobrepelliz, aparecen cubriendo a las anteriores. Especial mención merecen las insignias clericales (estola y manípulo) por su elevada carga simbólica y representativa en la Baja Edad Media.

Palabras clave: Ornamentos; Liturgia; Colores; Rito Romano; Baja Edad Media.

Abstract: This article analyses the iconography of the clerical liturgical vestments through the study of its codification and regularisation in the Late Middle Ages, laying stress on the importance of understanding ritual apparatus for the correct interpretation of images. Some 12th- and 13th-century written sources, especially the *Rationale divinorum officiorum* by Guillaume Durand, provide us references to understand the evolution of the ornaments and their symbolism. At the same time, the systematisation of liturgical colours made by Pope Innocent III (1161-1216) in his *De sacro altaris mysterio*, displays some important facts to interpret the colour evolution of costumes related to the liturgical year and its feasts. Interior ornaments such as the amices, albs, cinctures, rochets or talars can be found in medieval iconography, along with the chasuble, the cope, the dalmatic and the surplice. Clerical insignia (stole and maniple) require a specific attention due to its symbolism in the Late Middle Ages.

Keywords: Vestments; Liturgy; Colours; Roman Rite; Late Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

Las vestiduras son uno de los elementos esenciales para las celebraciones litúrgicas, al igual que el ministro que las celebra, el altar, los libros o los vasos sagrados. El origen de la utilización de vestimentas especiales para las dignidades de la Iglesia Cristiana en el uso litúrgico viene referenciado por dos focos: la utilización de ropas litúrgicas en el Antiguo Testamento (tradición judía) y la evocación de la indumentaria de los apóstoles, primeros discípulos de Cristo (tradición apostólica)¹. Sin embargo, el uso de

¹ Muchas fuentes medievales hacen constar este origen dual. Véase también BATIFFOL, Pierre (1919); JAMES, Raymund (1934); NORRIS, Herbert (1950); y ROSSI, Pietro (2003).

ornamentos sagrados específicos para las celebraciones litúrgicas no fue una constante común en los primeros siglos de la Iglesia –coincidiendo con una época de amplia diversidad en los ritos litúrgicos–, de forma que cada lugar y tradición tenía sus propias costumbres con respecto a la ropa litúrgica². Por una parte, los ritos de las familias litúrgicas orientales (antioqueno-jerosolimitano, persa, bizantino, armenio, copto y abisinio) presentan, en trazos generales, una mayor complejidad ritual y ceremonial, lo que incluye un desarrollo más amplio de los ornamentos sagrados, con más presencia de ricos materiales y telas preciosas. Por el contrario, en los ritos occidentales (romano, galicano, celta, hispánico, ambrosiano, africano, beneventano y aquilense) prima la sencillez ceremonial generalizada, incluyendo un menor despliegue de vestiduras sacras³.

Esto no implica que en toda la historia de los ritos antes mencionados las vestiduras sagradas tuviesen la misma importancia. Así, en el caso del rito romano, se hace interesante apreciar la tendencia a una multiplicidad de fórmulas textuales creativas que se plasmaban en diversos modos celebrativos, especialmente durante los siglos IV-VI, lo que conduce a la ausencia de uniformidad en las vestiduras sagradas y los códigos que reglamentan su uso⁴. La falta de un criterio común para la indumentaria clerical en el rito romano se hizo extensiva hasta el siglo XI y las fuentes previas que mencionan el uso de ornamentos sagrados muestran distintas tradiciones vinculadas, sobre todo, a la realidad geográfica⁵.

El proceso decisivo para comprender la tradición litúrgica romana de las vestiduras sagradas en la Baja Edad Media fue, sin lugar a dudas, la Reforma Gregoriana. A partir de las intervenciones del Papa León IX (1049-1054) y especialmente con Gregorio VII (1073-1085), se compusieron normas comunes que facilitaron una cierta uniformidad teórica en el rito, y con ello unos cánones concretos para las vestiduras litúrgicas, en contraste con otros ritos occidentales y orientales. La creciente importancia del poder episcopal necesitaba el refuerzo de vestiduras e insignias propias que exteriorizasen el poder y las atribuciones pontificales frente a las sacerdotales. Así, los escritos de los Padres de la Iglesia difundidos en los siglos XI-XII supusieron una suerte de recomendaciones litúrgicas prácticas para las iglesias locales, con abundantes referencias a la forma, uso y significado de los ornamentos litúrgicos, que se convertirán en la práctica habitual de gran parte del cristianismo occidental hasta bien entrado el siglo XVI⁶. El período bajomedieval se cierra con las directrices del Concilio de Trento (1545-1563), que codificará la liturgia cristiana con una profunda remodelación desde el siglo

² RIGHETTI, Mario (1950): v. 1, pp. 967-973; y también JARDINE GRISBROOKE, William (1992): pp. 543-545.

³ RIGHETTI, Mario (1950): v. 1, pp. 217-222.

⁴ Una síntesis muy adecuada de la historia de las vestiduras sagradas del rito romano puede encontrarse en PICCOLO PACI, Sara (2007): pp. 83-129, que es, sin duda, el último manual publicado de referencia sobre vestiduras sagradas. También debemos referenciar la última aportación de MILLER, Maureen C. (2014) a la que he podido acceder gracias a Francisco de Asís García.

⁵ Destacan en el siglo IX los escritos que ilustran las vestimentas sagradas atribuidos a Alcuino de York (*Officia per ferias*), su discípulo Amalario de Metz (*Opera liturgica omnia*), Rábano Mauro (*De institutione clericorum*) o Walfrido Estrabón (*De rebus ecclesiasticis*).

⁶ Tres son los escritos fundamentales de este período: el *Mitræ*, sive, *de officiis ecclesiasticis summa* de Sicardo de Cremona, *De sacro altaris mysterio* escrito por Inocencio III y el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durando.

XVI hasta la posterior reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, con muy pocas variaciones en cuanto a las vestiduras sagradas en todo ese período.

La percepción contemporánea de las vestimentas sagradas medievales tiene una doble vía: por una parte, la evidencia material de piezas conservadas con tejidos y bordados de diversa calidad y estado de conservación; por otra, la representación iconográfica de dichas vestiduras en diversos soportes plásticos. De esta forma, una de las dimensiones a tener en cuenta para la lectura de las imágenes de contenido litúrgico es la identificación de las vestimentas, su colocación, disposición y la interpretación del desarrollo litúrgico. Asimismo, estas vestiduras sagradas se incorporan muy ampliamente a temas políticos y otros motivos de carácter religioso no litúrgico, donde la utilidad de los ornamentos no está vinculada al aparato ritual. Identificar y relacionar las distintas prendas y atuendos presentes en la cultura visual bajomedieval puede ayudarnos a determinar y encuadrar las múltiples escenas ceremoniales y estructuras del culto donde eran necesarias, o acotar la categoría eclesiástica de quien las porta para permitir una mejor caracterización de los distintos personajes presentes en una imagen⁷.

FUENTES ESCRITAS

Las fuentes escritas que nos permiten comprender la diversidad de ornamentos litúrgicos bajomedievales –con su forma, usos y funciones– son de muy diversa índole. Por una parte, la documentación conciliar y sinodal aporta en algunas ocasiones indicaciones de prácticas que deben ser corregidas. Por otra, los propios libros litúrgicos –en especial los pontificales, como textos de la liturgia episcopal, y los sacramentarios, como compendio de las celebraciones rituales y la misa– nos consignan rúbricas sobre ritos que requieren ciertos ornamentos litúrgicos, permitiendo comprender su funcionamiento en las ceremonias⁸. También los *Ordines romani* X-XV correspondientes a la liturgia papal entre los siglos XIII-XV nos aportan breves referencias contextuales de la utilización de vestiduras concretas.

Además de esto, hay algunos textos representativos de alegoristas bajomedievales que describen vestiduras litúrgicas o comentan sus simbolismos, entre los cuales podemos citar:

- Los cuatro libros *De gemma animae* compuestos por Honorio de Autun (1080-1153), además de ser una fuente para la creación de los edificios sagrados, nos mencionan el uso y simbolismo de algunos ornamentos litúrgicos. Dedicó el final del libro primero (cap. 198-234) a enumerar cada una de las principales vestiduras litúrgicas, enunciando su forma y significado, junto con descripciones de las vestiduras del obispo, presbítero, diácono y subdiácono, prestando especial atención a lo que cada vestidura sagrada significa en términos alegóricos. Así, sobre la simbología del ornato de las vestiduras sagradas expresa:

Vestes vero, quibus corpus exterius decoratur, sunt virtutes quibus interior homo perornatur. Septem autem vestes sacerdotibus ascribuntur, qui et septem

⁷ Una publicación que propone esta misma línea de trabajo utilizando el método iconográfico es WETTER, Evelin (2010). De un aspecto más local, con ejemplos regionales, debemos destacar los trabajos de HOGARTH, Sylvia (1986) y WARR, Cordelia (2010). Más centrado en la función sacerdotal de las vestiduras sagradas, encontramos el capítulo de REYNOLDS, Roger Edward (1999).

⁸ La obra clave en las fuentes litúrgicas medievales sigue siendo VOGEL, Cyrille (1986).

*ordinibus insigniti noscuntur quatenus per septiformem Spiritum septem virtutibus resplendeant, quibus cum angelis in ministerium Christi ornati procedant*⁹.

- La breve obra *De statu Ecclesiae* de Gilberto di Limerick (siglo XI-1143), que es clave para comprender la implantación del Rito Romano en Irlanda. Se trata de un texto muy programático y enunciativo, que aborda no solamente temas litúrgicos sino también de organización de la Iglesia. No nos aporta datos sobre las formas de las vestiduras, pero sí muestra cuáles son los ornamentos fundamentales para el culto:

*Sicut ergo septem gradus sunt, quibus sacerdos elevatur, ita septem sunt vestes quibus ordinatur: indumentum quotidianum, amicta, alba, cingulum, fannon, stola et casula. Et caetera quidem omnia officia sine casula, et cum stola sola aliquando potest*¹⁰.

- Por otra parte, la *Summa de ecclesiasticis officis* escrita por el liturgista Juan Beleth de París (1135-1182) es un interesante texto con abundantes referencias históricas que nos narra, entre otras estructuras rituales, el *Officio altaris* —es decir, el ritual de acercamiento al altar y preparación del sacerdote— reforzando, al igual que otras fuentes, el sentido de las vestiduras sagradas como armas sacerdotales:

*Sacerdos ergo tanquam advocatus et pugil cum antiquo hoste pugnaturus, vestibis sacris quasi armis induitur*¹¹.

- Otras referencias aparecen en el *De officiis ecclesiasticis* atribuido a Roberto Paululo (siglo XII), donde se dedica la última parte del primer libro *De consecratione ecclesia et de sacramentis ecclesiasticis* a las vestiduras sagradas y, antes de analizarlas individualmente, las clasifica —al igual que otros autores— en sacerdotales y episcopales¹².
- También debemos hacer mención del *Mitrале, sive, de officiis ecclesiasticis summa* de Sicardo de Cremona (1155-1215), concebido como una ampliación de la obra antes citada de Honorio de Autun, pero enriquecida con un mayor desarrollo y más referencias bíblicas. Interesa especialmente el libro segundo, *De institutione, vestibis et habitu ministrorum ecclesiae*, donde antes de pasar a describir muy pormenorizadamente las principales vestiduras, les atribuye una justificación de origen veterotestamentario y apostólico:

Faciet vestimenta sancta Aaron, et filius eius (Ex. 28, 4). [...] Sacrae vestes a veteri lege videntur assumptae; praecepit enim Dominus Moyse, ut faceret Aaron et filiis eius vestes sanctas in gloriam et decorem; quaedam vero sumuntur

⁹ “Las vestiduras que decoran el cuerpo exterior son las virtudes que adornan al hombre interior. Siete de las vestiduras sacerdotales se atribuyen a las siete virtudes resplandecientes del Espíritu, de las que proceden los ángeles engalanados al servicio de Cristo” (traducción libre del autor). HONORIO DE AUTUN, “De sacris vestibis”, *Gemma animae*, lib. 1. Cap. CXCVIII.

¹⁰ “Como son siete los grados a los que el sacerdote está elevado [refiriéndose a las órdenes menores y mayores], siete son las vestiduras con las que se ordena: ropa cotidiana, amito, alba, cingulo, fanón, estola y casulla. Y el resto de oficios [a excepción de la misa] puede celebrarlos sin casulla y con estola” (traducción libre del autor). GILBERTO DI LIMERICK, *De statu Ecclesiae*.

¹¹ “El sacerdote se pone las vestiduras sagradas como armamento para luchar contra el antiguo enemigo” (traducción libre del autor). JUAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officis*, Cap. 32.

¹² ROBERTO PAULULO, *De officiis ecclesiasticis*, Lib. 1, Cap. XLV-LVII.

*ab apostolis sanctis, tam hae quam illae virtutes significant, vel opera justitiae, vel mysterium Incarnationis Dominicae*¹³.

- Por su parte, el *De sacro altaris mysterio* de Lotario di Segni –después Papa Inocencio III (1161-1216)– tuvo mucho impacto en la tradición litúrgica posterior (especialmente en lo que se refiere a la codificación de los colores litúrgicos) ya que resumió las costumbres ceremoniales de la diócesis de Roma antes de su pontificado, sirviendo de modelo a otras áreas geográficas en los siglos sucesivos. Es peculiar, sin embargo, la relación que establece entre las funciones que son propias del sacerdote y del obispo, y las vestiduras que le son propias a cada rango. De esta forma, Lotario nos dice:

Haec autem communitas et specialitas potestatum inter episcopos et presbyteros, ipso numero communium et specialium vestium designatur.

*Sex autem sunt indumenta communia episcopis et presbyteris, videlicet amictus, alba, cingulum, stola, manipulus et planeta. Quia nimirum sex sunt, in quibus communis episcoporum et presbyterorum potestas consistit: videlicet catechizare, baptizare, praedicare, conficere, solvere et ligare*¹⁴.

- El *Rationale divinarum officiorum* de Guillermo Durando, obispo de Mende (1230-1296), es quizá la fuente litúrgica bajomedieval más representativa. Compuesto entre los años 1286 y 1296, analiza la forma y el significado de la liturgia cristiana bajo una perspectiva simbólica y alegórica. Se trata de una obra en ocho volúmenes, de los cuales el primero nos aporta datos sobre los elementos contextuales de la liturgia, entre ellos la pintura y las imágenes. El tercero, titulado *De indumentis seu ornamentis sacerdotum, atque pontificum, et aliorum ministrorum*, está dedicado por entero a los ornamentos litúrgicos, detallándonos las vestimentas pontificales pero también las de los sacerdotes, ministros y diáconos, examinado pormenorizadamente cada una. En el proemio, Durando analiza el significado y la motivación de la indumentaria litúrgica en general, acumulando referencias a los autores que le han precedido. Especial mención hace de las vestimentas de las órdenes menores, diciendo:

*Et nota quod ostiarii, lectores, exorcista, et acoliti vestibis albis utuntur, videlicet superpellicio, amicto, et alba, et baltheo; ut angelos Dei ministros per castitatis munditiam imitentur, et eis in carne gloriosa, effecta spirituali, quasi in albis vestibis socientur. Inde est quod potius lineis vestibis utuntur; quia sicut linum multo labore ad candorem perducitur, sic necesse est per multas tribulationes ad regni gloriam pervenire*¹⁵.

¹³ “Háganse las vestiduras sagradas para tu hermano Aarón, y para sus hijos (Éx. 28, 4). [...] Se asume el uso de vestiduras sagradas que se ve en la antigua ley, cuando el Señor ordenó a Moisés hacer vestiduras santas en gloria y belleza para Aarón y sus hijos; sin embargo, otras se han tomado de los santos apóstoles, significando sus virtudes o las obras de la justicia o bien el misterio de la Encarnación del Señor” (traducción libre del autor). SICARDO DE CREMONA, “De vestibis sanctis”, *Mitrare, sive, de officis ecclesiasticis summa*, Lib. 1, Cap. V.

¹⁴ “Los obispos y los sacerdotes tienen atribuciones especiales en común, en el mismo número que las vestiduras que comparten. Seis son los ornamentos comunes entre obispos y presbíteros: amito, alba, cíngulo, estola, manípulo y casulla (planeta). Porque hay seis responsabilidades comunes a los obispos y sacerdotes: catequizar, bautizar, predicar, enterrar, absolver y casar” (traducción libre del autor). INOCENCIO III, “De communibus et specialibus indumentis pontificum et sacerdotum”, *De sacro altaris mysterio*, Lib. 1, Cap. X.

¹⁵ “Y hay que tener en cuenta que los ostiarios, lectores, exorcistas y acólitos visten vestiduras blancas, es decir, sobrepelliz, amito, alba y cinturón; como ángeles de Dios y para imitar la pureza de la castidad en su

A continuación procede a comentar una a una las vestiduras litúrgicas en el uso de la época (amito, alba, cíngulo, estola, manípulo, casulla o planeta, cáligas o sandalias, succiontorio, túnica, dalmática, quirotecas, mitra, anillo, báculo, sudario y palio), centrándose especialmente en el aspecto simbólico de su uso, su interpretación mística y en el rango eclesiástico al que está adscrito cada ornamento¹⁶. También se incorpora un capítulo dedicado a los colores litúrgicos y otro a las vestiduras del Antiguo Testamento.

A pesar de las múltiples referencias escritas a los ornamentos litúrgicos, debemos ser cautos en la aplicación de las mismas como elementos universales a todo el rito romano. La extensión y difusión de estos textos era limitada, de ahí la aparente contradicción entre las fuentes, y la ausencia de cánones normativos en lo que respecta a las vestiduras sagradas que caracteriza el período medieval.

LITURGIA, PRENDAS Y COLOR: TIEMPOS Y SIGNIFICADOS

Mientras que las prendas litúrgicas interiores no varían en color, exceptuando la estola y el manípulo, sí se establecen diferencias en la indumentaria externa de mayor visibilidad (casulla, dalmática, pluvial...). El uso de prendas de un color determinado no parecía obedecer a unas reglas tipificadas invariables para todo el rito romano hasta la Baja Edad Media. Estos comienzan a unificarse y codificarse con respecto a la tradición a partir del siglo XII, a la par que se relaciona el significado simbólico del color con las distintas celebraciones y tiempos del calendario litúrgico, pese a algunas reglamentaciones y disposiciones conciliares¹⁷. Esta práctica contribuía a reforzar simbólicamente la importancia de unas celebraciones litúrgicas por encima de otras, y ayudaba a hacerlo más perceptible por el pueblo, con unos cánones de color en relación con otras esferas de la sociedad medieval¹⁸.

Uno de los escritos que más contribuyó a la reglamentación de los colores litúrgicos fue el capítulo *De quatuor coloribus principalibus, quibus secundum proprietatis dierum vestes sunt distinguendae* en *De sacro altaris misterio*¹⁹, ya que fue tomado como norma en muchas iglesias locales como consecuencia del ascenso al papado de su autor, Lotario di Segni. En dicha obra se distinguen cuatro colores litúrgicos principales:

- **Albus (blanco)**: utilizado como color primario en las fiestas del Señor (Navidad, Epifanía, Jueves Santo, Domingo de Pascua y Ascensión), de los ángeles, las vírgenes

carne gloriosa, se les asocian vestiduras blancas como efecto espiritual. Por eso prefieren hacer uso de prendas de lino, porque así como el lino se llevó mediante el trabajo hacia el blanco brillante, también es necesario pasar por muchas tribulaciones para alcanzar la gloria del reino” (traducción libre del autor). GUILLERMO DURANDO, *Rationale divinorum officiorum*, Lib. III, Cap. 1. v. 15.

¹⁶ Este libro del *Rationale* ha sido el foco del estudio de la tesis doctoral de BROWN, Barton (1983).

¹⁷ REYNOLDS, Roger Edward (1999): 1-16. En lo que respecta a las normas que rigen el uso de los colores litúrgicos bajomedievales, hay que hacer referencia al trabajo de IZBICKI, Thomas M. (2005).

¹⁸ Para un estudio del color en la Edad Media debemos citar a BRUSATIN, Manlio (1983); PASTOUREAU, Michel (1987) y (2004). En cuanto a los colores litúrgicos, es importante mencionar las aportaciones de COPE, Gilbert (1962); LEGG, John Wickham (1882); PASTOUREAU, Michel (1989) y (1997).

¹⁹ INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio*, Lib. 1, Cap. LXV.

y confesores. Simboliza la pureza y, por eso, es el color de las prendas básicas interiores comunes a todos los ministerios. En algunos casos se sustituye por dorado.

- *Rubeus* (**rojo**): se prescribe como color vinculado a la Pasión de Cristo, empleándose también en las fiestas de los apóstoles, de los mártires, en la fiesta de la Santa Cruz y en Pentecostés. Recuerda la sangre vertida por Jesús en su sacrificio y también la de los que dieron su vida por la fe. Puede verse sustituido por el color púrpura o bermellón.
- *Niger* (**negro**): está indicado para las misas de difuntos y para los tiempos de espera: Adviento y el período que va desde Septuagésima hasta Pascua, incluyendo la Cuaresma. Está vinculado al dolor y a la penitencia, contraponiéndose en significado al color blanco.
- *Viridis* (**verde**): se utiliza cuando ninguno de los tres colores anteriores está prescrito, en los domingos y ferias del llamado *Tempo per annum*. Importante referencia simbólica tiene el que Inocencio III lo considere *color medius est inter albedinem et nigredinem et ruborem*. Antes de la unificación litúrgica, en muchas iglesias particulares era utilizado el color amarillo en su lugar.

El sencillo sistema simbólico de prelación de celebraciones y su vinculación a los cuatro colores principales es una construcción teórica que no llega a darse de forma pura en todos los casos, pese a lo expresado por el Papa Lotario. Así, en atención a la realidad litúrgica de la época y dada su mención en otras fuentes como el *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durando²⁰, debemos señalar también otros colores presentes en las vestiduras sagradas, aunque de forma secundaria:

- *Violaceus* (**morado**): se prescribe su uso como color alternativo al negro, resaltándose su utilización específica en el tiempo de Adviento y Cuaresma (desde Septuagésima hasta el Sábado Santo). Su significado es paralelo al del color negro, atenuado de la misma forma que decae en intensidad cromática.
- *Roseus* (**rosa**): pese a no estar reglamentado hasta el *Caeremoniale Episcoporum* del siglo XVI, la tradición del uso de este color se remonta al siglo XIII vinculado a la bendición de la rosa de oro realizada por el Papa el cuarto domingo de Cuaresma (llamado *Laetare*). Por analogía se extendió al domingo *Gaudete*, el tercero de Adviento, simbolizando una pausa en los tiempos de espera a la venida de Cristo.
- *Caeleste* (**azul**): actúa como un color intermedio entre el negro y el verde. Aunque su uso no está reglamentado en época medieval, encontramos prendas litúrgicas con este color porque la dignidad del tejido y la calidad de la tintura priman muchas veces sobre su utilización litúrgica²¹. La vinculación del azul con las fiestas de la Virgen María es de época moderna.

²⁰ GUILLERMO DURANDO, *Rationale divinorum officiorum*, Lib. III, Cap. 18.

²¹ Existe un intenso debate en esta cuestión, ya que la codificación del azul como color litúrgico es posterior al período medieval. Sin embargo, tal y como atestiguan las fuentes iconográficas y según nos ilustra el joven investigador Rafał Ojrzyński, en la iconografía bajomedieval encontramos muchas escenas donde aparecen casullas y capas pluviales de dicho color. La hipótesis que, tal vez, pueda resultar más adecuada es que al no existir una normativa de colores litúrgicos universal en esta cronología, salvo ciertos textos de aplicación en ámbitos locales, no existe una unidad clara que restrinja el uso de este color entre los siglos XII al XIV. Si conservamos tantos ejemplos visuales de vestiduras litúrgicas de color azul, debemos entender que no es un error del miniaturista o pintor, sino más bien una multiplicidad de prácticas en cuanto a los colores utilizados. Véase la interesante contribución de OJRZYŃSKI, Rafał (2015).

FORMAS Y USOS DE LAS VESTIDURAS LITÚRGICAS CLERICALES

Se entiende por vestiduras litúrgicas aquellas ropas y ornamentos que los ministros del culto llevan en el desarrollo de las ceremonias y ritos litúrgicos, es decir, en la celebración de la Misa, los sacramentos, los sacramentales y el oficio. No recogemos aquí las vestimentas religiosas (hábitos de órdenes monásticas), en tanto que no son propias de las celebraciones litúrgicas; por su parte, tampoco serán objeto de análisis las vestimentas pontificales, reservadas exclusivamente al episcopado, que revisten un mayor número y complejidad²². En la imagen medieval podemos encontrar también vestiduras litúrgicas extrapoladas a imágenes religiosas, sin ser poseedoras de un contenido específicamente litúrgico (por ejemplo, las dalmáticas que visten los santos diáconos siempre que se los representa).

Para categorizar dichos ornamentos mencionamos en primer lugar las vestiduras interiores, destinadas a tener menor presencia iconográfica por estar cubiertas por otras prendas; las vestiduras externas, que revisten un mayor protagonismo y suntuosidad en la imagen bajomedieval; y las insignias sacerdotales, que poseen una profundidad de significado mayor²³.

1. Vestiduras interiores

1.1. *El alba*

Se denomina **alba** (*linea, camisa*) a la vestidura interior más habitual utilizada por todos los ministros, presbíteros, diáconos y obispos en la liturgia bajomedieval. Su denominación hace referencia a su color blanco, ya que eran elaboradas en lana, lino o seda sin teñir. La referencia más antigua que se localiza de esta vestidura es una breve indicación de cómo debe vestir el diácono en el ofertorio y la proclamación de la palabra en los *Statuta ecclesiae antiqua* (c. 476-485)²⁴.

Por lo que respecta a su simbología, la tradición veterotestamentaria relaciona el color blanco con la purificación del pecado y la pureza, de ahí la vestidura blanca del sacramento bautismal. Por otra parte, los alegoristas medievales vinculan el alba con la castidad:

*Dehinc Alba induitur, quae in lege tunica linea vel talaris, apud Graecos podis dicitur: per hanc castitas designatur, qua tota vita sacerdotis decoratur. Haec descendit usque ad talos, quia usque in finem vitae debet in castimonia perseverare sacerdos*²⁵.

En cuanto a la forma, sin duda su origen se vincula a las túnicas talaras tardorromanas, pese a que se detecta una evolución en la Baja Edad Media que hace que la tela llegue hasta los tobillos y posea más anchura en la parte inferior de la falda que en

²² Para esta cuestión, remitimos a la obra de referencia de SALMON, Pierre (1955).

²³ Esta distinción la realiza MARTIMORT, Aimé-Georges (1984).

²⁴ MUNIER, Charles (1960): Cn. 60.

²⁵ “Después de eso se pone el Alba, que debe ser una túnica de lino o talar; como decían los griegos: lo que se designa por castidad, que adorne toda la vida del sacerdote. Esta descende hasta los tobillos, así como el sacerdote debe perseverar en la castidad hasta el fin de su vida” (traducción libre del autor). HONORIO DE AUTUN, *Gemma animae*, lib. 1. Cap. CCII.

las mangas y el talle²⁶. La decoración de las albas, que comienza a desarrollarse hacia el siglo X, consistía originalmente en adornos con bordados y telas preciosas (*parurae*, *grammata*, *plagulae*), pero debido a la incomodidad de estos añadidos se fueron reduciendo hasta conservarse únicamente como dos fragmentos de tela en la parte inferior del alba (delante y detrás), uno en el extremo de cada manga y, en algunos casos, en el pecho. La cultura visual bajomedieval representa muy fidedignamente dichos adornos, como en el caso de los ministros que asisten a la consagración episcopal de San Agustín en la tabla con *Escenas de la vida de San Agustín de Hipona* (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, c. 1490).

La evolución de la morfología del alba hace que con el paso de los siglos sea cada vez más amplia y tenga más vuelo. De esta forma, mientras que las albas del siglo XIII se ajustaban a las mangas y no dejaban demasiados pliegues en el costado, las costumbres del siglo XV nos indican un mayor ensanchamiento de la base y unas mangas más amplias que forman plegados naturales con la caída del tejido. Un buen ejemplo son las albas utilizadas por los acólitos ceroferrarios y turiferario en la procesión de san Gregorio representada en *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65/1284, fol. 72r, c. 1411-1416), sin embargo no nos resulta difícil localizar esta vestimenta en otros ejemplos visuales, ya que prácticamente en todas las escenas de temática litúrgica bajomedieval los clérigos van ataviados con alba bajo otros ornamentos.

1.2. El cingulo

El alba debe sujetarse a la cintura de los clérigos según las prescripciones litúrgicas medievales con un **cingulo** (*cingulum*, *zona*), que deriva del ceñidor de túnica romano. Generalmente, adopta en la Baja Edad Media forma de tira de tela estrecha, que se sujetaba anudada o mediante una hebilla, aunque en cronologías cercanas al siglo XV puede verse también en forma de cordón. Su simbología es clara: custodiar la mente del sacerdote, indicando su necesaria continencia en el obrar. En cuanto a su función, no es otra que la de recoger y ajustar el alba, especialmente cuando esta tiene mucho vuelo. Cabe mencionar también la presencia del **subcingulo**, una especie de faja secundaria citada por la documentación medieval²⁷ que servía para fijar la estola al cingulo y que acabó derivando en el gremial papal a finales del siglo XV. Ambos complementos son difícilmente perceptibles en la imagen medieval y generalmente detectamos su presencia a partir de los pliegues que se forman en el alba, evidenciando el uso de un ceñidor. Más visibles son los cabos de los extremos del cingulo, que suelen colgar a los lados de la estola.

1.3. El traje talar

Pese a que el alba es la vestidura interior más visible, por sobresalir debajo de las prendas externas, tenemos evidencias documentales y, en algún caso iconográficas, de otras prendas interiores que portaban los ministros del culto en la Baja Edad Media por debajo del alba. La prenda fundamental es el **talar**, que tiene su origen en las vestiduras romanas, como prenda que llega a los talones. Cabe decir que no se trata propiamente de una vestidura litúrgica, porque su uso se extiende a la vida ordinaria y no se circunscribe

²⁶ SICARDO DE CREMONA, *Mitræ, sive, de officis ecclesiasticis summa*, lib. 1, Cap. V.

²⁷ HONORIO DE AUTUN, *Gemma animæ*, lib. 1. Cap. CCVI.

únicamente al culto. Podía concebirse a modo de sotana para el clero secular, o como una túnica con los atributos propios de cada orden monástica, en el caso del clero regular. En la mayoría de las representaciones litúrgicas medievales podemos ver a clérigos con ropas simples, a modo de traje talar.

1.4. *El amito*

Por encima del talar o el hábito de la orden religiosa correspondiente, se colocaba en algunos casos el **amito** (*anagolaium*, *anagolagium*), especialmente si el alba que iba encima no tenía el cuello cerrado. Esta prenda es una pieza de lino blanco que se acomodaba sobre los hombros y el cuello por debajo del alba, sujetándola por la espalda. A partir del siglo XIII se popularizó la costumbre –entre dominicos y franciscanos– de cubrirse la cabeza con el amito durante la procesión de entrada en la Misa, hasta llegar al altar. Dicha costumbre se extendió, sobre todo en Francia, dando lugar a amitos con bordes superiores lujosos bordados en oro o con galones de telas preciosas (recibiendo el nombre de *parura* o *frisium*) que sobresalen de las prendas superiores adoptando forma de collarín, como en el caso de los santos Esteban, Clemente y Lorenzo en el portal occidental de la fachada sur de la catedral de Notre Dame de Chartres (c. 1210-1220).

1.5. *El roquete*

Otra pieza fundamental del vestuario interior es el **roquete** (*rochettum*, *subta*, *sarcos*, *sarcotium*), ornamento de color blanco derivado del alba que era utilizado por los clérigos como hábito diario –fuera de las celebraciones– por encima del talar o hábito regular. Su denominación aparece por primera vez en el siglo XII²⁸, aunque su forma y tamaño varían cronológica y geográficamente. En algún caso es difícil distinguirlo del alba, ya que en época bajomedieval compartían forma y tamaño; y también de la sobrepelliz, que sí estaba prescrita como vestidura litúrgica y de la que hablaremos más adelante. Desde el Concilio de Trento está reservada a Prelados y dignidades, siendo muy común en la imagen de los retratos cardenalicios a partir del siglo XVI.

2. Vestiduras exteriores

2.1 *La sobrepelliz*

La **sobrepelliz** (*superpelliceum*, *cotta*, *manstruche*, *renoni*) es una vestidura de color blanco, muy similar al roquete, pero concebida como prenda exterior originaria de la Roma del siglo XII. Estaba confeccionada en lino o algodón, no se ceñía al cuello ni a las mangas, y tampoco llegaba a cubrir toda la parte inferior del talar. A partir del siglo XIII se comienza a utilizar sobre el hábito para impartir los sacramentos sustituyendo al alba, y desde el siglo XIV se populariza como prenda de las órdenes menores y del servicio litúrgico, especialmente fuera de la eucaristía²⁹. Podemos señalar algún ejemplo visual: la vestidura exterior del asistente del sacerdote que imparte la extremaunción en el panel derecho del *Tríptico de los Siete Sacramentos* de Rogier van der Weyden (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, c. 1448) o en la representación de un acólito

²⁸ En el Sínodo de Tréveris (1238) se prescribía que el roquete, al igual que el alba, llegasen hasta los pies del sacerdote. También en el Sínodo de Colonia (1260) se lo menciona, para insistir en su tamaño, cubriendo las prendas inferiores. RIGHETTI, Mario (1950): v. 1, pp. 985-986.

²⁹ DEARMER, Percy (1908): pp. 127-132.

turiferario en uno de los *Siete episodios de la vida de la Virgen* de Simone di Filippo detto “del Crocefissi” (Bologna, Pinacoteca Nazionale, c. 1396-1398), entre otras muchas obras.

2.2. La dalmática

Otra de las vestiduras superiores es la **dalmática** (*dalmatica*), reservada tradicionalmente a los diáconos. Se trata de una túnica amplia con las mangas anchas y muy cortas que proviene de una vestidura imperial utilizada en la región de Dalmacia en el siglo II d.C., de ahí su denominación. Es una de las vestiduras litúrgicas más antiguas, ya que su utilización se remonta a una disposición del Papa Silvestre en el siglo IV como distintivo de honor hacia los diáconos de Roma, y acaba por generalizarse su uso en todo el Rito Romano hacia el período carolingio.

El simbolismo de la prenda está vinculado al color blanco de las primeras dalmáticas en alusión a la inocencia y la pureza que debían representar los diáconos al llevarla. Así, aunque es la vestidura superior propia del ministerio diaconal, se incorpora en la indumentaria de los obispos bajo la casulla cuando estos celebraban misa pontifical, recordándole al prelado la pureza que debe preservar su dignidad episcopal. Hacia el siglo IX las dalmáticas comenzaron a tomar otras tonalidades, cambiando de color según las festividades litúrgicas (al igual que la casulla, la estola, el manípulo o la capa pluvial) y pasando a convertirse en símbolo de alegría, restringiéndose su uso en los tiempos de Cuaresma y Adviento. La forma que adopta, caracterizada por su composición en “T”, se relaciona también con la carga simbólica que posee dicha vestidura:

*Unde et dalmaticam formam crucis habentem induit, per quam Christi passio designatur*³⁰.

La longitud de la dalmática, pese a ser bastante amplia y prolongarse más allá de las rodillas, nunca llega a cubrir por entero el alba. Por su parte, la decoración bajomedieval consistía en frisos rectangulares en la parte inferior delantera y trasera, así como galones estrechos que recorrían toda la altura de la pieza desde el cuello hasta la parte inferior de la misma.

Su representación en la imagen bajomedieval es muy extensa ya que, al asociarse dicha vestidura a los diáconos, es frecuente encontrarla en las representaciones religiosas no litúrgicas de los santos a los que les fue conferida dicha orden, como es el caso de san Esteban en la tabla de *San Juan Bautista y san Esteban* (Barcelona, MNAC, c. 1450) o motivos iconográficos centrados en la imposición de dicha prenda como en la ordenación de san Vicente del *Retablo de Sant Vincenç de Sarrià* de Jaume Huguet (Barcelona, MNAC, c. 1455-1460). También podemos encontrar dalmáticas en la imagen de los obispos como puede verse en la representación de san Agustín en la tabla de la Coronación de la Virgen del retablo de Klosterneuburg (Klosterneuburg, Stiftsmuseum, 1331). Otro caso particular es el uso de la dalmática como vestidura angélica, en alusión a la función de los ángeles como “diáconos” de Cristo, tal como vemos en algunos de los ángeles músicos del *Retablo de Nájera* de Hans Memling (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1480).

Una variante de la dalmática es la **tunicela** (*subtile, stricta, damatica minor*). Pese a que en origen tenía forma de túnica –de ahí su denominación–, sufre una evolución

³⁰ “Después se pone la dalmática con forma de cruz, por la que se designa la Pasión de Cristo” (traducción libre del autor). SICARDO DE CREMONA, *Mitrале, sive, de officis ecclesiasticis summa*, lib. 2, Cap. II.

paralela a la de la dalmática en época bajomedieval, siendo muy compleja su diferenciación formal en este período. Es la vestidura característica de los subdiáconos, aunque los obispos también la llevan bajo la casulla cuando se revisten de pontifical, de forma alternativa a la dalmática.

2.3. La casulla

La **casulla** (*casula*, *paenula*, *planeta*) es la vestidura propia de la celebración eucarística, reservada ya en la Baja Edad Media a los sacerdotes y obispos dentro de la liturgia³¹. Se trata de una pieza amplia de tela de forma redondeada que cubre totalmente las vestiduras inferiores, y que presenta una abertura para dejar salir la cabeza. Las primeras referencias están vinculadas a la *paenula*, especie de manto con capucha de origen romano similar a un poncho, de la que se cree que evolucionó la casulla medieval.

El simbolismo de la casulla se concreta en tres factores: el primero relativo a representación de la caridad, porque cubre el resto de vestiduras litúrgicas; el segundo en relación con su colocación sobre los hombros del sacerdote, simbolizando el yugo de Cristo; el tercero vinculado a la conjunción entre las tradiciones antigua y nueva, según nos dice Inocencio III:

*Quod autem casula, cum unica sit et integra, extensione manuum in anteriorem et posteriorem partem quodam modo dividitur, designat et antiquam Ecclesiam, quae passionem Christi praecessit, et novam, quae passionem Christi subsequitur. Nam et qui praeibant et qui sequebantur, clamabant, dicentes: Hosanna filio David, benedictus qui venit in nomine Domini*³².

Desde las primeras *paenulas* –acabadas en punta y más cortas en la parte delantera que la trasera– hasta las casullas bajomedievales, se traza una paulatina evolución consistente en ampliar el vuelo de la tela que cubría los brazos para facilitar su movimiento. Como consecuencia, hacia el siglo XII la forma de la casulla era ya totalmente acampanada e igual de larga por delante y detrás. A partir del siglo XIII se aprecia una evolución tendente a realizar dos cambios principales: aumentar el vuelo de la prenda e igualar su longitud en la parte anterior y posterior. Este formato será denominado “gótico”, en paralelo al estilo artístico de la misma cronología. Con posterioridad al siglo XV se acabó por recortar más la tela que cubre los brazos de las casullas para facilitar la movilidad del clero.

En cuanto a la decoración bajomedieval de la prenda, era tradicional el bordado de una cenefa de tela en forma de collar amplio –de hombro a hombro– de cuyo centro pendía otra tira de tela formando una “Y”, que se prolongaba verticalmente en toda la extensión de la vestidura. A partir del siglo XIII, en algunas regiones europeas se sustituyó la cenefa en forma de “Y” por una cruz en la parte posterior del ornamento, mientras que en la parte delantera bien se mantenía el estilo del siglo anterior, bien se decoraba con una cenefa vertical que recorría toda la pieza a modo de galón.

³¹ Para una visión histórica de la casulla y sus simbolismos es esencial acudir a VALENZIANO, Crispino (1990).

³² “En cuanto a la casulla, siendo una única, está dividida en parte delantera y parte posterior, designando a las antiguas iglesias que precedieron a la Pasión de Cristo y a la nueva, que la sigue de cerca. Porque así mismo los que iban delante y los que le seguían clamaban diciendo: ¡Hosanna al Hijo de David: bendito el que viene en nombre del Señor!” (traducción libre del autor). INOCENCIO III, *De sacro altaris mysterio*, Lib. 6, Cap. XLII.

La eucaristía era el único sacramento para el que estaba prescrita la casulla, de ahí que la prenda nos permita diferenciar distintos momentos de la misa del resto de sacramentos, como ocurre en el programa iconográfico desarrollado en el *Fragmento de un capillo de capa pluvial* atribuido a la escuela de van der Weyden (Museo Histórico de Berna, 1463-1478). Además, podemos encontrar representaciones de casullas en todos los ciclos que desarrollan monográficamente la eucaristía, como es el caso de la *Misa de San Gil* (Londres, The National Gallery, c. 1500) o la *Misa de San Gregorio* de Pedro Berruguete (Museo de Burgos, c. 1490), donde puede verse el estilo de cruz en la parte posterior de la vestidura. Por otra parte, y dado que la casulla solo la porta el celebrante, puede ayudarnos a distinguir al sacerdote u obispo que preside la ceremonia, como en el grupo sacerdotal que oficia el funeral en la *Lápida sepulcral de Margarida Cadell* (Barcelona, MNAC, siglo XIV).

2.4. La capa pluvial

La **capa pluvial** (*pluviale, cappa*) es una amplia vestidura de forma semicircular que cubría la espalda, los hombros y los brazos de los clérigos. Estaba abierta por la parte delantera, donde se sujeta por medio de un broche en forma de pieza decorativa. Los primeros testimonios de esta vestidura se remontan al siglo IX, vinculándose su origen a la –en aquel momento desaparecida– *lacerna* romana, aunque evolucionada en tamaño y proporciones³³. No hay que confundir este ornamento con la capa *choralis* que tiene capucha y es el hábito del clero en los oficios del coro, ni con el *mantum* papal rúbeo que terminó por abolirse a finales del siglo XIV.

El uso del pluvial estaba extendido a todo el clero, en especial a los cantores. Sin embargo, no es una prenda eucarística ya que su uso está reservado al canto del oficio en el coro, a las procesiones y a los sacramentales que implicaban un desplazamiento o movimiento por el templo. Precisamente de ese carácter procesional y exterior parece proceder su denominación de pluvial, evocando un posible uso de protección ante la lluvia no documentado directamente por las fuentes. Asimismo, la capa pluvial no era una vestidura especialmente rica simbólicamente y las únicas referencias a su significado lo relacionan con la conversión y la vida eterna:

*Rursus, per capam gloriosa corporum immortalitas intelligitur; unde illam nonnisi in maioribus festivitibus induimus, aspicientes in futuram resurrectionem, quando electi, deposita carne, binas stolas accipient, uidelicet requiem animarum et gloriam corporum. Que capa recte interius patula est, et, nisi sola necessaria fibula, inconsuta; quia corpora iam spiritualia facta nullis animam obturabunt angustiis. Fimbriis etiam subornatur; quia tunc nostre nichil deerit imperfectioni, sed quod nunc ex parte cognoscimus, tunc cognoscemus sicut et cogniti sumus*³⁴.

³³ BISHOP, Edmund (1897).

³⁴ “Con la capa pluvial se puede también representar la gloriosa inmortalidad del cuerpo, y por esto solamente se pone en las festividades mayores, para celebrar la resurrección futura, cuando los elegidos, desprovistos de su carne mortal, endosen las dos estolas de la paz del alma y de la glorificación de la carne. Por eso la capa está completamente abierta por delante y ausente de costuras, a excepción de la fibula, en tanto que los cuerpos, transformados espiritualmente, ya no serán afligidos por el sufrimiento. Está adornada con franjas, porque entonces nada impedirá nuestra perfección, y porque, si ahora solo comprendemos en parte, entonces conoceremos y seremos completamente conscientes” (traducción libre del autor). GUILLERMO DURANDO, *Rationale divinatorum officiorum*, Lib. III, Cap. 1. v. 13.

La forma de la capa pluvial no sufrió especial evolución en la Baja Edad Media. Únicamente, la capucha original de la vestidura se redujo a finales del siglo XII a una simple pieza de tela triangular adherida en la parte inferior de la nuca, denominada capillo, que poco a poco fue tomando forma de escudo y que fue objeto de decoración mediante el añadido de borlas y flecos, sobre todo a partir del siglo XV. En cuanto a su decoración, destaca la composición de una cenefa ancha en la parte delantera bordeando toda la prenda en la que se representaban motivos pictóricos relacionados con el santoral propio de la iglesia particular o las festividades en las que se le daba uso a la capa.

En lo que respecta a su plasmación iconográfica, encontramos capas pluviales en los motivos procesionales —en especial del Santísimo Sacramento—, donde generalmente el obispo porta la custodia ataviado con el pluvial, como nos ilustra la miniatura del *Breviario de Martín I el Humano* (París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 248v, c. 1400). Otra variante iconográfica donde podemos ver este ornamento es en las representaciones de celebraciones litúrgicas no eucarísticas, como se observa en la tabla de *La exhumación de san Huberto* (Londres, The National Gallery, c. 1435-1440), donde el ceremoniero debe sujetar la pesada capa del obispo para que este pueda incensar. Finalmente, y al igual que ocurría en el caso de las dalmáticas, las capas son utilizadas como ornamentos de los ángeles. Podemos citar como ejemplo el pluvial que porta san Miguel representado pesando las almas en el *Políptico del Juicio Final* del Hôtel-Dieu de Beaune (1445-1450) de Rogier van der Weyden.

3. Insignias sacerdotales

Recogemos en este apartado las insignias sacerdotales, denominadas de esta forma por las fuentes en atención a que fueron instauradas en sus orígenes mediante la concesión de ciertos privilegios otorgados a distintos sectores clericales. Sin mencionar las insignias episcopales (anillo, palio, mitra, báculo, etc.), las reservadas en época bajomedieval a sacerdotes, diáconos y subdiáconos eran dos: el manípulo y la estola³⁵.

3.1. El manípulo

El **manípulo** (*manipulus*, *sestace*, *brachiale*, *fano*, *mappula*) es una tira de tela estrecha y corta que se colgaba de la muñeca izquierda del clero para las celebraciones de los sacramentos y sacramentales en época bajomedieval. Su origen lo vincula a la *mappula*, pañuelo honorífico de los trajes de gala romanos, y fue concedido originalmente como un privilegio papal en el siglo IV a los diáconos de Roma para el servicio litúrgico, que posteriormente sería extendido a los subdiáconos en todo el Rito Romano.

En la Alta Edad Media estaba diseñado para portarlo entre los dedos y no en la muñeca, por lo que su forma era cuadrada. Sin embargo, hacia el siglo XIII se codifica en su versión definitiva como una tira estrecha sujeta por un prendedor al antebrazo, de forma paralela a la extensión de su uso por parte de presbíteros y obispos durante la misa, muy seguramente por cuestiones de comodidad. Compuesto del mismo tejido que la casulla y la estola, el manípulo solía fabricarse de forma similar a esta última, pero de una menor

³⁵ Otras insignias clericales como el humeral, que aparecerán después del siglo XVI, tienen un origen medieval incierto ya que las fuentes iconográficas no nos permiten reconocer directamente su presencia. Los textos, por otra parte, tampoco son más claros ya que al referirse a *humerale* están evocando al racional de uso episcopal (llamado después superhumeral). SICARDO DE CREMONA, *Mitrare, sive, de officis ecclesiasticis summa*, Lib. 2, Cap. V.

longitud, se ahí su vinculación iconográfica. Como ornamentación se populariza el uso de flecos en los extremos inferiores, que se van ensanchando paulatinamente hasta que, a finales del siglo XV, las puntas toman forma de trapezoides anchos y decorados con cruces.

La repercusión del manípulo en la iconografía bajomedieval no es muy amplia ya que al ser una pieza de pequeño tamaño puede quedar oculta por otras prendas superiores y se elude su representación en algunos casos. Sin embargo, otras veces adquiere una sobredimensión pedagógica –recordando la prescripción de su utilización– como en una de las miniaturas que ilustran una traducción francesa del *Rationale divinatorum officiorum* (París, BnF, Ms. Fr. 176, fol. 36r, c. 1380-1390). Otro ejemplo donde se aprecia perfectamente la forma del manípulo y su combinación con el estilo de la estola es la parte inferior derecha del panel central del *Políptico de la Adoración del Cordero Místico* (catedral de San Bavón de Gante, 1432), de los hermanos van Eyck, donde se aprecia el manípulo del diácono que sostiene la capa pluvial del Papa que está en primer plano, conjuntada perfectamente con la estola.

3.2. La estola

La **estola** (*stola, orarium, mapa*) es una tira de tela estrecha y larga que se colgaba del cuello de los ministros ordenados como obispos, presbíteros o diáconos. Su origen no está claro pero puede tener dos inspiraciones. Por una parte, el *orarium* romano, pañuelo que las personas distinguidas llevaban al cuello, designándose con ese mismo nombre a la estola con anterioridad al siglo XII. Por otra, la *mappula*, paño que llevaban al cuello los servidores domésticos, en alusión a los orígenes de la eucaristía como convite.

En lo que respecta al uso de la estola, desde el siglo XII se hace indispensable en la celebración de la eucaristía y demás sacramentos, así como en las bendiciones y sacramentales. Sin embargo, al ser un ornamento básico tan general podemos encontrarlo como vestidura fundamental del clero en cualquier representación litúrgica bajomedieval. Al igual que el manípulo, comienza siendo una insignia diaconal que acaba por generalizarse al resto de las órdenes mayores medievales, salvo el subdiácono que no podía vestirla. Un aspecto de especial interés es que el modo de colocación de la estola variaba según el rango eclesiástico: los diáconos la llevaban sobre el hombro, sujetándola en la cintura en el lado contrario; los obispos, colocada sobre la nuca dejándola caer verticalmente sobre el pecho; y los presbíteros, al igual que el episcopado pero cruzada sobre el pecho y sujeta con el cíngulo. Simbólicamente, los dos extremos que cuelgan se relacionan con la obediencia, la humildad y la justicia. Sicardo de Cremona nos ilustra en el pasaje siguiente:

*Stola reflectitur ab humero sinistro in dextrum; quia, cum obedientia incipit ab activa per dilectionem proximi, transit in contemplativam per dilectionem Dei; vel quia oportet sacerdotem esse munitum a dextris et a sinistris per arma justitiae, qui crucem gerit in pectore, dum passionem Christi cuius minister est imitatur in mente*³⁶.

La modificación formal de la estola en época bajomedieval va de la mano de la del manípulo y viene marcada por varios cambios. La tendencia plenomedieval de estolas

³⁶ “La estola va de vuelta desde el hombro izquierdo al derecho; porque así como la obediencia comienza con el amor al prójimo, pasa por la vida contemplativa, el amor de Dios. Porque es necesario que un sacerdote esté defendido a derecha e izquierda por la armadura de la justicia, con la cruz en el pecho imita mentalmente la Pasión de Cristo” (traducción libre del autor). SICARDO DE CREMONA, *Mitrato, sive, de officis ecclesiasticis summa*, Lib. 2, Cap. II.

largas y estrechas evoluciona hacia el siglo XII, comenzando a hacerse más cortas y ligeramente más anchas. Encontramos estolas con remate trapezoidal a partir del siglo XIII, aunque no llegan a popularizarse verdaderamente hasta el siglo XVI, siendo la forma recta la más común en los siglos XIV y XV. La decoración de la estola va de la mano de la del manípulo y hace juego con la casulla, componiéndose con la misma tela y adornándose con galones y bordados a juego. También es frecuente encontrarnos estolas bajomedievales representadas con adornos en forma de cruz en las puntas y en la doblez del cuello.

Existen abundantes representaciones iconográficas de estolas en el arte de los siglos XIII al XV. Ciertos ritos sacramentales –como procesiones y bendiciones– no requerían de otras vestimentas litúrgicas superiores, por lo que se desarrollaban a estola descubierta. De esta manera, en una miniatura del *Libro de horas de Catalina de Cleves* (Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945, fol. 169r, c. 1440) vemos cómo un grupo de tres clérigos imparte la absolución final a un féretro. Mientras que el sacerdote (en el centro) lleva la estola cruzada sobre el pecho, el diácono que porta el incensario (derecha) lleva la estola lateral y el subdiácono (izquierda) que actúa de cruciferario no lleva estola pero sí manípulo, como estaba prescrito. Por su parte, el rito de la imposición de la estola dentro de la ceremonia de ordenación diaconal fue el motivo iconográfico principal de la tabla de la ordenación del diácono san Esteban del *Retablo de Sant Esteve de Granollers* (Barcelona, MNAC, c. 1495-1500), apreciándose a la perfección su colocación desde un hombro al otro por parte del obispo que lo consagra.

CONCLUSIONES

La importancia del conocimiento de las vestiduras litúrgicas es clave para comprender las ceremonias que se llevaban a cabo en época bajomedieval. Los motivos litúrgicos representados en manuscritos, desarrollos pictóricos y soportes escultóricos incluyen, muy frecuentemente, la presencia de clero ataviado con las ropas que les corresponden de acuerdo a la época y ceremonia representada. De esta forma, los códigos de color de la vestimenta y jerarquía entre los distintos grados del clero o funciones dentro de un rito pueden ser analizados a partir de la aplicación del método iconográfico en las imágenes medievales, objeto del presente artículo.

El estudio de las fuentes escritas de este período nos permite concluir interesantes datos sobre los significados, usos y funciones de las prendas litúrgicas del clero. Pese a esto, su ámbito de aplicación está restringido a áreas geográficas concretas y se hace patente la falta de una codificación universal de las vestimentas sagradas medievales, impidiendo utilizar estas fuentes como argumentos definitivos para ampliar el conocimiento sobre los usos y simbolismos de las prendas litúrgicas entre los siglos XIII y XV. Aún con esto, no debemos obviar el gran valor que supusieron para la liturgia de esta época obras como el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durando o *De sacro altaris misterio* escrito por Lotario de Segni. Gracias a estos escritos, y a algunos otros de similar cronología que hemos abordado, podemos sistematizar el estudio de los ornamentos en las mismas categorías que los liturgistas medievales, descargando los significados alegóricos propios de la época, acercándonos a la comprensión más profunda de sus orígenes y patrones evolutivos.

La aplicación del método iconográfico a los ornamentos clericales bajomedievales tiene dos funciones principales: por una parte, determinar qué vestimentas fueron

utilizadas en la época a partir del reconocimiento de las prendas objeto de representación pictórica y su vinculación a los distintos rangos del clero; por otra, identificar los actores o personajes (ya sea en imágenes individuales aisladas, o bien en sus funciones de la liturgia), los ritos que se desarrollan en cada motivo narrativo (distintas partes de la eucaristía o de los sacramentos, ceremonias pontificales, funerales, procesiones, etc.) y los significados que pueden asociarse al uso de cada una de las prendas litúrgicas.

Resulta importante destacar cómo el conocimiento de la liturgia se revela esencial para la comprensión de la cultura visual de la Edad Media. De esta manera, el análisis de ejemplos plásticos desde la perspectiva litúrgica nos propone una relectura de obras tradicionales –desde los ricos manuscritos del siglo XIV hasta las tablas del siglo XV– y nos permite acercarnos más profundamente a imágenes cuya lectura se hace difícil de comprender sin descifrar algunos códigos de vestimenta, color y jerarquía propios de la cultura de la época.

SELECCIÓN DE OBRAS

- Jamba izquierda del portal occidental del transepto meridional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.
- Lápida sepulcral de Margarida Cadell, primer cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC, inv. 004366-000.
- Tabla central del retablo de Klosterneuburg (Austria), 1331. Klosterneuburg, Stiftsmuseum.
- Guillermo Durando, *Le Rational du devin office* (traducción de Jean Golein), París (Francia), c. 1380-1390. París, BnF, Ms. Fr. 176, fol. 36r.
- Simone di Filippo detto “del Crocefissi”, *Siete episodios de la vida de la Virgen*, c. 1396-1398. Bolonia, Pinacoteca Nazionale.
- *Breviario de Martín I el Humano*, c. 1400, París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 248v.
- *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, c. 1411-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65/1284, fol. 72r.
- Hubert y Jan van Eyck, *Político de la Adoración del Cordero Místico*, 1432. Gante, catedral de San Bavón.
- Rogier van der Weyden, *La exhumación de san Huberto*, c. 1435-1440. Londres, The National Gallery.
- *Libro de Horas de Catalina de Cleves*, Utrecht (Países Bajos), c. 1440. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945, fol. 169r.
- Rogier van der Weyden, *Político del Juicio Final*, 1445-1450. Beaune, Hôtel-Dieu.
- Rogier van der Weyden, *Tríptico de los Siete Sacramentos*, c. 1448. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Maestro de San Juan y San Esteban, *San Juan Bautista y san Esteban*, c. 1450. Barcelona, MNAC, inv. 015845-000.

- Jaume Huguet, *Retablo de Sant Vicenç de Sarrià*, c. 1455-1460. Detalle. Barcelona, MNAC, inv. 015866-000.
- Escuela de Rogier van der Weyden, *Fragmento de un capillo de capa pluvial con los Siete Sacramentos*, 1463-1478. Berna, Museo Histórico.
- Hans Memling, *Retablo de Nájera*, c. 1480 (detalle). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Maestro de San Agustín, *Escenas de la vida de San Agustín de Hipona*, c. 1490 (detalle). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 61.199.
- Pedro Berruguete, *Misa de San Gregorio*, c. 1490. Museo de Burgos.
- Taller de Vergós, *Retablo de Sant Esteve de Granollers*, c. 1495-1500, detalle de la ordenación de san Esteban como diácono. Barcelona, MNAC, inv. 024144-000.
- Maestro de San Gil, *Misa de San Gil*, c. 1500 (detalle). Londres, The National Gallery.

BIBLIOGRAFÍA

- BATIFFOL, Pierre (1919): "Le costume liturgique romain". En: *Études de Liturgie et d'Archéologie Chrétienne*. J. Gabalda, París.
- BISHOP, Edmund (1897): "The origin of the cope as a Church vestment", *Dublin Review*, vol. 11, nº 120, pp. 17-37.
- BRAUN, Joseph (1907): *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient: nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Freiburg, Darmstadt.
- BRAUN, Joseph (1914): *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*. Marietti, Turín.
- BROWN, Bartan (1983): «*Enigmata Figurarum*»: *A Study of the Third Book of the «Rationale Divinorum Officiorum» of William Durandus and Its Allegorical Treatment of the Christian Liturgical Vestments*. Tesis doctoral inédita, New York University.
- BRUNO DE SEGNI (siglo XII): *De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLXV. Garnier, París.
- BRUSATIN, Manlio (1983): *Storia dei colori*. Einaudi, Turín.
- CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri; MARROU, Henri-Irénée (1953): *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Letouzey-Ané, París.
- COPE, Gilbert (1962): "Liturgical Colours", *Studia Liturgica*, vol. 1, pp. 40-49.
- COPE, Gilbert (1972): "Vestments". En: DAVIES, John Gordon: *New Dictionary of Liturgy and Worship*. SCM Press, Londres.
- DEARMER, Percy (1908): *The Ornaments of the Ministers*. Mowbray, Londres.
- FORTESCUE, Adrian (1914): *The Vestments of the Roman Rite*. Catholic Truth Society, Londres.
- GILBERTO DI LIMERICK (siglo XII): *De statu Ecclesiae*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLIX. Garnier, París.

- GUILLERMO DURANDO (siglo XIII): *Rationale divinatorum officiorum*. Edición de DAVRIL, Anselme; THIBODEAU, Timothy M. (1995-2000): *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*. Brepols, Turnhout, vols. I y III.
- HOGARTH, Sylvia (1986): “Ecclesiastical vestments and vestmentmakers in York, 1300-1600”, *York Historian*, 7, pp. 2-11.
- HONORIO DE AUTUN (siglo XII): *Gemma animae*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLXXII. Garnier, París.
- INOCENCIO III (siglo XII): *De sacro altaris misterio*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CCXVII. Garnier, París.
- IZBICKI, Thomas M. (2005): “Forbidden Colors in the Regulation of Clerical Dress from the Fourth Lateran Council (1215) to the Time of Nicholas of Cusa (d. 1464)”, *Medieval Clothing and Textiles*, 1, pp. 105-114.
- JAMES, Raymund (1934): *The origin and development of Roman liturgical vestments*. Catholic Records Press, Exeter.
- JARDINE GRISBROOKE, William (1992): “Vestments”. En: JONES, Cheslyn (et al.): *The Study of Liturgy*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 542-547.
- JOHNSTONE, Pauline (2002): *High fashion in the church: the place of church vestments in the history of art from the ninth to the nineteenth century*. Maney Publishing, Leeds.
- JUAN BELETH (siglo XII): *Summa de ecclesiasticis officis*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CCII. Garnier, París.
- KEEFER, Sarah Larratt (2007): “A Matter of Style: Clerical Vestments in the Anglo-Saxon England”. En: NETHERTON, Robin; OWEN-CROCKER, Gale R.: *Medieval Clothing and Textiles*, 3. The Boydell Press, Woodbridge, pp. 13-40.
- LEGG, John Wickham (1882): *History of the ecclesiastical colors*. LLC, Londres.
- MARTIMORT, Aimé-Georges (1984): “Vêtements et insignes liturgiques”. En: *L'Église en prière I. Principes de la liturgie*. Desclée, París, pp. 195-203.
- MAYO, Janet (1984): *A history of ecclesiastical dress*. Holmes & Meier, Nueva York.
- MILLER, Maureen C. (2014): *Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe, c. 800-1200*. Cornell University Press, Nueva York.
- MUNIER, Charles (1960): *Les Statuta Ecclesiae Antiqua. Édition, études critiques*. Presses Universitaires de France, París.
- NORRIS, Herbert (1950): *Church Vestments: their Origin and Development*. Dent, Londres.
- OJRZYNSKI, Rafał (2015): “The Color Blue in the Medieval Liturgical Vestments – Fact or Fiction? An Iconographic Analysis”. En: *International conference «Fashion Through History»*. Università La Sapienza, Roma, 20-21/5/2015.
- PASTOUREAU, Michel (1987): *L'Uomo e il Colore*. Giunti, Florencia.

- PASTOUREAU, Michel (1989): "Ordo Colorum. Notes sur la naissance des couleurs liturgiques", *La Maison-Dieu*, nº 176, pp. 54-66.
- PASTOUREAU, Michel (1997): *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*. Le Léopard d'or, París.
- PASTOUREAU, Michel (2004): *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Éditions du Seuil, París.
- PÉREZ VILLANUEVA, Antolín (1935): *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Labor, Barcelona.
- PIAZZI, Daniele (2002): "Comunicare con le cose: arredi e vesti per la liturgia", *Rivista di Pastorale Liturgica*, nº 235, pp. 30-35.
- PICCOLO PACI, Sara (2007): *Storia delle vesti liturgiche. Forme, Immagine e funzione*. Ancora, Roma.
- PIPONNIER, Françoise (1997): "Purchases, Gifts and Legacies of Liturgical Vestments from Written Sources, in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Costume*, nº 31, pp. 1-7.
- POCKNEE, Cyril Edward (1960): *Liturgical vesture, its origins and development*. Mowbray, Londres.
- REYNOLDS, Roger Edward (1999): "Clerical liturgical vestments and liturgical colors in the Middle Ages". En: *Clerics in the early Middle Ages: hierarchy and image*. Ashgate, Aldershot, pp. 1-16.
- RIGHETTI, Mario (1950): *Manuale di Storia liturgica*, 4 vols. Ancora, Milán.
- ROBERTO PAULULO (siglo XII): *De officiis ecclesiasticis*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CLXXVII. Garnier, París.
- ROSSI, Pietro (2003): *Vesti e insegne liturgiche, storia, uso e simbolismo nel rito romano*. Lampi di Stampa, Milán.
- ROULIN, Eugène Augustin (1950): *Vestments and Vesture: A Manual of Liturgical Art*. Newman Press, Westminster.
- SALMON, Pierre (1955): *Étude sur les insignes du pontife dans le rite romain*. Officium Libri Catholici, Roma.
- SICARDO DE CREMONA (siglo XIII): *Mitrato, sive, de officiis ecclesiasticis summa*. Edición de MIGNE, Jacques Paul (1875): *Patrologia latina*, CCXIII. Garnier, París.
- VALENZIANO, Crispino (1990): "Usi e invenzione, reinvenzioni e senso della casula". En: *La casula: materiali e progetti della mostra concorso*. Koinè, Vicenza, pp. 18-27.
- VOGEL, Cyrille (1986): *Medieval Liturgy. An introduction to the Sources*. The Pastoral Press, Washington.
- WARR, Cordelia (2010): *Dressing for heaven: Religious clothing in Italy, 1215-1545*. Manchester University Press, Manchester.
- WETTER, Evelin (2010): *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*. Abegg-Stiftung, Riggisberg.



◀ San Esteban y san Lorenzo ataviados con dalmáticas diaconales, manipulos y amito en forma de collarino, flanqueando a san Clemente vestido de Pontifical. Jamba izquierda del portal occidental del transepto meridional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.

[Foto: Fco. de Asís García]

▶ San Agustín ataviado con dalmática verde bajo la casulla. Tabla central del retablo de Klosterneuburg (Austria), 1331. Klosterneuburg, Stiftsmuseum.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Stift_Klosterneuburg_8532.jpg
[captura 18/4/2015]



Lápida sepulcral de Margarida Cadell, primer cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC, inv. 004366-000.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/004366-000.JPG> [captura 18/4/2015]



▲ Sacerdote en el momento de la elevación del pan. Guillermo Durando, *Le Rational du divin office* (traducción de Jean Golein), París (Francia), c. 1380-1390. París, BnF, Ms. Fr. 176, fol. 36r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84497182/f117.item> [captura 18/4/2015]



▲ Acólito turiferario con sobrepelliz. Simone di Filippo detto “del Crocefissi”, *Siete episodios de la vida de la Virgen*, c. 1396-1398. Bolonia, Pinacoteca Nazionale. [Foto: autor]

◀ El obispo sostiene la custodia en la procesión del Santísimo Sacramento, ataviado con capa pluvial. *Breviario de Martín I el Humano*, c. 1400, París, BnF, Ms. Rothschild 2529, f. 248v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000996s/f498.image> [captura 18/4/2015]



◀ Diáconos con dalmática portando el evangelario y un relicario, precedidos en el cortejo por los acólitos ataviados con albas. *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, c. 1411-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65/1284, fol. 72r.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Folio_72r_-_The_Procession_of_Saint_Gregory.jpg [captura 18/4/2015]



Pontífices seguidos de diáconos y obispos, con indumentarias rojas en alusión a la “Sangre del Cordero”. Hubert y Jan van Eyck, *Políptico de la Adoración del Cordero Místico*, 1432. Gante, catedral de San Bavón.

<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/#viewer/id1=37&id2=0> [captura 18/4/2015]



El ceremoniero sujeta la capa pluvial morada del obispo, que también aparece con alba y estola. Rogier van der Weyden, *La exhumación de san Huberto*, c. 1435-1440. Londres, The National Gallery.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rogier-van-der-weyden-and-workshop-the-exhumation-of-saint-hubert> [captura 18/4/2015]



▲ Clérigos con alba, estola y manípulo imparten la absolución final al féretro. *Libro de Horas de Catalina de Cleves*, Utrecht (Países Bajos), c. 1440. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945, fol. 169r.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Master_of_Catherine_of_Cleves_-_Mouth_of_Hell_-_Final_Absolution_-_Google_Art_Project.jpg [captura 18/4/2015]

► Arcángel San Miguel ataviado como diácono, con capa pluvial. Rogier van der Weyden, *Políptico del Juicio Final*, 1445-1450. Beaune, Hôtel-Dieu.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Polyptyque_du_jugement_dernier_rogier_van_der_Weyden_Beaune.jpg [captura 18/4/2015]





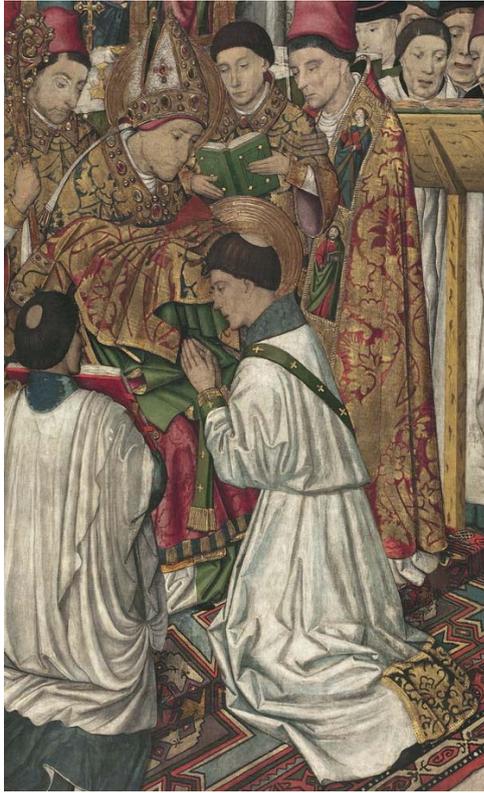
▲ De izquierda a derecha en orden descendente: sacerdote celebrando el bautismo con sobrepelliz y estola; obispo administrando la confirmación con pluvial junto a asistente con sobrepelliz y clérigo confesando con estola; sacerdote consagrando el pan con casulla y diácono proclamando el Evangelio con dalmática; sacerdote celebrando un matrimonio y atando la estola a las manos de los esposos; clérigo administrando la extremaunción con casulla y estola ayudado por un acólito con sobrepelliz. Rogier van der Weyden, *Tríptico de los Siete Sacramentos*, c. 1448 (detalles). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Seven_Sacraments_by_Rogier_van_der_Weyden,_c._1440-1445,_view_5_-_Museum_M_-_Leuven,_Belgium_-_DSC05157.JPG/DSC05144.JPG/DSC05159.JPG [capturas 18/4/2015]

► Presbíteros, diáconos y ministros ataviados con diversas vestimentas litúrgicas para las celebraciones sacramentales. Escuela de Rogier van der Weyden, *Fragmento de un capillo de capa pluvial con los Siete Sacramentos*, 1463-1478. Berna, Museo Histórico.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1a/Fragment_of_a_Cope_with_the_Seven_Sacraments_HMB_308A-B.jpg/554px-Fragment_of_a_Cope_with_the_Seven_Sacraments_HMB_308A-B.jpg [captura 18/4/2015]





San Valero impone la dalmática a San Vicente, vestido con alba, estola cruzada y manipulo. Jaume Huguet, *Retablo de Sant Vicenç de Sarrià*, c. 1455-1460 (detalle). Barcelona, MNAC, inv. 015866-000.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015866-000.JPG> [captura 18/4/2015]



San Esteban ataviado con alba, dalmática roja, en señal de martirio, y estola cruzada. Maestro de San Juan y San Esteban, *San Juan Bautista y san Esteban*, c. 1450. Barcelona, MNAC, inv. 015845-000.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015845-000.JPG> [captura 18/4/2015]



Ángeles músicos vestidos con dalmáticas. Hans Memling, *Retablo de Nájera*, c. 1480 (detalle). Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

<http://www.koregos.org/Koregos/documents/243832.jpg> [captura 18/4/2015]



Acólitos ataviados con amito y alba de plégulas y grámatas rojas. Maestro de San Agustín, *Escenas de la vida de san Agustín de Hipona*, c. 1490 (detalle). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 61.199.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/DT200613.jpg> [captura 18/4/2015]



▲ San Gregorio consagrando el pan, vestido con ornamentos rojos. Pedro Berruguete, *Misa de San Gregorio*, c. 1490. Museo de Burgos. [Foto: autor]

◀ Imposición de la estola diaconal a San Esteban. Taller de Vergós, *Retablo de Sant Esteve de Granollers*, c. 1495-1500, detalle de la ordenación de san Esteban como diácono. Barcelona, MNAC, inv. 024144-000.

http://www.museunacional.cat/sites/default/files/024144-000_024863.jpg [captura 18/4/2015]

▶ San Gil consagrando el pan, vestido con ornamentos negros. Maestro de San Gil, *Misa de San Gil*, c. 1500 (detalle). Londres, The National Gallery.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-saint-giles-the-mass-of-saint-giles> [captura 18/4/2015]



HERACLIUS, EMPEROR OF BYZANTIUM

Guilherme Queiroz de SOUZA

Goias State University, Brazil
History Department
guilhermehistoria@yahoo.com.br

Recibido: 27/9/2015

Aceptado: 30/10/2015

Resumen: Este estudio iconográfico se centra en la representación del emperador Heraclio (ca. 575-641) en Europa occidental entre los siglos XI-XIII. En 614, los persas –liderados por el rey Cosroes II– invadieron Palestina, conquistaron la Ciudad Santa de Jerusalén y robaron la reliquia de la Vera Cruz. En un contraataque exitoso, Heraclio derrotó a los sasánidas, recuperó Tierra Santa y llevó triunfalmente la reliquia de regreso a Jerusalén (630). Desde una perspectiva mítico-religiosa, la historia alcanza su punto culminante cuando Heraclio llega a la entrada de la Ciudad Santa. De repente, unas piedras bloquearon la Puerta Dorada y un ángel apareció por encima de ella. Este mensajero enviado por Dios le dice al emperador que debería desmontar de su caballo y quitarse sus vestiduras imperiales para entrar en la Ciudad Santa, siguiendo el ejemplo de Cristo. Al reconocer su pecado, el soberano se humilla en una *imitatio Christi*, solo después de la cual devuelve la reliquia al Santo Sepulcro. El renombre del *basileus* en la sociedad medieval se vincula directamente a la recuperación de la Vera Cruz, la *Restitutio Crucis*. En el Occidente medieval, los hechos de Heraclio cobraron unos perfiles míticos, con caracterizaciones que oscilaron entre la soberbia y la humildad, del triunfante emperador al *imitator Christi* en busca de la *Restitutio Crucis*. Simultáneamente al análisis iconográfico, vamos a estudiar las características del texto fundacional de esta tradición, la *Reversio Sanctae Crucis*, que sirvió de inspiración para los artistas medievales.

Palabras-clave: Heraclio; iconografía medieval; soberbia; humildad; *imitator Christi*.

Abstract: This iconographic study focuses on the representation of Emperor Heraclius (ca. 575-641) in Western Europe between the eleventh and thirteenth centuries. In 614, the Persians – led by King Chosroes II – invaded Palestine, conquering the Holy City of Jerusalem and stealing the relic of the True Cross. In a successful counterattack, Heraclius defeated the Sassanids, retook the Holy Land and triumphantly escorted the relic back to Jerusalem (630). From a mythical-religious perspective, the story comes to its climax when Heraclius reaches the entrance of the Holy City – suddenly, stones block the Golden Gate and an angel appears above it. This is a messenger sent from God to tell the emperor he should dismount his horse and remove his imperial dress to enter Jerusalem, following the example of Christ. Upon recognizing his sin, the sovereign humbles himself in an *imitatio Christi*, only after which does he return the relic to the Holy Sepulcher. The renown of the *basileus* in western medieval society roots itself directly in the recovery of the True Cross, the *Restitutio Crucis*. In the Medieval West, Heraclius' deeds took on a mythical flavor, with characterizations swinging between pride and humility – from the triumphant emperor to the *imitator Christi* in search of the *Restitutio Crucis*. In addition to this iconographic study, we will examine the qualities of this tradition's founding text, the *Reversio Sanctae Crucis*, which served as inspiration for medieval artists.

Keywords: Heraclius; medieval iconography; pride; humility; *imitator Christi*.

ICONOGRAPHIC STUDY

In 614, the Persians – led by King Chosroes II – invaded Palestine, conquering the Holy City of Jerusalem and stealing the relic of the True Cross. In a successful

counterattack, the Byzantine emperor Heraclius (ca. 575-641) defeated the Sassanids, retook the Holy Land and triumphantly escorted the relic back to Jerusalem (630)¹. From a mythical-religious perspective, the story comes to its climax when Heraclius reaches the entrance of the Holy City – suddenly, stones block the Golden Gate and an angel appears above it. This is a messenger sent from God to tell the emperor he should dismount his horse and remove his imperial dress to enter Jerusalem, following the example of Christ. Upon recognizing his sin, the sovereign humbles himself in an *imitatio Christi*, only after which does he return the relic to the Holy Sepulcher. The renown of the *basileus* in western medieval society roots itself directly in the recovery of the True Cross, the *Restitutio Crucis*.

From the eleventh century on, we see a popularization of the myth of Heraclius in Western Europe, its first known iconography appearing in the famous sanctuary at Mont Saint-Michel (ca. 1060), in Normandy (France). The growing popularity of this legend was linked to the consolidation of an intensely apocalyptic-eschatological movement: the Crusades. The two campaigns shared the common goal of recovering the *Hereditas Christi* (the Holy Land). Heraclius' deeds were used as a way to encourage Christians to retake the Holy City for *Christianitas*². According to Geoffrey Regan:

“For Christian warriors of the Middle Ages Heraclius was the ‘first crusader’. For medieval writers he was a paladin, one of the heroes of Christianity along Roland, Charlemagne, Godfrey of Bouillon and Richard Couer de Lion. [...] None of the paladins of chivalry contributed quite so much to the movement as Heraclius: he reconquered the Holy Land and returned the True Cross of Jesus to Jerusalem – thereby adding the Feast of the Holy Cross to the Christian calendar on 14 September”³.

Furthermore, Heraclius personified at that time the “eschatological emperor” who won the battle against the *Antichrist* Chosroes⁴. This myth also entertains a parallel symbolism in the messianic figure of the “Last World Emperor” who battles the *Antichrist* and puts the True Cross back in its proper place⁵. It is the intent of this brief work of research to map and analyze some of the images of Heraclius produced in Western Christendom between the eleventh and thirteenth centuries⁶.

Attributes and types of representation

Heraclius' iconography in the High Middle Ages appeared as independent scenes and iconographic cycles. In the first case, we have an illuminated manuscript in the *Book of Pericopes from St. Erentrud* (ca. 1140); in the second, the sequence of imagery found in

¹ FROLOW, Anatole (1953). On Heraclius' reigning, see KAEGI, Walter Emil (2003).

² The importance of the myth of Heraclius in Medieval West appeared in the academic literature of the nineteenth century. See DRAPEYRON, Ludovic (1869), p. 412. On the Holy Cross legend, see MORRIS, Richard (1871).

³ REGAN, Geoffrey (2003): p. 77.

⁴ BAERT, Barbara (1999a).

⁵ ALEXANDER, Paul J. (1978).

⁶ Some syntheses of Heraclius' iconography in Western medieval culture can also be found in BAERT, Barbara (1999a); TORP, Hjalmar (2006); and LEPRI, Nicoletta (2008).

the stained glass work at the Sainte-Chapelle (ca. 1243-1248) in Paris. The principal types of imagery were (a) *single combat* between the *basileus* and the son of Chosroes on a bridge over the Danube⁷; (b) the decapitation of King Chosroes by Heraclius inside the Persian palace; (c) the prideful arrival of Heraclius in Jerusalem carrying the True Cross, with its accompanying angelic apparition; and (d) Heraclius' *humilitas* and *imitatio Christi*, and the *Restitutio Crucis* inside the Holy City. In order to represent these scenes, medieval artists based themselves mainly on the narrative that gave birth to this tradition, the sermon known as *Reversio Sanctae Crucis* (BHL 4178).

In the *single combat* scene, taking place on a bridge over the Danube, Heraclius appears as a warrior in armor, wielding shield and sword. This equipment is maintained in part in Chosroes' decapitation scene, in which the *basileus* has the Persian king by the hair. In the representations of Heraclius' arrival in Jerusalem carrying the True Cross, the ruler – accompanied by a host – rides forth on horseback in imperial dress and a crown. The Golden Gate of Jerusalem lies closed, and above it, one can see an angel admonishing him. Finally, in the *Restitutio Crucis* scene, the emperor performs an *imitatio Christi*, appearing beside his horse, barefoot, without luxurious attire.

The most popular reproduction portrays the decisive moment of the narrative, i.e., the entrance of Heraclius with the True Cross in Jerusalem, when he forsakes his pride in favor of humility. In the case of this image, Christ's arrival in the Holy City on Palm Sunday was a source of inspiration. The angel is another important element in this iconography. Even though this entity never reveals its name, it possesses the traits of Michael, the angelic figure of the *Second Coming* who will appear at the end of times (Dan 12, 1). In the *Book of Pericopes from St. Erentrud*, the angel that appears over the Golden Gate holds a sword in a similar manner, a characteristic of Michael. It was not by coincidence that the first Western iconography of Heraclius appears in the sanctuary at Mont Saint-Michel, a renowned pilgrimage center consecrated to the angel. As Baert declared, Saint Michael, the “founding angel” of the Norman abbey, had “an important part in the Heraclius story, which might account for the increased interest in this iconographic motif”⁸.

Primary Sources

The *Reversio Sanctae Crucis* was – up to the end of the thirteenth century – the text most used to propagate the myth of Heraclius in Western Europe. The author of this sermon was traditionally thought to be the Carolingian monk Hrabanus Maurus (ca. 784-856), an identity sustained by the *Patrologia Latina (Homily LXX)* and by many studies dedicated to Heraclius' iconography⁹. However, even with Edmond Faral becoming suspicious of the association in 1920¹⁰, alternative interpretations have only surfaced since the beginning of the twenty first century. In 2008, for example, Alexander Schilling

⁷ This seems to be a form of imaginary transposition, since the Sassanid expansion never reached the margins of the Danube. This is an example of the frontier function this river had since Antiquity.

⁸ Respectively, BAERT, Barbara (2008): p. 16; BAERT, Barbara (2004): p. 164; BAERT, Barbara (2005).

⁹ In 1999, for instance, Baert believed that Hrabanus Maurus was the author of the *Reversio*, and that does not occur in an article of 2008, when she recommends the use of the term “Pseudo-Hrabanus”. See, respectively, BAERT, Barbara (1999a): p. 150, and BAERT, Barbara (2008): pp. 6-7.

¹⁰ FARAL, Edmond (1920): pp. 516-520.

analyzed Italian manuscripts of the text and brought to light the name of a probable author, “Nicephorus”¹¹. Stephan Borgehammar, however, was the author of the study that clarified the issue, when, in 2009, he dated and translated the *Reversio* to the English language. As stated by the Swedish professor, an anonymous author from the Italian Peninsula wrote the sermon somewhere between the end of the seventh century and the year 750, based on some Greek or Eastern sources from the 630 decade¹².

According to the *Bollandist Catalogue*, the text of the *Reversio* is preserved in 146 manuscripts. Actually, it is presumed that there still exist between 200 and 300 copies, since this list does not include libraries in England or the greater part of Germany. The number of these manuscripts gradually increased during the period between the eighth and twelfth centuries, and then began to decline as the result of three main causes, mentioned by Borgehammar: “historical criticism of the received text, the popularity of the new version in the *Legenda Aurea*, and the increasing use of breviaries with drastically shortened legends”¹³. In truth, after the end of the thirteenth century, the myth of Heraclius was spread primarily by the *Legenda Aurea* (ca. 1260), by Jacobus de Voragine (ca. 1230-1298)¹⁴.

Finally, let us see how the *Reversio Sanctae Crucis* presents the angel’s criticism of the emperor’s hauteur, the narrative many medieval artists drew upon for understanding before attempting to portray the event:

“Quando rex caelorum, Dominus totius mundi, passionis sacramenta per hunc aditum completurus introiit, non se purpuratum nec diademate nitentem exhibuit aut equi potentis uehiculum requisiiit, sed humilis aselli terga insidens cultoribus suis humilitatis exempla reliquit”.

“When the King of the heavens, the Lord of all the earth, entered through this gate on his way to fulfilling the mysteries of the passion, he did not appear in purple or shining diadem, nor did he ask for a strong horse to carry him, but sitting on the back of a humble donkey he left his servants a paradigm of humility”¹⁵.

Heraclius, therefore, would have to perform an *imitatio Christi*, which in this case means to remove all imperial insignia and dismount his horse in a gesture of sincere humility:

“Tunc imperator gaudens in Domino de uisitu angelico, depositis imperii insignibus discalciatus protinus, linea tantum zona praecinctus, crucem Domini manu suscipiens, perfusus facie lacrimis, ad caelum oculos erigens properabat, ad portam usque progrediens”.

“Then the Emperor rejoiced in the Lord because of the angelic visit, and having removed the tokens of imperial rank he proceeded without shoes, girded only with a

¹¹ SCHILLING, Alexander Markus (2008): p. 313.

¹² BORGEHAMMAR, Stephan (2009): p. 159.

¹³ Ibid., p. 146, footnote 6.

¹⁴ This most popular work, quickly translated into several vernacular languages, had its diffusion favored by the invention of the Printing Press on the fifteenth century, and is preserved in 1100 manuscripts.

¹⁵ PSEUDO-HRABANUS (2009): pp. 186-189.

linen belt, took the Cross of the Lord in his hands and hastened forward, face covered in tears and eyes raised to the sky, making his way to the gate”¹⁶.

This work will present only the images inspired by the narrative of the *Reversio Sanctae Crucis*. After spreading throughout the Carolingian world in the form of liturgical manuscripts, the figure of Heraclius as the “restorer of the Cross” was expressed iconographically in Western Europe only in the eleventh century. We see it in the aforementioned image (miniature) in the sanctuary at Mont Saint-Michel, which, based on the *Reversio*, served as illustration of the text for the day September 14 (*veneranda eodem die exaltatio crucis*)¹⁷.

Geographical and chronological framework

The spatial and temporal span of Heraclius’ iconography follows *pari passu* the diffusion of the *Reversio* manuscripts. The diffusion of this sermon amidst the monks was intensified due to the annexation of the *Regnum Italicum* by Charlemagne (774) and to the Carolingian Renaissance, for they accelerated the copying of manuscripts and transmitted the Roman liturgy (adopted by the Franks) to the recently annexed regions. The fact that the Carolingians formed a “civilization of liturgy” also contributed to the popularization of the *Reversio* and the corresponding iconography, first in the north of the Alps and then West.

Thus, many images were produced in France, in the Italian Peninsula, and in the Holy Roman Empire in the High Middle Ages, as we can observe in the imagery selection found at the end of the text. There is a hypothesis that the partially lost lower portion of the famous *Tapiz de la Creación* (ca. 1100) of the Girona Cathedral (Catalonia) presented an image of Heraclius, but that is still under debate among specialists¹⁸.

Artistic media and techniques

One can find many images of Heraclius, between the eleventh and thirteenth centuries, executed in different media and techniques, such as in illuminated manuscripts and miniatures, stained glass, wall paintings, and enamel over gilt copper (*champlevé*). It was an important iconography, found not only in liturgical books, but also, for instance, in the magnificent stained glass work at the Sainte-Chappelle in Paris, with a representation of the *Exaltatio Sanctae Crucis* that was inspired by the “Heraclius-crusader king” model¹⁹. The Crusades gave popularity to the iconography of the *basileus*, so much so that there was a (now lost) mosaic in the Church of the Holy Sepulcher (twelfth century) where the crusaders represented Heraclius and Saint Helen beside the True Cross²⁰.

Precedents, transformation and projection

Western European iconography on Heraclius has a probable Byzantine origin, as said by Hjalmar Torp, who consulted western and eastern sources, like the lintel of the

¹⁶ PSEUDO-HRABANUS (2009): pp. 188-189.

¹⁷ BAERT, Barbara (2008): p. 6.

¹⁸ Identification sustained by BAERT, Barbara (1999b) and criticized by CASTIÑEIRAS (2011): pp. 72-75.

¹⁹ KÜHNEL, Gustav (2004): p. 73.

²⁰ KÜHNEL, Gustav (2004): pp. 66-68; FOLDA, Jaroslav (1995): p. 239.

northern portal of the Armenian Cathedral of Mren (seventh century)²¹. Torp, however, did not entirely solve the interpretive problems presented by the lintel, nor compared it to the tradition of the *Reversio*, a gap filled by Christina Maranci. According to this author, this lintel presents two main elements of the Pseudo-Hrabanus' narrative: Heraclius, without his imperial garments, and his dismounted horse. The researcher further declares – if her theory is correct – that the lintel forms one of the oldest representations of the humble entry of Heraclius in Jerusalem²², a scene that appears only later in western iconography, as we have seen.

There is in fact a dual perception of Heraclius in the *Reversio* and in the iconography which it has inspired: on one hand, we see him as a triumphant warrior, and on the other as a humble sovereign in an attitude of poverty and penitence²³. The elemental *humilitas* reveals a ready connection between the *basileus* and Christ, and we find the basis of this association in an object: the Cross. Through it, Jesus triumphed over death and attained new life; through it, Heraclius triumphed over his adversaries and preserved rulership of the Empire²⁴.

From the end of the Middle Ages and the Renaissance on, the images of Heraclius begin to be fundamentally influenced by the *Legenda Aurea* and by breviaries. At that time, the iconography on the *single combat* between Heraclius and Chosroes' son, sparse in the High Middle Ages, flourished in quantity and quality. A famous Renaissance example of this duel can be found in the wall painting of Saint Francis Basilica, in Arezzo (Italy), made by Piero della Francesca (1415-1492). However, not all the representations of the myth of Heraclius from the end of the Middle Ages are based on *Legenda Aurea* and the breviaries, and such is the case of the altar frontal of the Norwegian church of Nedstryn (first quarter of the fourteenth century), with its elaborate iconography still inspired by a version of the *Reversio*.

The breviaries from the end of the Middle Ages registered another version of the myth of Heraclius that – even though inspired by the *Reversio* – removed the miraculous aspects of the story, like the apparition of the angel. Instead of the angel, Patriarch Zacharias reprehends the pride of the emperor (*lectio* 6). It is a typical work of revision that liturgical texts suffered, being rewritten to become more plausible in the eyes of Renaissance scholars. This new narrative was gathered in the *Breviarium Romanum* (1568), based on humanistic historiography²⁵. That might explain the decline in popularity of the iconography of Heraclius after the sixteenth century.

Typology and related themes

A crucial moment of the narrative of the myth of Heraclius, the *humilitas* and the *imitatio Christi*, finds typological parallels in the Bible. To reprehend the emperor for his “wrong” choice, the angel made use of the episode of the *humilitas* of Jesus, i.e., the way in which the Messiah entered Jerusalem. Consequently, the entrance of the *basileus* had to

²¹ TORP, Hjalmar (2006).

²² MARANCI, Christina (2008-2009): p. 170.

²³ BAERT, Barbara (2008): p. 9.

²⁴ DRIJVERS, Jan Willem (2002): p. 186.

²⁵ SOMMERLECHNER, Andrea (2003): p. 338.

be Christianized. It had to follow the New Testament, which had its foundations in the Old: “Rejoice greatly, O daughter of Sion, shout for joy, O daughter of Jerusalem: BEHOLD THY KING will come to thee, the just and savior: he is poor, and riding upon an ass, and upon a colt, the foal of an ass” (Zech 9, 9)²⁶. The New Testament appointed Jesus as the Messiah – the “Messianic King” who would enter humbly in the Holy City, as described, for instance, in the *Gospel of John* (12, 12-15)²⁷. As soon as Heraclius, *Imitator Christi*, humbly approached the Golden Gate, the rocks that blocked the passage were raised, allowing him to enter Jerusalem. This *imitatio Christi* was related to the *humilitas*, the *sine qua non* condition of any “good Christian”.

At the time of the Crusades, the arrival of Heraclius in Jerusalem was a source of inspiration for Christian leaders. For instance, the chronicler Fulcher of Chartres (ca. 1059-1127) related that King Baldwin II (ca. 1058-1131), while he was in Antioch, sent the True Cross to Jerusalem: afterwards, the men of the procession conducting the relic “entered the Holy City rejoicing, on the day when they celebrated the festival of its exaltation, as the Emperor Heraclius had done when he brought it back [the Cross] from Persia”²⁸.

Selection of works of art

- North portal lintel at Mren (modern eastern Turkey), ca. 639-640. According to the drawing produced by Jean-Michel and Nicole Thierry [THIERRY, Jean-Michel; THIERRY, Nicole (1971): p. 70], the two biggest figures are Heraclius, to the left beside his horse, and Modestus, Patriarch of Jerusalem to the right, receiving the True Cross. The great tree to the right would represent Celestial Paradise, while the smaller figure in the center would be a priest with the True Cross.
- Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Sacramentary of Mont Saint-Michel, France (ca. 1060). New York, Pierpont Morgan Library, M. 641, fol. 155v.
- Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Book of Pericopes from St. Erentrud, Salzburg (Austria), ca. 1140. Munich Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15903, fol. 86v.
- Heraclius carrying the Cross. Homiliary of Le Cateau (France), ca. 1150. Le Cateau, Biblio-thèque Municipale, Ms. 528, fol. 195.
- Heraclius receiving the submission of Chosroes II. Plaque from a cross, Meuse Valley (1160-1170). Champevé enamel over gilt copper. Paris, Musée du Louvre, inv. MRR 245.
- Heraclius carrying the Cross. Calendar (September), Psalter of Saint Elizabeth, Thuringia (Germany), early 13th century. National Archaeological Museum of Cividale del Friuli (Italy).

²⁶ Traditionally, the “princes of Israel” rode in “asses” (Judg 5, 10).

²⁷ “And on the next day, a great multitude that was come to the festival day, when they had heard that Jesus was coming to Jerusalem, took branches of palm trees and went forth to meet him and cried ‘Hosanna. Blessed is he that cometh in the name of the Lord, the king of Israel’. And Jesus found a young ass and sat upon it, as it is written: ‘Fear not, daughter of Sion: behold thy king cometh, sitting on an ass’s colt’”.

²⁸ FULCHER OF CHARTRES (1973): p. 230.

- Heraclius and Chosroes' eldest son in single combat on the bridge over the Danube. Wall painting, Cathedral of St. Blaise, Brunswick (Germany), south aisle, 1240-1250.
- Heraclius fights against Chosroes' son. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.
- Heraclius before the miraculous sealed gate at Jerusalem. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.
- Heraclius carrying the Cross. Gradual of Fontevrault, Paris (France), ca. 1250-1260. Limoges, Biblio-thèque Municipale, Ms. 2, fol. 191v.
- Heraclius restores the Cross in humility. *Expositio in Apocalypsim*, Alexander of Bremen (†1271), Lower Saxony, last quarter of the 13th century. Cambridge, University Library, Ms. Mm.5.31, fol. 81v.

Bibliography

- ALEXANDER, Paul J. (1978): "The medieval legend of the Last Roman Emperor and its messianic origin", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, pp. 1-15.
- BAERT, Barbara (1999a): "Exaltatio crucis: de Byzantijnse keizer Heraclius (610-641) en het middeleeuwse Westen", *Bijdragen: International Journal for Philosophy and Theology*, vol. 60, pp. 147-172.
- BAERT, Barbara (1999b): "New Observations on the Genesis of Girona (1050-1100). The Iconography of the Legend of the True Cross", *Gesta*, vol. 38, n° 2, pp. 115-127.
- BAERT, Barbara (2004): *A Heritage of Holy Wood: The legend of the True Cross in Text and Image*. Brill, Leiden.
- BAERT, Barbara (2005): "Heraclius and Chosroes or The Desire for the True Cross", *The Bible and interpretation*. Available online: http://www.bibleinterp.com/articles/Baert_Heraclius_Chosroes.shtml (Last Access, May 10, 2015).
- BAERT, Barbara (2008): "Heraclius, l'exaltation de la croix et le Mont-Saint-Michel au XI^e siècle. Une lecture attentive du ms. 641 de la Pierpont Morgan Library à New York", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 51, pp. 3-20.
- BORGEHAMMAR, Stephan (2009): "Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts. Composed for the Celebration of Exaltatio Crucis", *Millennium*, vol. 6, pp. 145-201.
- CASTIÑEIRAS, Manuel (2011): *El Tapiz de la Creación*. Catedral de Girona, Girona.
- DRAPEYRON, Ludovic (1869): *L'Empereur Héraclius et L'Empire Byzantin au VIII^e siècle*. Ernest Thorin, Libraire-Éditeur, Paris.
- DRIJVERS, Jan Willem (2002): "Heraclius and the Restitutio Crucis: Notes on Symbolism and Ideology". In: REININK, Gerrit J.; STOLTE, Bernard H. (eds.): *The reign of Heraclius (610-641): crisis and confrontation*. Peeters, Leuven, pp. 175-190.
- FARAL, Edmond (1920): "D'un 'passionnaire' latin à un roman français: quelques sources immédiates du roman d'Eracle", *Romania*, vol. 46, pp. 512-536.

FROLOW, Anatole (1953): “La Vraie Croix et les expéditions d’Héraclius en Perse”, *Revue des études byzantines*, t. 11, pp. 88-105.

Available online: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rebyz_0766-5598_1953_num_11_1_1075 (Last Access, May 10, 2015).

FOLDA, Jaroslav (1995): *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge.

FULCHER OF CHARTRES (1973): *A history of the expedition to Jerusalem, 1095-1127*. W. W. Norton, New York.

KAEGI, Walter Emil (2003): *Heraclius, emperor of Byzantium*. Cambridge University Press, Cambridge.

KÜHNEL, Gustav (2004): “Heracles and the Crusaders: Tracing the Path of a Royal Motif”. In: WEISS, Daniel H.; MAHONEY, Lisa J. (eds.): *France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 64-75.

LEPRI, Nicoletta (2008): “Per un’ iconografia di Eraclio imperatore”, *Porphyra*, year V, n° 12, pp. 74-93. Available online: <http://www.porphyra.it/Porphyra12.pdf> (Last Access, May 10, 2015).

MARANCI, Christina (2008-2009): “The Humble Heraclius: Revisiting the North Portal at Mren”, *Revue des études arméniennes*, vol. 31, pp. 167-180.

MORRIS, Richard (1871): *Legends of the Holy Rood: Symbols of the Passion and Cross-Poems. In Old English of the Eleventh, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*. Early English Text Society, London.

PSEUDO-HRABANUS (2009): “Reversio sanctae crucis”. In: BORGEHAMMAR, Stephan: “Heraclius Learns Humility: Two Early Latin Accounts. Composed for the Celebration of Exaltatio Crucis”, *Millennium*, vol. 6, pp. 180-191.

REGAN, Geoffrey (2003): *First Crusader. Byzantium’s Holy Wars*. Palgrave Macmillan, New York.

SCHILLING, Alexander Markus (2008): “Die Reversio sanctae Crucis (BHL 4178) in slavischer Überlieferung”, *Analecta Bollandiana*, vol. 126, n° 2, pp. 311-333.

SOMMERLECHNER, Andrea (2003): “Kaiser Herakleios und die Rückkehr des Heiligen Kreuzes nach Jerusalem. Überlegungen zu Stoff- und Motivgeschichte”, *Römische Historische Mitteilungen*, vol. 45, pp. 319-360. Available online: http://hw.oeaw.ac.at/0xc1aa500d_0x00074b3f (Last Access, October 15, 2015).

THIERRY, Jean-Michel; THIERRY, Nicole (1971): “La cathédrale de Mren et sa décoration”, *Cahiers Archéologiques*, vol. 21, pp. 43-77.

TORP, Hjalmar (2006): “Un paliotto d’altare norvegese con scene del furto e della restituzione della vera croce: ipotesi sull’origine bizantina dell’iconografia occidentale dell’imperatore Eraclio”. In: QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.): *Medioevo: il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale* (Parma, 2003). Electa, Milano, pp. 575-600.



◀ North portal lintel at Mren (modern eastern Turkey), ca. 639-640.

Photo by Richard A. Elbrecht and Anne Elizabeth Elbrecht (2006). http://www.virtualani.org/mren/img_4487b.jpg [Last Access, May 10, 2015]



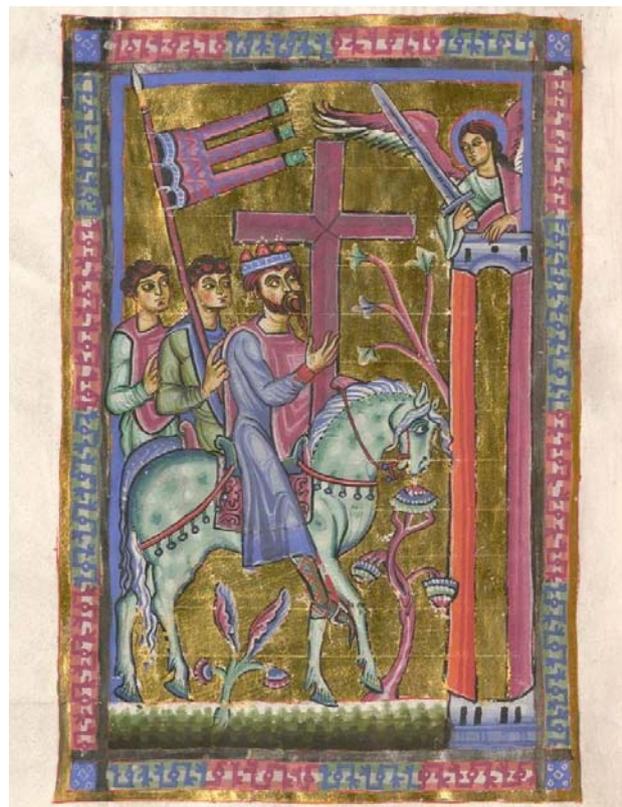
North portal lintel at Mren. Drawing by Jean-Michel Thierry and Nicole Thierry.

[Image: THIERRY, Jean-Michel; THIERRY, Nicole (1971): p. 70, fig. 29]



Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Sacramentary of Mont Saint-Michel, France (ca. 1060). New York, Pierpont Morgan Library, M. 641, fol. 155v.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m641.155v.jpg> [Last Access, May 10, 2015]



Heraclius restores the Cross to Jerusalem. Book of Pericopes from St. Erentrud, Salzburg (Austria), ca. 1140. Munich Bayerische Staatbibliothek, Clm. 15903, fol. 86v.

<http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00070697&pimage=00178&lv=1&l=en> [Last Access, May 10, 2015]



▲ Heraclius carrying the Cross. Homiliary of Le Cateau (France), ca. 1150. Le Cateau, Bibliothèque Municipale, Ms. 528, fol. 195.

http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID=1294810 [Last Access, May 10, 2015]

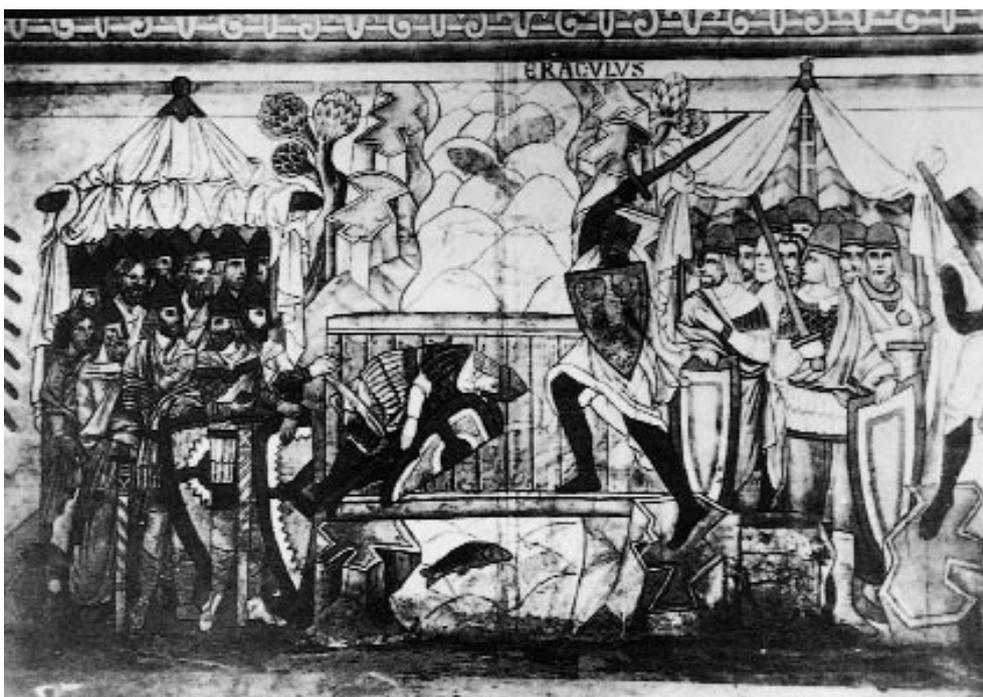
► Heraclius carrying the Cross. Calendar (September), Psalter of Saint Elizabeth, Thuringia (Germany), early 13th century. National Archaeological Museum of Cividale del Friuli (Italy).

<http://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/psalter-of-saint-elizabeth-1200s-everett.jpg> [Last Access, May 10, 2015]



▲ Heraclius receiving the submission of Chosroes II. Plaque from a cross, Meuse Valley (1160-1170). Champlévé enamel over gilt copper. Paris, Musée du Louvre, inv. MRR 245.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Cherub_plaque_Louvre_MRR245.jpg [Last Access, May 10, 2015]



◀ Heraclius and Chosroes' eldest son in single combat on the bridge over the Danube. Wall painting, Cathedral of St. Blaise, Brunswick (Germany), south aisle, 1240-1250.

[Image: BAERT, Barbara (1999a): p. 170]

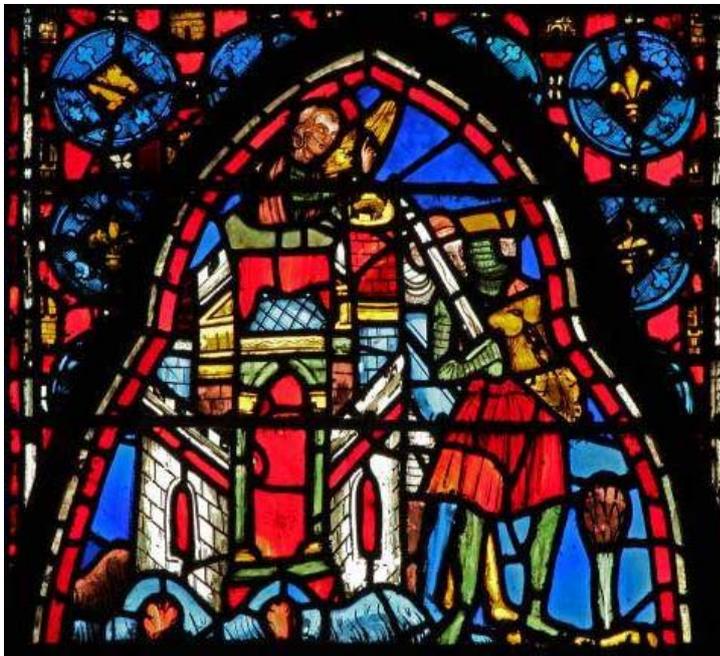


◀ Heraclius fights against Chosroes' son. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.

http://www.therosewindow.com/pilot/StChapelle/images/w15-131-IMG_9194.JPG [Last Access, May 10, 2015]

▼ Heraclius carrying the Cross. Gradual of Fontevrault, Paris (France), ca. 1250-1260. Limoges, Bibliothèque Municipale, Ms. 2, fol. 191v.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht1/IRHT_043535-p.jpg [Last Access, May 10, 2015]



▲ Heraclius before the miraculous sealed gate at Jerusalem. Sainte-Chapelle, Paris (France), Window A, ca. 1243-1248.

http://www.therosewindow.com/pilot/StChapelle/images/w15-124-IMG_9141.JPG [Last Access, May 10, 2015]

▼ Heraclius restores the Cross in humility. *Expositio in Apocalypsim*, Alexander of Bremen (†1271), Lower Saxony, last quarter of the 13th century. Cambridge, University Library, Ms. Mm.5.31, fol. 81v.

<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/166> [Last Access, May 10, 2015]



SAN PABLO

Santiago MANZARBEITIA VALLE

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

Recibido: 6/10/2015

Aceptado: 10/12/2015

Resumen: Pablo de Tarso (también llamado Saulo) es un personaje decisivo en los inicios del cristianismo, durante la época apostólica, por ser el primer teólogo que sintetiza la doctrina cristiana, difundiéndola desde Jerusalén y Asia Menor hasta Roma. Ciudadano romano, judío fariseo oriundo de la ciudad de Tarso en Cilicia, debió nacer entre los años 5 y 10 d.C. San Lucas en los *Hechos de los Apóstoles* lo presenta como perseguidor de los cristianos de Jerusalén, siendo testigo de la lapidación de Esteban (Hch 7, 57) hacia el año 33. Su repentina y radical conversión (*metanoia*) tiene lugar en el camino de Damasco al vivir la experiencia del encuentro con el Resucitado (Hch 9, 1-9; Hch 26, 12-18; 1 Cor 15, 8; Gál 1, 15-16). Tras ser bautizado por Ananías (Hch 9, 10-19) inicia la predicación que lo lleva a ser perseguido, viéndose obligado a huir de Damasco descolgado en un cesto. Partidario, por su educación griega, junto con Bernabé, de la tendencia cristiana helenista frente a la judía representada por Pedro y Santiago, fue considerado “Apóstol de los Gentiles” como consecuencia del concilio de Jerusalén, hacia el año 48, donde se aprueba la incorporación de los paganos, también denominados gentiles o prosélitos, al cristianismo eximiéndolos de la Ley judía (Hch 15). A través de viajes misioneros por el Mediterráneo oriental, funda numerosas comunidades cristianas en Asia Menor, a las que envía posteriormente diversas cartas apostólicas, que forman, junto a la enviada a Roma, el llamado “Corpus Paulino”, testimonios históricos que hacen de Pablo el principal protagonista y responsable de la introducción del mensaje evangélico en el mundo helenístico. Encarcelado al menos en dos ocasiones, la última en Jerusalén, es conducido a Roma; durante la travesía la embarcación naufraga en Malta, donde tiene lugar el episodio de la mordedura de la víbora a la que sobrevive. Llegado a Roma es decapitado durante la persecución de Nerón entre los años 63 y 67. Siguiendo esta sucinta biografía, el artículo recoge la progresiva iconografía de san Pablo, estructurándola temáticamente: su nombre, su fisonomía, caracterizada por su calvicie y barba; su condición de predicador en su gestualidad; su condición de filósofo y escritor, en su atuendo y en el libro o rollo que le distingue desde los inicios; como mártir, portando la espada, instrumento de su martirio con el que posteriormente se lo identifica; como ejemplo de conversión en su principal ciclo temático y finalmente en otros temas iconográficos, que además de anecdóticos, subrayan su consideración de apóstol de Cristo y su consecuente simbolismo eclesial.

Palabras clave: San Pablo; Pablo de Tarso; Saulo; conversión de san Pablo; concilio de Jerusalén; Corpus Paulino; libro; rollo; espada.

Abstract: Paul of Tarsus (also called Saulo) is an important character at the beginnings of Christianity during the apostolic period because he was the first theologian that synthesized the Christian doctrine, which then spread from Jerusalem and Asia Minor to Rome. He was a Roman citizen and a Jewish Pharisee from the city of Tarsus in Cilicia, where he was born on the year 5-10 d.C. Luke in the Acts of the Apostles presents him as someone who persecuted the Christians of Jerusalem, and as someone who witnessed the stoning of Stephen (Acts 7, 57) towards the year 33. His sudden and radical conversion (*metanoia*) took place on the road to Damascus after experiencing an encounter with the risen Christ (Acts 9, 1-9; Acts 26, 12-18; 1 Cor 15, 8; Gal 1, 15-16). After being baptized by Ananias (Acts 9, 10-19), he began his preaching and was later on persecuted for it being forced to leave Damascus hidden in a basket. Because of his Greek

education, together with Barnabas, he supported the Christian Hellenistic trend against the Jewish one represented by Peter and James. It is for that reason that he was called the Apostle of the Gentiles as a consequence of the Council of Jerusalem that met in the year 48, where the incorporation of the Pagans (proselytes) to Christianity was approved exempting them from the Jewish law (Acts 15). Through long missionary journeys across the Eastern Mediterranean, he founded numerous Christian communities in Asia Minor, to which he subsequently sent various apostolic letters that now form, together with that sent to Rome, the so-called *Pauline Corpus*, historical testimonies that make Paul the main protagonist and responsible for the introduction of the Gospel message in the Hellenistic world. Imprisoned at least in two occasions, the last one in Jerusalem, he was sent to Rome. During the journey to Rome, the boat shipwrecked on Malta, where the episode of the bite of the snake took place but he finally survived. Once back in Rome, he was beheaded during the persecution of Nero between the years 63 and 67. Following this brief biography, the article discusses the iconography of St. Paul by structuring it thematically: its name, its appearance, characterized by baldness and beard; its status as a preacher in his gestures; his status as philosopher and writer, in his attire and in the book or scroll that identifies him from the beginning; a martyr, carrying the sword, instrument of his martyrdom with which he is subsequently connected; as an example of conversion in its main thematic cycle, and finally in other iconographic themes that, in addition to being anecdotal, underline his consideration as an apostle of Christ and his subsequent ecclesiastical symbolism.

Keywords: Saint Paul; Paul of Tarsus; Saul; Conversion of Saint Paul; Council of Jerusalem; Book; Scroll; Sword.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El nombre

Su nombre en latín *Paulus* (contracción de *Paululus*) significa pequeño, mínimo, lo cual parece corresponderse con su propio testimonio donde se presenta como débil y tembloroso (1 Cor 2, 3), así como flaco y torpe al hablar (2 Cor 10, 10). Ambos testimonios apoyarían la única y apócrifa noticia sobre su aspecto externo relatada en los *Hechos de Pablo* donde Tito describe a Onesíforo el aspecto de Pablo para que pueda reconocerlo en el camino real de Listra: “Vio, pues, que se acercaba Pablo, hombre de pequeña estatura, calvo, de piernas arqueadas, vigoroso, cejijunto, de nariz un tanto sobresaliente, mas lleno de gracia. Unas veces parecía un hombre; otras tenía el rostro de un ángel” (3; HAAP II, 735)¹; la versión siríaca añade que Pablo tenía los ojos grandes². Debe notarse que frente al nombre semítico de Saúl (deseado [de Dios]), Saulo en griego, el nombre latino de Pablo con el que suele denominarse tras su conversión, sugiere un sentido de humildad, actitud que adopta tras su conversión³. No obstante el uso de doble nombre era común entre los judíos de la diáspora⁴.

¹ PIÑERO, Antonio (2010): p. 406.

² Ricciotti recoge tres descripciones posteriores: la de Jaun Malalas de mediados del siglo VI que añade a la calvicie el dato de que su cabeza y barba eran canosas y sus ojos azulencos; del diálogo Filiopatríde, 12 (atribuido a Luciano, pero compuesto en el siglo X) que especifica que Pablo era calvo por delante y la de Nicéforo Calixto del siglo XIV que aporta los datos de que tenía apariencias de una edad precozmente avanzada y de que su barba era abundante y más bien afilada. RICCIOTTI, Giuseppe (1950): p. 157.

³ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1998): p. 357. Vorágine recoge la opinión de Rabano Mauro que le da el sentido no solo físico de párvulo, pequeño, poca cosa, sino el espiritual de “sencillo de espíritu”.

⁴ BARTOLOMÉ, Juan José (2004): pp. 81-82.

Atributos y formas de representación

La primera iconografía cristiana del santo no parece recoger los rasgos de la tradición apócrifa mencionada, salvo la calvicie y quizás no de forma directa, sino que parte de la representación genérica del filósofo de la tradición clásica: calvo, con barba poblada (sus dos rasgos más personalizados), vestido con túnica y a veces también con manto, siendo paradigmática su imagen en el sarcófago de Junio Basso (siglo IV) donde aparece en el tema de la *Traditio Legis* y en la escena de su apresamiento. Es una imagen que tiene su razón de ser en la consideración de Pablo como un hombre sabio, la de un intelectual, un teólogo y una autoridad ya por parte de la primera comunidad cristiana; el propio San Pedro en su segunda carta (2 Pe 3, 15-16) menciona la sabiduría que le fue concedida.

Generalmente se lo representa como un hombre de edad madura. La calvicie de Pablo se interpreta desde los inicios como la de un hombre con frente despejada y un característico moñete (a veces acaracolado, como en las pinturas románicas catalanas) o flequillo en medio (a veces como una especie de sutil tonsura). En cuanto a la forma de su barba, es poblada y larga, a veces puntiaguda o partida en dos o más mechones, llegando a adquirir formas caprichosas.

Una de las más antiguas representaciones de San Pablo, anterior a la Paz de la Iglesia, fechada entre 160 y 180 y localizada en una gruta de Éfeso⁵, conjuga los rasgos más personales descritos con la indumentaria del filósofo clásico. Se trata de una escena en la que aparece predicando con el gesto de su mano derecha extendida y con un papiro desplegado en su mano izquierda, relativo al Evangelio o a sus propios escritos. Tecla aparece escuchando a Pablo desde una ventana y después a la izquierda del apóstol (HPbT 5-6).

Las siguientes representaciones corresponden al ámbito de las catacumbas romanas, como el reciente hallazgo (2009) de un tondo con la cabeza en la catacumba de Santa Tecla (finales del siglo IV) o la imagen en pie de la catacumba de Domitila (siglo IV). Ambas muestran esa barba larga y puntiaguda que lo caracterizará en la mayoría de las representaciones medievales, y que abogaría (teniendo como referente la mencionada pintura en Éfeso) por una mayor fidelidad a una tradición temprana en la verosimilitud de este rasgo, más aún considerando la temprana cronología y el ámbito funerario donde aparece⁶. La primera se ha querido considerar como un “retrato”⁷, a lo que posiblemente contribuiría su mejor calidad pictórica frente a la más burda y abocetada de la segunda. El realista retrato musivo del siglo V conservado en Rávena vendría a ser expresión de esa intención de perpetuar la imagen del apóstol, en un periodo en el que la iconografía cristiana ya ha trasmutado el retrato funerario en icono.

Su atributo más destacado y común desde el arte cristiano primitivo y durante toda la época medieval es el rollo que porta en su mano, sustituido de forma progresiva aunque

⁵ MÉNDEZ, José Antonio (2013): p. 17.

⁶ Sobre el tema del retrato funerario romano y el retrato de santos cristiano puede consultarse BELTING, Hans (2009): pp. 107-136.

⁷ Ricciotti considera que tras una visión de las fuentes literarias y artísticas de los primeros tiempos del cristianismo, si bien no puede hablarse de un retrato efectivo, disponemos de un aspecto físico más o menos exacto que ya estaba difundido entre los cristianos de Roma a partir del siglo III. RICCIOTTI, Giuseppe (1950): p. 161.

no definitivamente por el libro relativo al Evangelio, y concretamente también al libro de los Hechos de los Apóstoles y a sus cartas incluidas en el Nuevo Testamento. Son numerosas las representaciones al respecto, durante el período románico, en las que aparecen inscritas sobre el libro citas epistolares. Dos ejemplos significativos son la pintura mural procedente de la capilla del castillo de Orcau (Barcelona, MNAC) y la estatua-columna de Antealtares (Madrid, MAN). En el primero, la inscripción “VAX ELICIONIS MIIS” (Hch 9, 5) es la respuesta que Cristo da a Ananías sobre Pablo denominándolo “mi instrumento elegido”; en el segundo, la inscripción sobre el rollo “EGO PAVLVVS CUPIO DISSOLVI ETCVM XPO EssE MVLTO MELIVS” hace referencia a la afirmación de Pablo en Flp 1, 23 “...mi deseo es morir para estar con Cristo y eso es mucho mejor...”.

Réau considera que desde el siglo XIII su atributo personal es la espada de su martirio⁸, aunque ya encontramos representaciones ligeramente anteriores en la segunda mitad del siglo XII como la tabla procedente de la iglesia de San Vicente de Ávila. Permanece el libro en la mayoría de los casos, conjugándose ambos atributos en el período gótico, como en la representación mural de la iglesia de Torremocha de Jarama (Madrid). San Pablo puede llevar nimbo como atributo propio de los santos apóstoles, aunque en las representaciones tardoantiguas y en algunas imágenes individuales, así como en ciclos narrativos medievales puede carecer de este. En los episodios que atañen a la etapa de perseguidor, puede aparecer vestido como un soldado romano con armadura y capa con el fin de enfatizar su activismo anticristiano.

Al no conocer al Jesús histórico, Pablo no aparece en las representaciones evangélicas⁹, pero al ser considerado en la Iglesia como el Apóstol por antonomasia¹⁰ debido a su ferviente seguimiento de la figura de Jesús, se lo incluye en un lugar preferente en las representaciones de los apostolados, sustituyendo según Carmona Muela a Judas Iscariote¹¹. En estos generalmente se ubica a la izquierda de Cristo, como cabeza de la Iglesia de los gentiles por oposición a san Pedro situado a la derecha, cabeza de la Iglesia judía, pero hay ocasiones en que este orden se invierte para subrayar el valor de la gentilidad tras el Concilio de Jerusalén (mosaico de la Basílica de Santa Pudenciana de Roma, siglo IV) o posteriormente como afirmación del poder eclesiástico (murales románicos de Berzé-la-Ville, Borgoña, siglo XII)¹². Otras variaciones de su ubicación en las representaciones del Colegio Apostólico o asociadas a los profetas, que responden al simbolismo tipológico característico de la iconografía medieval, se tratan más adelante.

En la época medieval, junto a las abundantes representaciones de su simple figura parada, portando sus atributos, únicamente el libro o la espada desenvainada en su mano diestra y el libro en la izquierda, San Pablo tiene su propio ciclo narrativo, aunque no es

⁸ RÉAU, Louis (1997): p. 11. La espada, símbolo de justicia, debe entenderse en el martirio de Pablo como el derecho a ser decapitado por su condición de ciudadano romano, en lugar de ser crucificado.

⁹ Una excepción la constituye el tema eucarístico que se trata en el apartado posterior referente a otras representaciones paulinas.

¹⁰ PEDRO, Aquilino de (1990): p. 177.

¹¹ CARMONA MUELA, Juan (1998): p. 67. No obstante debe considerarse que fue san Matías el elegido para sustituir a Judas (Hch 1, 23-26), por lo que la figura de Pablo realmente sustituye a la de Matías en las representaciones del Colegio Apostólico para mantener el simbólico número de doce miembros.

¹² La peculiaridad de esta representación, que combina el Colegio Apostólico con el tema de la *Traditio Legis*, se trata más pormenorizadamente en el apartado posterior referente a otras representaciones paulinas.

muy común la seriación completa de todas las escenas, sino una selección de algunas de ellas. En el ámbito hispánico pueden señalarse desde la representación individual prerrománica del capitel del profeta Daniel de San Pedro de la Nave, con el rollo en la mano y exhortando con la izquierda (sin ningún afán descriptivo), a ciclos sintéticos de su vida como el de la arquivolta de la portada románica de Ripoll, el del retablo pictórico gótico del museo episcopal de Palma de Mallorca o el más desarrollado ciclo tallado y policromado del retablo de la iglesia de San Pablo de Zaragoza correspondiente al primer Renacimiento.

I. Saulo testigo de la lapidación de San Esteban (Hch 7, 57)

Puede considerarse un tema propio de la iconografía de san Esteban, en el que ocasionalmente puede omitirse la representación de Pablo, pero algunos ciclos carolingios no solo incorporan, sino que inician con este tema la vida de san Pablo. Lo más común es que aparezca como testigo de la escena, sin implicarse directamente en la acción, situado en el margen como mero observador o en un segundo plano cuidando de los mantos de los ejecutores, como en la miniatura del *Menologio de Basilio II* (BAV, Cod. Vat. Gr. 1613, fol. 985r, siglo XI). Es la única escena en la que puede aparecer como un hombre joven indicando que la acción tiene lugar durante su juventud¹³, como en el caso del folio 1v del código Clm 14345, de la Biblioteca del Estado de Baviera (c. 900), en la que destaca su presencia lateral pero a mayor escala.

II. Ciclo de la conversión (principalmente Hch 9, 1-25; también referencias en 1 Cor 15,8 y Gál 1, 15)

La más completa sucesión narrativa de la vida de Pablo es la que aparece en las biblias carolingias del siglo IX, seriando de modo ejemplar y literal cómo Saulo pasa de perseguidor a perseguido y que denominamos ciclo de la conversión. Es interesante observar las variaciones iconográficas de los dos ejemplos más representativos, la *Biblia de San Pablo Extramuros* (Roma), más pormenorizada y amplia en el número de escenas y la *Biblia de Carlos el Calvo* (París) cuyas escenas comentamos a continuación¹⁴.

- Saulo recibe en Jerusalén de manos del sumo sacerdote las credenciales para la sinagoga de Damasco con el fin de perseguir a los seguidores de Jesús. Se omite la entrega de las credenciales (que en el ejemplo romano cobra un amplio desarrollo), pero se representa a Pablo saliendo de Jerusalén poniéndose en camino. Ha de señalarse su indumentaria de soldado romano.
- La conversión de Saulo en el camino de Damasco. Representa la caída de Saulo deslumbrado y escuchando la voz de Jesús que lo interpela “Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?”. La teofanía de Cristo es representada por la *Dextera Domini* de la que emergen los rayos de luz que “deslumbran” a Pablo que cae al suelo¹⁵. En la iconografía románica la *Dextera Domini* es sustituida por el busto de Cristo, sin duda con el fin de destacar de forma explícita el encuentro de Saulo con la segunda persona de la Trinidad. Así puede apreciarse en las escenas de los ciclos musivos de Cefalú y Monreale.

¹³ BARTOLOMÉ, Juan José (2004): p. 81.

¹⁴ Kessler considera que ambas representaciones fueron elaboradas a partir de un modelo preexistente que ilustraría el libro de los Hechos de los Apóstoles y que el ciclo carolingio de la conversión de san Pablo es el resultado de un extracto de un modelo bizantino que sería ya conocido en el siglo V en Occidente. KESSLER, Herbert Leon (1977): p. 124.

¹⁵ Conviene recordar que aunque la tradición iconográfica desde 1500 suele presentar a Pablo caído del caballo, la referencia a la montura no aparece en el texto de los Hechos y la mayoría de las representaciones medievales, fieles al mismo, omiten su representación.

- Saulo cegado entra en la ciudad de Damasco. Conducido de la mano, portando un bastón, propio de un ciego, es introducido en la ciudad tomado por la muñeca por uno de sus acompañantes, cuya caracterización de soldados romanos indica su condición de gentiles.
- Visión de Ananías e imposición de manos a Pablo (Bautismo de Pablo). Ananías acostado tiene la revelación (representada como en la escena anterior por la mano de Dios) de la identidad de Saulo y recibe la misión de imponerle las manos. Ananías nimbado le impone las manos y literalmente a Pablo “Al instante se le cayeron de los ojos unas como escamas, recobró la vista, se alzó, se bautizó, comió...”. La escena del bautismo en sí no se representa, pero conviene recordar que la imposición de manos simboliza la recepción del Espíritu Santo en el sacramento de la confirmación, que junto al bautismo y la eucaristía (comió), constituyen el rito de la iniciación cristiana¹⁶. Pablo aparece ya vestido con túnica y manto.
- Pablo predicando en la sinagoga de Damasco. La escena ubica a Pablo con gesto exhortativo bajo un pórtico clásico¹⁷; la actitud de escucha de los presentes y sus gestos recogen fielmente lo que el texto canónico dice “Todos los oyentes comentaban asombrados”¹⁸.
- Fuga de Pablo descolgado en una cesta de la ciudad de Damasco. Esta escena se omite en la Biblia parisina, pero concluye el folio iluminado relativo al ciclo que nos ocupa en la de San Pablo Extramuros en Roma¹⁹. Lo anecdótico de la escena parece motivar su amplio eco en la iconografía medieval²⁰, aunque deba interpretarse como ejemplo de su inmediata persecución, de la que Pablo fue objeto en toda su vida apostólica. Aun cerrando literaria e iconográficamente este ciclo, es también representativa del inicio de su vida apostólica. Es muy ilustrativo de ello la inicial P historiada de las Epístolas de Pablo de un manuscrito del siglo XII conservado en Oxford donde, adaptándose al cuerpo de la letra, de arriba hacia abajo, se representan consecutivamente tres escenas clave: predicación, huida y martirio. La escena en cuestión se adapta al cuerpo recto del centro de la inicial, lo que se aprovecha para representar la muralla de la ciudad de Damasco y la atalaya desde donde, sirviéndose de cuerdas, sus discípulos lo descuelgan en el interior de una espuerta.

III. Escenas de la vida apostólica

Otras grupo de escenas relativas a su vida apostólica posterior subrayan su papel como evangelizador: predicando, siendo perseguido, maltratado o encarcelado por causa del Evangelio, como taumaturgo, acompañado de sus discípulos o colaboradores, así como otras vicisitudes acaecidas durante sus viajes, para culminar sufriendo el martirio.

¹⁶ Aunque el texto de los Hechos de los Apóstoles no lo menciona específicamente, en la escena de Monreale donde prevalece la representación del rito del agua bautismal, es Ananías el ministro que administra el sacramento del Bautismo. Es interesante ver cómo la iconografía románica de este ejemplo se separa del texto para describir la liturgia bautismal medieval con todos sus elementos (pila, agua, acólito con la vela, etc.).

¹⁷ En el ejemplo romano la escena tiene lugar bajo una bóveda baída bizantina, como bizantina es también la bóveda gallonada representada en la primera escena de la entrega de las credenciales en la ciudad de Jerusalén.

¹⁸ Muestra muy expresiva de la vehemente respuesta de los oyentes de san Pablo es la que encontramos ilustrando las Epístolas de Pablo en el Cod. Sang. 64, p. 12, de la Stiftsbibliothek de St. Gallen (2ª mitad del siglo IX), donde el apóstol, nimbado, con el libro y subido en un estrado, símbolo magisterial, predica a un grupo de judíos y paganos.

¹⁹ Lo que contribuye a una fuente común previa (cfr. n. 12).

²⁰ A la popularidad del tema debió contribuir el hecho de que san Pablo fuese el patrón de los cesteros. Una placa de cobre esmaltada, que formaría parte de una arqueta, conservada en el museo londinense Victoria & Albert, describe de forma realista la acción tanto en los detalles descriptivos como en los operarios que desde la muralla y en tierra ayudan a Pablo a escapar.

No obstante no existe una seriación completa de su intensa y prolija actividad como para reconocer un ciclo completo²¹. Señalamos las tres más representativas.

- Pablo hecho prisionero. La acción puede tener lugar en Filipos, Jerusalén o Roma. Aunque no siempre se especifica, a veces puede deducirse del contexto iconológico. La más conocida representación es la del mencionado sarcófago de Junio Baso, donde se pone en paralelo con la escena de la prisión de San Pedro y ambas en relación a la del prendimiento del propio Cristo igualmente representado. Pablo, caracterizado según la tipología del filósofo clásico más arriba descrita, es conducido por dos sayones, uno detrás que lo conduce maniatado y otro delante abriendo camino.
- Pablo mordido por una víbora en Malta (Hch 28, 1-6). En la narración de Hechos se dice que la víbora se agarra a la mano de Pablo, pero del hecho de que Pablo sobreviva sin síntoma alguno parece deducirse que la víbora no llega a picarle inyectando su veneno. Así lo interpreta Vorágine²², que siguiendo el texto neotestamentario, dice que se sacudió el animal en el fuego de una hoguera. Réau²³ pone esta anécdota, a la que califica de leyenda, en relación con un texto del final del evangelio de Marcos (Mc 16,18), donde agarrar serpientes se menciona como uno de los signos de los creyentes. Esta escena lo convirtió en la religiosidad popular en protector de los naufragos y de los mordidos por serpientes. Quizás a este valor apotropaico añadido pueda responder la pintura mural que representa el hecho en la capilla de San Anselmo, c. 1160, en la Catedral de Canterbury.
- La decapitación de San Pablo en Roma. La escena no se refleja en los textos canónicos, sino que responde a la tradición de la Iglesia²⁴. Según esta, su muerte y sepultura tuvo lugar fuera de los muros de Roma en el lugar denominado *Acque Salvie*, junto a la vía ostiense²⁵. Al ser ciudadano romano no podía ser crucificado, por lo que la tradición habla de degollación, aunque los textos apócrifos y la iconografía narran y representan claramente su decapitación. En la inicial historiada del manuscrito de Oxford comentada más arriba, Pablo aparece en pie, agarrado a la altura del cuello por el sayón que se dispone a cortar su cabeza con la espada, mientras en el cielo la *Dextera Domini* bendice al mártir. En el ciclo románico de Monreale (Sicilia) la escena cobra ya un mayor desarrollo: el cuerpo maniatado de Pablo yace en el suelo junto a su cabeza, con los ojos vendados y de la que mana sangre, y sobre uno de los tres manantiales que brotaron al rebotar su cabeza tres veces en el suelo. La escena está centrada por la figura del sayón que envaina la espada mientras contempla el milagro; la monumentalidad y centralidad dadas a esta figura se deben sin duda a su identificación con Longino, uno de los tres verdugos posteriormente convertidos y mártires. Dos grupos enmarcan la escena, el de los emisarios de Nerón ante las murallas de la ciudad y el de los seguidores de Pablo. No deja de ser significativa la duplicación del martirio de Pablo en el ciclo de la portada de Ripoll: en una dovela se representa la decapitación y en la consiguiente que cierra el ciclo, cómo el sayón muestra la cabeza a modo de trofeo empuñando la espada de la justicia romana, de forma similar a como lo hará el propio Pablo en su inmediata iconografía románica.

²¹ Sin duda el conjunto de mosaicos de la catedral de Monreale en Sicilia (1180-1190) relativo a toda su vida, que incluye mayoritariamente las escenas del ciclo de la conversión, es el que contiene un mayor número de escenas relativas a la vida apostólica de san Pablo, que van acompañadas de letreros en latín. Para Velmans, se caracterizan por abundantes elementos narrativos y una iconografía de influencia romana. VELMANS, Tania; KORAC, Vojislav y SUPUT, Marica (1999): p. 132.

²² SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1998): p. 357.

²³ RÉAU, Louis (1997): p. 20.

²⁴ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1998): pp. 359-362. Se recogen variaciones y detalles del proceso de Pablo y de los acontecimientos en torno a su martirio que la iconografía recoge, como la figura de Plantila, con cuyo velo Pablo venda sus ojos.

²⁵ BARTOLOMÉ, Juan José (2004): p. 274. De forma crítica, el autor, ubica en este lugar el episodio.

IV. Otras representaciones paulinas

Existe una serie de representaciones, que no son propiamente escenas narradas en los Hechos o referidas expresamente en las cartas de San Pablo, pero que aluden a su actividad en dichas fuentes literarias. También Pablo aparece representado en diversas escenas de la vida de san Pedro o relacionadas con este, al representar ambos respectivamente la universalidad del mensaje de Cristo destinado tanto a paganos como a judíos. Otros temas recogidos tienen un profundo carácter teológico o eclesiológico, incluso funerario, a los que la iconografía supo dar forma visual.

- El abrazo de los apóstoles Pedro y Pablo. Esta escena posiblemente fue creada por la iglesia primitiva para transmitir la unidad de las dos corrientes del cristianismo, judía y gentil tras el llamado Concilio de Jerusalén (Hch 15, 1-35). Si bien se dice que Pablo y Bernabé fueron recibidos por los apóstoles, no se menciona el abrazo, que hay que entender como símbolo del acuerdo y unidad final del mencionado episodio. De la antigüedad del tema es muestra el bajorrelieve del siglo IV conservado en el Museo Paleocristiano de Monastero, en las afueras de Aquileia, ciudad situada en el extremo norte de Italia, junto al Adriático. La escena vuelve a aparecer en la época medieval (siglo XII) en el ciclo de la vida de San Pedro ubicada en el ábside lateral derecho de la catedral de Monreale. En el centro de la misma, Pedro y Pablo se abrazan en presencia de Bernabé (tras Pablo) y de un apóstol que aparece tras una puerta entreabierta y que, siguiendo el texto de Hechos, debe representar a “los ancianos” de la comunidad de Jerusalén.
- Pablo como intercesor del alma cristiana. Teniendo como referencia que la primera iconografía paulina aparece en el ámbito funerario de la pintura mural de las catacumbas y los sarcófagos paleocristianos, en el período románico tardío encontramos la representación de Pedro y Pablo asociados a la psicostasis. Entre otros, el ejemplo más significativo es el panel lateral de Sant Cristófol de Toses (Barcelona, MNAC), donde la personificación del alma cristiana aparece entre Pedro, esgrimiendo las llaves de su autoridad eclesial, y Pablo, que de forma elocuente intercede portando la espada símbolo de justicia. Con una iconografía menos explícita, pero en la misma clave, debe interpretarse la representación de ambos santos portando sus atributos flanqueando la figura de Cristo en el sepulcro gótico de la primera mitad del siglo XV, realizado en alabastro policromado para don Diego de Anaya, ubicado en su capilla funeraria de la Catedral Vieja de Salamanca.
- La *Traditio Legis*. Pedro y Pablo en pie flanquean a Cristo entronizado, de quien reciben la Nueva Ley. La escena más universalmente conocida es la del mencionado sarcófago de Junio Basso del siglo IV. Un Cristo de tipo helenístico (joven togado e imberbe) entronizado en una silla curul de magistrado romano y posando sus pies sobre el cielo (representado por la figura de Urano) a modo de escabel, entrega a Pedro y Pablo sendos *rotuli*²⁶. El tema de la *Traditio legis et clavis*, además de significar el primado de Pedro en la Iglesia, tiene un sentido escatológico²⁷ al aparecer principalmente en los sarcófagos paleocristianos. El tema no fue tan común en la época románica, pero puede encontrarse por ejemplo en el tímpano de la portada del monasterio de Sant Pau del Camp de Barcelona. Especialmente significativa es la variante iconográfica de la pintura mural del ábside de la capilla de los monjes en Berzé-la-Ville, de c. 1100, donde el tema de la *Traditio* se funde con la representación del Colegio Apostólico. Pablo, que porta un *rotulus* con la inscripción “TU ES CHRISTUS”, encabeza el grupo de apóstoles a la derecha de Cristo que lo bendice ostensiblemente, mientras el grupo a su izquierda queda encabezado por

²⁶ LEAL LOBÓN, Manuel (2011). El autor realiza un análisis teológico-iconológico del programa iconográfico del sarcófago.

²⁷ PALAZZO, Éric (1988): pp. 170-171.

Pedro que recibe de manos de Cristo otro *rotulus* con la exhortación “TU ES PETRUS”²⁸, relativa al primado de la Iglesia. La inversión de la disposición habitual de los dos *Príncipes de la Iglesia* se ha justificado por una simple razón protocolaria y compositiva²⁹, aunque diversos estudios han hecho una lectura en clave de la Reforma Gregoriana³⁰. Efectivamente, aunque basada en la *Traditio*, la representación no se reduce a las figuras de Pedro y Pablo, sino a todo el apostolado además de a los primeros Papas y diáconos de la Iglesia de Roma, subrayando la legitimidad y autoridad espiritual de los sucesores de Pedro³¹.

- Pablo como miembro del Colegio Apostólico. En continuidad con el tema anterior y complementando lo mencionado al respecto en el apartado de formas de representación, la figura de San Pablo ofrece ligeras variantes de orden compositivo en algunas imágenes del apostolado. Destacamos algunos ejemplos singulares dentro del ámbito hispánico. Especialmente significativa es su representación y ubicación entre “los doce” en la doble página del *Beato de Gerona* por ser posiblemente la primera vez que en el ámbito hispánico medieval aparece caracterizado con un afán personalizador en su calvicie y barba, así como por estar ubicado en el lugar de menor dignidad³², esto es en el extremo izquierdo de la composición (derecho para el espectador), algo que parece subrayar el hecho de que sea el único apóstol que carece de nimbo. La tradicional ubicación de Pedro y Pablo en la presidencia del Colegio Apostólico es desplazada un puesto a causa de la presencia de la Virgen y San Juan Bautista en el mural del ábside de la iglesia de Sant Pere del Burgal (Barcelona, MNAC) de c. 1100. En los murales de Maderuelo (Madrid, Museo Nacional del Prado), Pablo aparece representado inmediatamente a Pedro ante la puerta de la composición cuadrangular de la Jerusalén Celeste, del mismo modo que ambas figuras se ordenan en su representación escultórica en el Pórtico de la Gloria de Compostela. Por último, debe señalarse su asociación con el apóstol san Juan en el tímpano lateral de la Portada del Obispo de la Catedral de Zamora.
- San Pablo en cátedra. La ubicación del tema en ábsides o altares indica la dignidad de Pablo como pilar de la Iglesia. Sentado en un trono y sobre un almohadón, nimbado, bendice con la diestra mientras sostiene el libro en la izquierda. Su representación se dispone pareja a la similar de San Pedro: en la catedral de Palermo ambas ocupan los respectivos cascós absidales laterales en paralelo a la figura de Cristo en el ábside central. En las tablas de altar románicas de Sant Pere de Orós conservadas en el MNAC de Barcelona, Pablo empuña la espada en su diestra y extiende la mano izquierda en la que se ha omitido la presencia del libro. Una representación anterior del siglo XII, más elaborada, la encontramos ilustrando el prólogo de la Carta a los Romanos en el códice Clm 4565 de la Biblioteca Estatal de Baviera, donde aparece entronizado ante griegos y judíos, desplegando un extenso rollo y con el libro abierto en su regazo. Interesante es la variante en actitud orante con las manos juntas en la talla del retablo

²⁸ OURSEL, Raymond (1980): p. 202. Ambas inscripciones son recogidas por Oursel, quien por otra parte considera que existe un equilibrio a la hora de tratar a los dos copatronos de la abadía de Cluny.

²⁹ NICOLAS, Fernand (2005): p. 18.

³⁰ Para una detallada información sobre el tema pueden consultarse: PALAZZO, Éric (1988); RUSSO, Daniel (2000); ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2007) y (2011).

³¹ El monasterio de Cluny, considerado como la segunda Roma, estaba desde su fundación en 910 bajo la advocación de san Pedro y san Pablo y por su directa vinculación a Roma tenía el privilegio de la exención monástica. La *Traditio* de Berzé-la-Ville se realiza poco después de la Querrela de la Investiduras que enfrentó al emperador Enrique IV con el papa Gregorio VII, que en su *Dictatus Papae* asume la exclusiva potestad de nombrar, deponer y trasladar a los obispos. Gregorio VII y Urbano II utilizarán Cluny como símbolo de la libertad de la Iglesia. La representación de santos de la iglesia oriental en la parte baja del ábside se ha puesto en relación con la Primera Cruzada proclamada por Urbano II y la necesidad de la misión de la Iglesia de evangelizar a los no cristianos: vid. LAPINA, Elizabeth (2005).

³² No con una intención peyorativa sino significándole como “el último entre los apóstoles”, tal como él mismo se denomina por haber perseguido a la iglesia de Dios (1 Cor 15, 9).

hispanoflamenco de Gil de Siloé en la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, posición que lo lleva a sujetar la espada con el brazo a la altura del corazón. A la misma corriente estilística y similar cronología responde su representación labrada en el tímpano de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid como patrono de la vecina iglesia y convento bajo la advocación de San Pablo.

- San Pablo escritor. Por su singularidad es interesante recoger esta iconografía que muestra la principal actividad intelectual de Pablo. Sentado y escribiendo con el cálamo en un volumen, aparece junto a una inscripción que identifica al personaje y la propia actividad en un manuscrito de las Cartas Paulinas del siglo IX procedente del *scriptorium* del Monasterio de St. Gallen. Una variante de esta representación en la iconografía bizantina, es la de Pablo dictando el texto a un escriba, posiblemente a san Marcos, evangelista y colaborador de Pablo en su primera misión, en la que visitan la ciudad de Pafos en la isla de Chipre. Marcos aparece sentado en una cátedra redonda escribiendo, Pablo en pie tras él se inclina dictándole el texto al oído y gesticulando con la mano. La escena aparece pintada en una pechina de la iglesia de Santa Parasceve en Geroskipos, suburbio de Pafos³³.
- Pablo y sus discípulos. Además de Marcos, otros colaboradores o discípulos se han representado junto a Pablo. Entre ellos debe destacarse a Tito y Timoteo, que aparecen a derecha e izquierda de san Pablo en uno de los púlpitos realizados para la catedral de Pisa por el maestro Guglielmo entre 1159 y 1162, trasladados a la catedral de Cagliari (Cerdeña) en 1312. Más conocida es la escena en que san Pablo entrega sus cartas a Timoteo y Silas, inspirada posiblemente en la expresión “Querido Timoteo, conserva el depósito (de la fe)...” (1 Tim 6, 20) que de forma análoga vuelve a repetir al final de la segunda carta a su discípulo (2 Tim 4, 5)³⁴. La escena representada en los mosaicos de Monreale recuerda el tema de la *Traditio Legis*: Pablo sentado en la cátedra entrega el rollo de las cartas pastorales a Timoteo, barbado, para que sean transmitidas; tras este, un Silas imberbe extiende sus manos en gesto también de aceptación. Curiosa es también la representación de san Pablo recibiendo a san Lucas, evangelista y autor de los Hechos, como discípulo; la tabla del Maestro de Villahermosa en el Museo de la Academia de Valencia muestra a Pablo en pie, sosteniendo el libro y bendiciendo a Lucas arrodillado.
- La misa de los apóstoles. Este tema, característico del ámbito bizantino, suele ubicarse desde el siglo XII, en el medio cilindro del ábside del presbiterio. Representa la eucaristía administrada bajo las dos especies por el propio Cristo (su imagen puede aparecer duplicada) como sacerdote. Los apóstoles Pedro y Pablo encabezan los dos grupos de apóstoles a derecha e izquierda de Cristo, que da el pan a Pedro y sostiene el cáliz del que Pablo bebe. Aunque no conocemos un tema similar en la iconografía occidental, queremos llamar la atención sobre la particular iconografía de la Última Cena en la pintura mural procedente de la capilla de Santa Catalina de la Catedral de la Seo de Urgell (Museu Episcopal de Vic). Como es tradicional, Pedro aparece a la derecha de Cristo, mientras que el apóstol a su izquierda por su fisonomía pudiera identificarse con Pablo³⁵. Es igualmente significativa la presencia de Pablo en la iconografía bizantina, confrontada a la de Pedro, en escenas como Pentecostés o la Dormición de la Virgen, en la que Pablo se inclina a los pies del catafalco de la Virgen mientras Pedro lo hace en la cabecera del mismo.
- Simbolismo tipológico de San Pablo. Dentro del simbolismo tipológico que caracteriza la iconografía medieval debe destacarse la relación entre la figura de Pablo, como la del resto de los apóstoles, confrontada a la de los profetas. Dos ejemplos muy representativos

³³ HEIN, Ewald; JAKOVLJEVIC, Andrija; KLEIDT, Brigitte (1997): pp. 117-118.

³⁴ CAPPELLETTI, Lorenzo (2009). El autor ilustra con esta escena de la catedral de Monreale una selección del comentario de Ceslas Spicq (*Saint Paul. Les Épîtres pastorales*, París, Gabalda, 1947).

³⁵ La escena parece concebirse como representación litúrgica del rito eucarístico presidida por Cristo, que bendice el cáliz que alza san Pedro, mientras el supuesto Pablo levanta su mano a modo de concelebrante.

correspondientes a la escultura monumental románica y protogótica son respectivamente: el del pórtico de la abadía de Moissac, donde se relaciona con la figura de Jeremías, y el del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, en el que se ubica en paralelo al profeta Isaías. Los bancos de los retablos góticos y los respaldos de las sillerías de coro bajomedievales son también lugares donde se desarrolla este paralelismo tipológico. Es el caso del *Retablo de la Virgen y san Francisco* (Madrid, Museo Nacional del Prado) obra de Nicolás Francés, donde un Pablo caracterizado como venerable anciano de pelo y barba blancos³⁶ se apoya en un gran estoque mientras señala con la diestra la contigua figura del profeta Daniel.

- El Molino Místico o San Pablo molinero. Se trata de un tema alegórico propio del simbolismo tipológico medieval, cuyo origen según Réau parece remontarse a la época del Abad Suger³⁷. Aunque no pueda considerarse a Suger como el creador intelectual del tema, es quien lo interpreta al contemplar el famoso capitel sobre este tema, ubicado en la nave norte, durante su visita a Vézelay. Poco después el tema será representado en uno de los registros de la llamada vidriera tipológica de Saint-Denis. Siguiendo el capitel de Vézelay, el tema consta básicamente de dos figuras: un profeta (muy posiblemente el mismo Moisés) que vierte el grano en la tolva de un molino y el propio Pablo que recoge la harina en un saco, simbolizando que la Antigua Ley (el grano) recibida en el Sinaí por Moisés, pasada por la cruz de Cristo (la rueda del molino), se revela en las Epístolas de Pablo (la harina) del Nuevo Testamento³⁸.

Fuentes escritas

La principal fuente literaria canónica para la figura de san Pablo es el libro de los *Hechos de los Apóstoles* que la tradición pone bajo la autoría del evangelista Lucas, escrito entre los años 62 y 70. Las cartas del propio san Pablo son útiles para comprender algunos temas o perfilar la personalidad del apóstol, pero no aportan prácticamente datos para su iconografía. Lo mismo puede decirse de la primera carta de Pedro.

La principal fuente apócrifa es el extenso escrito *Hechos de Pablo* estructurado en tres partes: los *Hechos de Pablo y Tecla*, el *Martirio de Pablo* y las *Epístolas apócrifas de Pablo a los Corintios y de los Corintios a Pablo*. Los *Hechos de Pablo y Tecla* serían compuestos en Asia Menor entre los años 160-170³⁹, mientras que el *Martirio de Pablo* dataría de los siglos IV-V. La *Leyenda Dorada* de Santiago de Vorágine, en su capítulo XC, recoge referencias de la carta apócrifa de Dionisio de Alejandría a su hijo Timoteo, útiles también para la iconografía de la muerte de san Pablo.

Extensión geográfica y cronológica

Observa Réau que al no ser un santo tan popular como san Pedro, se da una relativa pobreza de su iconografía y que el arte no lo ha representado proporcionalmente a su importancia como evangelizador⁴⁰, pero quizás habría que matizar que más que pobre fue efectivamente, poco popular comparada con la de san Pedro.

³⁶ Esta singular y poco habitual rara iconografía de Pablo canoso se corresponde con la descripción del siglo VI de Juan Malalas. RICCIOTTI, Giuseppe (1950): p. 157.

³⁷ RÉAU, Louis (1997): p. 23. Para profundizar en el tema consultar HADDAD, Elise (2009): pp. 2-8.

³⁸ POFFET, Jean-Michel (2001): pp. 50-51.

³⁹ VOURAUX, L (1913): pp. 150-152.

⁴⁰ RÉAU, Louis (1997): p.10.

La representación de san Pablo se desarrolla de forma ininterrumpida al menos desde finales del siglo IV hasta la actualidad en los territorios católicos de Occidente, cobrando especial significación teológica, si bien no iconográfica, en las iglesias luterana y anglicana ya desde el siglo XVI. Menos abundante y prolija es su representación en el ámbito ortodoxo bizantino, donde no obstante su figura forma parte de temas propios de la tradición oriental como la Etimasia o la Misa de los apóstoles durante la Plena y Baja Edad Media, llegando hasta la escuela de iconos rusa, de la que es buena muestra el icono de san Pablo pintado por Andrei Rublev a principios del siglo XV.

Soportes y técnicas

Por su significación, la imagen de Pablo fue tratada en todo tipo de técnicas artísticas. En el arte paleocristiano, en la pintura mural de las catacumbas romanas; grabada en piedra (placa tumbal del niño Asellus en los Museos Vaticanos); en bajorrelieves como el que lo representa abrazando a Pedro (Museo Paleocristiano de Monastero, Aquileia), en altorrelieves como los del sarcófago de Junio Baso y en vidrios pintados y dorados. También en los mosaicos romanos de finales del siglo IV (Santa Pudenciana) y ravenienses del siglo V, así como en los romanos de época carolingia (basílica de Santa Práxedes, siglo IX) o en los románicos sicilianos del siglo XII (Palermo y Monreale). Es muy significativa su presencia en los manuscritos iluminados carolingios del siglo X, así como en las diferentes técnicas del período románico de toda Europa: escultura monumental, pintura mural y sobre tabla, y ocasionalmente en esmaltes. En el período gótico además de pintada en muro (Giotto, iglesia superior de Asís, finales del siglo XIII) y tabla (*Retablo de san Pablo*, palacio episcopal de Palma de Mallorca, siglo XIV), aparece también en la escultura cincelada en piedra de las portadas catedralicias (como por ejemplo Reims o París) o policromada en alabastro. También tallada en madera de su color en las sillerías corales y policromada en los retablos monumentales. Igualmente correspondientes al período bajomedieval son sus representaciones en el arte de la vidriera y en las tapicerías de transición hacia el primer Renacimiento.

Precedentes, transformaciones y proyección

Tal como se ha visto en el estudio previo, la imagen de San Pablo tiene su más claro precedente en la representación del filósofo de la tradición clásica portando el rollo o libro. Su iconografía, fijada desde las primeras manifestaciones artísticas paleocristianas, apenas sufre variaciones en toda la época medieval, con la excepción de la referida a su indumentaria de soldado romano en las escenas narrativas previas a su conversión. Hacia la segunda mitad del siglo XII se introduce su segundo y característico atributo, la espada de su martirio. Es de señalar cómo en las obras de transición de la Baja Edad Media al primer Renacimiento se introducen en su atuendo, en las escenas narrativas de su vida, elementos orientales con la misma intención de señalar su condición de fariseo perseguidor de los cristianos. De ello es buena muestra el retablo mayor tallado y policromado realizado por Damián Forment entre 1511 y 1517 para la iglesia de San Pablo en Zaragoza. En ellas aparece tocado con un turbante en las escenas relativas a su envío desde Jerusalén y en su conversión en el camino de Damasco. En ambas se lo representa montado a caballo, elemento prácticamente ajeno a la tradición medieval que ahora emerge en su iconografía para permanecer en épocas posteriores.

Selección de obras

- Pablo exhortando a Tecla. Pintura mural en una gruta de Éfeso (Turquía), c. 180.
- Retrato de San Pablo. Pintura mural de la Catacumba de Santa Tecla, Roma, siglo IV.
- Abrazo de Pedro y Pablo. Bajorrelieve, siglo IV, Museo Paleocristiano de Monastero, Aquileia (Italia).
- Mosaico absidal de la Basílica de Santa Pudenciana de Roma, siglo IV.
- San Pablo, mosaico, siglo V. Oratorio de San Andrés, Museo Arzobispal de Rávena (Italia).
- San Pablo con el rollo exhortando. Lateral del capitel de Daniel en el foso de San Pedro de la Nave, Zamora (España), siglo VII.
- San Pablo. Pintura mural procedente de la capilla del castillo de Orcau, Lérida (España), 2ª mitad del siglo XII. Barcelona, MNAC.
- Giotto, retrato de san Pablo, iglesia superior de Asís (Italia), c. 1300.
- Andrei Rublev, Icono de San Pablo, c. 1407. Moscú, Galería Tretyakov.
- San Pablo escribiendo. Wolfcoz, manuscrito de las Cartas Paulinas procedente del scriptorium monástico de St. Gallen, siglo IX. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 54 [inscripciones: “S(AN)C(TU)S PAULUS” y “sedet hic scripsit”].
- Estatua-columna de San Payo de Antealtaraes, Santiago de Compostela (España), c. 1152. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 55479.
- San Pablo. Pintura sobre tabla procedente de la iglesia de San Vicente de Ávila (España), 2ª mitad del siglo XII. Ávila, Museo Diocesano.
- San Pablo con libro y espada. Pintura mural, c. 1450, iglesia de San Pedro Apóstol de Torremocha de Jarama, Madrid (España).
- Lapidación de san Esteban. *Epístolas de San Pablo*, c. 900. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14345, fol. 1 v.
- Lapidación de san Esteban. *Menologio de Basilio II*, siglo IX. Roma, BAV, Ms. Vat. Gr. 1613, fol. 985 r.
- Ciclo de la conversión de san Pablo. Haregarius, *Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivian)*, c. 840. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 386v.
- San Pablo predicando a judíos y paganos. *Epístolas de Pablo*, 2ª mitad del siglo IX. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 64, p. 12.
- Inicial historiada de las *Epístolas de Pablo*, scriptorium de Winchester, siglo XII. Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. D.1.13, fol. 1r.
- Pablo descendido en una cesta de la muralla de Damasco. Placa de cobre esmaltado, c. 1170-1180. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. M.312-1926.
- San Pablo mordido por la víbora. Pintura mural, c. 1160, capilla de San Anselmo de la catedral de Canterbury (Inglaterra).

- San Pablo prisionero. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos.
- Decapitación de Pablo y su cabeza mostrada por el verdugo. Ciclo de san Pablo, arquivolta de la portada del monasterio de Ripoll, Gerona (España), segundo tercio del siglo XII.
- Decapitación de san Pablo. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.
- *Retablo de San Pablo*, siglo XIV, Palacio episcopal de Palma de Mallorca (España).
- Envío de Saulo con las credenciales y caída en el camino de Damasco. Damián Forment, retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (España), c. 1511-1517.
- *Traditio Legis*. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos.
- *Traditio legis et clavis*. Portada de la iglesia de Sant Pau del Camp, Barcelona (España), 1ª mitad del siglo XIII.
- *Traditio Legis*. Pintura mural del ábside de la capilla de los monjes de Berzé-la-Ville, Borgoña (Francia), 1^{er} cuarto del siglo XII.
- San Pablo en el apostolado. Emeterio y Ende, *Beati in Apocalpsin libri duodecim. Codex Gerundensis*, c. 975. Catedral de Gerona, n^o inv. 7 (11), fol. 53r.
- San Pablo junto al Bautista presidiendo el colegio apostólico. Pintura mural del ábside de Sant Pere del Burgal, Lérida (España), c. 1100. Barcelona, MNAC.
- Pedro y Pablo en la Jerusalén Celeste. Pintura mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), c. 1125. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- San Pablo y San Juan. Tímpano lateral de la Portada del Obispo de la catedral de Zamora (España), 2ª mitad del siglo XII.
- Maestro Mateo, apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y Juan en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, c.1188.
- San Pablo y Daniel. Nicolás Francés, banco del *Retablo de la Virgen y san Francisco*, c. 1445-1460. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- San Pablo en la Última Cena. Pintura mural procedente de la capilla de Santa Catalina de la catedral de La Seu d'Urgell, c. 1242-1245. Museu Episcopal de Vic, inv. 9031.
- San Pablo con santa Práxedes y el Papa Pascual I. Mosaico del ábside de la basílica de Santa Práxedes de Roma (Italia), c. 822.
- San Pablo entre Tito y Timoteo. Maestro Guglielmo, detalle del púlpito de la catedral de Pisa (1159-1162). Catedral de Cagliari, Cerdeña (Italia).
- San Pablo entrega sus cartas a Timoteo y Silas. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.
- Maestro de Villahermosa, *San Lucas es recibido como discípulo de San Pablo*, c. 1370. Valencia, Museo de la Academia de San Carlos.
- San Pablo en cátedra ante judíos y griegos. *Pauli epistolae glossatae*, c. 1130. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm 4565, fol. 18 v.

- San Pablo en cátedra. Tabla de altar de Sant Pere de Orós, c. 1200. Barcelona, MNAC, inv. 3907.
- San Pablo en cátedra orante. Gil de Siloé, predela del retablo de la Capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos (España), c. 1492.
- San Pablo en cátedra. Tímpano de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (España), c. 1488-1496.
- Alma suplicando entre san Pedro y san Pablo. Panel lateral de altar procedente de la iglesia parroquial de Sant Cristòfol de Toses, Gerona (España), c. 1300. Barcelona, MNAC.
- Cristo entre san Pedro y san Pablo. Sepulcro de don Diego de Anaya, mediados del siglo XV, catedral vieja de Salamanca (España).
- El molino místico (Moisés y san Pablo). Capitel de la iglesia de la Magdalena de Vézelay, Borgoña (Francia), mediados del siglo XII.

Bibliografía

- BARTOLOMÉ, Juan José (2004): *Pablo de Tarso. Una introducción a la vida y a la obra de un Apóstol de Cristo*. Editorial CCS, Madrid.
- BELTING, Hans (2009): *Imagen y culto*. Akal, Madrid.
- BOL, Marie Paule (1968): *Enciclopedia de la Biblia* (versión española de Elseviers *Encyclopedie van de Bilbel*). Afrodisio Aguado, Madrid.
- BUCARELLI, Ottavio; MORALES, Martín María (eds.) (2011): *Paulo apostolo martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia*. GBP, Roma.
- CAPPELLETTI, Lorenzo (2009): "Oh Timoteo!, guarda el depósito", *30 Días*. Disponible en línea: http://www.30giorni.it/articoli_id_20483_12.htm (consulta de 2/10/2015).
- CARDINALI, Marco (2009): *La Biblia carolingia dell'Abbazia di San Paolo fuori le Mura*. Edizioni Abbazia San Paolo, Ciudad del Vaticano.
- CARMONA MUELA, Juan (1998): *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo, Madrid.
- CASTIÑEIRAS, Manuel; CAMPS, Jordi; DURAN-PORTA, Joan (2008): *El Románico en las colecciones del MNAC*. MNAC – Lunweg, Barcelona.
- DAVIS, Lisa Fagin (2013): "The Epitome of Pauline Iconography: BnF Français 50, The *Miroir Historial* of Jean de Vignay". En: CARTWRIGHT, Steven R. (ed.): *A Companion to St. Paul in the Middle Ages*. Brill, Leiden-Boston, pp. 395-424.
- ENGEMANN, Josef (1993): "Paulus. Apostel. III. Ikonographie". En: *Lexikon des Mittelalters*. Artemis, Múnich-Zúrich, vol. 6, pp. 1821-1822.
- FILIPPINI, Cristiana (2003): "Riforma gregoriana e arte. La presenza dei santi Pietro e Paolo nei cicli pittorici medievali a Roma", *I quaderni del MAES*, nº 6, pp. 107-127.

Hechos apócrifos de los apóstoles. Edición de PIÑERO, Antonio y CERRO, Gonzalo del (2013): *Hechos apócrifos de los apóstoles (Hechos de Andrés, Juan, Pedro, Pablo y Tomás)*. BAC, Madrid, vol. I.

HADDAD, Elise (2009): “Semiologie de la symbolique romane - problematisation à partir de l'exemple de Vézelay”. En: *Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours – EHESS, Oct 2009, Paris, France. 2010*. Disponible en línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670727> (consulta de 4/12/2015).

HEIN, Ewald; JAKOVLJEVIC, Andrija; KLEIDT, Brigitte (1997): *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes*. Melina-Verlag, Ratingen.

HUSKINSON, J.M. (1982): *Concordia apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the 4th and 5th Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*. BAR, Oxford, 1982.

IACOBONE, Pasquale (2009): “Il martirio di san Paolo nell'iconografia medievale italiana”, *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, nº 9, pp. 387-415.

KESSLER, Herbert Leon (1977): *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton University Press, Princeton.

KESSLER, Herbert Leon (1987): “The Meeting of Peter and Paul in Rome. An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 41, pp. 265-275.

LAPINA, Elizabeth (2005): “Les peintures murales de Berzé-la-Ville dans le contexte de la Première Croisade et de la *Reconquista*”, *Journal of Medieval History*, nº 31, pp. 309-326.

LEAL LOBÓN, Manuel (2011): “El primer arte cristiano. El sarcófago de Junio Basso”, *Isidorianum*, nº 39, pp. 521-554.

Disponible en línea: http://www.sccc.es/pdf/articulo_isidorianum.pdf (consulta de 23/9/2015).

MARGARET, Lindsey (2002): “The Iconography of St. Paul in Medieval Malta”. En: HOURIHANE, Colum (ed.): *Insights and interpretations. Studies in celebration of the eighty-fifth anniversary of the Index of Christian art*. Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, pp. 140-155.

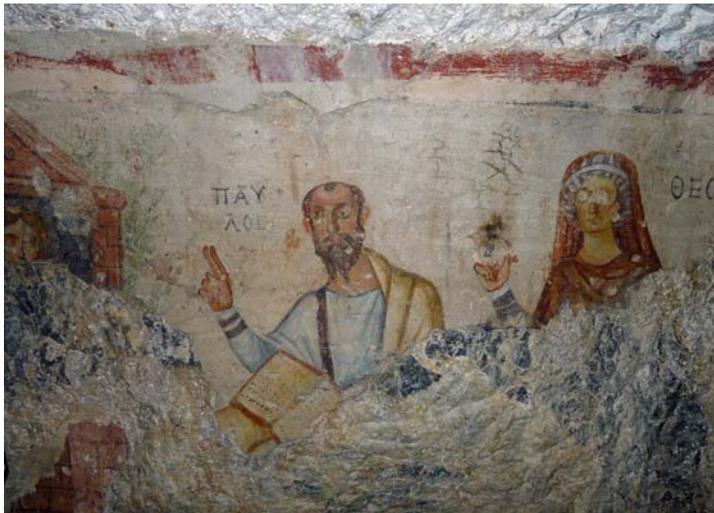
MÉNDEZ, José Antonio (2013): “Guía bíblico-arqueológica. En Turquía, tras las huellas de Pablo: ante su fiesta, 29 de junio”, *Alfa y Omega*, nº 839. Disponible en línea: http://alfayomega.es/documentos/anteriores/839_27-VI-2013.pdf (consulta de 3/10/2015).

NICOLAS, Fernand (2005): *Les peintures murales à la Chapelle des Moines de Berzé-la-Ville*. Académie de Mâcon, Mâcon.

OURSEL, Raymond (1980): *La pintura románica*. Encuentro, Madrid.

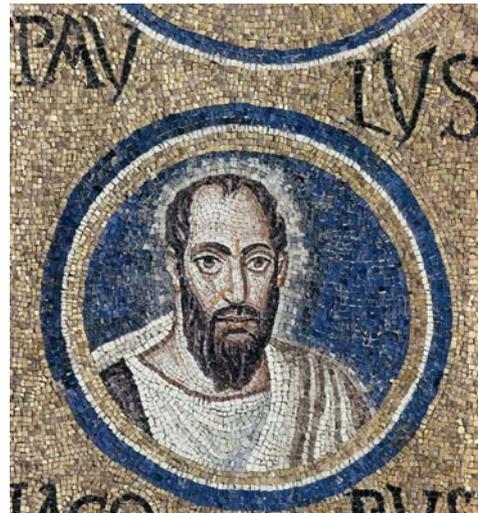
PALAZZO, Éric (1988): “L'iconographie des fresques de Berzé-La-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 19, pp. 169-182.

- PEDRO, Aquilino de (1990): *Diccionario de términos religiosos y afines*. Verbo Divino – Ediciones Paulinas, Estella.
- PIÑERO, Antonio (2010): *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*. Alianza Editorial, Madrid.
- POFFET, Jean-Michel (2001): *I cristiani e la Bibbia. Gli antichi e i moderni*. Milán.
- RÉAU, Louis (1ª edición 1957): *Iconografía del arte cristiano. Tomo II, volumen 5. Iconografía de los santos. P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RICCIOTTI, Giuseppe (1950): *Pablo Apóstol. Biografía e introducción crítica*. Conmar, Madrid.
- ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2007): “La Chapelle-des-Moines de Berzé-la-Ville : image du monde chrétien médiéval”, *Annales de l’Académie de Mâcon*, serie 5, vol. 1, pp. 13-19.
- ROLLIER-HANSELMANN, Juliette (2011): “La *Traditio Legis* de Berzé-la-Ville: entre tradition et innovation”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 17, pp. 275-287.
- RUSSO, Daniel (2000): “Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines)”, *Revue Mabillon*, n.s. 11, t. 72, pp. 57-87.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (h. 1264): *La leyenda dorada*. Traducción de MACÍAS, José Manuel (1998). Alianza Editorial, Madrid, vol. I.
- SCHIRÓ, Giuseppe (1992): *Monreale. La ciudad del templo de oro*. Mistretta, Palermo.
- VELMANS, Tania; KORAC, Vojislav; SUPUT, Marica (1999): *Bizancio*. Lunwerg, Barcelona.
- VOUAUX, Léon (1913): *Les Actes de Paul et ses lettres apocryphes*. Letouzey et Ané, París.



Pablo exhortando a Tecla. Pintura mural en una gruta de Éfeso (Turquía), c. 180.

http://photos.wikimapia.org/p/00/03/05/54/39_full.jpg [captura 9/12/2015]



San Pablo, mosaico, siglo V. Oratorio de San Andrés, Museo Arzobispal de Rávena (Italia).

<http://cta.sva.edu/wp-content/themes/cta/images/sections/hauser/Figure62.jpg> [captura 9/12/2015]



◀ **San Pablo con el rollo exhortando. Lateral del capitel de Daniel en el foso de San Pedro de la Nave, Zamora (España), siglo VII.**

[Foto: Fco. de Asís García]

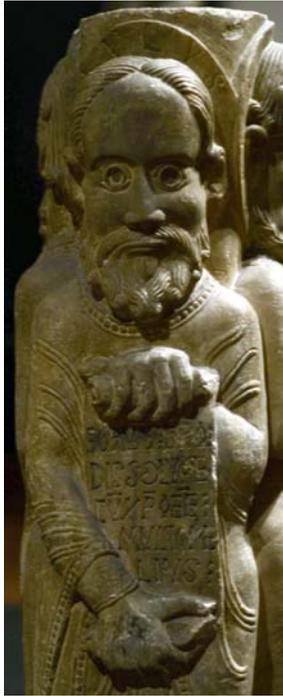
▶ **San Pablo. Pintura mural procedente de la capilla del castillo de Orcau, Lérida (España), 2ª mitad del siglo XII. Barcelona, MNAC.**

<http://museunacional.cat/sites/default/files/004532-000.JPG> [captura 9/12/2015]



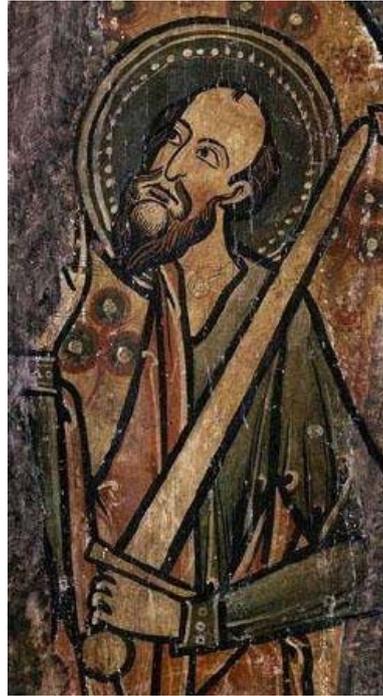
◀ **San Pablo escribiendo. Wolfcoz, manuscrito de las Cartas Paulinas procedente del scriptorium monástico de St. Gallen, siglo IX. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 54.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paulus_St_Gallen.jpg [captura 9/12/2015]



Estatua-columna de San Payo de Antealtaraes, Santiago de Compostela (España), c. 1152. Madrid, MAN, n° inv. 55479. Detalle.

[Foto: Fco. de Asís García]



San Pablo. Pintura sobre tabla procedente de San Vicente de Ávila (España), 2ª mitad del s. XII. Ávila, Museo Diocesano.

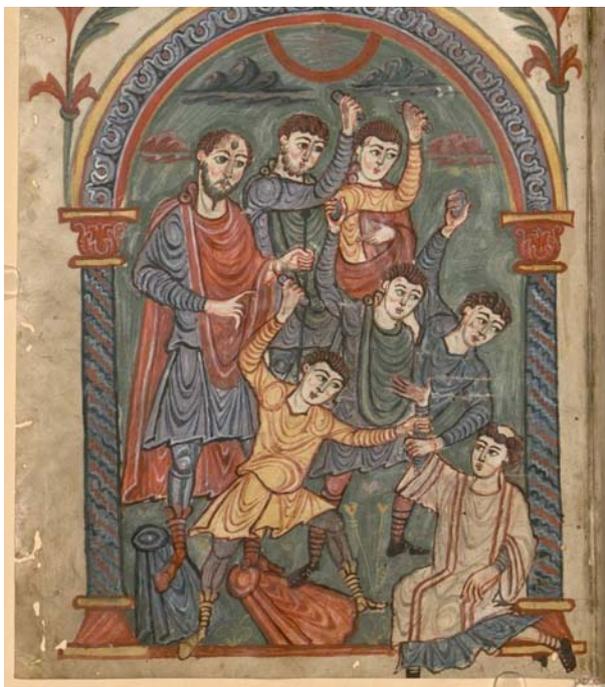
<http://image.slidesharecdn.com/2-avila-catedralypalacios-101211174803-phapp01/95/2-vila-catedral-y-palacios-48-728.jpg?cb=1292089842>

[captura 8/11/2015]



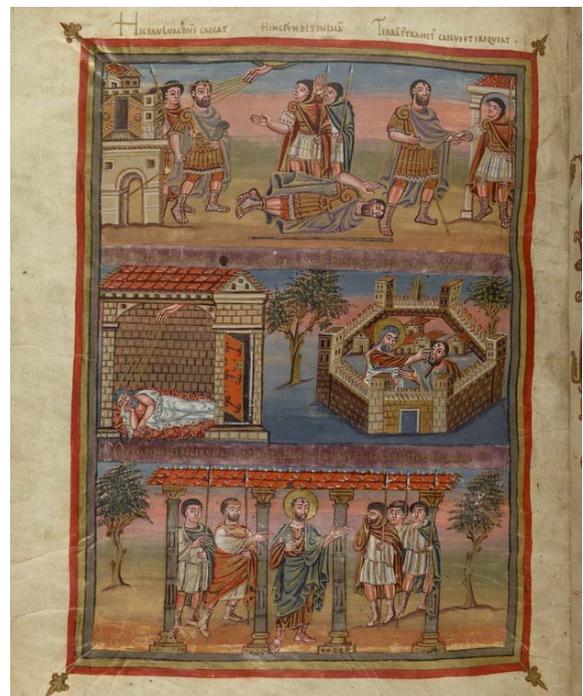
San Pablo con libro y espada. Pintura mural, c. 1450, iglesia de San Pedro Apóstol de Torremocha de Jarama, Madrid (España).

[Foto: autor]



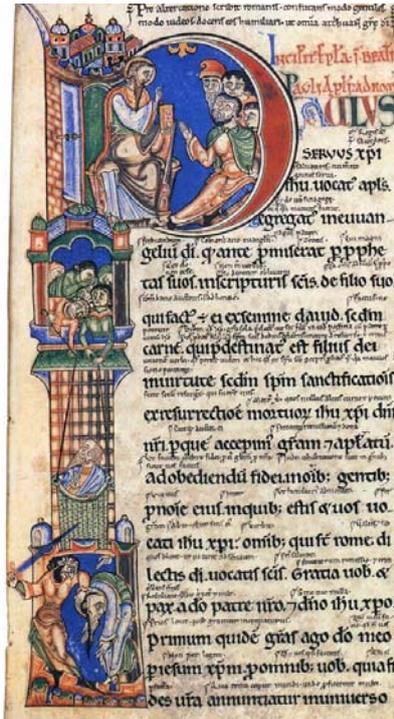
Lapidación de san Esteban. *Epístolas de San Pablo*, c. 900. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14345, fol. 1v.

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00024480/image_8
[captura 8/12/2015]



Ciclo de la conversión de san Pablo. Haregarius, *Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivian)*, c. 840. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 386v.

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00024480/image_8
[captura 4/10/2015]



Inicial historiada de las *Epístolas de Pablo*, scriptorium de Winchester, silgo XII. Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. D.1.13, fol. 1r.

http://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1101-150/1english/14englis.html
[captura 9/12/2015]



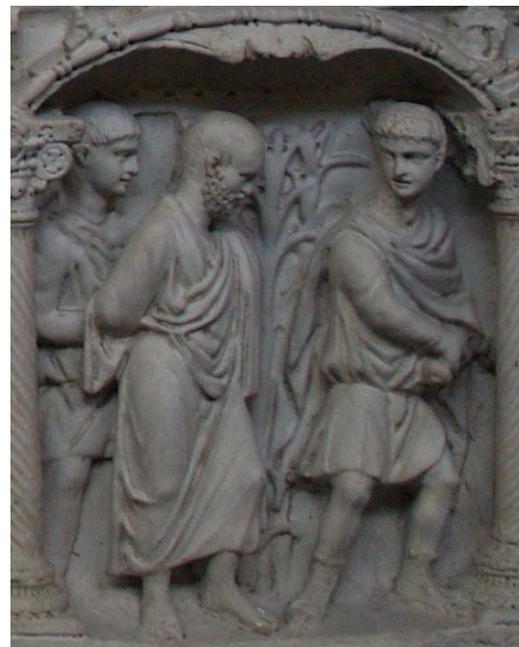
Pablo descendido en una cesta de la muralla de Damasco. Placa de cobre esmaltado, c. 1170-1180. Londres, Victoria & Albert Museum.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O120848/st-paul-let-down-in-plaque-unknown/>
[captura 6/12/2015]



San Pablo mordido por la víbora. Pintura mural, c. 1160, capilla de San Anselmo de la catedral de Canterbury (Inglaterra).

[Foto: Diana Olivares Martínez]



San Pablo prisionero. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos (copia del Museo della Civiltà Romana).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Copia_del_sarc%C3%B3fago_de_Junio_Basso_01.JPG
[captura 5/10/2015]



▲ Decapitación de san Pablo. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.

<http://www.smallworldphotos.net/Travel/Europe/Italy-2013/Sicily/Palermo/i-VjCjq4R/0/X2/Monreale101313-1524-X2.jpg> [captura 9/12/2015]

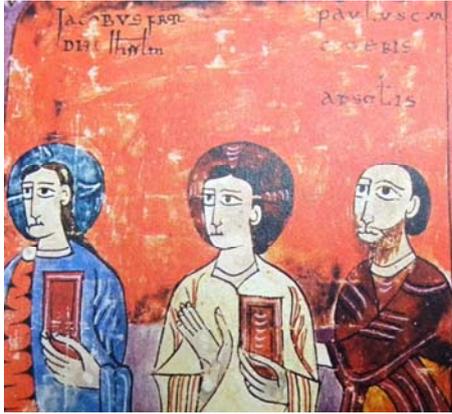
◀ *Traditio Legis*. Sarcófago de Junio Basso, siglo IV. Roma, Museos Vaticanos (copia del Museo della Civiltà Romana).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Copia_del_sarc%C3%B3fago_de_Junio_Basso_02.JPG [captura 9/12/2015]

▼ *Traditio Legis*. Pintura mural del ábside de la capilla de los monjes de Berzé-la-Ville, Borgoña (Francia), 1^{er} cuarto del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]





▲ San Pablo en el apostolado. Emeterio y Ende, *Beati in Apocalypsin libri duodecim. Codex Gerundensis*, c. 975. Catedral de Gerona, n° inv. 7 (11), fol. 53r. Detalle.

[Foto: edición facsímil (Edilán, Madrid, 1975)]



▲ Maestro Mateo, apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y Juan en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, c. 1188.

[Foto: Fco. de Asís García]

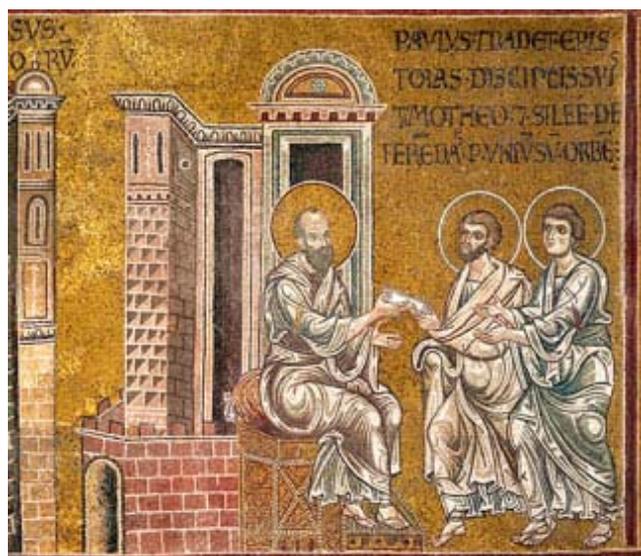
◀ San Pablo en la Última Cena. Pintura mural de la capilla de Santa Catalina de la catedral de La Seu d'Urgell, c. 1242-1245. Museu Episcopal de Vic, inv. 9031.

<http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/0053015.jpg>
[captura 9/12/2015]



San Pablo entre Tito y Timoteo. Maestro Guglielmo, Púlpito de la catedral de Pisa (Italia), 1159-1162. Catedral de Cagliari.

[Foto: autor]



San Pablo entrega sus cartas a Timoteo y Silas. Mosaico de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1180-1190.

<http://www.duomomonreale.it/images/stories/III-PERCORSO/CICLO-II-Paolo/big/paolo-timoteo.jpg> [captura 9/12/2015]



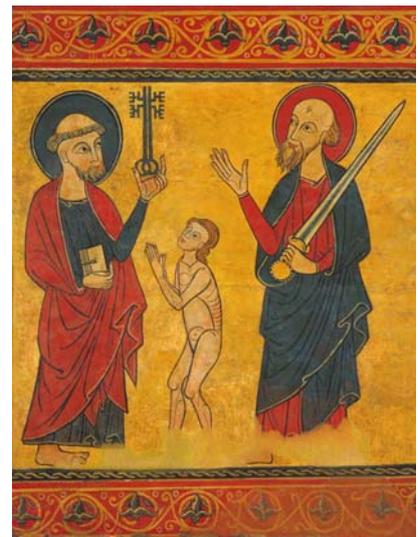
Maestro de Villahermosa, *San Lucas es recibido como discípulo de San Pablo*, c. 1370. Valencia, Museo de la Academia de San Carlos.

<http://www.cult.gva.es/mbav/data/es06076.htm>
[captura 9/12/2015]



▲ San Pablo en cátedra. Tabla de altar de Sant Pere de Orós, c. 1200. Barcelona, MNAC, inv. 3907.

<http://www.castillodeloarre.org/MNAC/Tabla/Oros-1G.jpg>
[captura 6/10/2015]



► Alma suplicando entre san Pedro y san Pablo. Panel lateral de altar de la iglesia parroquial de Sant Cristòfol de Toses, Gerona (España), c. 1300. Barcelona, MNAC.

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/035700-000.JPG>
[captura 8/11/2015]



San Pablo en cátedra. Tímpano de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (España), c. 1488-1496.

[Foto: Diana Olivares Martínez]



El molino místico (Moisés y san Pablo). Capitel de la iglesia de la Magdalena de Vézelay, Borgoña (Francia), mediados del siglo XII.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%C3%A9zelay_Nef_Chapiteau_220608_O6.jpg
[captura 9/12/2015]

SANTIAGO PEREGRINO

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

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

Recibido: 29/9/2015

Aceptado: 6/12/2015

Resumen: Santiago fue uno de los doce apóstoles de Jesucristo. Según la tradición hispana predicó en la Península y su cuerpo fue enviado de nuevo por sus discípulos a Galicia tras su muerte. El hallazgo de sus reliquias en el siglo IX dio lugar a una importante ruta de peregrinación a Compostela conocida como *Camino de Santiago*. El artículo analiza su representación como peregrino y protector de estos.

Palabras clave: Santiago; apóstol; peregrino; Camino de Santiago; Compostela.

Abstract: Santiago was one of Christ disciples. According to the Spanish tradition he preached in the Iberian Peninsula and his body was sent back to Galicia by his disciples after his death. The finding of his relics in the 9th Century generated an important pilgrimage route to Compostela, known as *Camino de Santiago*. The article analyzes his representation as a pilgrim and pilgrim protector.

Keywords: Santiago; apostle; pilgrim; *Camino de Santiago*; Compostela.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Santiago el Mayor, llamado así para distinguirlo de Santiago Alfeo (conocido como el Menor), fue uno de los doce apóstoles de Jesucristo. Hijo de Zebedeo y María Salomé fue apodado por Cristo, junto a su hermano Juan, *Bonaerges*, hijos del trueno¹. Además de ser uno de los primeros discípulos en ser llamados por Jesús mientras pescaba², estuvo presente en importantes sucesos de la vida de Cristo como la Transfiguración en el Monte Tabor, la pesca milagrosa y la oración en el Huerto de los Olivos. Según los Hechos de los Apóstoles murió en Palestina en el año 44 decapitado por orden de Herodes Agripa³.

La tradición hispana medieval ha establecido su predicación en la Península, adonde fue trasladado su cuerpo a su muerte y hallado milagrosamente en el siglo IX por un ermitaño de nombre Pelayo (Paio). La veneración de sus reliquias y el patrocinio

¹ Siguiendo a Jn 19, 25: “Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena”, autores como J.A. Ubieta identifican a María Salomé con la hermana (o prima) de la Virgen María por lo que Santiago y Juan serían parientes de Jesús. Vid. UBIETA, José Ángel (1999): nota a Jn 19, 25. En Mt 27, 56 y Mc 15, 40 se distingue a la madre de Santiago el menor y José de la madre de los hijos del Zebedeo.

² Mt 4, 21-22; Mc. 1, 19-20; Lc. 5, 10-11.

³ Hc 12, 2: “Por aquel tiempo, el rey Herodes comenzó a perseguir a algunos de la iglesia. Ordenó matar a filo de espada a Santiago, el hermano de Juan; y como vio que esto había agradado a los judíos, hizo arrestar también a Pedro”.

apostólico dieron lugar a uno de los fenómenos más interesantes del medievo, el Camino de Santiago, eje vertebrador de la Edad Media hispana e importante motor del proceso de Reconquista⁴.

Existen tres formas habituales de representar a Santiago: como apóstol, como peregrino y como caballero cristiano –la famosa tipología de *Santiago Matamoros*⁵–, estas dos últimas muy vinculadas al ámbito hispánico, aunque con frecuencia elementos de más de una forma de representación se superponen en las manifestaciones artísticas⁶. Dada la amplitud e importancia de su culto y representación, este artículo se centra en su vertiente de peregrino, imagen que, sin duda, es la más habitual en el ámbito hispánico hasta finales de la Edad Media, cuando la imagen del *Santiago Matamoros* irá progresivamente equiparándose en importancia a la anterior⁷.

Atributos y formas de representación

Santiago el Mayor suele representarse siempre como un hombre de mediana edad, barbado y con el cabello sobre los hombros⁸.

A diferencia del Santiago apóstol, que suele aparecer descalzo y con túnica larga, el tipo iconográfico del santo peregrino se caracteriza por mostrarlo convenientemente calzado, frecuentemente con túnica corta que permite una marcha más cómoda, portando zurrón o escarcela y bordón, y tocado con un sombrero decorado con la habitual concha, símbolo de la peregrinación a Compostela⁹. Es también muy común la aparición de la calabaza, usada por los peregrinos a modo de cantimplora, y en ocasiones el libro, símbolo de la palabra de Dios y origen último de su venida a España. Podría decirse, por tanto, que es el atuendo real de los peregrinos jacobeos el que configura la imagen de santo al que se va a venerar¹⁰.

⁴ El término *Reconquista* resulta controvertido y está siendo revisado por la historiografía actual. En concreto, Ríos Saloma señala que fue en el siglo XIX cuando la historiografía comenzó a presentar el proceso no como una “lucha entre comunidades religiosas (cristianos contra musulmanes), sino como un conflicto entre españoles e invasores extranjeros”. Vid. RÍOS SALOMA, Martín F. (2005): p. 413.

⁵ Las variantes iconográficas de apóstol y Matamoros se estudian respectivamente en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (2002) y DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier (2008), entre otros.

⁶ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 93.

⁷ En opinión de María Soledad Jiménez Damas, la imagen de Santiago Matamoros comienza a cobrar importancia en la Corona de Castilla a partir de su aparición en el tumbo B de la catedral de Santiago de Compostela en el año 1326 y alcanza su punto álgido en el siglo XVI gracias, entre otros aspectos, a la imprenta, pero también a su aparición de forma manuscrita en cartas de privilegio y ejecutorias: JIMÉNEZ DAMAS, María Soledad (2001) pp. 52 y ss. En la Corona de Aragón su presencia no resulta tan abundante hasta finales de la Edad Moderna, sobre todo en época de Felipe IV, quizá por la pervivencia de la importancia de san Jorge como santo militar.

⁸ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 93.

⁹ Steppe señala ciertas variaciones en la tipología de sombrero que porta el santo en las representaciones conservadas a lo largo de la Baja Edad Media aunque todos presentan amplias alas. Al respecto vid. STEPPE, Jan Karel (1985): p. 138.

¹⁰ A este respecto es muy interesante la imagen de Santiago peregrino conservada en el Museo das Mariñas de Betanzos en la que el santo porta un grueso abrigo de piel, probablemente reflejo del atuendo real de los peregrinos que llegaban a la zona. Vid. NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2003-2005): p. 110.

Aunque existen ejemplos anteriores, este tipo iconográfico de Santiago representado como peregrino se consolida a finales del siglo XIII o principios del XIV desplazando progresivamente las imágenes del apóstol¹¹ aunque ambas tipologías siguen conviviendo hasta finales del siglo XVI¹².

En ocasiones el bordón o bastón de peregrino es sustituido por un báculo abacial, a veces en forma de *tau* como en el Pórtico de la Gloria¹³, o por una cruz de doble travesaño, simbolizando su papel como primer arzobispo de España; según García Páramo esta forma de representación es más habitual fuera de la Península Ibérica¹⁴. Un ejemplo de este tipo es el de la vidriera de la capilla de Santiago de la catedral de Bourges (siglo XIII) donde el santo, aunque tocado con sombrero de peregrino y descalzo como apóstol, porta un báculo que sostiene con manos veladas como si se tratara de un objeto litúrgico.

Algo más rara es la representación de Santiago peregrino a caballo, tipología claramente diferenciada del Santiago Matamoros por la postura reposada del santo y la ausencia de connotaciones militares en la imagen¹⁵. Entre los ejemplos conservados de esta tipología puede citarse la escultura del siglo XV custodiada en Museo Diocesano de San Sebastián procedente de la iglesia de Santa María de Deba (Guipúzcoa) o el del Museo de los Camino de Astorga (León).

Sin duda, el atributo más representativo de Santiago es la vieira común o concha de peregrino (*pecten jacobaeus*), elemento que por sí solo identifica aún hoy la tradición jacobea en fachadas o atuendos de peregrinos¹⁶. Su carácter protector en el viaje y contra el mal de ojo se rastrea ya en culturas milenarias. Así, en el budismo chino es emblema de viaje próspero mientras que para el mundo clásico la perla y la concha se vinculan a la mujer y a la fertilidad¹⁷ por lo que la costumbre de los peregrinos de llevarlas cosidas a la ropa podría tener un origen profiláctico precristiano¹⁸.

La venera se convierte en símbolo de la peregrinación jacobea desde el siglo XI, como atestiguan las encontradas en abundantes tumbas europeas de peregrinos¹⁹ y el texto

¹¹ MÂLE, Émile (1925): p. 313. Como ya se ha señalado, la imagen de Santiago como apóstol es muy similar a la del resto de miembros del colegio apostólico, a saber, con túnica larga, descalzo y portando habitualmente el libro como signo de su labor de predicación.

¹² FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 178.

¹³ En opinión de Victoriano Nodar, el uso del báculo en tau en el Pórtico de la gloria y en otros ejemplos como el Tumbo B “entronca perfectamente con las aspiraciones de los obispos compostelanos que habían reivindicado desde siempre la apostolicidad de una sede que, como la romana, se había fundado sobre la tumba de un apóstol”: NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2003-2005): pp. 106-108.

¹⁴ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 93.

¹⁵ Al respecto vid. KORTADI OLANO, Elorta (1994): p. 22.

¹⁶ Según Steppe, la venera distinguía a los peregrinos jacobeos de los que acudían a Tierra Santa y a Roma que portaban respectivamente el símbolo del Calvario y el rostro de Cristo, enseñas que aparecen colocadas sobre el sombrero de Santiago en la tabla de los santos peregrinos en la *Adoración del Cordero Místico* de Jan Van Eyck. Vid. STEPPE, Jan Karel (1985): p. 137. Otras veces estas enseñas jacobeanas adaptaban la forma de pequeños bastones con calabazas colgadas (ibid., p. 138).

¹⁷ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Manuel; GARCÍA CALVO, Laura (2011): p. 15.

¹⁸ FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 174.

¹⁹ Ibid., p. 174. Sobre la difusión de las veneras y las enseñas de peregrino por las rutas europeas de peregrinación vid. KOSTER, Kurt (1985).

del *Liber Sancti Iacobi* que menciona la venta en la plaza de la fachada norte de la catedral:

Pues hay unos mariscos en el mar próximo a Santiago, a los que el vulgo llama vieiras (...) y al regresar los peregrinos del santuario de Santiago las prenden en las capas para la gloria del Apóstol, y en recuerdo de él y señal de tan largo viaje, las traen a su morada con gran regocijo²⁰.

Sin embargo, los testimonios iconográficos de la venera como símbolo de peregrinación en España son posteriores, pudiendo citar como ejemplos tempranos la escultura de Santa Marta de Tera en Zamora o el relieve de los peregrinos de Emaús del claustro de Santo Domingo de Silos.

Un tipo de representación muy interesante es aquella en la que Santiago aparece como protector de peregrinos que se cobijan bajo su capa, de modo similar al de las *Virgenes de la Misericordia* que abren su manto para proteger a los fieles²¹. Aunque ya aparece en Alemania a mediados del siglo XIII²², se conservan interesantes ejemplos bajomedievales de devoción realizados en azabache, como el de la Hispanic Society de Nueva York datado en los primeros años del siglo XVI.

Dentro de las escenas narrativas relacionadas con su presencia en Hispania, destaca la del traslado de su cuerpo hasta Galicia, tema que se recoge en el *Liber Sancti Iacobi*:

Sus discípulos, apoderándose furtivamente del cuerpo del maestro, con gran trabajo y extraordinaria rapidez lo llevan a la playa, encuentran una nave para ellos preparada, y embarcándose en ella, se lanzan a la alta mar, y en siete días llegan al puerto de Iria, que está en Galicia, y a remo alcanzan la deseada tierra²³.

Un curioso ejemplo de esta modalidad descrita son las tablas atribuidas a Martín Bernat, conservadas en el Museo del Prado y procedentes de un retablo ilderdense, en las que el apóstol decapitado está siendo depositado en una barca por sus discípulos bajo la atenta mirada de Herodes. En la segunda de ellas, Santiago, que aparece ya ataviado a la manera de un peregrino, está siendo trasladado en una carreta tirada por toros amansados. Ejemplos escultóricos de esta *translatio* se encuentran en el tímpano de la iglesia de Santiago de Cereixo (La Coruña) o en la escena extrema derecha del retablo de alabastro donado por John Goodyear en 1456 a la catedral compostelana y conservado en su museo.

Algo diferente es la versión que ofrece Santiago de Vorágine en la *Leyenda dorada* donde una piedra, el *arca marmárica*, se habría ablandado para servir de sepulcro al santo:

Poco después de que el santo fuese degollado, una noche algunos de sus discípulos tomando las debidas precauciones para no ser vistos de los judíos, se apoderaron del cuerpo del apóstol y llevándose lo consigo se embarcaron en una nave; pero, como ésta carecía de gobernalle pidieron a Dios que los guiara con su providencia y los condujera a donde él quisiese que aquellos venerables restos fuesen

²⁰ MORALEJO, Abelardo, y otros (eds.) (1951): p. 197. Olga Pérez Monzón ha documentado cómo los santuarios religiosos medievales “optaron por reproducir las imágenes veneradas en diferentes soportes y formatos como estampas, medallas o cintas” que contribuyeron a propagar el culto y la fama de la sede religiosa: PÉREZ MONZÓN, Olga (2012): p. 89.

²¹ RÉAU, Louis (1997): p. 176.

²² GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 97.

²³ MORALEJO, Abelardo, y otros (eds.) (1951): p. 387-388.

sepultados. Conducida por un ángel del Señor la barca comenzó a navegar y navegando continuó hasta arribar a las costas de Galicia, región de España, que por aquel tiempo estaba gobernada por una mujer justamente llamada Loba, puesto que como loba se comportaba en el ejercicio de su gobierno. Al llegar a tierra desembarcaron el cuerpo y lo colocaron sobre una inmensa piedra, la cual, como si fuese de cera, repentinamente adoptó la forma de un ataúd y se convirtió milagrosamente en el sarcófago del santo²⁴.

Esta versión del sarcófago pétreo se refleja en obras algo más tardías, como la tabla pintada por el Maestro de Astorga a principios del siglo XVI conservada en la colección Lázaro Galdiano y en la que el apóstol aparece portando el bordón y tocado con un amplio sombrero decorado en su parte delantera por la viera.

Dentro de las escenas narrativas, también son de interés las relacionadas con la visita “en carne mortal” de la Virgen del Pilar, aparecida sobre una columna de jaspe que aún se venera en la basílica del mismo nombre durante su predicación en la ciudad de Zaragoza, si bien en esta última escena lo más frecuente es que aparezca representado como apóstol y no como peregrino. Así aparece en la pintura del Maestro de Luesia realizada hacia 1490 en la que solo lleva el bordón, o la de Pedro Díaz de Oviedo pintada hacia 1497 y situada en la capilla de Santiago en la catedral de Tarazona, en las que Santiago no lleva ninguno de los atributos habituales. Otros ejemplos del tema sí lo muestran ataviado como peregrino, como la contenida en el *Cancionero de Pedro Marcuello* dedicado a la reina Juana I de Castilla (1482-1502), conservado en el Musée Condé de Chantilly.

Según García Páramo, en ocasiones aparece representado junto a san Cristóbal ya que la festividad de ambos se celebraba el 25 de julio en el calendario mozárabe²⁵. Lo más frecuente, sin embargo, es que aparezca con su hermano el apóstol Juan, como se ve en la Cámara Santa de Oviedo o en el retablo de la Santa Cruz de Blesa (Teruel) pintado a finales del siglo XV por Miquel Ximénez y Martí Bernat conservado en el Museo de Zaragoza.

Fuentes escritas

Si bien los textos bíblicos (Evangelios y Hechos de los Apóstoles fundamentalmente) son interesantes para conocer la vida de Santiago en Palestina, nada dicen de su venida a Hispania. De hecho, la carta de san Pablo a los Romanos deja claro que por esas fechas el cristianismo aún no había sido predicado en la Península²⁶.

Tras seis siglos de silencio documental²⁷, una de las primeras fuentes en las que se menciona la venida de Santiago a tierras hispanas es la traducción latina del *Breviarium apostolorum* (c. 650) en la que se lee *Hic (Iacobus) Spaniae et occidentalibus locis*

²⁴ JACOBO DE VORÁGINE (2008): p. 399.

²⁵ GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): p. 95.

²⁶ Rom 15, 20-24: “teniendo así, como punto de honra, no anunciar el Evangelio sino allí donde el nombre de Cristo no era aún conocido, para no construir sobre cimientos ya puestos por otros (...) ahora, no teniendo ya campo de acción en estas regiones, y deseando vivamente desde hace muchos años ir donde vosotros, cuando me dirija a España, espero veros al pasar”.

²⁷ GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir.) (1979): pp. 150-156.

praedica [Este (Santiago) predica en España y lugares occidentales], frase probablemente añadida por el traductor latino²⁸.

En el mismo siglo y partiendo probablemente del mismo texto, tanto Isidoro de Sevilla en su tratado *De ortu et obitu Patrum* como el obispo Aldhelmo de Malmesbury en sus inscripciones métricas para los altares de los Apóstoles mencionan la misión del apóstol en España²⁹.

Una fuente reveladora de la importancia de Santiago en los reinos hispanos es el himno *O Dei Verbum Patris ore proditum*, atribuido a Beato de Liébana, en el que se lo llama por primera vez patrón de España³⁰:

“¡Oh verdaderamente digno y más santo apóstol,
que refulges como cabeza áurea de España,
nuestro protector y patrono nacional,
aleja toda enfermedad, calamidad y crimen!”³¹

El hallazgo de sus reliquias, encontradas según la tradición en el año 830 por el obispo Teodomiro tras el aviso de un ermitaño de que una fuerte luz iluminaba la zona, dio lugar entre los siglos XI al XII a una amplia producción de textos que reforzaron la incipiente devoción al santo, entre los que destacan la *Concordia de Antealtares*, el *Cronicón iriense* o el *Liber Sancti Iacobi (Codex Calixtinus)*.

En la *Concordia de Antealtares* (1077), documento conservado en el Archivo de la Universidad de Santiago por el que el abad del Monasterio de San Paio cede a Diego Peláez terrenos para erigir la catedral de Santiago de Compostela, se narra por primera vez el hallazgo milagroso de la tumba del apóstol.

El *Cronicón Iriense*, texto de finales del siglo X, es un relato de historia de la diócesis de Iria Flavia entre los años 561 y 982. En ella se narra cómo la búsqueda de la tumba de Santiago había sido encomendada por el papa León III a Carlomagno³².

El Códice Calixtino (1140), supuestamente escrito por el papa Calixto II, recoge la versión más extensa del ya mencionado *Liber Sancti Iacobi* y en él figuran abundantes leyendas y milagros jacobeos entre los que destaca la aparición del santo en auxilio del rey Ramiro I en la batalla de Clavijo contra los musulmanes. En el noveno de estos milagros, tras ser salvados de un naufragio, un notable caballero y su caballo aparecen cubiertos de veneras como símbolo de la intervención del apóstol³³.

Ya en el tránsito a la Baja Edad Media resulta interesante la extensa recopilación de leyendas jacobeanas que Jacobo de Vorágine incorpora a la *Leyenda dorada*.

En realidad, ninguna de las fuentes más tempranas citadas menciona a Santiago como peregrino sino como apóstol que desarrolla su labor de predicación en las tierras hispanas; sí lo hacen, por el contrario, aquellas redactadas en época más tardía en la que la

²⁸ OÑATE OJEDA, J.A. (1991) [consulta de 6/6/2015].

²⁹ Ibid.

³⁰ Vid. PÉREZ DE URBEL, Justo (1952): pp. 14-19.

³¹ Traducción tomada de DÍAZ FERNÁNDEZ, José María (2008): p. 83.

³² MARTÍNEZ GARCÍA, Luis (2004): pp. 30-32.

³³ FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 175.

peregrinación a Compostela se había consolidado ya como una realidad. Hay que asumir, por tanto, que la iconografía del Santo como peregrino es una consecuencia del atuendo real que estos portaban, como se verá en el siguiente apartado.

Otras fuentes

Parece evidente que la imagen de Santiago peregrino se basa en la de aquellos caminantes reales que en los siglos medievales recorrían los caminos hacia grandes sedes espirituales como Roma o Jerusalén y, por supuesto, Compostela. Tal iconografía se emplea en ocasiones para representar, por ejemplo, a los Magos de Oriente (tímpano de Santa María de Uncastillo, Zaragoza) y sobre todo para los peregrinos de Emaús (capitel del pórtico de San Esteban de Segovia).

La representación artística del peregrino, aunque no excesivamente abundante, es de gran interés como origen de la propia imagen de Santiago peregrino. Buenos ejemplos aparecen en el dintel de Saint-Lazare d'Autun, donde de un sarcófago sale el cuerpo de un peregrino con bordón al hombro, en las arquivoltas de la portada oeste de la iglesia de Vallejo de Mena (Burgos) y, en fechas algo más tardías, en el Códice Rico de las *Cantigas de Santa María*³⁴.

Son interesantes de la misma manera las abundantes composiciones musicales dedicadas a Santiago, no solo las contenidas en el *Codex Calixtinus* –entre las que merece especial mención el himno *Dum Paterfamilias*–, sino también las ya mencionadas *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X, en las que se narran e ilustran ciertos milagros del Santo³⁵.

Extensión geográfica y cronológica

Si bien existen imágenes de Santiago peregrino por todo el Occidente cristiano, indudablemente su imagen tiene mayor presencia en España, Francia, Portugal, Países Bajos y el resto de países con gran vinculación a la ruta jacobea.

La iconografía de Santiago peregrino está especialmente vinculada al propio auge del Camino de Santiago; por esta razón, la mayor abundancia de obras se concentra en los siglos de esplendor de la ruta durante la plena Edad Media, decayendo su representación a finales del periodo, a medida que tanto la idea de la peregrinación como el concepto de cruzada decayeron.

Soportes y técnicas

Encontramos representaciones de Santiago peregrino en gran variedad de soportes pictóricos y escultóricos, aunque sin duda su imagen esculpida será la más habitual, tanto en obras de gran formato como en pequeñas estatuas y relieves de devoción que serán trasladados por los peregrinos jacobeos. Dentro de esta tipología escultórica destacan los ya mencionados alabastros ingleses³⁶ así como las insignias de peregrino realizadas en

³⁴ Vid. por ejemplo las cantigas nº 49, 175 o 278. La imagen del peregrino en el arte románico ha sido tratada ampliamente por GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2004).

³⁵ CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (2003).

³⁶ Sobre los alabastros ingleses de tema jacobeo vid. PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014).

azabache, que por su pequeño tamaño y su producción casi en serie facilitaron una extraordinaria difusión del tema en la Europa Occidental³⁷.

Con la aparición de la imprenta, la imagen de Santiago será reproducida también mediante grabados xilográficos presentes en obras impresas de gran demanda, como fueron las diversas ediciones de la *Legenda aurea* y el *Flos sanctorum*, pero también en estampas de devoción³⁸.

Precedentes, transformaciones y proyección

Para comprender la iconografía del Santiago peregrino es esencial aludir al tópico literario del *homo viator*, imagen surgida en el mundo tardoantiguo que recoge el concepto medieval de la vida como peregrinación y ascesis, un largo camino que el hombre debe recorrer como peregrino para purificar su alma y alcanzar la sabiduría, en un proceso que Edmond-René Labande definió como *orar con los pies*³⁹.

La figura de Santiago y la importancia de la ruta jacobea durante la Edad Media fue tal que condicionó sin duda la iconografía del peregrino. Un curioso ejemplo de esta importancia es el relieve del claustro del monasterio de Silos que muestra la imagen de los peregrinos de Emaús, en la que el propio Cristo aparece ataviado como un peregrino jacobeo con la concha sobre su bolsa⁴⁰.

En opinión de Jan K. Steppe, la Edad Moderna prefirió una imagen del santo más cercana a la del apóstol; de hecho el iconólogo de Lovaina Jan Molanus aconsejó representar al santo, además de con el bordón y la concha, con la espada que es el símbolo de su martirio⁴¹.

Temas afines

Un santo bajomedieval que adquiere una iconografía similar a la de Santiago es san Roque, peregrino occitano del siglo XIV que dedicó su vida a curar enfermos de peste hasta contraer él mismo la enfermedad. Si bien ambos santos comparten un atuendo muy similar, San Roque suele mostrar una herida en su pierna y aparece acompañado de un perro.

La iconografía de peregrino de Santiago es aplicable también a otros santos vinculados al Camino, como santo Domingo de la Calzada, pero en ocasiones se extiende a santos que nada tiene que ver con la ruta jacobea como es el caso del arcángel san Rafael⁴² aunque sí ejerza como protector de peregrinos.

³⁷ KOSTER, Kurt (1985).

³⁸ La imagen de Santiago peregrino forma parte de la marca tipográfica del impresor Pablo Hurus, pionero de la imprenta en la ciudad de Zaragoza, heredada después por su sucesor Jorge Coci. Vid. PEDRAZA GRACIA, Manuel José y CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2014).

³⁹ Al respecto puede consultarse GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (1994) [consulta de 10/6/2015].

⁴⁰ Bango Torviso considera, sin embargo, que en estas fechas el símbolo de la venera se había generalizado entre todos los peregrinos, sea cual fuere su destino. Vid. BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (1999): p. 93.

⁴¹ STEPPE, Jan Karel (1985): p. 139.

⁴² BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (1999): p. 94.

Selección de obras

- Peregrinos de Emaús (Cristo como peregrino jacobeo). Machón noroeste del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), principios del siglo XII.
- Santiago peregrino. Santa Marta de Tera, Zamora (España), portada meridional, segundo tercio del siglo XII.
- Santiago y san Juan. Apostolado de la Cámara Santa, catedral de Oviedo (España), muro norte, c. 1169-1175.
- Santiago protector de reyes. Pintura mural de la iglesia de san Ciriaco de Nidermendig (Alemania), siglo XIII.
- Santiago el Mayor. Taller de Willem Vrelant, *Libro de horas de Arenberg*, Brujas (Bélgica), c. 1460. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 8, fol. 75v.
- Decapitación de Santiago. Hartmann Schedel, *Crónica de Nürnberg*, 1493, fol. 104r.
- Santiago protector de peregrinos. Azabache. Nueva York, Hispanic Society, principios del siglo XVI.

Bibliografía

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Manuel; GARCÍA CALVO, Laura (2011): “La concha del peregrino (*Pecten jacobaeus*), símbolo del Camino de Santiago”, *AmbioCiencias: revista de divulgación*, nº 8, pp. 12-20.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (1999): “Santiago Peregrino”. En: *Santiago. La Esperanza*, catálogo de la exposición (Santiago de Compostela, 1999). Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 89-98.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (2003): “El canto de los peregrinos a Santiago de Compostela”. En: *VI Jornadas de Canto Gregoriano. El canto gregoriano y otras monodías medievales. VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía*. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, pp. 135-164. Disponible en línea: ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/43/16calahorra.pdf

DÍAZ FERNÁNDEZ, José María (2008): *En torno a lo jacobeo*. Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier (2008): “Simbología jacobea en el imaginario medieval: Iacobus Apostolus en la crónica Pseudo Turpín y Santiago Matamoros en el Diploma de Ramiro I”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol. 36, nº 2, pp. 295-312.

FARRÉ TORRAS, Begoña (2012): “Do apóstolo ao peregrino: a iconografía de São Tiago na escultura devocional medieval em Portugal”, *Medievalista*, nº 12. Disponible en línea: <http://medievalista.revues.org/624>

- FRANCO MATA, Ángela (2005): “Iconografía jacobea en azabache”. En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, pp. 168-212. Disponible en línea: ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/75/07franco.pdf
- GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (1994): “El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros”. En: IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la (coord.): *IV Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 1993). Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 11-30. Disponible en línea: dialnet.unirioja.es/download/articulo/554277.pdf
- GARCÍA PÁRAMO, Ana (1993): “La iconografía de Santiago en la pintura gótica castellana”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 92-97.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2004): “La iconografía de los peregrinos en el arte románico”. En: *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 152-174.
- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (dir.) (1979): *Historia de la Iglesia en España. I-2. La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I – VIII)*. BAC, Madrid.
- JACOBO DE VORÁGINE (2008): *La leyenda dorada*, traducción de José Manuel Macías. Alianza Editorial, Madrid.
- JIMÉNEZ DAMAS, María Soledad (2001): “Una iconografía de frontera: Santiago Matamoros en el Privilegio de Pegalajar”, *Sumuntán*, nº 15, pp. 51-58.
- KORTADI OLANO, Elorta (1994): “La iconografía medieval de Santiago en los caminos de Iparralde y Gipuzkoa”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, nº 12, pp. 9-24. Disponible en línea: www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/12/12009024.pdf
- KOSTER, Kurt (1985): “Les coquilles et enseignes de pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle et des routes de Saint-Jacques en Occident”. En: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*. Crédit Communal de Belgique, Gante, pp. 85-95.
- LUIS MONTEVERDE, José (1965): “Iconografía burgalesa del Apóstol Santiago”, *Boletín de la Institución Fernán González*, año 44, nº 164, pp. 454-457. Disponible en línea: riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/1710/1/0211-8998_n164_p454-457.pdf
- MÂLE, Émile (1925): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Armand Colin, París.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis (2004): *El camino de Santiago. Una visión histórica desde Burgos*. Cajacírculo, Burgos.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1992): “Emblemas de peregrinos y de la peregrinación a Santiago”. En: *El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*. Junta de Castilla y León, Salamanca, pp. 365-373.
- MORALEJO, Abelardo, y otros (eds.) (1951): *Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Instituto Padre Sarmiento, CSIC, Santiago de Compostela.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. (2003-2005): “De Apóstol a peregrino: la iconografía de Santiago en el camino inglés a Compostela”, *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 35-37, pp. 103-116.

OÑATE OJEDA, J.A. (1991): “Santiago el Mayor, Apóstol II. Santiago y España”. En: *Gran Enciclopedia Rialp*. Rialp, Madrid. Disponible en línea: http://www.mercaba.org/Rialp/S/santiago_el_mayor_apostol_ii.htm

PEDRAZA GRACIA, Manuel José; CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2014): “De emblema a marca comercial: análisis y evolución de las marcas tipográficas del taller zaragozano de los Hurus, Coci, Nájera y Bernuz (1490-1571)”, *Gutenberg-Jahrbuch*, pp. 106-128.

PÉREZ DE URBEL, Justo (1952): “Orígenes del culto de Santiago en España”, *Hispania Sacra*, vol. V, nº 9, pp. 14-19.

PÉREZ MONZÓN, Olga (2012): “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; MIQUEL JUAN, Matilde (eds.): *El siglo XV hispano y la diversidad de las artes*, nº especial (junio) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, pp. 85-121. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/39082/37695

PÉREZ SUESCUN, Fernando (2014): “Los alabastros medievales ingleses y la iconografía jacobea: algunas piezas singulares”. 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. 421-438. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/48286/45186

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo II, volumen 3. Iconografía de los santos. P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÍOS SALOMA, Martín F. (2005): “De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)”, *En la España Medieval*, nº 28, pp. 379-414. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/download/ELEM0505110379A/21916

RUIZ MONTEJO, María Inés (2004): *El Camino a Santiago. Andares y devociones de un peregrino en la España del siglo XII*. Foca, Madrid.

RUIZ MONTEJO, María Inés (2006): “El Camino a Santiago: andares y devociones de un peregrino del siglo XII según el *Liber Peregrinationis*”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV. *La aventura de viajar y sus escrituras*, pp. 103-110. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0606220103A/10029

STEPPE, Jan Karel (1985): “L'iconographie de Saint-Jacques le Mayeur”. En: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*. Crédit Communal de Belgique, Gante, pp. 129-154.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS (2002), “Santiago: Camino y ‘Matamoros’”. En: BENITO RUANO, Eloy (coord.): *Tópicos y realidades de la Edad Media*. Real Academia de la Historia, Madrid, vol. II, pp. 307-326.

UBIETA, José Ángel (dir.): *Nueva Biblia de Jerusalén* (edición en CD-ROM). Desclée de Brouwer, Bilbao.



Peregrinos de Emaús (Cristo como peregrino jacobeo). Machón noroeste del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), principios del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]



Santiago peregrino. Santa Marta de Tera, Zamora (España), portada meridional, segundo tercio del siglo XII.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Saint-Jacques_Route_de_la_Plata.jpg [captura 3/12/2015]



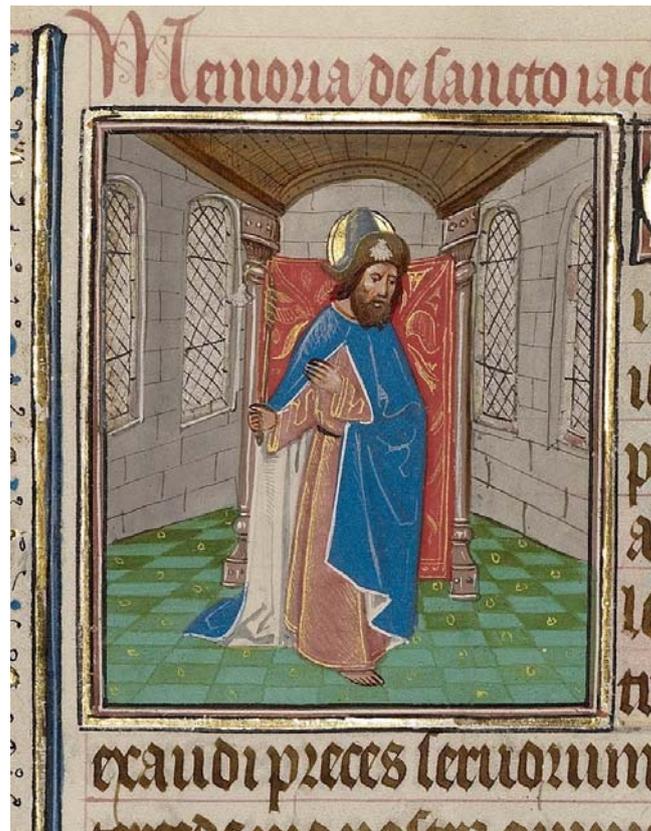
◀ **Santiago y san Juan. Apostolado de la Cámara Santa, catedral de Oviedo (España), muro norte, c. 1169-1175.**

http://www.fotoviajero.com/image/839-discipulos-de-emaus-relieve-romanico-s-xi_big.jpg [captura 3/12/2015]

▶ **Santiago protector de reyes. Pintura mural de la iglesia de san Ciriaco de Nidermendig (Alemania), siglo XIII.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niedermendig_St_Cyriacus_Jakobus_963.JPG?uselang=de [captura 3/12/2015]





Santiago el Mayor. Taller de Willem Vrelant, Libro de horas de Arenberg, Brujas (Bélgica), c. 1460. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 8, fol. 75v.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop_of_Willem_Vrelant_\(Flemish,_died_1481,_active_1454_-_1481\)_-Saint_James_the_Greater_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop_of_Willem_Vrelant_(Flemish,_died_1481,_active_1454_-_1481)_-Saint_James_the_Greater_-_Google_Art_Project.jpg) [captura 3/12/2015]



Decapitación de Santiago. Hartmann Schedel, Crónica de Nürnberg, 1493, fol. 104r.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Nuremberg_chronicles_f_104r_3.png [captura 3/12/2015]



Santiago protector de peregrinos. Azabache. Nueva York, Hispanic Society, principios del siglo XVI.

[Foto: FRANCO MATA, Ángela (2005): p. 195, fig. 12]

LA UNCIÓN DE CRISTO EN EL IMAGINARIO MEDIEVAL Y LA EXÉGESIS SOBRE LA IDENTIDAD ENTRE MARÍA MAGDALENA, MARÍA DE BETANIA Y LA PECADORA ANÓNIMA

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Recibido: 18/9/2014

Aceptado: 21/11/2014

Resumen: En este artículo nos ocupamos de la representación medieval de la *Unción de Cristo* recogida en los cuatro evangelios (Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9; Lucas 7, 36-50; Juan 12, 1-8). Sin poder precisar si se trataba de una misma unción o dos unciones diferentes, ni tampoco quiénes fueron exactamente sus protagonistas, los artistas medievales fueron capaces de crear un tema de extraordinaria variedad iconográfica, versátil y adaptable a ciclos muy diversos, desde los hagiográficos (referidos a María de Magdalena o María de Betania) hasta los cristológicos (referidos a la Vida Pública y Pasión de Cristo). Los debates exegéticos fueron más intensos en la Iglesia latina que en la Iglesia griega, lo que derivó en una mayor riqueza figurativa en Occidente que en Oriente. Así, la interpretación latina derivaba de las homilias de Gregorio Magno que hacían protagonista de la unción a una María Magdalena que era, a su vez, hermana de Marta y Lázaro de Betania, además de la pecadora anónima. En cambio, en Bizancio estas tres figuras fueron vistas como mujeres diferentes, con festividades separadas y ciclos iconográficos no coincidentes.

Palabras clave: Nuevo Testamento; Unción de Cristo; María Magdalena; María de Betania; Pecadora arrepentida.

Abstract: This paper focuses on the *Anointing of Christ* as narrated in the four Gospels (Mathew 26, 6-13; Marcus 14, 3-9; Luke 7, 36-50; John 12, 1-8). Without being able to precise neither if there were one or two different anointing acts, nor who played the roles of anointer and the host person, medieval artists translated a complex story into versatile images, so that the *Anointing* could fit into different cycles, such as Mary Magdalene's life, Christ's Public Life or the Passion cycle. The Latin and Greek Churches showed different opinions towards those events. Exegetical discussions were more intense in the Latin Church than they were in the Byzantine Church, a situation that fostered a greater figurative variety in Western Europe. The Latin Church, from Gregory the Great onwards, stated that Mary Magdalene, Mary of Bethany, and the anointer woman were the same person. However, in Byzantium there was no confusion concerning who these three women were.

Keywords: New Testament; Anointing of Christ; Mary Magdalene; Mary of Bethany; Remorse of the sinful woman.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El arte medieval recoge entre su repertorio iconográfico un acontecimiento que conecta la vida pública y predicación de Cristo con la pasión y resurrección. Se trata de una unción que tiene lugar en vida de Jesús y que ocurre mientras está comiendo en casa ajena. El anfitrión de la casa es Simón el leproso según Mt y Mc, Simón el fariseo según

Lc, o Lázaro de Betania (el hermano de Marta y María) según Jn. La unción consiste, fundamentalmente, en derramar sobre el cuerpo de Cristo sustancias aromáticas que aparecen descritas en las fuentes de manera genérica como *aceites*, *perfumes* o *ungüentos*, o de manera específica como *nardo*, cuyo gran coste se subraya. Este rico perfume, guardado en un recipiente de alabastro, fue derramado sobre su cabeza (Mt y Mc), sobre sus pies (Jn), o sobre ambos, cabeza y pies (Lc). Asimismo, la unción de la vida pública anticipa la que hacen días más tarde un grupo de mujeres una vez muerto Cristo¹, aunque en ese caso el producto empleado para preparar el cuerpo yacente es la *mirra*. Entre estas mujeres o *mirroforas* que acuden a ungir a Cristo muerto, se identifica a María Magdalena, con lo que la confusión entre las protagonistas de ambas escenas está servida.

Este relato, como otros muchos de la vida de Cristo, se prestaba al debate interpretativo, ya que aparecía en los cuatro evangelios y en cada uno de ellos narrado de modo diferente. Así, la que llevó a cabo la unción era una mujer de identidad controvertida, pues para Mt, Mc y Lc era una pecadora anónima arrepentida y par Jn era María de Betania (la hermana de Lázaro). No obstante, si se leían seguidamente los capítulos 7 y 8 de Lc, podía deducirse que esta pecadora anónima era la Magdalena, ya que primero se mencionaba la unción (Lc 7) y justo a continuación a María de Magdalá curada por Cristo de los siete demonios (Lc 8). Los evangelistas no aclararon cuáles eran los pecados de la mujer, pero gran parte de los exégetas bíblicos entendieron que debían ser de tipo sexual, ya fuera adulterio o prostitución. Los *demonios* de la Magdalena también podían ser entendidos como pecados y su curación como un arrepentimiento².

La divergencia textual se unió a una gran riqueza figurativa, que recogió y amplificó los tópicos o debates literarios. Así, las obras de arte insertaron la unción como parte de ciclos iconográficos dedicados a María de Magdalá (ej. pinturas murales de la capilla Rinuccini en la iglesia de Santa Croce de Florencia, realizadas por Giovanni da Milano en 1365), o la ambientaron en casa de los hermanos de Betania (ej. tabla de Albrecht Bouts de mediados del siglo XV conservada en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas), o combinaron esta con la Última Cena (ej. retablo de la cartuja de Miraflores de Gil de Siloé, 1496-1499), o la aislaron y la contrapusieron a la Epifanía (ej. pinturas murales de la Vera Cruz de Maderuelo, c. 1130). El arte contribuyó así a enriquecer la exégesis bíblica. Por todo ello, y a efectos de hacer más fácilmente comprensible el presente artículo, empezaremos tratando las fuentes escritas y seguiremos por los atributos y modos de representación, que estarán en función de ellas.

Fuentes escritas y festividades

El relato al que nos estamos refiriendo, la Unción de Cristo, tiene un origen **evangélico**, recogido en Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9; Lucas 7, 36-50 y Juan 12, 1-8. En él, una mujer, arrepentida por sus muchos pecados, se acerca a Cristo, que está

¹ Lc dice que las mujeres que asisten al entierro de Cristo preparan unos perfumes para ungirlo (Lucas 23, 50-55). Más adelante, pasados tres días desde que Cristo es depositado en el sepulcro, unas mujeres acuden de nuevo con perfumes para ungirlo, pero lo encuentran vacío porque Jesús ya ha resucitado (vid. Mateo 27, 62-66 y 28, 1-10; Marcos 16, 1-8; Lucas 24, 1-12; Juan 20, 1-2).

² Luz María del Amo Horga indaga en las connotaciones de estos demonios, sugiriendo que los siete demonios de los que es curada Magdalena podrían ser interpretados desde distintas ópticas: como alusivos a los dioses paganos (y por ende de una conversión del paganismo al cristianismo), a una enfermedad psíquica o física, o a un pecado de contenido sexual: AMO HORGA, Luz María del (2008): pp. 617-618.

comiendo en público, y lo unge, preparándolo de este modo para su sepultura. Estos hechos, que admiten una gran variación en función del texto seguido, son reflejo de cómo la creación iconográfica cristiana se hace a partir de la combinación de los cuatro evangelios que componen el Nuevo Testamento.

En efecto, el *Evangelio*, cuyo canon se fijó en el siglo IV³, no es un relato homogéneo y coherente, sino una compilación de cuatro testimonios, que emanan de escritores diferentes. Es decir, en principio un mensaje único, pero transmitido con cuatro redacciones distintas⁴. La Iglesia trató de encontrar una armonía o equilibrio entre los cuatro. De hecho, desde muy temprano, los comentaristas bíblicos buscaron los paralelismos entre los cuatro relatos y trataron de reconstruir los episodios del Nuevo Testamento de modo que recogieran un compendio de todos los detalles ofrecidos en sus distintas partes⁵. En el caso de la *Unción de Cristo*, se preocuparon tanto por las sinergias como por las divergencias de los textos teólogos tan significativos como Tertuliano, Juan Crisóstomo, san Agustín o Gregorio Magno, a los que nos referiremos más adelante.

Empecemos por el análisis de las fuentes evangélicas referidas a la Unción. Hay un cierto consenso al entender que hay al menos dos relatos o unciones distintas, una ocurrida en Betania y recogida por Mateo, Marcos y Juan, y otra protagonizada por una pecadora anónima y relatada por Lucas. De todos modos, para un lector contemporáneo, salvo los relatos de Marcos y Mateo, es difícil lograr una armonía textual entre los cuatro pasajes, ya que si bien todos coinciden en lo fundamental (la importancia del arrepentimiento, el anticipo de la Pasión, el papel central de las mujeres en la Vida Pública, o la voluntad de Cristo de romper con encorsetamientos sociales), es igualmente cierto que ofrecen detalles sumamente diversos en lo referido a los nombres de los personajes, la ubicación geográfica y cronológica de los hechos, o las partes del cuerpo ungidas⁶.

³ En los primeros siglos del cristianismo hubo debates sobre los libros del Nuevo Testamento que eran o no fruto de la inspiración divina. En el Concilio de Hipona de 393 se estableció cuáles de estos libros eran revelados y, por tanto, canónicos. Todos los que quedaban fuera eran los apócrifos o extra-canónicos.

⁴ Los cuatro relatos son tradicionalmente atribuidos a dos apóstoles (Mateo y Juan) y dos discípulos (Marcos y Lucas). A su vez se dividen en dos grupos, a los tres primeros (Mateo, Marcos y Lucas) se los llama *sinópticos*, nombre dado por el teólogo alemán Griesbach en 1797, ya que consideraba que se podía tener una vista de conjunto de los tres, pues narraban similares acontecimientos, aunque en absoluto idénticos. El cuarto evangelio, el atribuido a Juan, tiene un espíritu y esquema muy distinto, es más dogmático que narrativo. En cuanto al orden en que fueron redactados, varios autores coinciden en admitir que el texto de Marcos sería el más antiguo, redactado hacia el año 70 y que este sirvió a su vez de fuente a Mateo y Lucas. Respecto al evangelio de Juan, se afirma que es imposible que fuera el propio apóstol quien lo redactase, ya que murió en el año 44, más bien habría sido un autor posterior que vivió seguramente en el siglo II (entre 115 y 145) y que coincidiría en el nombre. Lo que llama la atención en la *Unción de Cristo* es que parece haber más coincidencia entre Mateo, Marcos y Juan que entre Mateo, Marcos y Lucas. Es decir, aquí se rompe la idea de una armonía entre los *sinópticos* y un relato diferente en Juan.

⁵ Uno de los intentos de síntesis más antiguos fue el *Diatessaron*, armonía de los cuatro evangelios compuesta a finales del siglo II por Taciano, que se difundió mucho en la Iglesia siria. Este texto armonizado se utilizó en la liturgia hasta el siglo V y tuvo mucho peso en la iconografía cristiana de la Antigüedad Tardía tal como explicó la profesora Sepúlveda González al abordar las pinturas murales de la casa-iglesia de Dura Europos, conjunto que además recoge la representación más antigua de la Magdalena acudiendo al sepulcro vacío a ungir a Cristo. Vid. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Angeles (1989): p. 197.

⁶ Estas cuestiones se han mencionado al inicio del artículo, con lo que no insistimos más en ellas.

Para Mateo y Marcos es una mujer, anónima, con un frasco de alabastro lleno de ricos ungüentos, la que se acerca a la casa de Simón el leproso (en Betania), en que está Cristo, y lo derrama sobre su cabeza. Los discípulos critican esta actitud pues dicen que con el dinero de los perfumes se podría haber ayudado a los pobres. Sin embargo Cristo sale en su defensa, indicando que esta unción lo prepara para su sepultura. Merece la pena ir a los textos originales para leer de primera mano los hechos⁷:

“Hallándose Jesús en **Betania**, en casa de **Simón el leproso**, se llegó a Él una mujer con un **frasco de alabastro** lleno de costoso **ungüento** y lo derramó sobre su **cabeza** mientras estaba recostado a la mesa. Al verlo se enojaron los discípulos y dijeron: *¿A qué este derroche? Podría haberse vendido a gran precio y darlo a los pobres.* Dándose Jesús cuenta de esto, les dijo: *¿Por qué molestáis a esta mujer? Obra buena es la que conmigo ha hecho. Porque pobres, en todo tiempo los tendréis con vosotros, pero a mí no siempre me tendréis. Derramando este ungüento sobre mi cuerpo, me ha ungido para mi **sepultura**. En verdad os digo, donde quiera que sea predicado este evangelio en todo el mundo, se hablará también de lo que ha hecho ésta para memoria suya*” (Mt 26, 6-13).

“Hallándose en **Betania**, en casa de **Simón el leproso**, cuando estaba **recostado** a la mesa, vino una mujer trayendo un **vaso de alabastro** lleno de un ungüento de **nardo** auténtico de gran valor, y **rompiendo** el vaso de alabastro, se lo derramó sobre la **cabeza**. Había algunos que indignados se decían unos a otros: *¿para qué se ha hecho este derroche de un ungüento? Porque pudo venderse en más de trescientos denarios y darlo a los pobres.* Y murmuraban de ella. Jesús dijo: *Dejadla ¿por qué la molestáis? Una buena obra es la que ha hecho conmigo, porque pobres siempre los tenéis con vosotros, y cuando queráis podéis hacerles el bien; pero a mí no siempre me tendéis. Ha hecho lo que ha podido, anticipándose a ungir mi cuerpo para la **sepultura**. En verdad os digo: dondequiera que se predique el Evangelio, en todo el mundo se hablará de lo que ésta ha hecho, para memoria de ella*” (Mc 14, 3-9).

Juan da una versión algo distinta. Sostiene que Jesús va a Betania, a comer a casa de Lázaro y sus hermanas Marta y María. Entonces María unge con nardo los pies de Cristo y los enjuga con sus cabellos. Judas Iscariote critica esta actitud, este derroche de dinero que podría haberse dado a los pobres. Jesús, refiriéndose a María, le contesta a Judas, que con este gesto lo está preparando para la sepultura:

“**Seis días antes de la Pascua** vino Jesús a **Betania**, donde estaba **Lázaro**, a quien Jesús había resucitado de entre los muertos. Le dispusieron allí una cena; y Marta servía, y Lázaro era de los que estaban a la mesa con Él. **María**, tomando una libra de **ungüento de nardo** legítimo, de gran valor, **ungió los pies** de Jesús y los enjugó con sus **cabellos**, y la casa se llenó del olor del ungüento. **Judas Iscariote**, uno de sus discípulos, que había de entregarlo, dijo. *¿Por qué este ungüento no se vendió en trescientos denarios y se dio a los pobres?* Esto decía, no por amor a los pobres, sino porque era ladrón, y, llevando él la bolsa, hurtaba de lo que en ella echaban. Pero Jesús dijo: *Déjala, lo tenía guardado para el día de mi **sepultura**. Porque pobres siempre los tenéis con vosotros, pero a mí no me tenéis siempre*” (Jn 12, 1-8).

⁷ Todos los textos están recogidos de la Biblia editada por la BAC en 1986. Las negritas que están en nuestro texto no están en el relato bíblico, se han incorporado aquí para destacar los detalles más significativos y más divergentes entre unos y otros.

Lucas es el que más se distancia de los relatos anteriores. Dice que Cristo come en casa de Simón el fariseo⁸. Afirmar también que la mujer es una pecadora y que no solo derrama los unguentos sobre él sino que además con sus lágrimas baña sus pies, los enjuga con sus cabellos, y los besa. Simón critica esta actitud porque la mujer es una pecadora. Pero Cristo, no obstante, perdona los pecados a la mujer. No se hace alusión a la sepultura.

“Le invitó un **fariseo** a comer con él, y entrando en su casa, se puso a la mesa. Y he aquí que llegó una **mujer pecadora** que había en la ciudad, la cual, sabiendo que estaba a la mesa en casa del fariseo, con un **pomo de alabastro** de unguento se puso detrás de Él, junto a sus pies, **llorando**, y comenzó a bañar con lágrimas sus **pies** y los enjugaba con los **cabellos** de su cabeza, y **besaba sus pies** y los ungía con el unguento. Viendo lo cual, el fariseo que le había invitado dijo para sí: *Si éste fuera profeta, conocería quién y cuál es la mujer que lo toca, porque es una pecadora.* Tomando Jesús la palabra, dijo: *Simón tengo una cosa que decirte.* Él dijo: *Maestro, habla. Un prestamista tenía dos deudores: el uno le debía quinientos denarios; el otro cincuenta. No teniendo ellos con qué pagar, se lo condonó a ambos. ¿Quién, pues, le amaré más?* Respondiendo Simón, dijo: *Supongo que aquel a quien condonó más.* Díjole: *Bien has respondido.* Y vuelto a la mujer, dijo a Simón: *¿Ves a esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua a los pies, más ella ha regado mis pies con sus lágrimas y los ha enjugado con sus cabellos. No me diste el ósculo; pero ella, desde que entré, no ha cesado de besarme los pies. No ungiste mi cabeza con óleo, y ésta ha ungido mis pies con unguento. Por lo cual le digo que le son perdonados **sus muchos pecados, porque amó mucho.** Pero a quien poco se le perdona, poco ama.* Y a ella le dijo: *Tus pecados te son perdonados.* Comenzaron los convidados a decir entre sí: *¿Quién es éste para perdonar los pecados?* Y dijo a la mujer: *Tu fe te ha salvado, vete en paz*” (Lc 7, 36-50).

Autores cristianos de los primeros siglos como Tertuliano (siglos II-III), Clemente de Alejandría (siglos II-III), Juan Crisóstomo (siglos IV-V), san Jerónimo (siglos IV-V), san Agustín (siglos IV-V) o san Ambrosio (siglo IV) intentaron conciliar esta diversidad de textos⁹. No obstante, esta fue una discusión marginal si la comparamos con otros grandes temas a debate, como la doble naturaleza de Cristo, la trinidad de Dios o la santidad de la Virgen.

⁸ Los fariseos son un grupo dentro de los judíos que defiende el rigor de la norma y la austeridad. A lo largo de la vida pública, Cristo se enfrenta en múltiples ocasiones al fariseísmo criticando el rigor con que aplican las normas religiosas. Así por ejemplo se permite hacer curaciones en sábado (vid. Mateo 12, 9-14, Marcos 1, 21-28, Marcos 3, 1-6, Lucas 4, 31-37, Lucas 6, 6-11, Lucas 14, 1-5, Juan 5, 1-9) o salvar de la lapidación a una mujer que había cometido adulterio (vid. Juan 8, 1-11), lo que provoca duras críticas entre los fariseos.

⁹ Estos autores fueron revisados en detalle por FEUILLET, André (1975), citando los textos originales tomados de la *Patrología Latina* y la *Patrología Griega* (de Migne), el *Corpus Christianorum Series Latina* (Brepols), y las *Sources Chrétiennes* (Les Éditions du Cerf). Resumidamente, Tertuliano (*De pudicitia*, XI, 1) y Clemente de Alejandría (*Pedagogia*, II, VIII, 61, 1 y 3) parecen confundir las dos unciones entendiendo que es la misma. Sin embargo, para el resto de autores, parecen ser acontecimientos diferentes. Así, según Juan Crisóstomo (*In Matthaëum homiliae*, LXXX), son dos unciones diferentes, una la narrada por Mt, Mc y Lc y otra la contada por Jn, en la que se dice que la mujer que unge es la hermana de Lázaro. Para San Jerónimo (*Commentarii in evangelium Mattahei*, IV, XXVI) también se trata de dos unciones distintas, una llevada a cabo por una prostituta que lava con sus lágrimas los pies de Cristo y otra por una persona diferente. San Ambrosio (*Expositio evangelii secundum Lucam*, VI, 14) no tiene una opinión clara, pero apunta también a que tal vez se trate de dos personas diferentes, una aún pecadora y la otra más perfecta.

De entre todos los Padres de la Iglesia, la interpretación de **san Agustín** fue la que más impacto tuvo en Occidente. Para el autor (*De consensu evangelistarum*, II, LXXXIX, 154) hubo dos unciones diferentes, la de Mateo, Marcos y Juan por un lado, y la de Lucas por el otro, pero que fueron llevadas a cabo por la misma *María* en dos momentos sucesivos:

“Hace falta comprender que no es otra mujer la que, según San Lucas, se aproxima a los pies de Cristo, los besa y los lava con sus lágrimas, sino que es la misma María que hace dos veces el mismo gesto”¹⁰.

El pensamiento de san Agustín debió influir en **Gregorio Magno**, papa desde 590 hasta 604, pues este hizo de la pecadora anónima, María de Betania (hermana de Lázaro) y María Magdalena la misma persona¹¹. Así, en el año 591, en la basílica de San Clemente de Roma, dio la que se conoce como la *Homilía XXXIII sobre Lucas 7, 36-50*, en la que dijo de la Magdalena:

“[...] La mujer que Lucas llama la pecadora y que Juan llama María, creemos que es la misma mujer de la que Marcos nos dice que el Señor había sacado siete demonios. ¿Y qué significan estos siete demonios sino todos los vicios? [...] Está claro, hermanos, que la mujer usó previamente el unguento para perfumar su carne en actos prohibidos. Lo que entonces ella exhibió de forma escandalosa, ahora lo estaba ofreciendo a Dios en una forma más loable. Había codiciado con sus ojos terrenales, pero ahora a través de la penitencia éstos se consumían en lágrimas. Había mostrado su cabello para hacer resaltar su cara, pero ahora su pelo secaba su llanto. Había hablado con orgullo a través de su boca, pero ahora, al besar los pies del Señor, plantaba sus labios en los pies del Redentor. Por tanto, por cada deleite que había tenido, ahora se inmolaba. Convirtió así el cúmulo de sus faltas en virtudes, con el fin de servir por completo a Dios en penitencia, en igual medida que antes, equivocadamente, lo había despreciado [...]”¹².

¹⁰ Traducción libre del original en latín: [...] *Nihil itaque aliud intelligendum arbitror nisi non quidem aliam fuisse mulierem, quae peccatrix tunc accessit ad pedes Jesu, et osculata est, et lavit lacrymis, et tersit capillis, et unxit unguento: cui Dominus adhibita similitudine de duobus debitoribus, ait dimissa esse peccata multa, quoniam dilexit multum: sed eandem Mariam bis hoc fecisse [...]* [fragmento tomado de *Sancti Aurelii Augustini hipponensis episcopi operum. Tomus tertius. Post lovaniensium theologorum recensionem castigatus denuo ad manuscriptos codices Gallicanos, Vaticanos, Belgicos & nec non ad editiones antiquiores & castigatioris. Opera et studio monachorum Ordinis S.Benedicti e Congregatione S.Mauri. Pars Secunda, complectens exegetica in Novum Testamentum*, vol. 3. Tipografía de Franciscus Muguet, París, 1680, p. 97.]

¹¹ De acuerdo con las *Escrituras*, María de Magdala fue la mujer de la cual Jesús sacó siete demonios (Lucas 8, 2) y que le siguió como su discípula. Le acompañó en su Pasión (Mateo 27, 55; Marcos 15, 40; Juan 19, 25), su crucifixión y su entierro (Mateo 27, 61; Marcos 15, 47) y fue la primera persona que lo vio resucitado (Mateo 28, 1-10; Marcos 16, 1-9; Lucas 24, 1-10; Juan 20, 1-2.11-18). Por otra parte, y también de acuerdo al evangelio, María de Betania (Lucas 10, 38-42) escucha las palabras de Cristo en lugar de realizar las tareas domésticas, actitud que le vale las críticas de su hermana Marta. Junto a esta, implora a Cristo por la salvación de Lázaro, muerto hacía varios días (Juan 11, 33-44). Un poco más adelante unge a Jesús con un perfume carísimo (Juan 11, 2; 12, 1-3).

¹² Traducción libre al castellano tomada de SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 71. El original en latín puede leerse en *PL*, LXXVI, col. 1239, cuyo fragmento más reproducido es: *Hanc vero, inquit, quam Lucas peccatricem mulierem, Johannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia ejecta fuisse testatur.*

Las homilias de Gregorio Magno marcaron un hito en la figuración occidental pues a partir de ese momento la confusión entre las tres mujeres fue un hecho. Además en su texto quedaba claro que los pecados de la Magdalena estaban en relación directa con el ejercicio de la prostitución.

La miscelánea de figuras se vio sustancialmente aumentada por la *Leyenda dorada*, compendio hagiográfico redactado en latín en 1264 por el dominico italiano **Santiago de la Vorágine** (o *de Varazze*). Cuando De la Vorágine abordó la figura de María Magdalena, sumó a los acontecimientos bíblicos la llamada *leyenda provenzal*, según la cual, tras la muerte de Cristo, la santa viajó a Provenza con sus hermanos Lázaro y Marta y, llegado el momento, se retiró como eremita a una cueva. Para Vorágine, la Magdalena era una mujer rica y con una vida de excesos hasta su conversión en casa de Simón el leproso o el fariseo¹³, donde ungió a Cristo y fue perdonada de sus pecados. La Magdalena, en este libro, era no solo la pecadora arrepentida, la hermana de Lázaro en Betania y la discípula de Cristo¹⁴, sino también la hermana de la hemorroísa curada, la que tenía los siete demonios, una mujer de mala reputación por entregarse a los placeres carnales, la que acompañó en la Pasión y Resurrección a Cristo y, al final de sus días, una eremita con una vida paralela a la de María Egipcíaca, con la que también se dio cierto intercambio iconográfico. El éxito de la *Leyenda Dorada* explicaría que en la Baja Edad Media se hiciera a la Magdalena protagonista de la unción, incluyendo este episodio en los ciclos dedicados a la santa de Magdalá, como ocurre en la capilla Rinuccini de Santa Croce de Florencia o en las tablas de Jaume Serra hoy en el Museo Nacional del Prado¹⁵. Recogemos dos pasajes de Vorágine que son muy explícitos respecto a la síntesis entre la pecadora que unge y la Magdalena y que insisten además en sus excesos carnales:

[Refiriéndose a la Magdalena] “Las muchas lágrimas que derramó; fueron estas lágrimas tan copiosas, tan abundantes, que dieron suficientemente de sí para lavar los pies del Señor [...]”¹⁶.

“[...] María, también llamada Magdalena, por el castillo de Magdaló en que vivió, perteneció a una familia de reyes [...] El castillo de Magdalo estaba situado en Betania [...] María y sus hermanos, Lázaro y Marta, a la muerte de sus padres, que se llamaron él Siro y ella Eucaria, poseyeron durante algún tiempo en común la citada fortaleza [...] Magdalena era muy rica; pero como las riquezas y los placeres suelen hacer buenas migas, a medida que fue tomando conciencia de su belleza y de su elevada posición económica, fuese dando más y más a la satisfacción de caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de *la pecadora* [...]”¹⁷.

¹³ De la Vorágine primero menciona a Simón el leproso y después a Simón el fariseo, dando a entender que son la misma persona. El relato completo de la unción puede leerse en la edición y traducción de la *Leyenda Dorada* de MACÍAS, José Manuel (2001): pp. 383-384 y la historia íntegra de la Magdalena en MACÍAS, José Manuel (2001): pp. 382-392.

¹⁴ Esto es lo que denomina Beatriz Sánchez Morillas en su tesis “el problema de las tres Marías”, abordándolo extensamente: SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): pp. 9-10 y 71-77.

¹⁵ Esta tradición llega muy tempranamente a la Península Ibérica con la traducción y adaptación del texto de De la Vorágine que se conoce como *Vides de Sants Rosselloneses*, tal vez realizado en las últimas décadas del XIII y que también adjudica la unción de Cristo a la Magdalena.

¹⁶ MACÍAS, José Manuel (2001): p. 382.

¹⁷ *Ibid.*, p. 383.

No está de más indicar que el nombre de *María/Miriam* aparece frecuentemente en la Biblia, siendo uno de los nombres femeninos de mayor uso. Es por ello lógica la síntesis operada entre todas las mujeres que comparten un mismo nombre. Es más, algunos investigadores contemporáneos han subrayado que la Virgen María sintetiza una serie de características (la pureza, la castidad, la maternidad...) y María Magdalena el resto de tópicos femeninos que no podían atribuirse a la Virgen (el pecado, la sexualidad, el arrepentimiento...). Vienen por tanto a erigirse como dos modelos femeninos, en cierta medida, antitéticos, que aglutinan las realidades sociológicas en torno a la mujer en cada momento de la Historia. No obstante, ambas son figuras muy complejas y poliédricas, que no siempre encajan en simplificaciones convencionales. Así, por ejemplo, la Magdalena es vista como una pecadora de mala reputación pero también como una excelente transmisora del mensaje de salvación (la *apostola apostolarum*). De ahí las dificultades a la hora de abordarlas¹⁸.

Las festividades del calendario cristiano confirman la problemática de aunar figuras y relatos que son divergentes, y muestran cómo se llegó a dos soluciones diferentes. Así, la Iglesia latina celebró a María Magdalena el 22 de julio utilizando el día de la fiesta no solo textos en que se mencionaba a la Magdalena sino también otros procedentes de la pecadora de Lucas o María de Betania¹⁹. En cambio la Iglesia griega celebra tres fiestas distintas: el 31 de marzo para la pecadora, el 18 de marzo para María de Betania y el 22 de julio para la Magdalena.

No se pretende con este epígrafe agotar las fuentes del relato, sino solamente hacer una primera aproximación a las más significativas y de mayor impacto iconográfico. De hecho, y casi a modo de anécdota, podemos aludir a un texto interesante, aunque de escasa trascendencia iconográfica, contenido en el capítulo V del *Evangelio árabe de la infancia*, compilación de textos apócrifos del siglo V-VI, pues en él se teje una relación entre la Circuncisión y la Unción. Según este texto, como parte de los objetos ligados a la Circuncisión, se hallaba una redoma de nardo perfumado que tiempo después habría sido adquirido por la pecadora y empleado para ungir a Cristo²⁰. No obstante, más allá de resaltar el nardo como perfume preciado, no hemos constatado la existencia de representaciones artísticas en que se relacionen Circuncisión y Unción.

Atributos y forma de representación

La unción de Cristo fue problemática para los artistas ya que tenían que conciliar las múltiples divergencias en los detalles ofrecidos por cada uno de los evangelistas. Normalmente optaron por representar a la mujer derramando el perfume sobre los pies de

¹⁸ Tratan estas cuestiones AMO HORGA, Luz María del (2008): pp. 618 y 620, y SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 16.

¹⁹ Al menos hasta el Concilio Vaticano II, donde se estableció que eran personas distintas, aunque en la práctica y el día a día de los cristianos siguen siendo vistas como una sola.

²⁰ Dice el texto: “Y, cuando fueron cumplidos los días de la circuncisión, es decir, al octavo día, la ley obligaba a circuncidar al niño. Se lo circuncidó en la caverna, y la anciana israelita tomó el trozo de piel [...] y lo puso en una redomita de aceite de nardo viejo. Y tenía un hijo perfumista, a quien se la entregó, diciéndole: *Guárdate de vender esta redomita de nardo perfumado, aunque te ofrecieran trescientos denarios por ella.* Y aquella redomita fue la que María la pecadora compró y con cuyo nardo espique ungió la cabeza de Nuestro Señor Jesucristo y sus pies, que enjugó enseguida con los cabellos de su propia cabellera”. SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 74.

Cristo, lavándolos con sus lágrimas y enjugándolos con sus cabellos; raramente derramándolos sobre su cabeza. En un *Speculum animae* de origen valenciano datado a fines del siglo XV (París, BnF, Ms. Espagnol 544, fol. 13v) tenemos uno de esos ejemplos en que la unción es sobre la cabeza.

Por otra parte, acostumbraron a ambientar la comida en casa de Simón el fariseo, individualizado con un rico tocado, como ocurre en el retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, relacionado con Nicolás Florentino, de mediados del siglo XV. En cambio, fue poco habitual situar la escena en casa de los hermanos Lázaro, Marta y María, en cuyo caso debería estar presente Judas Iscariote²¹, reconocible frecuentemente por el cabello pelirrojo, como es el caso de la tabla de Albrecht Bouts conservada en Bruselas (c. 1490). Lo que no se halla prácticamente nunca es una unción en casa de Simón el leproso. En efecto, no se ha encontrado ninguna obra de arte en que se vean con claridad las secuelas de la lepra, con lo que podría considerarse que hay una omisión deliberada de esta enfermedad, estigmatizada socialmente²². Lo que sí es posible es eliminar toda referencia al anfitrión, como parece ocurrir en las tablas de San Juan y la Magdalena de Jaume Serra del Museo Nacional del Prado (1359-1362), donde además se resalta la contraposición entre la Magdalena, desecha en llanto y postrada, reconocible por sus largos cabellos e indumentaria roja, frente a san Pedro, en pie y sereno, reconocible por la tonsura y el cabello y la barba blancos. La oposición entre ambos personajes, Pedro y Magdalena, en su labor de transmisores del mensaje de Cristo y de apóstoles, fue ante todo tratada a nivel textual, pero aquí asistimos a un indicio de su permeabilidad en el arte²³.

Otra diferencia que podríamos hallar es la forma de la mesa. Si bien el texto de Marcos dice claramente que estaban *recostados*, es decir apoyados sobre el *triclinium*, al modo de los comensales romanos, no es muy frecuente encontrar este detalle. Podría hallarse, si acaso, en algún ejemplo bizantino que tratase de ser fiel a la realidad arqueológica²⁴, aunque no hemos localizado ninguno hasta el momento presente. Pero lo más frecuente en el Occidente medieval es hallar a Jesús y sus discípulos sentados en torno a una mesa de forma cuadrangular, adaptando por tanto el mobiliario a la realidad de la época en que trabaja el artista.

²¹ Así lo explica, al menos, el evangelio de Juan, quien dice de Judas que es el que critica el malgasto de la pecadora en un perfume carísimo.

²² Aunque Lucas, Marcos y Mateo dan el mismo nombre al anfitrión de la casa, *Simón*, esta denominación debía ser casi tan frecuente entre los hombres como lo era la de *María* entre las mujeres. Por ello, el hecho de que los sinópticos señalen el mismo nombre propio, no quiere decir que sean la misma persona. Es más, atendiendo al calificativo que reciben, *el fariseo* (según Lucas) o *el leproso* (según Mateo y Marcos), podría pensarse que son personas diferentes y por tanto unciones diferentes. Es decir que pudo Cristo haber sido ungido en la vida pública más de una vez, aunque después el arte prefirió representar un anfitrión fariseo a uno leproso. Una hipótesis es que esto se debiese a una cuestión de impureza o estigmatización social. La mujer era menos impura que el leproso, con lo que no tendría mucho sentido que un leproso cuestionara a Cristo por tocar a una mujer pues incluso esta, aun siendo pecadora pública, sería menos impura que un enfermo de lepra (para más detalle vid. SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 73).

²³ Ha trabajado estos aspectos SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): pp. 148-149. Esta *rivalidad* entre Pedro y Magdalena no es absolutamente evidente en las fuentes medievales, más bien las que hablan de Pedro omiten a la Magdalena y viceversa. Sin embargo, ciertos autores contemporáneos han considerado que pudo darse una disputa de base histórica en torno al liderazgo entre los apóstoles una vez muerto Cristo, motivo que ha tenido gran trascendencia en el ámbito de las novelas de ficción y pseudo-históricas ambientadas en la vida de Cristo.

²⁴ RÉAU, Louis (1996-2002): vol. II, parte II, p. 327.

En cambio, si hay tres elementos de los relatos evangélicos referidos a la unción que dejaron su impronta en la figuración occidental y que permitieron una inmediata identificación, estos fueron el bote de perfume, las lágrimas del arrepentimiento, y el largo cabello de la pecadora arrepentida. Es más, estos elementos fueron transferidos de la pecadora a María Magdalena y, con el paso del tiempo, se convirtieron en atributos inseparables de la santa²⁵.

Del recipiente para guardar el perfume, Mateo, Marcos y Lucas dicen que era un jarro o pomo de alabastro, siendo este un material caro pero muy apreciado por su idoneidad para conservar aromas²⁶. Además el propio perfume era muy costoso, señalando Marcos que era *nardo puro*, para lo que utiliza el adjetivo griego *pistikés*, que quiere decir *fiable*, es decir *no adulterado*. Marcos y Juan dicen que el perfume había costado trescientos denarios, lo que equivalía a casi un año de salario de un obrero, por lo que no es raro que los allí presentes se escandalizaran por el derroche²⁷. El alto precio del perfume que señalan los evangelios debió inspirar a Jacobo de la Vorágine cuando describió a la Magdalena como una mujer procedente de una rica familia.

En cualquier caso, el bote representado no siempre fue fiel a la realidad textual²⁸. Si bien podemos hallar recipientes opacos que pudieran ser de alabastro, como el del fol. 13v del citado *Speculum animae* de fines del XV (París, BnF, Ms. Espagnol 544), la variedad fue grande, encontrando desde recipientes de cristal traslúcido hasta otros metálicos²⁹, pasando por recipientes cerámicos al modo de albarellos o botes de botica³⁰.

²⁵ Con María Magdalena el bote, las lágrimas y los cabellos sumaron nuevos significados. Así el bote estaba en relación con su condición de *mirrofora* que había acudido a ungir a Cristo ya muerto. Las lágrimas tenían un sentido penitencial, lo mismo que el cabello, haciendo referencia a la *leyenda provenzal*, que la describía como una eremita retirada a una cueva y que, como María Egipciaca, había dejado crecer un largo cabello que cubría todo su cuerpo. No perdamos de vista que María Egipciaca había sido, según su hagiografía, prostituta. Así que en ambos casos, tanto de María Magdalena como de María Egipciaca, el cabello que había sido objeto de seducción, crecido y desgreñado se convertía en símbolo de penitencia y vida retirada, haciendo de ambas mujeres una suerte de *mujer salvaje*. Aunque son muy interesantes estos aspectos, no profundizamos más en ellos, por alejarse de la temática principal del artículo.

²⁶ La idoneidad del alabastro para guardar perfumes ya había sido señalada en la Antigüedad, por autores como Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro XXXVI, XII, 60: *hunc aliqui lapidem alabastriten vocant, quem cavant et vasa unguentaria, quoniam optime servare incorrupta dicatur* (“algunos llaman a esta piedra alabastro y se pueden hacer jarrones y vasos de perfumes, porque dicen los preserva de la corrupción”).

²⁷ SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 74.

²⁸ En esta variedad de recipientes ha reparado SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): pp. 99-100. Lo interesante es que la diversidad de botes se trasladan de la escena narrativa de la Unción al tipo aislado de la santa Magdalena.

²⁹ De este tipo parece ser el que incluye Gil de Siloé en la escena de la última cena del retablo de la cartuja de Miraflores.

³⁰ Estos albarellos solían ser cerámicos, con boca ancha para poder meter la mano y sacar su contenido fácilmente, de fondo blanco y con motivos decorativos en azul, y en el ámbito hispano se atribuyeron a manufactura *mudéjar*. Hemos conservado interesantes ejemplos físicos de estos albarellos en los museos y colecciones españolas, como los del Museo Arqueológico Nacional (nº inventario 51126, 60414, 60416, 60426 y 60444), que podemos poner en paralelo con obras como la de Albrecht Bouts de Bruselas a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones. Las razones para explicar la preferencia por estos botes de farmacia están pendientes de una investigación más profunda, pero no debe extrañar su inclusión en la Unción, ya que en los mismos establecimientos se vendían preparados farmacéuticos, perfumes y cosméticos, así como también pigmentos para los pintores. El perfume de nardo bien podía ser guardado en un recipiente similar al de los albarellos farmacéuticos.

Los largos cabellos de la pecadora arrepentida se incorporaron para ilustrar cómo enjugó con ellos los pies de Cristo, que previamente había bañado con sus lágrimas. Además estos largos cabellos sueltos y sin velo adquirieron inmediatamente una clara connotación sexual, de seducción, contribuyendo a la asociación simbólica con el pecado de la prostitución que le atribuyó Gregorio Magno.

Una cuestión más a comentar es la posición adoptada por la pecadora arrepentida. Esta raramente está de pie, solamente cuando derrama perfume sobre la cabeza de Cristo. En cambio suele presentarse a los pies, a una altura más baja que la mesa, de modo que no tape lo objetos y alimentos de los comensales, ya que estos pueden adquirir un sentido simbólico. Al estar a los pies, la variedad de posiciones es grande pero tienen siempre una connotación jerárquica, contribuyendo a marcar su arrepentimiento y la necesidad de obtener la aprobación de Cristo. Así, podemos hallarla sentada y con la cabeza ligeramente inclinada en las pinturas románicas de Maderuelo (segundo cuarto del siglo XII), o arrodillada en la capilla Rinuccini de Santa Croce (c. 1365) y en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (mediados del siglo XV), o inclusive arrojada al suelo, en gesto de prostración o *proskynesis*, como en las tablas de Jaume Serra conservadas en el Museo Nacional del Prado (1459-1362)³¹.

Asimismo habría que indicar en relación al color de la indumentaria de la pecadora, que dos de los colores más repetidos son el rojo de la túnica y el verde del manto. Para muchos investigadores estos colores son una prueba de la identificación entre la pecadora y la Magdalena que, en el caso del rojo, estaría ligado a la participación en los hechos de la Pasión.

Una interesante variación iconográfica de la Unción es aquella en que se relaciona con otro tema clave del Nuevo Testamento, la Última Cena. Así pues, los alimentos que toman los comensales en casa de Simón el Fariseo o en casa de Lázaro pueden adquirir un sentido eucarístico, hallando panes, peces y jarras de vino en la mencionada tabla de Albrecht Bouts. No solo eso, sino que en la Última Cena puede agregarse como un comensal más, la propia mujer arrepentida ungiendo los pies a Cristo, como es el caso de la *Última cena* de Jaume Ferrer (segundo cuarto del siglo XV, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona) y de la escena correspondiente del retablo mayor de la cartuja de Miraflores de Gil de Siloé y Diego de la Cruz (1496-1499). Esta *contaminación* iconográfica entre la Unción y la Última Cena se explica por distintos motivos. Primero, porque el propio Jesús durante su unción insiste en que los perfumes empleados anticipan los que serán usados en su sepultura, y este vaticinio de su muerte se repite también en la Última Cena. Segundo, porque según el evangelio de Juan, Judas es descrito como un hombre *avaro* tachado incluso de ladrón, que porta una bolsa con denarios, y que se enfrenta verbalmente a Cristo tanto en la Unción como en la Última Cena. Y tercero, por la importancia de la Magdalena como discípula de Cristo, que hará que sea incluida, al igual que la Virgen María, en distintas escenas de la vida pública y la pasión, sin que los textos la mencionen explícitamente.

³¹ El origen de la *proskynesis* está en Bizancio y se transfiere del ámbito civil y protocolario al ámbito religioso desde los primeros siglos del cristianismo. Es un claro gesto jerárquico que suele enfatizarse aumentando la escala del que recibe el gesto y disminuyendo la del que lo realiza, como aparece en el mosaico de Jorge de Antioquía a los pies de la Virgen en la iglesia de la Martorana de Palermo (mediados del siglo XII).

Extensión geográfica y cronológica

La unción en la vida pública no se incluye en el repertorio de temas cristianos de los primeros siglos, así que no es posible hallarlo en las catacumbas, sarcófagos, mosaicos y marfiles paleocristianos³². Tampoco aparece entre los temas habituales de la I Edad de Oro Bizantina (siglos VI-VIII) y mucho menos durante la Crisis Iconoclasta que ocupa buena parte de los siglos VIII y IX.

Hay que esperar al siglo IX, momento en que con la II Edad de Oro Bizantina, se introduce este tema en el repertorio cristiano de la iglesia de Oriente (vid. por ejemplo las *Homilías de Gregorio Nacianceno* de la BnF, Ms. Grec. 510, siglo IX). Desde entonces se proyecta no solo en Oriente sino también en Occidente, teniendo aquí una importancia creciente a partir del arte románico (vid. por ejemplo las pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia, segundo cuarto del siglo XII, hoy en el Museo Nacional del Prado), momento en que este tema servirá para recordar al fiel la importancia del arrepentimiento y el perdón de los pecados como paso previo a la redención al final de los tiempos.

Su relevancia no desaparece en la Baja Edad Media occidental, conjugándose entonces con otros episodios, como el de la Última Cena, y estando asociado con frecuencia a ciclos referidos a la Magdalena, como se acaba de explicar en el epígrafe anterior³³. No obstante, en Oriente nunca se hace a la Magdalena partícipe de la Unción, ya que no hay asimilación entre estas dos figuras. La Magdalena bizantina puede aparecer en escenas de la Pasión y Resurrección, o aislada en iconos, portando el recipiente que la identifica como *mirrofora* o llevando los huevos de Pascua, procedentes de un hecho milagroso ligado a la Resurrección³⁴.

Soportes y técnicas

Desde su aparición en el siglo IX es posible hallar la Unción en Betania en una gran disparidad de soportes y técnicas: pintura mural (ej. Maderuelo), mosaicos (ej. Monreale), libro ilustrado (ej. *Homilías de Gregorio Nacianceno*), talla en madera (ej. retablo de Gil de Siloé en la cartuja de Miraflores), escultura en piedra (ej. capitel del claustro de Saint-Pons-de-Thomières o de San Nicolás de Soria), pintura sobre tabla (ej. tabla con escenas de la Magdalena y el Bautista, de Jaume Serra, en el Museo Nacional del Prado), etc. No hay una preferencia por un soporte específico, adecuándose tanto a ámbitos privados como el del libro, como a grandes formatos y ciclos públicos como los de los retablos.

³² Pese a que en las pinturas de la casa-iglesia de Dura Europos (c. 230) aparece una de las primeras imágenes de la Magdalena, aquella en que forma parte de las tres Marías que visitan el sepulcro vacío, la representación de la unción en la vida pública se hace esperar. Es decir entre las unciones se privilegia la de Cristo muerto y no la de Cristo vivo.

³³ Debemos tener presente que no es hasta Gregorio Magno (siglo VII) y con más rotundidad hasta De la Vorágine (siglo XIII) cuando se da una plena asimilación entre la Magdalena y la pecadora arrepentida, adjudicando el pasaje de la unción a la santa de Magdalá; por lo tanto es lógico que el arte previo a estas fechas no lo relacione claramente.

³⁴ La Magdalena habría operado un milagro con estos huevos para demostrar que Cristo había resucitado y difundir su mensaje. El origen textual de los huevos de Pascua, ligado al *Evangelio de Nicodemo* (apócrifo) y san Simeón Metafrasto es mencionado sucintamente por SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): p. 130.

Precedentes, transformaciones y proyección

La Unción en Betania no cuenta con precedentes inmediatos en la Antigüedad Clásica. Es un tema que se halla entre los creados *ex novo* por el cristianismo medieval. Sin embargo, es una historia en permanente mutación, ya que la riqueza textual así lo favorece. Además, al no formar parte de los dogmas de fe, no fue objeto de una especial preocupación en lo que a su configuración iconográfica y simbólica se refiere. Todo ello le otorgó una gran flexibilidad siendo esta, tal vez, su seña de identidad más clara. Hubo, así pues, diversidad en la representación del anfitrión, de la mujer y de los invitados; pero también de los gestos, la indumentaria y los objetos que conformaron el *atrezzo* de la escena.

Al comienzo de la Edad Moderna empezó a verse una fractura en la triple identificación de la pecadora, María de Betania y María Magdalena; pero esta fractura no afectó a la iconografía, ya que la Iglesia occidental se resistió a cuestionar la exégesis tradicional derivada de Gregorio Magno y Jacobo de la Vorágine. En efecto, el humanista y teólogo Lefèvre d'Étaples (Faber Stapulensis) publicó sendos trabajos en París, el primero en 1516 (*De Maria Magdalena*) y el segundo en 1519 (*De tribus et unica Magdalena*), donde negó la identificación entre la pecadora, la hermana de Lázaro y María Magdalena. Sin embargo, estos trabajos fueron cuestionados por la Universidad de la Sorbona y pasaron a engrosar el *Índice romano de libros prohibidos*. Calvino también criticó la ignorancia en la identificación de estas tres mujeres. Pero la iglesia surgida de la Contrarreforma pasó de puntillas sobre estos debates. Por ello las imágenes de la Edad Moderna siguieron en esencia los parámetros iconográficos de las medievales.

Hubo que esperar al Concilio Vaticano II en 1969 para que la Iglesia católica se pronunciase claramente sobre la cuestión, estableciendo que María Magdalena y María de Betania eran personas distintas y por tanto sus festividades también debían ser diferentes. Aun así, el cine y la novela de ficción han demostrado que la aceptación popular de esta identificación es más fuerte que la doctrina emanada de la jerarquía eclesiástica.

Prefiguras y temas afines

La Unción durante la Vida Pública carece de precedentes en el Antiguo Testamento, por lo que no integra las obras de arte en que se hacen paralelismos tipológicos entre Antiguo y Nuevo Testamento.

Hay algunos temas próximos a este con los que podría confundirse, como son las unciones regias y la unción a la muerte de Cristo. En efecto, hay una proximidad simbólica con las unciones regias, tanto las narradas en el Antiguo Testamento (las de David y Salomón fundamentalmente) como las referidas a soberanos medievales, relativamente frecuentes en el Occidente europeo. No obstante, iconográficamente hablando, no hay lugar para la confusión. Así, en el caso de Cristo es una mujer de larga cabellera y con un tarro de perfumes la que lo unge, mientras que en el caso de las unciones regias son uno o más hombres, generalmente ataviados con indumentaria religiosa, los que ungen al rey con un gran cuerno con óleo, lo bendicen y le entregan los *regalia* (trono, cetro, corona, diadema, túnica)³⁵.

³⁵ Así ocurre por ejemplo en el *Antifonario de León*, datado entre la segunda mitad del siglo X y la primera del XI y analizado en detalle por BANGO TORVISO, Isidro G. (2011-2012), que en la ilustración correspondiente al *Oficium in ordinatione sive in natalicio regis*, cuyo texto se extiende del folio 271v al 273v, incorpora una de las unciones regias más significativas y antiguas del ámbito hispano.

Tampoco se presta a confusión iconográfica la unción de Cristo en vida con la unción tras su muerte, pues ni los personajes ni la ambientación coinciden. En la primera Cristo se halla comiendo públicamente cuando es ungido por una pecadora arrepentida, mientras que en la segunda yace muerto y está rodeado por sus más allegados que preparan su cuerpo para la sepultura. Si que hay algún préstamo puntual entre las dos uncciones, la más significativa la mujer que, deshaciéndose de dolor, está situada a los pies de Cristo y porta un recipiente con *aceites*, ya que se incorpora tanto a la unción de la vida pública como a la unción durante el entierro, identificándose generalmente con la Magdalena.

En definitiva, las relaciones que se tejieron en torno a la unción fueron múltiples (arrepentimiento, anuncio de la muerte, perdón de los pecados, apostolado...) pero el arte supo individualizar este tema sin renunciar a la riqueza figurativa que emanaba de la diversidad textual.

Selección de obras

- Unción en Betania. *Homilias de Gregorio Nacianceno*, Constantinopla, siglo IX. París, BnF, Ms. Grec. 510, fol. 196v.
- Pecadora arrepentida ungiendo a Cristo. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), segundo cuarto del siglo XII. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Unción en Betania. San Nicolás de Soria (España), portada occidental, capitel de la jamba izquierda, principios del siglo XIII.
- Jaume Serra, *Escenas de las vidas de la Magdalena y san Juan Bautista*, 1359-1362, temple sobre tabla, detalle de la unción en Betania. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Giovanni da Milano, pinturas murales del muro meridional de la capilla Rinuccini de Santa Croce, Florencia (Italia), c. 1365. Ciclo de María de Magdalá, detalle de la unción.
- Lukas Moser, *Retablo de la Magdalena*, 1432, detalle de la unción en el ático. Tiefenbronn (Alemania), iglesia de Santa María Magdalena.
- Última cena. Jaume Ferrer, *Retablo de Santa Constança de Linya*, Lérida (España), segundo cuarto del siglo XV, detalle de la predela. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- Retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (España), mediados del s. XV. Tabla de la unción.
- Albrecht Bouts, *La cena en casa de Simón*, c. 1490. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts.
- Unción en Betania. *Speculum animae*, Valencia (España), finales del siglo XV. París, BnF, Ms. Espagnol 544, fol. 13v.
- Última Cena. Gil de Siloé, *Retablo mayor de la Cartuja de Miraflores*, Burgos (España), 1496-1499.

Bibliografía

AMO HORGA, Luz María del (2008): “María Magdalena, la *Apostola apostolorum*”. En: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial, pp. 613-635. Disponible en línea: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2825169.pdf

ANDERSON, Joanne W. (2012): “Mary Magdalene and Her Dear Sister: Innovation in the Late Medieval Mural Cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano)”. En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 45-74.

BANGO TORVISO, Isidro G. (2011-2012): “Hunctus rex. El imaginario de la unción de los reyes en la España de los siglos VI al XI”, *CuPAUAM*, nº 37-38, pp. 749-766. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12481>

BURNET, Régis (2007): *María Magdalena. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús*. Desclée de Brower, Bilbao.

DUPERRAY, Eve (1989): *Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*. Beauchesne, París.

ERHARDT, Michelle A. (2012): “The Magdalene as Mirror: Trecento Franciscan Imagery in the Guidalotti-Rinuccini Chapel, Florence”. En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 21-44.

FEUILLET, André, (1975): “Les deux onctions faites sur Jésus, et Marie-Madeleine. Contribution à l'étude des rapports entre les Synoptiques et le quatrième évangile”, *Revue Thomiste*, vol. LXXV, pp. 358-394.

Disponible en línea: http://mariemadeleine.fr/files/Marie-Madeleine/Deux_onctions.pdf

HASKINS, Susan (1996): *María Magdalena. Mito y metáfora*. Herder, Barcelona.

JANSEN, Katherine Ludwig (2001): *The making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton University Press, New Jersey.

LAGRANGE, M. J. (1912): “Jésus a-t-il été oint plusieurs fois et par plusieurs femmes? Opinions des anciens écrivains ecclésiastiques”, *Revue Biblique*, vol. XXI, pp. 504-532.

LAROW, Magdalen (1982): *The Iconography of Mary Magdalen. The Evolution of a Western Tradition until 1300*. Tesis doctoral, New York Univeristy.

MONTANDON, Alain (1999): *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, vol. I, pp. 382-392.

MORRIS, Amy M. (2012): “The German Iconography of the Saint Madalena Altarpiece: Documenting Its Context”. En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 75-106

OLSON, Vibeke (2012): "Woman, Why Weepst Thou? Mary Magdalene, the Virgin Mary and the Transformative Power of the Holy Tears in Late Medieval Devotional Painting". En: ERHARDT, Michelle A.; MORRIS, Amy M. (eds.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill, Leiden-Boston, pp. 361-382.

RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona [Traducción de RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols. Presses Universitaires de France, París].

SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014): *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Disponible en línea: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2500/maria-magdalena-de-testigo-presencial-icno-de-penitencia-en-la-pintura-de-los-siglos-xiv-xvii/>

SAXER, Victor (1959): *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*. Clavreuil, París.

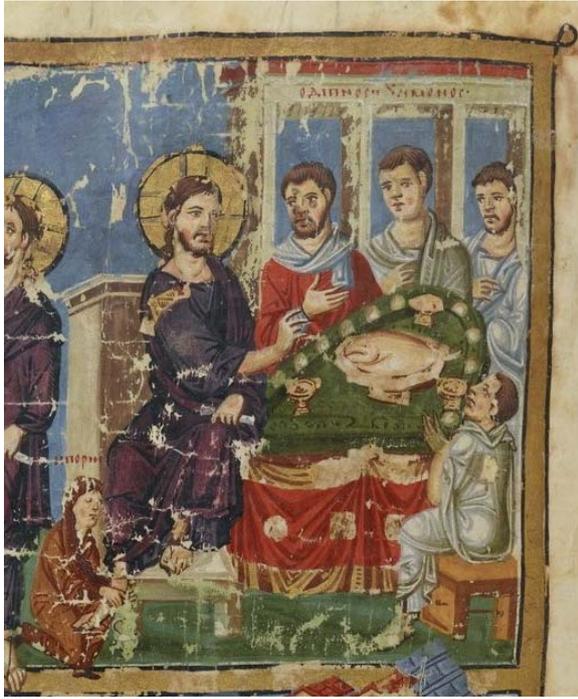
SEBASTIÁN, Santiago (1994): *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Encuentro, Madrid.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1989): "Los inicios de la iconografía cristiana: la sala bautismal de Dura Europos (Siria)", *Lecturas de historia del Arte*, nº 2, pp. 195-205.

SULLIVAN, Ruth Wilkins (1985): "The Anointing in Bethany and Other Affirmations of Christ's Divinity on Duccio's Back Predella", *Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 1, pp. 32-50.

VAN STRATEN, Roelof (1994): *An introduction to iconography*. Gordon and Breach, Reading (UK), pp. 88-93.

ZANAYED, Buthaina I. (2009): *The visual representation of Mary Magdalene in art: from penitent saint to propagator of the faith*. Tesis de máster, The University of Houston Clear Lake. Disponible en línea: Google libros.



▲ **Unción en Betania. Homilias de Gregorio Nacianceno, Constantinopla, siglo IX. París, BnF, Ms. Grec. 510, fol. 196v.**

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f406.image>
[captura 23/10/2015]



▲ **Unción en Betania. San Nicolás de Soria (España), portada occidental, capitel de la jamba izquierda, principios del siglo XIII.**

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ **Pecadora arrepentida ungiendo a Cristo. Pinturas murales de la iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), segundo cuarto del siglo XII. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P07271.jpg [captura 23/10/2015]



▲ **Jaume Serra**, *Escenas de las vidas de la Magdalena y san Juan Bautista*, 1359-1362, temple sobre tabla, detalle de la Unción en Betania. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P03106.jpg [captura 23/10/2015]

◀ **Giovanni da Milano**, pinturas murales del muro meridional de la capilla Rinuccini de Santa Croce, Florencia (Italia), c. 1365. Ciclo de María de Magdalá, detalle de la unción.

<http://www.wga.hu/art/g/giovanini/milano/rinuccin/2south1.jpg> [captura 23/10/2015]



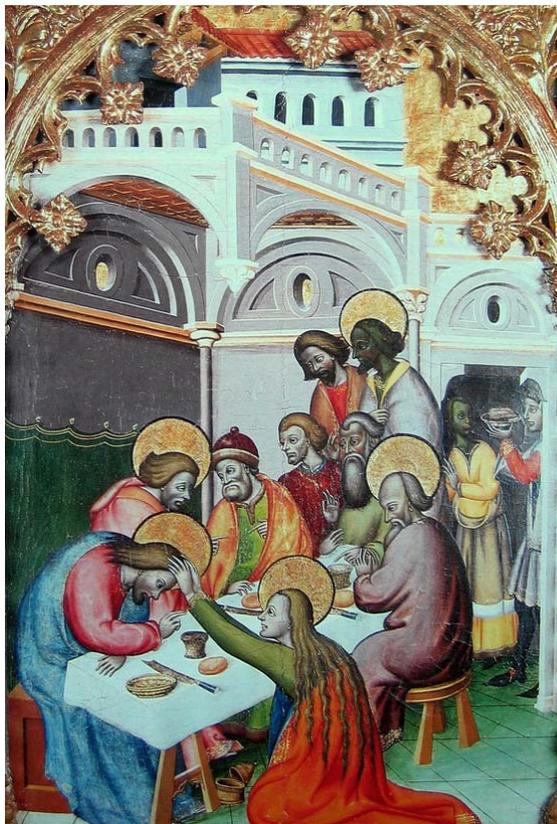
◀ **Lukas Moser**, *Retablo de la Magdalena*, 1432, detalle de la unción en el ático. Tiefenbronn (Alemania), iglesia de Sta. María Magdalena.

https://es.wikipedia.org/wiki/Lukas_Moser#/media/File:Lucas_Moser_001.jpg [captura 23/10/2015]



Albrecht Bouts, *La cena en casa de Simón*, c. 1490. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Bouts-Jesus_chez_Simon_le_Pharisien_IMG_1407.JPG [captura 23/10/2015]



Retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (España), mediados del siglo XV. Tabla de la unción.



Unción en Betania. *Speculum animae*, Valencia (España), finales del siglo XV. París, BnF, Ms. Espagnol 544, fol. 13v.

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=29&M=imageseule> [captura 23/10/2015]



Última cena. Jaume Ferrer, *Retablo de Santa Constança de Linya*, Lérida (España), segundo cuarto del siglo XV, detalle de la predela. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

http://visitmuseum.gencat.cat/media/cache/1140x684/uploads/objects/photos/54baa0d8d9cb7_sant%20sopar.jpg [captura 23/10/2015]



Última Cena. Gil de Siloé, *Retablo mayor de la Cartuja de Miraflores*, Burgos (España), 1496-1499.

[Foto: Fco. de Asís García]

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 Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, 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.