

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VI · Nº 11 · 2014



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es resultado de las sucesivas ediciones del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*, vigente a lo largo de los cursos 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013 y 2013-2014.

RDIM es una publicación dedicada al estudio de la imagen medieval que pretende abordar los principales 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 es una publicación digital adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral. Está dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual medieval.

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@ghis.ucm.es

Página web:

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

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ghis.ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fdagarcia@ghis.ucm.es)

Consejo editorial

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

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

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

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

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Aix-Marseille Université

Sandra Sáenz-López Pérez, CCHS – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Entidad editora

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

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

Ayudantes de edición y maquetación

Francisco de Asís García García, Diana Lucía Gómez-Chacón, Diana Olivares Martínez

e-ISSN 2254-853X

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

Imagen de cubiertas: Detalle de las yeserías de las bóvedas del claustro de san Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos
[foto: Diana Olivares Martínez; diseño: Luis López del Hierro]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VI, nº 11

2014

SUMARIO

	Páginas
<i>Las arpías</i> Diana OLIVARES MARTÍNEZ	1-12
<i>El combate de animales en el arte islámico</i> Noelia SILVA SANTA-CRUZ	13-22
<i>La danza macabra</i> Herbert GONZÁLEZ ZYMLA	23-51
<i>La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	53-64
<i>El sacrificio de Isaac</i> Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS	65-78
<i>San Pedro Mártir de Verona</i> Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN	79-96

LAS ARPÍAS

Diana OLIVARES MARTÍNEZ*

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

Resumen: La arpía o harpía (del griego Ἀρπυία¹) es un ser fantástico, clasificado habitualmente entre los “híbridos y monstruosos” y dotado de un claro sentido negativo. Se conforma generalmente de cabeza de mujer, cuerpo femenino o de ave y cola de serpiente o escorpión, pudiendo tener incluso patas de ave de presa. Su fisonomía no es estable, como tampoco lo son sus descripciones e identificaciones, ya que habitualmente suele confundirse con la *sirena-pájaro*², que desde la Antigüedad era descrita como un ser compuesto por rostro femenino y cuerpo de ave, diferenciándose de la arpía medieval por la ausencia de cola de serpiente o escorpión. Su carácter repugnante, devorador y aéreo las relaciona con los infiernos.

Palabras clave: arpía; harpía; animal fantástico; Románico; híbrido; seres monstruosos.

Abstract: The harpy (from Greek Ἀρπυία) is a fantastic creature, classified usually as a “hybrid or monstrous being”, with a clearly negative connotation. It is generally depicted with a women’s head, a female or a bird’s body and a snake or a scorpion’s tail. It could eventually have a bird of prey’s feet. Its appearance is not regular and neither are its descriptions, due to the fact that it is confused with the *mermaid-bird*, which, since the Antiquity, was described as a creature composed of a female face and a bird’s body. It differed from the medieval harpy in the absence of a snake or a scorpion’s tail. The harpies’ disgusting, devouring and aerial nature connects them with Hell.

Keywords: harpy; fantastic creature; Romanesque; hybrid; monstrous creatures.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Este tema resulta algo conflictivo, ya que no aparece en todos los diccionarios de iconografía, puesto que en muchas ocasiones se incluye bien en la descripción de las *lamias* o en la de las *sirenas*. Mateo Gómez y Quiñones Costa trataron en profundidad la problemática de las “arpías o sirenas” en la iconografía románica, concluyendo que su presencia en el arte románico no es muy frecuente, siendo superior la de la *sirena-pájaro*³. De la misma opinión es Leclercq-Marx⁴, que insiste en que en español la denominación arpía es empleada abusivamente para designar a todas las mujeres-pájaro de la escultura románica, cuando las sirenas-pájaro fueron mucho más populares, concluyendo que “que

* Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ La traducción del término griego sería “arrebatar, hacer presa”. GUERRA, Manuel (1996): p. 365. Este autor opta por la grafía del término que comienza con “h”, refiriéndose a *harpías*. Según el DRAE, ambos términos (*arpía* y *harpía*) están admitidos como válidos en castellano.

² Sobre esta representación, remitimos a la siguiente publicación: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009).

³ MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987).

⁴ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997 y 2011).

la mayoría de las mujeres-pájaro esculpidas en las iglesias románicas fueron concebidas como sirenas”⁵.

Resulta sorprendente comprobar la falta de unidad entre las definiciones de distintos estudiosos. Cirlot, por ejemplo, las considera “hijas de Neptuno y el mar [...] alegorías o personificaciones de los vicios en su doble tensión (culpa y castigo)”⁶, afirmando que en la Edad Media aparecen como emblemas del signo de Virgo. Chevalier⁷, sin embargo, señala a las arpías como genios malignos de olor infecto que atormentan a las almas, partes diabólicas de las energías cósmicas y proveedoras de muertes repentinas; además de afirmar que simbolizan a las pasiones viciosas y figuran la disposición a los vicios y provocaciones de la maldad.

Atributos y forma de representación

La fisonomía de estos seres es algo variable. En ocasiones se conciben como monstruos alados con cara de mujer horrible, cuerpo de pájaro y garras de león, en otros casos como monstruos alados de rostro de vieja y cuerpo de buitre. En ocasiones puede mostrar un largo cuello e incluso patas de cuadrúpedo. Sus alas pueden encontrarse recogidas o desplegadas. Al igual que en el caso de las sirenas, también existen arpías barbadas masculinas, como las de uno de los capiteles de la sala capitular de Burgo de Osma (Soria).

A pesar de que se han asociado a las *sirenas-pájaro* por su papel de símbolos alados, las *arpías* añaden la cola de serpiente o escorpión al rostro femenino y el cuerpo de ave de las sirenas. Este atributo les aporta un carácter telúrico, de hijas de la tierra, proclamado no solo por su cola, sino también por las serpientes que, saliendo de la boca, se dirigen hacia el suelo, como aparece en varios capiteles del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Las arpías son representadas con cierta frecuencia en parejas, con la posición de sus cuerpos adosados y las cabezas vueltas mirando fijamente. Se trata de una postura activa o amenazante, posiblemente condicionada por una mejor adaptación al soporte, así como por la influencia oriental en las composiciones organizadas en torno a un eje de simetría. Además, pueden presentarse tocadas con un gorro frigio.

Fuentes escritas

Las principales fuentes para este ser fantástico las encontramos en los textos grecolatinos, si bien las arpías que fueron representadas en el arte medieval se alejan de estos modelos clásicos. Mateo y Quiñones se plantearon qué pudo motivar dichas transformaciones y en qué fuentes se habrían inspirado los artistas. De hecho, la figura de la arpía no aparece en el *Fisiólogo*, que se centra en la de la sirena, quizás por las dificultades que podrían encontrar en la diferenciación de ambas⁸.

⁵ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010).

⁶ CIRLOT, Juan Eduardo (1969): p. 92.

⁷ CHEVALIER, Jean (dir.) (1993): p. 552.

⁸ Se ha llegado a afirmar que las causas de estas confusiones serían que ambas –sirena y arpía– gozaban de un carácter infernal, mortífero, con ansia vital de sangre; algo que explicaría la omisión de la arpía en el *Fisiólogo*. MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987): p. 45.

Según Homero⁹, las arpías eran diosas o genios furiosos del temporal que lloraban con el buen tiempo y cantaban con la tormenta. Solo el viento del Norte, hijo Bóreas y soplo del espíritu, podía ahuyentarlas. En la leyenda de los Argonautas son Furias con forma híbrida de doncella y ave de rapiña, raptoras que secuestraban a niños y adultos con sus garras.

Hesíodo en su *Teogonía* (265-269), al referirse a los hijos de Taumante y Electra, las describe como “divinidades de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos”, pero su representación cambió con el paso del tiempo, si bien conservó su aspecto repugnante y condición femenina. Virgilio se refiere a ellas en la *Eneida* como aves con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de un hambre que no pueden saciar, además de relegarlas a la entrada del infierno como mensajeras de Hades. En algunas descripciones incluso se alude a la forma de caballo o mujer caballo¹⁰. Del texto de Virgilio destacamos este pasaje:

“No hay monstruo más aciago que ellas ni peste alguna
más cruel o castigo de los dioses nació de las aguas estigias.
Rostros de doncella en cuerpos de ave, nauseabundo el excremento
de su vientre, manos que se hacen garras y rasgos siempre
pálidos de hambre”¹¹.

El *Liber monstrorum de diversis generibus* de la época de Carlomagno editado por Corrado Bologna señala que las arpías serían políglotas, rasgo asociado al hambre y la avidez desenfrenada. Por otro lado, la arpía del *Bestiario* de Pierre de Beauvais se aparta de las descripciones de Homero y Virgilio, señalando que “esta bestia se parece a un caballo y a un hombre, con cuerpo de león, alas de serpiente y cola de caballo”¹².

Autores como Pinedo¹³ han querido vincular la figura de las arpías con ciertas descripciones proporcionadas por los textos bíblicos. Es el caso del siguiente fragmento de la *Epístola de San Pablo a los Romanos* (Rom. 3, 13-15), basado en diversos pasajes de los Salmos¹⁴, en el que se alude a que tanto judíos como griegos estaban bajo el pecado:

“Sepulcro abierto es su garganta,
con su lengua urden engaños.
Veneno de áspides bajo sus labios:
maldición y amargura rebosa su boca.
Ligeros sus pies para derramar sangre”.

Por su parte, Leclercq-Marx¹⁵ ha señalado que la fuente utilizada era de tipo culto y su nombre no figuraba más que en contados casos, como el *Liber Monstrorum*, Fulgencio el Mitógrafo y los Mitógrafos del Vaticano.

⁹ HOMERO, *Odisea*, Canto I, vv. 230 y ss.

¹⁰ CLEBERT, Jean-Paul (1971): p. 204.

¹¹ VIRGILIO, *La Eneida*, Libro III, 212.

¹² MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio (1982): p. 29.

¹³ PINEDO, Ramiro de (1924): p. 98.

¹⁴ Estos se corresponden con: Sal. 5, 10 y 140, 4.

¹⁵ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010): p. 273.

Extensión geográfica y cronológica

La arpía medieval que aquí tratamos tuvo su principal fortuna en la escultura románica, principalmente en el arte desarrollado en la Península Ibérica (Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela, Revilla de Santullán, Segovia), y en algunos puntos de Francia (Aulnay, Saint-Benoît-sur-Loire, Vézélay).

A diferencia de las sirenas, cuya utilización se extiende en el tiempo durante la Baja Edad Media e incluso en el siglo XVI, las arpías perderán su continuidad, si bien es posible encontrar algún ejemplo aislado.

Soportes y técnicas

Las arpías aparecen principalmente labradas en la escultura monumental de los edificios románicos, ubicada en los capiteles, ménsulas, canecillos y otros elementos arquitectónicos. Contamos también con otros ejemplos posteriores, como las arpías que aparecen en las yeserías de las bóvedas del claustro de san Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Además, también se ha podido rastrear su presencia en piezas de eboraria y cerámica, así como en manuscritos y grabados. En los ejemplos más tardíos la representación de las arpías se funde con la de la sirena-ave.

Precedentes, transformaciones y proyección

La representación de las arpías tiene su origen en las culturas orientales y también gran repercusión en el arte griego y romano, si bien la mayoría de las imágenes de este período nos muestran a unas arpías muy similares a las llamadas *sirenas-pájaro*.

El origen de este tema iconográfico, a pesar de evocarnos la mitología clásica, debe situarse en las civilizaciones y culturas orientales en las que los seres híbridos¹⁶ tuvieron una gran fortuna, como Mesopotamia, Egipto e India. Desde estas culturas fueron trasladados de manera temprana al terreno de la mitología griega y romana, para integrarse posteriormente tanto en los monumentos románicos –especialmente en canecillos y capiteles– e incluso el arte y la literatura islámica, con las *murg-i-adami*¹⁷. Es probable que “las creencias pretéritas, los libros de viajes y los bestiarios, así como la *Imago Mundi* de Honorio de Autun, aseguraron la supervivencia de estos y otros seres monstruosos”¹⁸.

Las *arpías* fueron tenidas en la mitología griega y latina como genios maléficos, divinidades del viento asociadas a la tempestad, si bien su carácter raptor –asociado a su etimología– dotó a estos seres del papel de mensajeras del dios infernal que vienen a raptar a los mortales para devorar su alma¹⁹.

Aparecen ligadas al mito de Fineo, rey de Tracia poseedor del don de la profecía. Tras haber revelado ciertos secretos, Zeus lo relegó a una isla con un festín del que no podía disfrutar, dado que las Arpías robaban su comida antes de que pudiera tomarla. El

¹⁶ Kappler realiza un estudio específico sobre los “híbridos”: KAPPLER, Claude (1986), pp. 167-179.

¹⁷ El estudio de la tradición de la Antigüedad y la presencia de las arpías en el arte islámico ha sido realizado por BAER, Eva (1965).

¹⁸ GUERRA, Manuel (1996): p. 260.

¹⁹ Clebert menciona que la decoración de ciertas tumbas griegas las representa revoloteando, llevando el alma del difunto entre sus garras. CLEBERT, Jean-Paul (1971): p. 204.

castigo se prolongó hasta la llegada de Jasón y los Argonautas, que acudieron a Fineo en busca de consejo, solicitando éste a cambio que le liberasen de las arpías. Fueron Zetes y Calais, los hijos alados de Bóreas, los encargados por Jasón para expulsarlas, trasladándolas finalmente a las islas Strofadas.

El carácter sanguinario de la *lamia* y de la *arpía* griega se relaciona con las creencias en las hechiceras del mundo antiguo, las *strigae* de Ovidio y Petronio, que adoptaban la forma de pájaro-animal nocturno, con un carácter tenebroso; en las casas de los romanos las *strigae* eran demonios femeninos con cuerpo de mujer, pero alas y garras de ave de presa que se nutrían de la sangre de infantes²⁰.

Para Sáenz Rodríguez²¹, las arpías pasaron a la Edad Media como alegorías de los vicios de culpa y castigo: codicia, fraude y falsedad. Al suponer adversidades y ser autoras de desgracias, solían manifestar maldad y muerte, lo cual estaba íntimamente ligado a sus repugnantes facciones y hediondo olor. En las representaciones medievales de arpías el aspecto desagradable está muy presente –a diferencia de lo que ocurre con las sirenas, que debían mostrarse atractivas, voluptuosas y de suaves formas²²–, pero lo que principalmente las caracteriza es la ya mencionada cola de serpiente o escorpión.

Prefiguras y temas afines

Desde el punto de vista iconográfico, ya señalamos que suelen confundirse con las *sirenas-pájaro*, aunque de las sirenas siempre se destacaba su especial atractivo respecto a la repugnancia que despertarían las arpías. En el Románico resulta complicado en ciertas ocasiones distinguir de qué ser fantástico se trata, puesto que el aspecto general es similar.

Cuando las arpías aparecen representadas en parejas y con la cabeza vuelta, se han llegado a asociar con los seres híbridos llamados *Sirín* y *Alconost* de las teogonías rusas²³. Además, ofrecen aspectos en común con grifos, leones y dragones en su tarea de guardianes del árbol de la vida, afrontados dos a dos con los cuerpos adosados, cabeza cubierta con un gorro y mirando el tallo central del *hom*, del que brotan dos ramas que rodean el cuello de sus guardianes, como en Vizcaínos de la Sierra (Burgos)²⁴.

Como tema afín podemos mencionar la leyenda de *Melusina*, muy popular en el siglo XIV, narrada por Gervais de Tillbury, Vincent de Beauvais y, por primera vez en forma novelesca, en *La noble hystoire de Luzignen* de Jean d'Arras (c. 1392). Melusina es un hada mitad mujer y mitad serpiente condenada por engañar al caballero de Lusignan con el que se había casado²⁵.

²⁰ MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987): p. 46.

²¹ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): p. 155.

²² Aunque esto no se cumplía en todos los casos, sobre todo en la Alta Edad Media.

²³ GUERRA, Manuel (1996): p. 268. Esta idea ya había sido apuntada por Pinedo. Se trata de dos figuras que se encontraban a las puertas del cielo, y cuando un bienaventurado entra, cantan, la una canciones alegres y la otra tristes; con una voz tan hermosa que el mortal que la oye en vida, muere de placer. Por ello solían representarse con un áspid que fluye de sus bocas. PINEDO, Ramiro de (1924): p. 95.

²⁴ PINEDO, Ramiro de (1924): p. 95.

²⁵ Melusina es un hada que se casa con el caballero de Lusignan, al que promete hacer rico con la condición de que jamás intentara verla los sábados. Aceptando el trato, la fortuna del caballero fue en aumento e incluso tuvieron varios hijos. Un sábado, el caballero espió a su esposa encontrándola en el baño y descubriendo que Melusina era medio mujer y medio serpiente, lo cual provoca su separación y la huida de

Selección de obras

- Fineas y las arpías. Vaso ático, c. 480 a.C. Antiguamente en Malibu, The Jean Paul Getty Museum, inv. 85 AE 316.
- Tumba de las arpías de Xanthos (Licia, Turquía), c. 480-470 a.C. Londres, British Museum, inv. 1848, 1020.1.
- Arpías. Arqueta de marfil, Constantinopla, siglos XI-XII. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.8-1937.
- Capitel con arpías enfrentadas. Portada de la iglesia de San Martín de Artaiz (Navarra), segundo tercio del siglo XII.
- Plato cerámico con arpía, Siria, s. XII. Londres, British Museum, inv. ME OA 1923.2-17.1.
- Arpías a los lados de un tallo que se enreda en sus cuellos. Capitel de la galería oeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), tercer cuarto del siglo XII.
- Capitel con arpía masculina. Sala Capitular de la catedral de Burgo de Osma (Soria), último cuarto del siglo XII.
- Arpías. Capitel de la fachada sur de la iglesia de San Esteban Protomártir, Moradillo de Sedano (Burgos), último cuarto del siglo XII (anterior a 1188).
- Arpías con gorro frigio sobre el lomo de leones. Capitel de la galería porticada de San Pedro de Caracena (Soria), último cuarto del siglo XII.
- Capitel con arpías masculinas. Catedral de San Pedro de Ginebra (Suiza), finales del siglo XII – inicios del siglo XIII.
- Capitel con arpías. Iglesia de Saint-Julien Le Pauvre, París (Francia), c. 1220.
- Arpía. Yserías de las bóvedas del claustro de San Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos, tercer cuarto del siglo XIII.
- *De Natura rerum* de Tomás de Cantimpré, norte de Francia, ¿c. 1290? Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 320, fol. 86r.
- Arpías en los árboles del bosque de los suicidas. *Divina Comedia*, ¿Siena? (Toscana, Italia), c. 1444-1450. Londres, British Library, Ms. Yates Thompson 36, fol. 23r.
- Arpía. *Hortus Sanitatis* impreso en Estrasburgo (Francia) por Johann Prüss, 1497. París, Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), bibliothèque, fol. 61.
- Cuenco de cerámica con arpías, Iznik (Turquía), c. 1570-1580. Londres, British Museum, inv. G 1983-158.

Melusina; historia para la cual la tradición popular ha creado diferentes finales. Uno de ellos consistía en que Melusina, a pesar de haber sido expulsada, acudía por las noches para dar el pecho a sus hijos. KAPPLER, Claude (1986): p. 177.

Bibliografía

- AMBROSE, Kirk (2013): *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-century Europe*. Boydell Press, Woodbridge.
- BAER, Eva (1965): *Sphinxes and harpies in medieval Islamic art. An iconographical study*. Israel Oriental Society, Jerusalén.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1987): *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos del arte gótico*. Catedral, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis (1990): *El libro de los seres imaginarios*. Emecé, Barcelona.
- BOTO VARELA, Gerardo (2000): *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Abadía de Silos, Silos.
- CHEVALIER, Jean (dir.) (1993): *Diccionario de los Símbolos*. Herder, Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969): *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona.
- CLEBERT, Jean-Paul (1971): *Bestiaire Fabuleux*. Albin Michel, París.
- DEBIDOUR, Victor-Henri (1961): *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*. Arthaud, París.
- DURLIAT, Marcel (1985): “Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle”. En: *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 73-92.
- El Fisiólogo* (1971). Introducción y notas de GUGLIELMI, Nilda. Editorial Universitaria, Buenos Aires, pp. 52-53.
- GAIGNEBET, Claude; LAJOUX, Jean-Dominique (1985): *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*. Presses Universitaires de France, París.
- GUERRA, Manuel (1996): *Simbología Románica*. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- HARTMANN, Sieglinde (1999): “Harpyie”. En: *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. Saint-Gall, pp. 287-318.
- HESÍODO (1986): *Teogonía y Trabajos y días*. Alianza Editorial, Madrid.
- HOMERO (2007): *La Odisea*. Gredos, Madrid.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1958): “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana*, año XXVIII, nº 108-109, p. 271.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal, Madrid.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): *La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*. Académie Royale de Belgique, Bruselas.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010): “Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte*, pp. 259-274. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010259A/30816>

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2011): “Sirenas-pájaro, sirenas-pep. El tema del beneficio ilícito en la escultura románica entre realidades socio-económicas, contactos culturales y redes metafóricas”, *Románico*, nº 12, pp. 26-33.

MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio (1982): *El Bestiario esculpido en Navarra*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio (1986): *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid, pp. 23-28.

MATEO GÓMEZ, Isabel; QUIÑONES COSTA, Ana (1987): “Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica”, *Fragmentos*, nº 10, pp. 39-47.

MIQUEL, Dom Pierre (1992): *Dictionnaire symbolique des animaux*. Le Léopard d'Or, París, pp. 183-188.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2005): *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el Románico*. Número monográfico de *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 27, pp. 99-100.

OSTERREICHER-MOLLWO, Marianne (ed.) (1992): *Dictionnaire des symboles*. Brepols, Turnhout, pp. 186-187.

PASQUINI VECCHI, Laura (2001): “Arpie, Sirene e Melusine nei pavimenti musivi dell'Italia medievale”. En: *Atti del VIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Edizioni del Girasole, Rávena, pp. 469-480.

PÉREZ CARMONA, José (1959): *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Facultad de Teología, Burgos.

PÉREZ DE URBEL, Justo (1975): *El claustro de Silos*. Instituto Fernán González, Burgos, pp. 112-115.

PÉREZ SUESCUN, Fernando; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria (1997): “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 55-66. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110055A/31556>

PINEDO, Ramiro de (1924): *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*. Imprenta de Rafael Y. de Aldecoa, Burgos.

RÉAU, Louis (1955): *Iconographie de l'Art Chrétien*. Tomo I, Presses Universitaires de France, París, p. 122.

RICHARD DE FOURNIVAL (1980): *El bestiario de amor*. Miraguano, Madrid, p. 36.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009): “Las Sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 51-63.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): “La imagen de la mujer en la escultura monumental románica de La Rioja”, *Berceo*, nº 147, pp. 149-227.

VIRGILIO (2009): *La Eneida*. CSIC, Madrid, vol. I.

VOISENET, Jacques (1994): *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècle)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

VV. AA. (1998): *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*. Sociedad Estatal Lisboa '98, Lisboa.

WEITZMANN, Kurt (1960): “The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, pp. 45-68.

YARZA LUACES, Joaquín (1969): “Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIV-XXXV, pp. 217-229.

ZIELINSKI, Ann (1981): “Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo”, *Archivo Español de Arte*, t. LIV, nº 213, pp. 1-28.



▲ Fineas y las arpías. Vaso ático, c. 480 a.C. Antiguamente en Malibu, The Jean Paul Getty Museum, inv. 85 AE 316.

<http://viticodevagamundo.blogspot.com.es/2011/10/harpies.html> [captura 11/4/2014]

► Tumba de las arpías de Xanthos (Licia, Turquía), c. 480-470 a.C. Londres, British Museum, inv. 1848, 1020.1., detalle.

http://www.bmimages.com/pix/PRS/00032808_006.JPG [captura 11/4/2014]



▲ Arpías. Arqueta de marfil, Constantinopla, siglos XI-XII. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.8-1937.

http://media.vam.ac.uk/media/thira/col lection_images/2009CB/2009CB7008 _jpg_ds.jpg [captura 11/4/2014]

► Arpías a los lados de un tallo que se enreda en sus cuellos. Capitel de la galería oeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), tercer cuarto del s. XII.

[Foto: autora]



▲ Capitel con arpías enfrentadas. Portada de la iglesia de San Martín de Artaiz (Navarra), segundo tercio del s. XII.

https://farm5.staticflickr.com/4103/5145639555_ae759ab08c_o.jpg [captura 11/4/2014]



Plato con arpía, Siria, s. XII. Londres, British Museum, inv. ME OA 1923.2-17.1.

http://www.britishmuseum.org/images/k8236_1.jpg
[captura 11/4/2014]



Arpías con gorro frigio sobre el lomo de leones. Capitel de la galería porticada de San Pedro de Caracena (Soria), último cuarto del siglo XII.

[Foto: autora]



▲ Capitel con arpía masculina. Sala Capitular de la catedral de Burgo de Osma (Soria), último cuarto del s. XII.

<http://www.arquivoltas.com/13-Soria/BurgodeOsma%20G30.jpg> [captura 11/4/2014]

► Capitel con arpías. Iglesia de Saint-Julien Le Pauvre, París (Francia), c. 1220.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Paris_%2875%29_%C3%A9glise_Saint-Julien-le-Pauvre_ch%C5%93ur_grandes_arcades_du_sud_chapiteau_central.jpg [captura 11/4/2014]



Capitel con arpías masculinas. Catedral de San Pedro de Ginebra (Suiza), finales del s. XII – inicios del s. XIII.

[Foto: Juan Antonio Olañeta]





Arpia. Detalle de las yeserías del claustro de San Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos, tercer cuarto del siglo XIII.

[Foto: autora]



De Natura rerum de Tomás de Cantimpré, norte de Francia, ¿c. 1290? Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 320, fol. 86r.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/IRHT_090416-p.jpg [captura 11/4/2014]



▲ Arpias en los árboles del bosque de los suicidas. *Divina Comedia*, ¿Siena? (Toscana, Italia), c. 1444-1450. Londres, BL, Ms. Yates Thompson 36, fol. 23r.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=56679> [captura 11/4/2014]

◀ Cuenco cercon arpías, Iznik (Turquía), c. 1570-1580. Londres, British Museum, inv. G 1983-158.

http://www.qantara-med.org/qantara4/admin/pics_super_zoom/11931193.jpg [captura 11/4/2014]

EL COMBATE DE ANIMALES EN EL ARTE ISLÁMICO

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

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

Resumen: El combate de animales constituye un tema de naturaleza principesca, versátil y milenario, ampliamente representado en la iconografía islámica, cuyos orígenes se remontan al mundo mesopotámico y a la Persia aqueménida. Interpretado como una metáfora visual del poder del monarca, este emblema político se vinculó desde antiguo con la iconografía regia, pudiendo rastrearse su significado simbólico en algunas fuentes literarias medievales.

Palabras clave: Islam; Al-Andalus; Animales en combate; León; Toro; Águila; Ciervo.

Abstract: The animal combat is a motif of princely, versatile and millenary nature widely depicted in Islamic iconography, whose origins date back to the Mesopotamian world and Achaemenid Persia. Interpreted as a visual metaphor of the monarch's power, this political emblem was related, since ancient times, to royal iconography, being possible to track its symbolical meaning in some medieval literary sources.

Keywords: Islam; Al-Andalus; Combatant Animals; Lion; Bull; Eagle; Deer.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

El célebre tema alegórico de los animales en combate, reiteradamente reproducido en el arte islámico, está protagonizado por una pareja de animales. Un depredador, ya sea una rapaz (águila) o bien un cuadrúpedo poderoso (león), se representa atacando, devorando o persiguiendo a una presa, interpretada siempre como un herbívoro más débil, que suele identificarse como un toro, un antílope o ciervo, una gacela o cabra, y menos frecuentemente, un camello. Estas dos modalidades básicas son eventualmente equiparables en cuanto a significado simbólico¹.

Más allá de su lectura primaria en relación con la lucha por la supervivencia, estos combates presentan en el Islam un marcado sentido metafórico y simbólico². Integrado desde antiguo en el ciclo de temas reales, este asunto en sus diversas variantes conforma una imagen de origen literario y clara naturaleza política, que expresa gráficamente la fuerza dominadora y el poder del soberano musulmán, y su lucha contra todo lo que representa el mal, lo que le otorga un destacado valor representativo oficial y de

¹ Prescindimos en este estudio de los combates de animales que incluyen animales míticos como arpías, grifos, dragones o *simurghs*, dado su heterogéneo valor conceptual, que sobrepasa el alcance de este trabajo.

² BERNUS-TAYLOR, Marthe (dir.) (2001): p. 95.

propaganda estatal. En al-Andalus, por ejemplo, está documentado su uso por la dinastía omeya cordobesa como enseña o divisa militar³.

Con frecuencia se trata de una composición concebida de modo heráldico, que incorpora parejas de animales repetidos de forma estrictamente simétrica, como si estuvieran reflejados en un espejo, siguiendo una inspiración vinculada con diseños textiles, y perfectamente integrada y vigente en el lenguaje político del Islam medieval. Sin duda, aquellos que veían la representación comprendían inmediatamente y sin problemas el mensaje propagandístico implícito⁴.

Fuentes escritas y orales

Tanto los leones como las águilas se asociaron durante siglos a la iconografía cortesana y a la soberanía, exhibiendo un claro valor representativo. Significaban la fuerza sobre la debilidad, así como la victoria sobre el enemigo, ya que de forma simbólica –tal como se pone de manifiesto en numerosos testimonios poéticos– el monarca musulmán se identificaba con el vigor y la potencia de estos animales. Por ejemplo, el yerno del Profeta, Alí, era identificado por los si'ies como “el león de Allāh”⁵. Los panegiristas omeyas comparaban a sus soberanos frecuentemente con “leones rugientes”⁶ un símil que se mantuvo vigente asimismo en al-Andalus y en todo el ámbito islámico medieval.

Contamos con magníficos ejemplos para la España musulmana que ilustran extraordinariamente esta correspondencia simbólica. El poeta Ibn ‘Abd Rabbiḥī elogiaba al califa ‘Abd al-Rahmān III tras el éxito de la campaña de Monteleón en los siguientes términos:

*“Por ti la tierra se llena de justicia, como antes lo estuvo,
de injusticia, y se hace patente el camino del bien obrar.
¡Oh luna de su tiniebla, sol de su mañana,
y león de su combate cuando alguien lo provoca!”⁷.*

En otra de las numerosísimas odas compuestas en honor de al-Nasir se dice del soberano lo siguiente:

*“(...) es un fiero león que corre a la lucha,
e incluso tal vez más bravo:
(...)”⁸.*

Asimismo, en los poemas panegíricos de Ibn Darray (958-1030), se alude reiteradamente a los ‘amiríes en su dimensión guerrera como águilas o leones y, a sus

³ En septiembre de 971, con motivo de un alarde, Ibn Hayyān hace referencia al uso de enseñas militares con águilas abatiéndose sobre la presa. Vid. IBN HAYYĀN (1967): cap. 26, p. 68. Citado en MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1987): p. 17.

⁴ LEWIS, Bernard (1990): p. 46.

⁵ BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús y CALANCHA DE PASSOS, Jorge (1995): p. 354.

⁶ LAMMENS, Henri (1908): p. 216. Citado por MAKARIOU, Sophie (2012): p. 20.

⁷ LÉVI-PROVENÇAL, Évariste y GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1950): p. 104.

⁸ IBN HAYYĀN (1981): p. 38. Más ejemplos, en este caso dirigidos al califa al-Hakam II, en PRADO-VILAR, Francisco (2005): p. 142.

enemigos, como animales más débiles. Por ejemplo, en unos versos compuestos para loar la victoria de al-Mansur sobre el conde castellano García Fernández, el poeta interpela al cristiano en los siguientes términos:

*“¿Dónde puedes salvarte cuando el león de las guaridas, el protector
Almanzor ha venido a ti enfadado (...)?”⁹.*

En otra de las composiciones, el metafórico felino ‘amirí pone en fuga al enemigo, encarnado en un grupo de gacelas:

*“Y manadas de gacelas groseras que el desorden [la batalla] les había retirado la
mejilla dejando ver ojos en que se manifiesta el desavío y el hambre”¹⁰.*

Una anécdota en relación con al-Mansur cuenta que en el año 985 Sa’id ibn al-Hasan al-Baghdadi, uno de los poetas cortesanos de al-Mansur, quiso agradecer al *hajib* y, como un buen augurio para su campaña contra el conde de Castilla, García Fernández, le regaló un ciervo que tenía una cinta alrededor del cuello. Junto al ciervo, él le entregó un poema, en el que llamaba al ciervo “García” y expresaba su deseo de que lo que le había ocurrido al ciervo le ocurriera también al conde cristiano. Por casualidad, García fue hecho prisionero el mismo día y llevado ante al-Mansur¹¹. Esta anécdota, repetida en varias fuentes islámicas, refleja cómo el ciervo (y presumiblemente también la liebre e incluso los toros) fueron empleados para personificar alegóricamente al enemigo.

Extensión geográfica y cronológica

De inspiración oriental, este tema metafórico adquiere en la Edad Media una enorme expansión en el tiempo y en el espacio. Se localizan ejemplos en todos los territorios islámicos medievales desde época Omeya, tanto orientales (Siria, Persia) como occidentales (Norte de África, Egipto, al-Andalus). Entre estos últimos destaca no solo el Egipto fatimí sino también, y muy especialmente, la España islámica. Es frecuente en la iconografía andalusí desde el siglo X, particularmente patente en los marfiles califales y taifas y en un grupo de pilas realizadas en los primeros años del siglo XI en relación con la dinastía amirí.

Aquellos territorios situados en los límites del Islam fueron muchas veces permeables a la influencia iconográfica musulmana e incorporaron esta metáfora visual y sus variantes a su propia imaginería. Es el caso, por ejemplo, del arte hispano de repoblación, donde se rastrea en las ilustraciones de algunos Beatos e igualmente en los programas iconográficos de ciertos templos armenios, formando parte de su ornamentación arquitectónica, como es el caso de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar (siglo X).

Desde el punto de vista cronológico, este emblema de poder trascendió los límites de la Edad Media para continuar utilizándose durante la Edad Moderna e incluso Contemporánea.

⁹ LA CHICA GARRIDO, Margarita (1979): poema 106, 20 (p. 95).

¹⁰ Ibid., poema 105, 20 (p. 92).

¹¹ Citado por BAER, Eva (1999): p. 16.

Soportes y técnicas

Esta imagen, muy estable desde el punto de vista representativo y de su configuración iconográfica, se adaptó con gran versatilidad a múltiples soportes y técnicas artísticas a lo largo de la época medieval. No solo forma parte de ornamentaciones arquitectónicas en forma de relieve pétreo o de superficie musivaria conformada a partir de pequeñas teselas, sino también se incluye en objetos de uso doméstico o palatino como pilas de agua, así como en piezas de carácter suntuario ya sean utensilios de metalistería, marfiles o textiles. Incluso los numerosos manuscritos ilustrados de la célebre historia de los dos chacales Kalila e Dimna, entre otras obras literarias, fueron pretexto para representar el combate de animales¹².

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema evidencia un incesante flujo de aportaciones iconográficas que hunden sus raíces en el arte oriental antiguo. La imagen del combate entre el león y el toro se rastrea desde época asiria y en la Persia aqueménida (Vaso de Entemena, c. 2400 a.C., y relieves del Palacio de Persépolis, c. 359-338 a.C.), interpretándose originalmente como un símbolo astronómico que hace referencia a las apariciones alternadas de las constelaciones de Leo y Tauro, coincidentes con las estaciones de verano e invierno¹³. En Mesopotamia, las divisiones y subdivisiones del año se indicaban por las salidas y puestas helíacas de destacadas estrellas. Hacia el año 4000 a.C. la salida helíaca de las Pléyades, las principales estrellas de la constelación de Tauro, anunciaban el paso del Sol por el ecuador de norte a sur en el equinoccio de primavera, indicando la época de labranza. La salida helíaca de Régulo (la “Estrella Regia”), el principal astro de la constelación de Leo, anunciaba la posición más alta del Sol en el trópico norte, o sea, el solsticio de verano. En la puesta helíaca de las Pléyades, Régulo, que tiene una separación de 90 grados respecto de ellas, culmina aproximadamente en los 8" del cenit. Por tanto, la constelación de Leo se hallaba en el ápice del cielo y dominaba los Cielos cuando Tauro (el Toro) desaparecía debajo del horizonte. Cuarenta días después, Tauro (el Toro) aparecía de nuevo y gradualmente adquiría fuerza, elevándose más alto en el cielo cuando Leo (el León) se hundía por el horizonte. La batalla del León y el Toro dividía, pues, el calendario astronómico en cuatro fechas intermedias que corresponden al año agrícola, precediendo a los equinoccios y solsticios entre treinta y cuarenta días¹⁴. Kühnel, en cambio, propone una interpretación de este tema y sus diversas variantes como una representación de la lucha entre el Bien y el Mal, reflejo del dualismo mazdaístico o zoroástrico tomado de fuentes iránicas¹⁵.

No obstante, y aunque estas representaciones debieron tener en primer lugar un significado astral o religioso, ya en algunos emblemáticos ejemplos de arte aqueménida ligados al ámbito áulico se manifiesta la existencia de un significado alternativo para las mismas vinculado con el poder real, en forma de emblema heráldico. Es el caso de las representaciones de la escalera de la apadana de Persépolis, donde no existen

¹² ROUX, Jean-Paul (1981): p. 7.

¹³ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 161-164.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ KÜHNEL, Ernst M. (1964): pp. 16-18.

representaciones reales directas, sino que estas son sustituidas por esta imagen regia localizada junto a una inscripción en la que Jerjes proclama su realeza divina¹⁶.

La escena del león persiguiendo a una gacela fue también un tema muy difundido en la decoración de mosaicos pavimentales en Siria y Jordania durante el dominio bizantino¹⁷.

En su expansión, el Islam incorporó territorios procedentes de los antiguos imperios bizantino y sasánida, lo cual favoreció que los Omeyas (661-750) y los primeros Abbasíes asimilaran este asunto, manteniendo su interpretación preislámica como metáfora de la dominación militar o política. Un león ataca una gacela en el mosaico del baño de la residencia de Khirbat al-Mafjar, construida por el califa omeya Walid II hacia 743-744, mientras es un toro el animal representado como víctima del ataque de la misma fiera en el pavimento del palacio también omeya de Qastal (Jordania)¹⁸.

Desde entonces el enfrentamiento entre un felino y un bóvido, un cáprido o un cérvido fue un asunto frecuente en la iconografía medieval de los diferentes territorios musulmanes orientales y occidentales (al-Andalus, Norte de África), así como de la Sicilia normanda, que recibió buena parte de esta tradición representativa a través de los artífices islámicos que trabajaron para Roger II (1095-1154) y Guillermo II (1166-1189)¹⁹. Buenos ejemplos de ello los encontramos en la eboraria califal (píxide de al-Mugīra) o en piezas áulicas del período ‘amirí (arqueta de Leyre o pila de la Alhambra), sin olvidar el ámbito fatimí (placa de marfil del Louvre) o el combate del león y el toro de la mezquita de Diyarbakir, Turquía, siglo XII, así como el manto de Roger II perteneciente al ámbito sículo-normando. Los animales participantes en el combate se fueron diversificando: pájaros de presa contra cuadrúpedos o dos aves de especies diferentes batiéndose entre ellas.

En opinión de Hartner y Ettinghausen, a partir del siglo XII o XIII, este símbolo evolucionó en su ciclo vital, haciéndose cada vez más frecuente. En este proceso de popularización fue despojado progresivamente de su significado político original para abandonar el exclusivo contexto palatino y tornarse en una simple forma ornamental que pasó a adoptar muchas veces una finalidad exclusivamente estética como parte de la decoración de objetos diversos e incluso de miniaturas²⁰. Es decir, abandonó su carácter de emblema para convertirse progresivamente en puro ornato. Para E. Baer, si embargo, sus connotaciones de poder y triunfo y su valor prestigioso no desaparecieron completamente sino que se mantuvieron incluso cuando aparenta poseer una función ornamental o puramente decorativa²¹.

La interpretación simbólica del enfrentamiento protagonizado por cualquiera de las asociaciones de animales antes señaladas puede fluctuar, sin embargo, dependiendo de la cronología y del contexto. Desde una óptica turco-mongola, por ejemplo, el mismo tema

¹⁶ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 168-169.

¹⁷ BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (1997), p. 13.

¹⁸ MAKARIOU, Sophie (2012): p. 20, fig. 28.

¹⁹ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 164-170.

²⁰ *Ibid.*, pp. 170-171.

²¹ BAER, Eva (1999): p. 17.

aparece como un mito del origen, de la unión sexual, tal como señalan J.-P. Roux²². Así, por ejemplo, el origen de la dinastía mongol se consideraba el resultado de la unión de un lobo azul y una corza blanca.

Selección de obras

- Vaso de Entemena, c. 2400 a.C. Dedicado por Entemena, rey de Lagash, al dios Ningirsu. París, Musée du Louvre, n° inv. AO2674.
- Disco de bronce asirio que formaba parte del escudo del rey Sargón II (siglo VIII a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 48.1318.
- Relieve de la fachada occidental de la escalera oeste del Palacio de Darío (*tachara*) en Persépolis (Irán), c. 359-338 a.C.
- Mosaico pavimental del baño oriental del palacio omeya de Khirbat al-Mafjar (Territorios Palestinos), siglo VIII.
- Píxide de al-Mugīra, 968. París, Musée du Louvre.
- Pila de la Alhambra, mármol, siglo X, procedente del palacio de al-Mansur en Córdoba. Granada, Museo de la Alhambra, n° inv. 243.
- *Beato de Gerona*, 975. Museu de la Catedral de Girona, n° inv. 7 (11), fol. 165v.
- Arqueta de Leyre, c. 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.
- Fragmento de placa de marfil, Egipto fatimí, siglo XI. París, Musée du Louvre, n° inv. OA6266.
- Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1133-1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.
- Relieve de entrada a la Gran Mezquita de Diyarbakir (Turquía), c. 1179-1180.
- Tintero, Khorasán, siglo XIII. Vaduz, Furusiyya Art Foundation, inv. n° R-2026.

Bibliografía

BAER, Eva (1999): “Ornament versus Emblem. The Case of Combatant Animals”. En: FINSTER, Barbara; FRAGNER, Christa; HAFENRICHTER, Herta (eds.): *Bamberger Symposium: Rezeption in der Islamischen Kunst vom 26.6.-28.6.1992*. Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Beirut – Steiner, Stuttgart, pp. 13-18.

BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (1997): “The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar”, *Muqarnas*, XIV, pp. 11-18. Disponible en línea: <http://eprints.soas.ac.uk/388/>

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús; CALANCHA DE PASSOS, Jorge (1995): “Leones del Maristán”. En: *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 351-356.

²² ROUX, Jean-Paul (1981), p. 10.

BERNUS-TAYLOR, Marthe (dir.) (2001): *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, catálogo de la exposición. Réunion des Musées Nationaux, París.

CÓMEZ RAMOS, Rafael (1982): "Un tema iconográfico oriental antiguo en el arte hispano-musulmán del siglo XI". En: *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*. Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 125-138.

HARTNER, Willy; ETTINGHAUSEN, Richard (1964): "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", *Oriens*, vol. XVII, pp. 161-171. Reimpreso en ETTINGHAUSEN, Richard (1984): *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, edición de M. Rossen-Ayalon. Gebr. Mann Verlag, Berlín, pp. 693-711.

IBN HAYYĀN (1967): *El Califato de Córdoba en el "Muqtabis" de Ibn Hayyān. Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por Isa ibn Ahmad al-Razi (360-364H. = 971-975 J.C.)*, traducción de Emilio García Gómez. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid.

KÜHNEL, Ernst M. (1964-1965): "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispano-islámico", *Al-Mulk. Anuario de Estudios Arabistas*, nº 4, pp. 5-21.

LA CHICA GARRIDO, Margarita (1979): *Almanzor en los poemas de Ibn Darrāy. Anubar*, Zaragoza.

LAMMENS, Henri (1908): "Études sur le règne du calife omayyade Mo'awia I^{er}", *Mélanges de la Faculté orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, III, fasc. 1, pp. 145-312.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste; GARCÍA GÓMEZ, Emilio (eds.) (1950): *Una crónica anónima de 'Abd al-Rahmān III al-Nasir*. Instituto Miguel Asín, CSIC, Madrid-Granada.

LEWIS, Bernard (1990): *El lenguaje político del Islam*. Taurus, Madrid.

MAKARIOU, Sophie (2012): *La pyxide d'al-Mughira*. Musée du Louvre, París.

MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1987): "Estandartes medievales hispanos a través de la fuentes iconográficas y escritas". En: *II Congreso de Arqueología Medieval Española (Madrid, 19-24 enero 1987)*, vol. III (comunicaciones). Dirección General de Cultura, Comunidad de Madrid – Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, pp. 13-21.

PRADO-VILAR, Francisco (2005): "Enclosed in Ivory: The Miseducation of Al-Mughira". En: FOLSACH, Kjeld von; MEYER, Joachim (eds.): *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003*, vol. 2.1 de *Journal of the David Collection*, pp. 139-163.

ROUX, Jean-Paul (1981): "Le combat d'animaux dans l'art et la mythologie irano-turcs", *Arts Asiatiques*, vol. 36, pp. 5-11. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_1981_num_36_1_1134



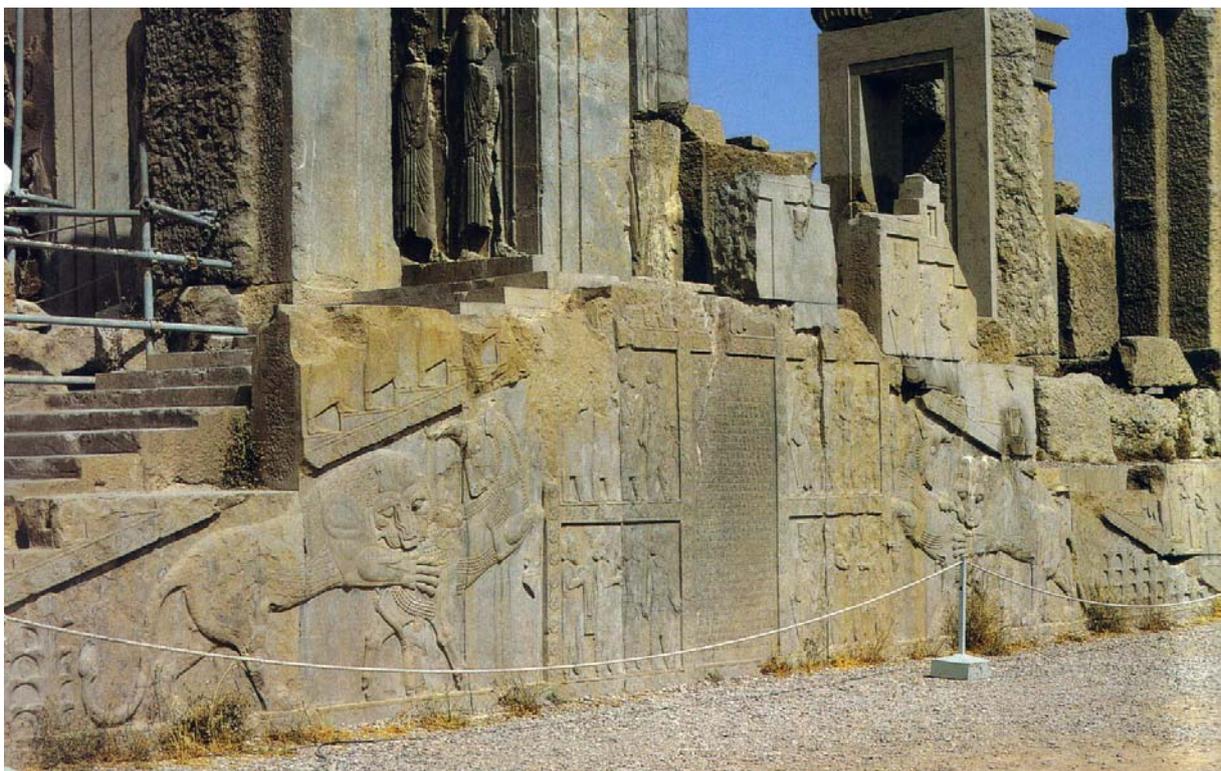
▲ Disco de bronce asirio que formaba parte del escudo del rey Sargón II (siglo VIII a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 48.1318.

<http://educators.mfa.org/ancient/decorated-boss-shield-102673>
[captura 11/4/2014]

◀ Vaso de Entemena, c. 2400 a.C. Dedicado por Entemena, rey de Lagash, al dios Ningirsu. París, Musée du Louvre, n° inv. AO2674.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vase_Entemena_Louvre_AO2674.jpg [captura 11/4/2014]

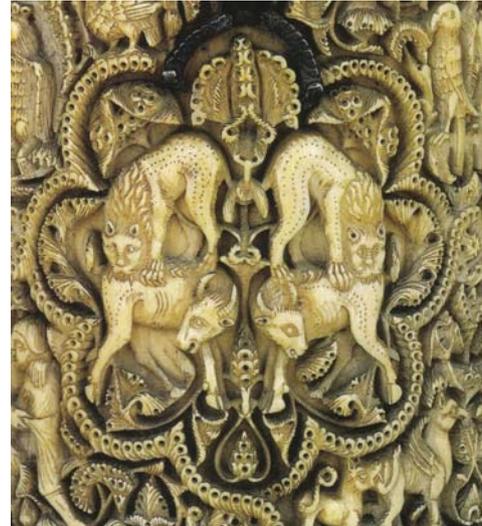
▼ Relieve de la fachada occidental de la escalera oeste del Palacio de Darío (*tachara*) en Persépolis (Irán), c. 359-338 a.C.





Mosaico pavimental del baño oriental del palacio omeya de Khirbat al-Mafjar (Territorios Palestinos), siglo VIII.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arabischer_Mosaizist_um_735_001.jpg
[captura 11/4/2014]



Píxide de al-Mugīra, 968. París, Musée du Louvre, detalle.



▲ Pila de la Alhambra, mármol, siglo X, procedente del palacio de al-Mansur en Córdoba. Granada, Museo de la Alhambra, nº inv. 243.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/ydeporte/blog/wp-content/uploads/2014/01/Pila-de-Badis.jpg> [captura 11/4/2014]

► Beato de Gerona, 975. Museu de la Catedral de Girona, nº inv. 7 (11), fol. 165v., detalle.





◀ Arqueta de Leyre, c. 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

▼ Fragmento de placa de marfil, Egipto fatimí, siglo XI. París, Musée du Louvre, n° inv. OA6266.

[Foto: Musée Du Louvre]



▲ Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1133-1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/4/44/20071126214136!Weltliche_Schatzkammer_Wienc.jpg [captura 11/4/2014]

▼ Relieve de entrada a la Gran Mezquita de Diyarbakir (Turquía), c. 1179-1180.

<http://m7.i.pbase.com/u40/dosseman/upload/32582847.000DiyarbakirUluMosque.jpg> [captura 11/4/2014]



▲ Tintero, Khorasán, siglo XIII. Vaduz, Furusiyya Art Foundation, inv. n° R-2026.

LA DANZA MACABRA

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

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

Resumen: La danza macabra es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media que se proyectó a lo largo de las Edades Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Examinada en su conjunto, es una gran sátira social que contempla la Muerte como elemento unificador de toda la humanidad, con independencia de cualquier tipo de escala económica, estamento o grupo social. Aunque durante el siglo XIV esta idea fue fomentada esencialmente por las órdenes mendicantes, la universal validez del mensaje explica la fortuna iconográfica de la danza de la Muerte a lo largo de los siglos XV y XVI y su rápida expansión hasta convertirse en un tema recurrente en las artes plásticas, sermones, poesía y teatro de la Baja Edad Media y Primer Renacimiento. Es muy discutido saber si la danza macabra apareció antes en las artes plásticas o en las escénicas. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico, popular y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de representarla son muy diversas, relacionándose siempre con los tópicos del *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* y *mundus inversus*.

Desde el punto de vista de las artes figurativas, se representa una o varias personificaciones de la Muerte que se apropian de un variable número de vivos, siguiendo un orden jerárquico. Con el paso del tiempo, la Muerte personificada se convirtió en un muerto concreto representado, bien como esqueleto, bien como cadáver en proceso de putrefacción, entendiéndose en ambos casos como el doble especular del vivo. De ese modo, frente a la jerarquía estamental, expresada por medio de la indumentaria, la homogénea imagen del muerto contribuía a subrayar el poder unificador de la Muerte.

Palabras claves: Esqueleto; música; danza; estamentos; sociedad feudal; cementerio; osario.

Abstract: The Dance of Death is a literary and figurative genre very popular in the Late Middle Ages that endured during the Modern and Contemporary Ages, coinciding with periods of serious demographic crises. Examined as a whole, the *Dance Macabre* is a great social satire that contemplates Death as a humanity unifier, independent from economic issues, estates or social groups. In spite of this idea being encouraged essentially by the mendicant orders during the 14th century, the universal validity of its message explains the Dance of the Death's iconographic fortune during the 15th and 16th centuries, as well as its use as a recurrent motif in plastic arts, sermons, poetry and theatre during the Late Middle Ages and Early Renaissance. In addition, it has been discussed whether the Dance of Death appeared first in plastic or performing arts. As it is not a doctrinal but an allegorical and popular subject related to wisdom literature, its ways of representation are diverse, being always connected to topics such as *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* and *mundus inversus*.

In figurative arts, one or several Death personifications are commonly represented summoning a variable number of living, in a hierarchical order. With the pass of time, the image of Death personified became a concrete dead, whether a skeleton or a corpse in an advanced state of putrefaction, being both of them conceived as a specular reflection of the living. Thus, the homogeneity of the dead's appearance, in opposition to the estate hierarchy, did nothing but emphasize the universality of Death.

Keywords: Skeleton; music; dance; estates of the realm; feudal society; cemetery; ossuary.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Síntesis del tema

Pocos temas han sido objeto de tantos estudios interdisciplinares como el de la *danza macabra*, también llamada *danza de la Muerte*¹, estudiada desde la perspectiva de la filología y la historia del arte². Son muchos los trabajos que, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, relacionan las imágenes plásticas de la danza macabra con las fuentes literarias, tomando como eje las ideas que sobre la muerte existían en los siglos XIV, XV y XVI.

En principio, muestra un grupo de figuras, variable en su número, con una serie de vivos que bailan con muertos, emparejados e intercalándose. Cada imagen suele ir acompañada de textos rimados, escritos en latín o en lengua vernácula, muy fáciles de entender, en un lenguaje muy comunicativo, dentro de filacterias. Imagen y texto construyen un doble código (iconográfico y literario) perfectamente integrado y complementario. Los textos son alusivos a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones. Cada una de las estrofas tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían con la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos, pero la lectura de los epígrafes, al final, más que un consuelo, resultaba ser demoledora y contundente³. Al ser representados los vivos junto a los muertos, se produce el contraste entre los cuerpos en mayor o menor plenitud de los vivos con los cuerpos en proceso de degradación o reducidos al esqueleto de los muertos. Los muertos arrastran a los vivos, como si los sacaran a bailar, y los vivos se resisten o se quedan petrificados ante una farándula de la que son, tristemente y a su pesar, protagonistas. Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento de pertenencia, o de la categoría socioeconómica, el denominador común es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte los tiene que llevar. Los artistas aprovecharon la ocasión para fijar las muy diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: unas veces se queda petrificado, otras es arrastrado por la fuerza y obligado a moverse, frecuentemente llora y está triste, pero a veces aparece dialogando y bailando con agilidad, moviéndose al compás que le marca la Muerte, e incluso existen ejemplos hedonistas en los que vivo y muerto coquetean. Pocas veces hay serenidad y resignación. Es un verdadero catálogo de expresiones y gestos.

¹ Se cita en los textos latinos como *chorea machabaeorum*; en la bibliografía francesa como *la danse macabre*; en inglés *dance of death*; en alemán *totentanz*, *Upper Quatrain*; en italiano *danza macabra*, *danza della morte*, *danza dei morti*, *il ballo della morte*; en holandés *makkabeusdans*, *doodendans*; y en ruso *Pliaska Mertvesov*.

² DOUCE, Francis (1833); LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852); KASTNER, Georges (1852); MONTAIGLON, Anatole de (1856); BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890); VIGO, Pietro (1901); MÂLE, Émile (1906); FEHSE, Wilhelm (1907); DÜRRWÄCHTER, A. (1914); VICARD, Antoine (1918); MÂLE, Émile (1922); STAMMLER, Wolfgang (1926); DÖRING-HIRSCH, Erna (1927); HELM, Rudolf (1928); WARREN, Florence (1931); MARLE, Raimond van (1931): pp. 372 y ss.; WHYTE, Florence (1931); ROSENFELD, Hellmut (1934); RÉAU, Louis (1996): p. 667-678; TENENTI, Alberto (1957); SUTTO, Claude (dir.) (1979); JORDAN, Louis Edward (1980); ICAZA, Francisco de Asís de (1981); UTLZINGER, Hélène et Bertrand (1996); CORVISIER, André (1998); BINSKI, Paul (2001); GERTSMAN, Elina (2010); MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011).

³ ARIÈS, Philippe (2000); GUIANCE, Ariel (1989); MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002 y 2003-2004).

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte. Todos ellos confluyen en la Danza Macabra y ayudan a comprenderla. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, sin tomar en cuenta su estatus social o económico. El segundo afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, siendo una variante más del tópico literario grecolatino del *ubi sunt?* asumido por la literatura sapiencial cristiana. El tercero se relaciona con la *vanitas* y el *Contemptus mundi*, y afirma que la belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte cuando la corrupción del cuerpo transforma el ser en la horrible visión del cadáver⁴.

Todas estas ideas, presentes en la iconografía de la danza macabra, coinciden en haber construido una visión aleccionadora de la Muerte: la muerte arrastra en su rondalla musical a todos los seres humanos, sean quienes fueren, sin tener en cuenta su edad (*juvenes et senes rapio*) y sin considerar su condición social, estamento o capacidad económica. Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo, el condestable y el sargento; todos deben pasar por ella: *Nulli mors pallida pacit*⁵. La danza macabra francesa dice: “mato todo porque esa es mi manera, todo vivo cae en mi trampa”. Según Réau, la muerte era entendida al final de la Baja Edad Media como una entidad “igualitaria y niveladora, corta con su guadaña todos los privilegios de jerarquía y de fortuna. ‘El más rico sólo tiene una mortaja’. Por eso, la Danza macabra daba a los desheredados la áspera satisfacción de una revancha: se consolaban pensando que aquellos que engordaban a sus expensas sólo ofrecían un banquete más fastuoso a los gusanos: *Le plus gras est primer pourry*. (El más gordo es el primer podrido)”⁶.

Conviene advertir, eso sí, que la Muerte los lleva en orden, partiendo de los estamentos más privilegiados para acabar en quienes no son conscientes del estamento en que nacieron: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, de modo que se refuerza la idea de un orden inalterable, que ni la Muerte, con su universal comportamiento, es capaz de alterar. Si irónico es el comportamiento de la Muerte con el poderoso, que no le deja comprar la vida, no es menos despiadada con los humildes, a quienes tampoco perdona. No hay en la Danza Macabra una visión crítica de la sociedad, aunque sí una manera de percibirla entre irónica y cínica. Comienza por los

⁴ La incorruptibilidad del cuerpo de los santos y la Asunción de María eran entendidos como signos externos de su virtud, puesto que Dios los había dejado exentos de la degradación corporal como premio a su vida.

⁵ “Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. [...] la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas [...] a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla”. ECO, Umberto (2011): p. 62.

⁶ Esta misma idea aparece en los versos de Eustache Deschamps, poeta al servicio de Carlos V de Francia, que satirizó la avaricia de la nobleza y el clero, anunciándoles que la muerte les igualaría a los humildes: “Señalo bien que cada cual debe morir sin que se salve nadie que haya nacido. Naturaleza lleva a todos a la muerte”. BOUDET, Jean-Patrice y MILLET, Hélène (1997); RÉAU, Louis (1996): p. 669.

más grandes, entendidos como presas succulentas, y desciende por la escala social hasta llegar al recién nacido, que permanece en la cuna sin ser consciente aún de haber nacido en un mundo lleno de diferencias. Otro aspecto importante es que, en principio, bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable, indicativo de alegría y propio de días festivos. Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero y caduco en el que no se debe confiar demasiado.

Atributos y formas de representación

El uso de la fórmula *danza de la Muerte* para aludir a la *danza macabra* no es del todo correcto, puesto que, si usásemos el lenguaje con propiedad, en los ejemplos manuscritos e impresos sí hablamos de una *danza de la Muerte*, mientras que en los ejemplos de las artes plásticas deberíamos hablar de una *danza de vivos y muertos*. La concepción ideológica con que nació esta temática a inicios del siglo XV establecía que quien obliga al vivo a bailar es la Muerte, entendida como una entidad abstracta, cuya iconografía es heredera directa de la imagen clásica de la diosa Thanatos y de las Moiras, llevando sus mismos atributos: arco y flechas, lazos y redes de pesca, anzuelo, sierra, cuchillo, tijeras y guadaña⁷. La danza escrita comienza poniendo en boca de la Muerte la frase “Yo soy la Muerte cierta a todas las criaturas”, e inicia un tétrico diálogo con los vivos.

Desde principios del siglo XV es habitual en las representaciones figurativas sustituir a la Muerte por una imagen especular del difunto, imaginado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. En las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos concretos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo. En opinión verbalmente expresada por el profesor Richard Buxton, el lugar de un muerto es la tumba y el más allá. Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde. Es como si sus espíritus no pudieran descansar poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico obligándoles a hablar y a bailar hasta la extenuación al son imperativo de la frase “¡Bailad, bailad, malditos!”. Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que resultaban más desagradables en la iconografía del doble muerto, como son los huesos revestidos de algo de carne ajamonada, colgajos pinjantes de carne putrefacta y vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento de la danza, cabellera larga, despeinada y desordenada, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos. A veces, los gusanos y otras alimañas asoman por una incisión abdominal en una solución idéntica a la usada en los *transi tombs*⁸.

Los vivos que participan en la danza están caracterizados por medio de la indumentaria y los atributos de su oficio y rango social. Los muertos, en cambio, tienen una iconografía homogénea y esto acentúa la idea de ver la muerte como un denominador común universal, ajeno al poder económico y social. A veces, irónicamente, el muerto que

⁷ Thanatos (*Θανάτος*), es la diosa Muerte, hija de la noche y hermana del sueño. De las tres Moiras (*Μοίραι*) Cloto y Láquesis regulan la duración de la vida y Átropo la corta con una tijera. BERGUA, Juan B. (1990): pp. 217-220; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): pp. 315-320; INFANTES, Víctor (1997): p. 249.

⁸ COHEN, Kathleen (1973).

ha vuelto a la vida lleva un atributo complementario al del vivo para expresar más claramente que es su doble. Así, el emperador, asociado a los símbolos de poder del Sacro Imperio Romano Germánico, es representado con vestido emblemático de águilas bicéfalas, corona, cetro y orbe y su doble muerto también. La danza de la Muerte se construye a base de sucesivas imágenes especulares del vivo en diálogo con el muerto, en realidad, dialoga consigo mismo desdoblado en el efímero esplendor de la vida y en la indigencia de la tumba⁹. Para emplear una expresión jurídica que se aplica literalmente a las danzas macabras, el muerto incauta al vivo¹⁰. A partir del siglo XVI son más habituales los muertos representados como esqueletos de huesos limpios, sin vísceras ni harapos, por la influencia del dibujo científico de los estudios médico-anatómicos del Renacimiento.

La palabra danza no está del todo justificada, puesto que, en realidad, sólo los muertos están dotados de sentido del movimiento. Los vivos están representados de un modo estático y rígido, como si padecieran ya el *rigor mortis* o hubieran palidecido al verse llevados de este mundo. Los esqueletos, en cambio, brincan alegres y gesticulantes, cogiendo de la mano a unos vivos nada vitales, petrificados e inmóviles. Es habitual que la danza macabra comience en un osario de estructura arquitectónica con arcos, columnas, bóvedas y tejado a dos aguas, como sucedía en las pinturas del Cementerio de los Dominicos de Basilea, y, para reforzar el mensaje admonitorio, el osario tiene el tímpano decorado con pinturas o relieves que representan el Juicio Final, la Deesis, Cristo sedente sobre el arco iris, la resurrección de los muertos, San Miguel pesando las almas, los bienaventurados, el río de fuego, el torrente de los condenados y la boca de Leviatán. De su interior, lleno de huesos, sarcófagos y ataúdes, parten los primeros esqueletos, que cobran vida e inician la danza. Es normal encontrar un primer grupo de muertos, sin ningún vivo, imaginado como una orquesta que surge alegremente y tocando los más variopintos instrumentos. Predomina la percusión y el viento para transmitir la sensación de estruendo y apoteosis: timbales, trompetas, chirimías y zanfoñas. La imagen se acompaña de pasajes escogidos del Antiguo Testamento, unas veces escritos sobre filacterias y otras en forma de epígrafe incorporado al osario. Como las primeras estrofas de la danza macabra comparan la vida con la efímera belleza de las flores de una pradera, la danza se representa como si hubiera acontecido en un prado sembrado de flores y huesos humanos. Este símil debe ponerse en relación con el Salmo 23, la pastoral celeste, que se lee en la misa de difuntos con el cadáver de cuerpo presente y promete un paraíso en forma de pradera con arroyos de agua fresca, y con el Salmo 103, que compara la vida con la efímera belleza de una flor, así como con varios pasajes de los libros de Job, Isaías y Daniel¹¹. Las danzas macabras más primitivas, a veces por torpeza del artista, neutralizaban el fondo con colores planos, negro o bruno, para dar una impresión más tétrica, tal como sucede en la capilla del Cristo del castillo de Javier (Navarra). Desde mediados del siglo XV, el interés por el paisaje en la pintura flamenca y el deseo de

⁹ MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): p. 73; CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 95.

¹⁰ “Lo que prueba que es el doble del difunto a quien se ha querido representar es el hecho de que en la Danza macabra de las mujeres, la Pelona cambia de sexo: el esqueleto que arrastra a la reina o a la monja tiene una larga cabellera femenina pegada a la calavera. Sin embargo, debe señalarse en contra de esta teoría, que la muerte que agarra al niño pequeño no es un niño sino un adulto”. RÉAU, Louis (1996): p. 670.

¹¹ Salmo 103, 15-16; Job 14, 2; 19, 25-29; Isaías 40, 6-8. Daniel 12, 2-3.

enriquecer la danza, incorporó, dependiendo de la habilidad del artista y la capacidad económica del mecenas, fondos de paisaje como sucede en Lübeck (Alemania).

Durante el siglo XV la mayor parte de las danzas macabras sólo incluían representaciones masculinas. Pueden estudiarse de conformidad a tres tipos compositivos básicos, definidos por Gertsman en relación con la escenificación teatral de las danzas de la Muerte interpretadas en los atrios de las iglesias en periodos penitenciales, cuya visión debió proporcionar a los artistas los gestos y movimientos básicos que luego aparecen en las artes figurativas¹². La primera variante es la danza procesional, en la que los personajes aparecen en orden jerárquico, llevados por la Muerte o por su doble especular, simulando una procesión, cada muerto incauto a su vivo de la mano, siendo este modelo el que se desarrolló en las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París y el más habitual en miniaturas y estampas. La segunda variante es conocida como danza circular y en ella vivos y muertos se intercalan, dándose la mano como si bailaran en círculo, haciendo un baile de hermandad; de ese modo la composición es envolvente en relación a quien la contempla tal y como sucedía en la iglesia de Santa María en Berlín y en la capilla de Kermaria (Côtes-du-Nord, Bretaña). La tercera variante es la danza encadenada, de la que existen, a su vez, dos modalidades: bien los vivos, dados de la mano, son llevados por la personificación de la Muerte o bien bailan alrededor de un *transi tomb*, como sucede en las pinturas de Morella (Castellón).

En lo tocante al número de figuras, hay tres variantes básicas. La más sencilla presenta nueve figuras, tres por cada estamento, como sucede en Santa María de Beram (Croacia). Otra variante presenta treinta y tres figuras, quizá por el valor simbólico de este número en relación con la edad a la que murió Cristo, mostrando once por estamento. La variante más compleja muestra cuarenta y cinco figuras, quince por estamento. No existen normas fijas, ni interpretaciones rígidas del tema, de modo que el número es arbitrario. A menudo las figuras aparecen emparejadas y, cuando tal cosa sucede, hay un individuo del estamento eclesiástico con un laico en cualquiera de sus dos variantes: noble o estado llano. El Papa se corresponde con el Emperador, el rey con el cardenal, el obispo con el duque, etc. Todos son perfectamente reconocibles gracias a un código indumentario ratificado con los atributos de su autoridad u oficio. El Papa, por ejemplo, ciñe la cabeza con una tiara, lleva capa pluvial y al ser llevado por la Muerte, pisa una bula indicando que ese documento carece de valor. El cardenal viste de púrpura, ciñe la cabeza con capelo y la muerte lo lleva tirándole de las borlas del cordón. Como la universalidad de la muerte también afecta a la mujer, a partir de 1485 hay danzas macabras de mujeres y las danzas mixtas que combinan hombres y mujeres, haciendo posible una lectura de género¹³. Así, la monja hace pareja con la meretriz y sus actitudes son muy diferentes. La

¹² GERTSMAN, Elina (2010): p. 65.

¹³ “El designio de enlazar con la advertencia de la caducidad y la vanidad de las cosas terrenales la lección de la igualdad social ante la muerte, traía a primer término a los varones, depositarios de las funciones y de las dignidades sociales. [...] Ahora bien, el mismo Guyot Marchant publicó como continuación de su edición una danza macabra de las mujeres, para la cual escribió los versos Martial d’Auvergne. [...] En la danza macabra de las mujeres surge de nuevo y prontamente el elemento sensual, que ya impregnaba el tema de las lamentaciones por la belleza, que se convierte en podredumbre. [...] La provisión estaba agotada con los estados más principales, como reina, dama de honor, etc. algunas funciones u órdenes religiosas, como abadesa, monja y un par de profesiones como vendedora y partera. El resto sólo podía llenarse considerando a las mujeres en las sucesivas fases de su vida femenina, como doncella, amada, novia, recién casada, encinta [...] la vieja señorita solterona [...] la bruja con su escoba”. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 207 y 271.

Muerte pregunta a la monja por qué está tan gorda y cualquier respuesta es violenta puesto que puede que haya cometido pecado de la gula o que haya faltado al voto de castidad y esté embarazada. Con la meretriz, en cambio, se comporta como un cliente que intenta gozar tocándole los pechos, siendo ejemplo de esta iconografía la danza macabra del claustro de los Dominicos de Berna (Suiza). En las danzas mixtas la lectura iconográfica se hace emparejando hombres y mujeres que bailan con sus dobles difuntos. Así, al emperador le acompaña la emperatriz, al rey la reina, al abad dominico la abadesa, al fraile franciscano la monja, al duque la duquesa, etc. Las iconografías del rey y la reina se adaptan en cada región a los distintos símbolos de poder; ciñen corona, llevan cetro, visten de púrpura o de brocado con bordados en oro y llevan mantos emblemáticos. En las danzas macabras francesas es frecuente la representación del rey como un miembro de la dinastía capeta, vestido con manto azul flordelisado, como sucede en las miniaturas del código 955 de la BnF, obra de Philippe Gueldre c. 1500-1510. También pueden estar incluidas las minorías étnico religiosas: el judío, prestamista o rabino, los paganos y el temible guerrero turcomano vencido por la muerte. Cuando el ciclo iconográfico está completo, se cierra con una advertencia a los fieles que es, en realidad, un *memento mori et nunc pecabis*. Se representa a Adán y Eva en el momento de pecado original, señalando que el pecado es parte de la naturaleza humana y la Crucifixión con la Deesis, indicando que la Santa Sangre de Cristo es la que redime a la humanidad.

La representación de la danza macabra necesita, en las artes figurativas, del desarrollo del naturalismo, puesto que los artistas debían afrontar el reto de representar cuerpos bellos, firmes y tersos, frente a cadáveres corruptos, flácidos y descompuestos. Debían captarse también muy variados gestos, movimientos y atuendos que permitieran singularizar inequívocamente a cada sujeto. Es lógico, por tanto, que el tema no apareciese hasta el siglo XV, cuando el desarrollo de recursos técnicos y estéticos en las artes visuales lo hicieron posible. La imagen del *ubi sunt?*, tópico característico de la elegía y los sermones desde la Alta Edad Media, presente ya en el siglo X en el pensamiento de San Odón de Cluny y en el siglo XII en fray Bernardo de Morlay¹⁴, tardó mucho en conquistar las artes visuales. No rebasó la esfera sobrecogedora de la literatura religiosa de sermones hasta mediados del siglo XIV, época en que las convulsiones de la peste negra de 1348, excitaron en los artistas la necesidad de representar cortejos fúnebres con infectados y vivos agonizantes a causa de las enfermedades. Fue así como las artes visuales dieron cabida a la representación de cadáveres putrefactos, bubones infectados con purulencias y alimañas necrófagas.

Fuentes escritas

La danza de la Muerte tiene una rica tradición textual, cuyos ejemplos escritos más antiguos datan de inicios del siglo XV. Según Huizinga, las formas para expresarla son muy vitales, directas y estridentes; una viva expresión de un tipo de cristianismo que

¹⁴ Para Odón de Cluny: “La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel [...] sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. [...] Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?” Para Morlay “por su nombre subsiste la antigua rosa, sólo nos quedan los nombres desnudos”. HUIZINGA, Johan (1995): p. 198.

nació después de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza externa¹⁵. Conocemos fuentes escritas muy heterogéneas para la *danza macabra*. Sus contenidos y cronología varían según criterios filológicos y geográficos. Hoy se acepta que el precedente más antiguo de la *danza de la Muerte* son los escritos del monje cisterciense Helinand de Froidmont, autor de los *Vers de la Mort*, compuestos en francés picardo entre 1194 y 1197, muy leídos en los monasterios cistercienses, franciscanos y dominicos. En ellos se relata, a través de 50 estrofas, el viaje que hizo la Muerte hacia Roma, como si fuera una peregrina, llevándose en su trayecto, a cardenales, obispos, reyes, mendigos, niños y gentes de toda condición¹⁶. La historiografía anterior a 1950 se dividía en dos corrientes básicas: una afirmaba que la *Danza Macabra* era un tema de origen alemán y otra afirmaba un origen francés. Todos los investigadores coinciden en resaltar la íntima relación del texto y la imagen. La disputa viene al intentar averiguar dónde surgió primero, para fijar después las vías de difusión literaria e iconográfica y establecer su posible evolución formal y enriquecimiento. Hay dos respuestas posibles:

- Teoría de los Historiadores del Arte: Un buen número de historiadores del arte, sobre todo de origen francés, afirman que primero surgieron las escenas que representaban de forma especular al vivo con su doble muerto en actitud de diálogo y luego se las dotó de un contenido textual rimado que servía de explicación. Entienden que las más antiguas representaciones de la danza macabra eran las desaparecidas pinturas del atrio meridional del cementerio de los Inocentes de París, obra de Jean Le Fevré de 1424. Cada una de las escenas allí representadas se acompañaba de un breve texto explicativo y rimado. Gestado el tema y sus simbolismos, las versiones de la danza macabra escritas se limitaron a copiar, traducir, transformar y enriquecer los epígrafes parisinos, de modo que, los adeptos a esta teoría, afirman que todas las danzas serían posteriores a 1424 y, de una forma u otra, dependerían del modelo parisino¹⁷. En la actualidad, es una teoría un tanto superada porque se ha demostrado que hay ejemplos de danzas macabras anteriores a 1424, tanto escritos como iconográficos. En todo caso, la historiografía francesa mantiene la afirmación de que primero fue la imagen y luego nació el texto como complemento explicativo que buscaba multiplicar el efecto impresionante de las pinturas.
- Teoría de los Filólogos y Musicólogos: Afirma que primero surgió el texto oral, rimado y escenificado en el teatro litúrgico, y que las dramatizaciones, hechas por actores en los atrios de las iglesias buscando inculcar a los fieles el temor a la muerte, proporcionaron a los promotores artísticos el interés por esta representación figurativa y a los artistas el repertorio de gestos y acciones. De ese modo la imagen pintada, esculpida o grabada de la danza macabra era entendida con la misma función admonitoria que tenía el efímero teatral y habría surgido como consecuencia de la necesidad de imitar una imagen real. Numerosos historiadores del arte, como Huizinga y Mâle, defienden esta teoría y apoyan sus afirmaciones en que los precedentes de la danza macabra pueden ser rastreados en códices, cuya antigüedad puede fijarse con cierta seguridad, pero no en imágenes. A ello se añade el análisis que aportan los musicólogos y las noticias dispersas que han localizado los estudiosos del teatro litúrgico.

¹⁵ “En el deseo de hacer directamente sensible la muerte, trajéronse a la conciencia tan sólo aquellos aspectos más groseros, teniendo que ser abandonado cuanto no podía representarse de aquel modo. [...] en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo y destruida”. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 194-198 y 211-212.

¹⁶ El título del poema juega con el significado doble de la palabra *vers*, que significa verso y gusano. HELINAND DE FROIDMONT (1905); ZINK, Michele (2004); CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 96.

¹⁷ CLARK, James M. (1950).

Las dos teorías ofrecen poderosos argumentos a favor y en contra, de modo que ninguna es totalmente cierta ni totalmente falsa y, sobre todo, ninguna se puede descartar. Las metodologías actuales, desde la óptica del estudio de la cultura visual, han propuesto superar la visión positivista de la historiografía tradicional, un tanto rígida, y han construido trabajos de metodologías más flexibles y eclécticas, con enfoques heteróclitos, que han demostrado la existencia de una influencia mutua de las artes escénicas sobre las figurativas. El éxito de ambas explicaría el alcance e interés de las diferentes versiones escritas e impresas¹⁸. Por otro lado, la popularidad del tema y su carácter no doctrinal, hizo habitual su enriquecimiento progresivo, tanto cuando tenía soporte escrito, como cuando sólo lo tenía iconográfico. No es posible rastrear cómo influyó el uso del atrezzo teatral en la consolidación de las composiciones figurativas.

Si polémico es el origen, conflictivo es también el modo de nombrar el tema. Para algunos debe nombrarse *danza de la Muerte*, mientras que para otros sería más correcto hablar de *danza de los muertos*. La forma más popular es *danza macabra*. Las tres fórmulas se refieren a una misma y única realidad cultural. Muchos filólogos, para afirmar el origen franco-británico de la *danza de la Muerte*, intentaron establecer el origen etimológico del adjetivo *macabro*. En 1833 Douce afirmó que la palabra *macabro* nació a consecuencia de la corrupción lingüística del nombre del ermitaño San Macario. La *danza macaria* debería ser entendida como una representación de la visión de los esqueletos que había tenido el santo en su retiro de la Tebaida en el siglo IV. Según la *Leyenda Dorada* permaneció seis meses desnudo en el desierto conversando con la calavera de un pagano que le reveló las torturas infernales reservadas a los réprobos. A veces se representa a San Macario durmiendo sobre el esqueleto de un pagano cuya cabeza le sirve de almohada. En este caso, la imagen muestra, de forma especular, al santo desnudo junto al esqueleto y podría ser el precedente más primitivo del *transi* y de la imagen que luego desarrolla a otra escala la danza macabra. Aunque desde antiguo esta teoría ha tenido seguidores, como Montault, en la actualidad está casi totalmente desechada, pero conviene indicar dos curiosas coincidencias: se suele identificar al ermitaño del encuentro de los vivos y los muertos como San Macario y la imagen especular del santo con el esqueleto es coincidente en forma y simbolismos con las imagen especular de la danza macabra¹⁹. Gaston Paris articuló una teoría diferente al afirmar que *Macabré*, que en los textos franceses antiguos se citaba como *Marcadé*, era el nombre propio del pintor o del compositor de los versos moralizantes que acompañaban las primeras representaciones de la danza macabra²⁰. En tal caso, sería un genitivo que indicaría el autor. No ha sido posible a los seguidores de esta teoría demostrar la existencia del poeta Marcadé y resulta una visión un tanto reduccionista de la problemática semántica. Mâle vincula el origen de la palabra *macabro* a una evolución lingüística del término *Macabeos*, usado para referirse a uno de los libros del Antiguo Testamento. *Macabeo* deriva de la raíz hebrea *maccaba*, que significa *martillo*, de modo que su mote es apropiado para un caudillo que debe aplastar a sus enemigos. Después de una terrible batalla, Judas Macabeo encontró amuletos idolátricos en los cadáveres de algunos judíos y ordenó un sacrificio expiatorio para que aquellos muertos fuesen absueltos de sus pecados de idolatría. En el siglo XIV

¹⁸ GERTSMAN, Elina (2010).

¹⁹ DOUCE, Francis (1833); SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): pp. 103-104; BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890). Aparte de San Macario (301-391), hubo otros santos orientales que hablaron con esqueletos como San Sisoés y la homilía de San Juan Crisóstomo ante los huesos de Alejandro Magno.

²⁰ PARIS, Gaston (1895).

este pasaje se recitaba en las misas de difuntos, a las que se daba el mismo carácter de oficio expiatorio para limpiar al muerto de sus posibles pecados. En la jerga soldadesca de los siglos XIV y XV se nombraba a los cadáveres *macabé*, porque se debían hacer rezos expiatorios para que alcanzaran la salvación. El uso de estos pasajes bíblicos en la liturgia funeraria pudo haber sido el origen de la asociación de ideas que convirtió *Macabeo* en *macabro*, en tanto en cuanto, ambos tienen que ver con los sufragios que se hacían por las almas para librarlas de los castigos por sus pecados. El término *macabré* es usado por vez primera con el mismo sentido que hoy le damos por el poeta Jean Le Févre en 1376: *Je fis de Macabré la dance*²¹.

Desde mediados del siglo XIX hay una corriente de historiadores que defiende el pangermanismo de la Danza Macabra. Tales estudiosos, entre los que está Rosenfeld, afirman que los ejemplos más antiguos de *Totentanz* se encuentran en manuscritos alemanes²². El más importante de estos manuscritos es un poema redactado por un anónimo monje dominico del convento de Würzburgo hacia 1350, lo que vuelve a poner de relieve la cuestión de si fue primero el texto o la imagen. Los críticos alemanes asocian la danza macabra al tópico del expresionismo dramático, entendiéndolo, como lo hacía Worringer, como una característica esencial del arte alemán²³. La historiografía alemana valora la antigüedad y singularidad de las danzas macabras francesas, pero las considera versiones atenuadas del expresionismo germano. La historiografía francesa suele retrasar la cronología de los manuscritos alemanes o no acepta su autenticidad. Otros manuscritos e impresos alemanes son la danza macabra del Codex Palatinus 438 de la Universidad de Heidelberg de hacia 1443, el manuscrito de Kassel, el manuscrito de Henri Knoblochzer, que se conserva también en Heidelberg y el manuscrito Zimmern de Donaueschingen.

En los reinos de la Península Ibérica se conocen dos versiones escritas diferentes de la *danza de la Muerte* en castellano. Según Infantes, la más antigua es la *Dança General*, datada hacia 1400 y conocida por el manuscrito bIV de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. En consecuencia, debe ser anterior o contemporáneo a la danza del Cementerio de los Inocentes de París e incluye 11 personajes más²⁴. De ella deriva la *Dança de la Muerte* compuesta hacia 1460 y conocida por una variante impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520. Desde la década de 1920 se ha formulado una tercera teoría que afirma el origen hispano de la danza macabra. La *Dança General* castellana es menos terrorífica que la danza alemana y resulta más acorde con las tradiciones mediterráneas que fomentan una actitud serena ante la muerte. Los más firmes defensores de esta hipótesis atribuyen su composición a un anónimo monje benedictino de San Juan de la Peña e indican una posible conexión andalusí al relacionar *macabre* con el árabe *maqabir* y asociar la danza hispana a los bailes musulmanes hechos alrededor del difunto a quien

²¹ POTTIER, Edmond (1903). La introducción de una “r” en la palabra *maccabeorum*, está probada en un poema de Chrétien de Troyes que habla de Judas Macabre. RÉAU, Louis (1995): pp. 353-355, y (1996): p. 668; KURTZ, Leonard Paul (1975); II Macabeos 12, 38-42.

²² ROSENFELD, Hellmut (1934).

²³ WORRINGER, Wilhelm (1947).

²⁴ El nombre, *Dança General*, le fue dado en los inventarios del Escorial en abril de 1576. Se compone de 600 versos dodecasílabos en los que la Muerte habla y un predicador responde, luego la Muerte habla con dos doncellas, únicas mujeres presentes en la danza y, a continuación, dialoga con cinco grupos de siete simbolizando, a través de cuarenta y cinco hombres, la jerarquía estamental. La Muerte es imaginada como una mujer cruel, de aspecto horrible, armada disparando flechas. INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227; MARTÍN, Sabas (2001).

se considera un héroe por haber muerto en *yihad*²⁵. Esta costumbre no es exclusiva del mundo islámico, puesto que se relaciona con el *géramos* clásico, es decir, con la danza ritual que se bailaba en Creta y en Delos desde el siglo VIII a.C. en honor del héroe epónimo²⁶. También se pueden relacionar las *danzas de la Muerte* ibéricas con la creencia en el Ángel de la Muerte, llamado *el exterminador*, presente en las creencias religiosas semitas con el nombre judío de *Azarael* y musulmán de *Malac al Marti*. La relación parece particularmente interesante en el estudio del manuscrito aljamiado hebraico de la Biblioteca Palatina de Parma y de un fragmento manuscrito en la Catedral de Segovia²⁷. En la corona de Aragón, los testimonios de danzas macabras mejor estudiados corresponden a los principados de Cataluña. En Montserrat se conserva *Le llibre vermel*, un manuscrito del siglo XV que contiene una miniatura con un esqueleto dentro de su sepulcro y un poema titulado *ad mortem festinamus*, acompañado de una monodia que se cantaba y bailaba. En 1497 se data la *Dança de la Mort* catalana, compuesta por Pere Miquel Carbonell, una traducción al catalán de la danza francesa²⁸.

Aunque es cierto que hay versiones manuscritas en francés, conservadas en varios códices de la BnF, como el Ms. Lat. 14.904 y el Ms. Fr. 25.550., ambos del siglo XV, el modelo iconográfico francés debe su fama a la *Danse Macabre* publicada en París en 1484 por Guyot Marchant, cuyas estrofas se ilustraron con xilografías de Le Rouge que copiaban, con variantes, las composiciones pintadas en las tapias del Cementerio de los Inocentes. La mecánica de trabajo de los pintores de los siglos XVI y XVII, que solucionaban composiciones copiándolas de las estampas, acredita que el modelo parisino fuera el más exitoso²⁹. Del mismo impresor es la *Grant Dance macabre des femmes*, con poemas de Martial d’Auvergne. En 1489 Le Rouge fundó una imprenta en Chablis y realizó variaciones xilográficas a partir del modelo impreso en 1485. En 1492 estaba al frente del taller parisino el impresor Guillet Couteau. Vérard, celoso del éxito de Marchant, publicó una *Danse Macabre* en 1492. Los libreros de Lyon y Troyes hicieron lo mismo en los años siguientes. A finales del siglo XV y a lo largo de las primeras décadas del XVI la danza macabra impresa conoció una fortuna inusitada.

Otras fuentes

La más importante fuente no escrita de las danzas macabras era su escenificación en los atrios de las iglesias en periodos litúrgicos penitenciales, como la Cuaresma, entendidas como una advertencia a los fieles sobre los peligros de morir en pecado³⁰.

²⁵ CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 94; SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981); MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): p. 72.

²⁶ En Atenas, para conmemorar que Teseo había liberado a la ciudad de pagar al rey Minos el tributo de las nueve doncellas y los nueve donceles con que era alimentado Minotauro, se bailaba en el siglo V a.C. una danza en la que los jóvenes que ese año habrían tenido que ser sacrificados, cogidos de la mano e intercalados, danzaban alrededor de la tumba de Teseo en el ágora. La tradición ática afirma que Teseo murió en Esciro y que en el año 476 el oráculo de Delfos ordenó llevar sus huesos hasta el ágora de Atenas, donde Cimón fundó el Teseion (*θεσειον*). FLACELIÈRE Robert (1993).

²⁷ INFANTES, Víctor (1997): p. 33.

²⁸ SAUGNIEUX, Joël (1972); RUBIO, Samuel (1983).

²⁹ MARCHANT, Guyot (1486).

³⁰ “Este ballet habría nacido en el curso de un sermón mímico: un monje mendigo habría hecho ilustrar sus palabras sobre la muerte con escenas vivas. Ante su púlpito, actores envueltos en sudarios atrapaban a los figurantes vestidos de reyes, sacerdotes, soldados y labriegos”. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250.

Tales escenificaciones son conocidas por descripciones y por los libros de contabilidad de las iglesias, catedrales y abadías donde se computaba lo que se pagaba a actores itinerantes³¹. Las fuentes escritas cifradas son escuetas, pero permiten afirmar que en 1449 se escenificó una danza macabra en una fiesta cortesana en el Hôtel de Brujas, una de las mansiones de Felipe III el Bueno, Duque de Borgoña, que mandó después pintarla en uno de los salones. En 1453 consta algo parecido en la Catedral de Besançon. En los siglos XIV y XV los peregrinos que visitaban Montserrat hacían una suerte de baile penitencial de la muerte, que no es propiamente una danza macabra, pero participa de su mismo espíritu. En Cataluña el *ball de la Mort* se escenifica en la Selva del Camp (donde se encarga de ello la cofradía de la Santa Sangre), en Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d'Hostoles, Cadaqués, Perpinyá y Rupia³². En el contexto de la fiesta profana, consta que la danza macabra era interpretada en banquetes de bodas, como forma de excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares porque la Muerte era impredecible y podía llegarles en cualquier momento, lo que debe interpretarse como una pervivencia de los esqueletos danzarines de la filosofía grecolatina hedonista³³. Según el relato que Alvar García de Santa María hizo en la *Crónica de Juan II* de la ceremonia de coronación de Fernando I en Zaragoza en 1414, un actor que representaba la Muerte iba “muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala”³⁴. La fecha, anterior a los conjuntos pictóricos parisinos, demuestra que el tema era importante y el público lo entendía con familiaridad. Si aceptamos esta idea, deberíamos replantear si no estamos ante una manifestación teatral popular que se convierte, con el paso del tiempo, en literatura culta, toma soporte escrito y acaba generando, por su valor como instrumento doctrinal, ciclos iconográficos progresivamente más ricos en detalles.

Extensión geográfica y cronológica

Las representaciones de la danza macabra llegadas a nuestros días son muy dispersas en lo geográfico, siempre dentro de los límites marcados por los reinos cristianos católicos de la Europa occidental de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna (siglos XV-XVI). No se conocen danzas macabras anteriores a 1350, aunque podrían haber existido y haberse perdido. Hay conjuntos iconográficos tardíos entre los siglos XVII y XX. Como ya se ha dicho, uno de los debates científicos más apasionados consiste en fijar si el origen de la danza macabra es alemán, francés o español. Tomando una u otra teoría como punto de partida, se ha establecido la difusión del tema a través de las vías de comercio y caminos de peregrinación de acuerdo a tres grandes fases:

- I. Desde 1350 hasta 1485. Comprende el estudio de la danza macabra desde la aparición del tema en sus versiones más primitivas escritas, teatrales e iconográficas, hasta la impresión de la *Danse macabre* de Marchand, que acompañaba el texto con xilografías. La difusión del tema durante esta primera fase se hizo a través de las rutas de peregrinación y comercio, tanto marítimas como terrestres, sin que sepamos bien cómo se transmitió. La mayor parte de los

³¹ HUIZINGA, Johan (1995): p. 205; MÂLE, Émile (1922): II, 2.

³² Se escenifica el Jueves Santo y los esqueletos llevan estandartes con lemas: *Nemini parco* (a nadie perdono) y *Lo temps es breu* (el tiempo es breve). ROCA I ROVIRA, Jordi (1986).

³³ La clave de comprensión debía ser el tono y gestualidad de los actores. CLARK, James M. (1950).

³⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 4, 24 y 31; KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001).

investigadores conceden a las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) un papel importante en su difusión por contratar compañías de teatro que escenificaban la danza en los atrios y claustros. También tuvo importancia la compraventa de versiones manuscritas e impresas, a veces en hojas volanderas y aleluyas. Durante esta fase de difusión predomina el modelo francés o el dramatismo germánico en sus respectivas áreas de influencia.

- II. Desde 1485 hasta 1600. Es la fase en la que la composición y los versos de la *danza macabra* estaban perfectamente fijados y se difunden por toda Europa a través de xilografías, estampas y textos impresos. La mayor parte de los ciclos iconográficos dependen, de una manera u otra, de los modelos parisinos recreados por Marchand. Es ésta la razón que explica que la historiografía tradicional haya afirmado que el modelo francés era el más antiguo, el más repetido y el más imitado. Este segundo periodo puede ser considerado una etapa de esplendor en el desarrollo iconográfico del tema, coincidente con el gótico tardío, el pleno renacimiento y el manierismo.
- III. Desde 1600 hasta nuestros días. Formulada el tema y codificada su iconografía, se introducen variantes para adaptarlo a las realidades materiales cambiantes. La indumentaria y las actividades económicas ayudan a datar los conjuntos cuando no están fechados o cuando no conocemos su posible autor. Por razones evidentes, el tema es más habitual en los periodos de crisis (pestes, conflictos liberales y guerras mundiales).

A la hora de analizar los ejemplos concretos y su dispersión se pueden elegir diferentes criterios. Seguir un orden cronológico implica una cierta dificultad puesto que muchas danzas carecen de datación y su carácter popular implica tan sólo su datación por cuartos de siglo. El análisis por autor de las composiciones poéticas e iconográficas es asunto conflictivo por el anonimato de muchos ejemplos relevantes. El análisis geográfico ayuda a fijar las peculiaridades nacionales, pero limita la percepción de la danza macabra como una realidad figurativa latente en toda Europa. Al elaborar el presente artículo, hemos optado por una metodología ecléctica, siguiendo áreas geográficas no uniformes, analizando con un cierto orden cronológico de más antiguo a más moderno, atendiendo a la identidad de los autores de los poemas y ciclos figurativos, sin renunciar a intentar establecer cómo evolucionó la representación condicionada por la capacidad de los artistas y gusto e imposiciones de los clientes.

En el foco artístico franco-flamenco todo parece girar en torno a la danza macabra pintada en los pórticos meridionales del Cementerio de los Inocentes de París, en cuya iglesia se guardaba dentro de una urna de cristal uno de los Santos Inocentes, *Innocent entier*, asesinado por Herodes, reliquia regalada por San Luis IX de Francia. En este cementerio tenían derecho de entierro veinte parroquias parisinas, razón que explica, por la limitación de suelo, el hacinamiento de las tumbas de gentes de toda condición social y la acumulación de huesos en los *beaux charniers*, bellos osarios, en las golfas de los pórticos. En 1408 el duque de Berry mandó fabricar un relieve con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos para ser colocado en memoria de su sobrino, el duque Luis de Orléans, asesinado en 1407. El relieve, ejecutado en 1424, se acompañaba de un ciclo de pinturas al fresco que representaban la danza macabra en los pórticos adyacentes, acompañado de epígrafes, atribuidos a Jean Le Fevré. Las figuras eran sencillas, expresivas y los versos de las didascalias fáciles de comprender³⁵. Réau y otros especialistas aceptan que, aunque todo fue demolido en el siglo XVIII, buena parte del programa iconográfico puede ser conocido a través de las xilografías de la *Danse macabre*

³⁵ HUIZINGA, Johan (1995): pp. 205 y 210; LORENZ, Philippe (2006): p. 129; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131; POLLEFEYS, Patrick (2008).

impresa en 1484 por Guyot Marchand. En 1436 se data la danza de la Muerte pintada al fresco en la Sainte Chapelle de Dijon, obra atribuida a Masonoelle y destruida en el siglo XVIII. La danza macabra de Kermaria, se debe clasificar hacia 1460; las pinturas ocupan la nave central, formando un ciclo de lectura circular, sobre los arcos formeros que separan las naves del templo³⁶. La danza macabra del trascoro de la abadía de La Chaise-Dieu (Velay), se ha datado entre 1460 y 1480; en ella sólo se representan hombres, cuyas figuras tienen un canon alargado para resaltar un expresionismo gesticulante cercano a la sensibilidad alemana³⁷. La danza macabra de Notre Dame de Kernascleden (Bretaña) debe datarse en la década de 1460³⁸. En el retablo de San Bertín, pintado en 1459 por el miniaturista franco-borgoñón Simon Marmion, hoy en el Museo de Berlín, la vida del prelado que gobernó la abadía de Saint Omer se representa en un fondo de paisaje arquitectónico que tiene el interés de mostrar un claustro conventual en cuyas crujías está pintada una danza macabra³⁹. La danza de la iglesia de Saint Orien, en Meslay le Grenet, cerca de Chartres, es de principios del siglo XVI y aunque Mâle afirmó que era una danza mixta, sólo se conservan figuras masculina⁴⁰. La danza macabra de La Ferté Loupière, cerca de Joigny (Borgoña), está integrada por cuarenta y dos personajes que alternan clérigos y laicos, orquesta de tres músicos, predicador, encuentro de vivos y muertos y una representación de San Miguel Arcángel que copia una pintura de Rafael de Sanzio, lo que ayuda a fijar su cronología en fecha posterior a 1508⁴¹. También dependen de los modelos impresos por Marchand las pinturas de Brinay (Côte d'Or) y de Villiers-Saint-Benoît (Yonne). Sin olvidar ejemplos como la danza macabra de Bar (Provenza), compuesta por personas jóvenes que bailan al son de flauta y tambor como si fuera una danza galante de primavera, sin advertir que hay diablos al acecho que quieren apoderarse de ellos. En relieve deben citarse la talla en madera del Aître Saint Maclou de Ruán y otro en Saint Saturnin de Blois.

En Alemania y Centroeuropa, la danza macabra se entendía mezclada con un cuento popular que relata cómo los muertos vuelven a la vida y salen del cementerio en la noche de difuntos, cada 2 de noviembre, para rondar a sus familiares vivos o a sus deudos y llevárselos al camposanto. Esa noche se debe permanecer en casa porque los muertos también se llevan a los incautos que vagan fuera de sus casas. El resultado es una danza macabra en la que el muerto es, no sólo la visión especular del vivo, sino además, su antepasado, de modo que vivos y muertos volverán a ser un clan familiar unido cuando regresen juntos al cementerio. En Basilea (Suiza) hubo dos danzas macabras que debieron pintarse durante el concilio de Basilea, celebrado entre 1431 y 1445, posiblemente bajo la influencia de la peste de 1439. Su modelo iconográfico se proyectó fuera del ámbito alemán cuando los padres conciliares regresaron a sus lugares de origen. La danza más antigua estaba pintada en la pared interior del cementerio del convento dominico de Grobbasel (la Gran Basilea), en la orilla derecha del Rin, ocupaba una pared de sesenta

³⁶ Las pinturas se adaptaban a la sensibilidad bretona, como demuestra el hecho de que un muerto toca el biniou, la gaita bretona. BÉGULE, Lucien (1909).

³⁷ Acoge la tumba del Papa Clemente VI de Avignon. JUBINAL, Achille (1841); LANGLADE, Jacques (1948).

³⁸ HUITOREL, Jean-Marc (1996).

³⁹ KREN, Thomas y MCKENDRICK, Scot (2003): pp. 98-116.

⁴⁰ Coloca al niño que debe cerrar la danza, entre el usurero y el peregrino. MÂLE, Émile (1922): p. 378.

⁴¹ MÉGNIEN, Paul (1939); RÉAU, Louis (1996): p. 675.

metros de longitud e incluía cuarenta figuras pintadas por Niklaus Manuel Deutsch, el pintor *lansquenete*, entre 1516 y 1519. Pese a haber estado protegida con un cobertizo, el deterioro del muro era tal que fue demolido en 1660 y hoy sólo conocemos la composición gracias a una copia pintada por Albercht Kauw en 1640 que incluía cuarenta y una figuras⁴². La otra danza estaba en el cementerio del convento dominico de Kleinbasel (la pequeña Basilea), en la margen izquierda del Rin, llamado de Kilngenthal por ser su fundador Walter von Klingen, y estaba compuesta por treinta y cinco figuras. Ambos conjuntos fueron destruidos en 1805 y 1860 y sus composiciones son conocidas por diecinueve fragmentos hoy en el Museo de Basilea y a través de estampas que copiaban las composiciones obra de Matthäus Merian, impresas en Basilea (1621) y Franckfurt (1649) y copias tardías de Antony Chovin (1744) y Emanuel Büchel (1768). El conjunto de Grobbasel comenzaba con un epígrafe que recogía pasajes bíblicos entresacados de Isaías, Job y Daniel, alusivos a la fugacidad de la vida, con la imagen de un doctor en teología dominico que predicaba a nueve individuos, tres por cada estamento, lo que supone una versión abreviada, seguida de una danza macabra extensa. Se ha querido ver el retrato del pontífice Félix V en el papa y de Luis IV de Wittelsbach en el emperador. El cementerio de Kilngenthal (Alemania) incluía una Crucifixión y Deesis en la esquina septentrional⁴³. Las xilografías impresas entre 1455 y 1458, conservadas en la universidad de Heidelberg tienen escenas muy dramáticas en las que la Muerte invita a los vivos a seguir el ritmo marcado por su danza y el niño se queja amargamente de tener que bailar cuando aún no sabe caminar. La danza macabra pintada por Bernt Nokte en 1463 para Santa María de Lübeck fue destruida en el bombardeo de 1942 y hoy conocemos su disposición y calidad sólo por fotografías. Decoraba, a la manera de un friso, la capilla Oldesloe, construida en el brazo norte del crucero; alrededor de la pared, siguiendo una estructura anular; estaban pintadas veintitrés figuras, entre ellas un estilizado halconero, sobre una pradera con rico fondo de paisaje con montañas, bosques y una vista de Lübeck y su puerto a orillas del río Trave. Este paisaje tenía la peculiaridad de estar enriquecido con figuras aisladas, no integradas en la danza, que también eran llevadas por la Muerte⁴⁴. La danza macabra de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), la antigua Reval, obra de Bert Notke pintada hacia 1463, acredita la difusión del tema a través de la ruta Hanseática, con formas elegantes, a caballo entre el influjo flamenco, el expresionismo alemán y la estilización italiana; presenta veinticuatro figuras acompañadas de estrofas, con la peculiaridad de que los esqueletos saltan al son de una flauta y se muestran todos los detalles ornamentales de la rica indumentaria de los vivos⁴⁵. En relación con la Hansa, a finales del siglo XV, deben estudiarse las danzas de Hamburgo, Santa María de Berlín⁴⁶, Guldborgsund (Dinamarca) e Inkoo (Finlandia). En Dresde hay una danza macabra esculpida en relieve en el siglo XVI, reubicada en la Dreikönigskircher, obra de Christoph Walther, documentada en 1534, que presenta 24 vivos⁴⁷.

⁴² La vidriera de 1918 de la Catedral de Berna, obra de von Rodt, copia las composiciones del cementerio de dominicos. MÖRGELI, Christoph y WUNDERLICH, Uli (2006): pp. 13-36; WEHRENS, Hans Georg (2012): pp. 96-203.

⁴³ MÜLLER, Heribert (1990); PERGER, Mischa von (2013).

⁴⁴ Al reconstruirse la catedral, en 1957, se instaló una vidriera neogótica desarrollando una danza macabra que rememora la que fue destruida. CLAUBNITZER, Maike, FREYTAG, Hartmut y WARDA, Susanne (2003).

⁴⁵ BRUNA, Dimitri (1980); MARKESINIS, Artemis (1995): p. 58.

⁴⁶ Pintada durante la peste de 1484, incluye crucifixión y prédica franciscana. WALTHER, Peter (1997).

⁴⁷ SULZE, Emil (1889).

En Italia las danzas macabras son escasas porque el tema se formuló y desarrolló durante el siglo XV, al tiempo que el primer Renacimiento, más proclive a representar el triunfo de la Muerte, más apropiado a los parámetros estéticos de recuperación de la Antigüedad Clásica⁴⁸. En las pinturas al fresco del oratorio de los disciplinantes de Clusone, pintadas por Giacomo Borlone de Buschis en 1485, la composición se divide en dos frisos. El superior, rematado en frontón, acoge el triunfo de la Muerte, representado a través de tres esqueletos subidos sobre un rico sepulcro. De ellos, el central está coronado y los laterales disparan flechas con un arco y tiros con un arcabuz contra los estamentos privilegiados que intentan, sin éxito, comprar la vida ofreciendo sus riquezas. El friso inferior desarrolla una danza de la Muerte en la que los vivos del tercer estado, sometidos a un rango inferior, algunos vestidos con el hábito de los disciplinantes, unidos por los brazos, son obligados a bailar con esqueletos que mueven al unísono la pierna derecha para no perder el ritmo⁴⁹. La danza macabra de Pinazolo, de 1539, tiene la peculiaridad de incluir a Cristo junto al Papa como una más de las víctimas de la Muerte. También son interesantes las danzas de San Lazzaro Fuori de Como y los frescos de Carisolo. El influjo de los modelos italianos se proyectó por el Adriático mezclándose con ciertos rasgos del orientalismo bizantino. En 1474 la cofradía de Santa María encargó al pintor Vincenzo de Kastav decorar con frescos el interior de la ermita de Santa Maria delle Lastre en Beram (Croacia). En el muro occidental, a modo de un tema admonitorio, se representó la danza macabra, la rueda de la Fortuna, Adán y Eva y la Santa Faz de Cristo. Los personajes de la danza se mueven de derecha a izquierda y son nueve figuras, tres por estamento, y un niño llevado por un esqueleto que se comporta como si fuera su maestro y le estuviera regañando. En relación con Beram, en 1480, Janez de Kastav pintó la danza de la iglesia de la Trinidad de Hrastovlje⁵⁰.

Las fuentes escritas nos hablan de conjuntos importantes en los reinos de la Península Ibérica, contemporáneos de las pinturas de los Inocentes de París o acaso más antiguos, que no han llegado a nuestros días. Tradicionalmente se afirma que la imagen de la muerte en Castilla es más serena que en la corona de Aragón, donde parecen más claros los modelos figurativos norteños. Sin embargo, en el estudio de las danzas macabras figurativas es poco lo que se puede decir, porque sólo hay noticias de ejemplos pintados que no han llegado a nuestros días y el espectro de análisis es realmente reducido. Alfonso Martínez de Toledo, menciona en su *Corbacho*, escrito antes de 1438, la existencia de una danza macabra pintada en la Catedral de León y otra pintada en la antigua sala capitular del San Isidoro de León, luego capilla de la familia Quiñones⁵¹. En Pamplona hubo una danza macabra pintada en el claustro del convento mercedario de Santa Eulalia, demolido en 1521, cuyas composiciones son conocidas gracias a una descripción donde se copiaron

⁴⁸ “La igualdad en la muerte del Papa y el mendigo habría resultado chocante a un clero imbuido de espíritu jerárquico”. RÉAU, Louis (1996): p. 678. “Liliane Guerry propone una tercera explicación ingeniosa: los artistas italianos habrían rechazado este motivo porque el ordenamiento de un friso no se presta a construcciones espaciales” (ibid., n. 22).

⁴⁹ PENCO, Gregorio (1970); SETTIS FRUGONI, Chiara (1967).

⁵⁰ VV.AA. (2000); ZADNIKAV, Marjan (2002).

⁵¹ “Yo vi la Muerte en figura de mujer, en figura de cuerpo de hombre que fablara con los reyes... como pintada está en León”. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. 14; FRANCO MATA, Ángela (2002), p. 175.

los epígrafes⁵². En las paredes de la capilla del Cristo del castillo de Javier están representados ocho esqueletos gesticulantes, sonrientes y con filacterias, sobre tétrico fondo negro, que se datan a inicios del siglo XVI. Las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, de mediados del siglo XV, se interpretan como una danza macabra en la que los vivos, unidos de la mano, bailan en corro, como si interpretaran una sardana, alrededor de un *transi* yacente, sonriente y metido dentro de su ataúd, con la inscripción: *fuit quod estis eritis quodque fuit*.

En las islas británicas, se repitieron, con más o menos fortuna, los modelos franceses de la Danza macabra, reelaborados para adaptar los tipos sociales a los existentes en las diferentes regiones. La obra más representativa era la danza macabra pintada en el claustro de la Catedral de San Pablo de Londres hacia 1440, llamada *Danza del cementerio del Perdón*. Pese a que las pinturas fueron destruidas en 1549 por el regente Somerset, la comunidad científica acepta que eran copia del ciclo de los Inocentes de París pues consta la dispensa de Jenken Carpenter para realizarlas durante el reinado de Enrique IV. En la Lady Chapel de la iglesia de San Mateo de Rosslyn (Escocia), hay una danza macabra de hacia 1450, labrada en las dovelas de las nervaduras de una bóveda de crucería, en relación con los otros relieves que representan las obras de caridad y los vicios⁵³.

Soportes y técnicas

La popularidad de la danza de la Muerte explica que se representara usando una sorprendente variedad de técnicas y soportes. Las representaciones más tempranas parecen haber sido las escénicas, en la segunda mitad del siglo XIV, de las que parecen haber derivado todas las demás. Durante el siglo XV fueron muy importantes las miniaturas en versiones manuscritas de la danza, unas veces a página completa y otras en las decoraciones marginales y *drôleries* características del estilo internacional y franco-flamenco, como bien demuestra el código de Kassel, de 1470-1485. De los modelos manuscritos y de los escénicos parecen derivar los conjuntos pictóricos murales, bien al fresco, bien en seco, que ocupaban las paredes de los claustros, el muro testero occidental de ciertas iglesias, capillas funerarias, salas capitulares y atrios cementeriales, conformando auténticas composiciones megalográficas que semejaban la apariencia de las colgaduras de tapiz. Desde la segunda mitad del siglo XV la evolución de las artes del libro condujo a representar la danza macabra en xilografías y grabados, componiendo libros u hojas volanderas que contribuyeron a la difusión y predominio de los tipos compositivos franco-flamencos. Existen también danzas macabras al óleo sobre tabla y frisos de relieve en piedra y madera. En la Edad Moderna y Contemporánea se hicieron danzas macabras en soportes más variados: porcelana, cerámica, vidriera neogótica, fotografía y cine. En resumen, una gran variedad de técnicas y soportes y una notable interrelación entre unos modelos iconográficos y otros. Si bien la mayor parte de las danzas macabras se acompañan de versos, leyendas y epígrafes que aclaran el significado concreto de cada imagen, se conocen ejemplos sólo literarios y sólo iconográficos. La danza macabra predomina en espacios de uso funerario entendido como tema admonitorio contra el pecado y la muerte súbita, aunque hubo conjuntos ornamentales en contextos civiles con un sesgo hedonista.

⁵² ITURRALDE Y SUIT, Juan (1911); ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. 26.

⁵³ ROSSLYN, Barón de (2012): pp. 27-28.

Precedentes, transformaciones y proyección

La crisis del siglo XIV, provocada por la confluencia de la peste negra, la crisis socio-económica y política que de ella se había derivado y la crisis de valores congénita a la incapacidad para dar una explicación a la nueva realidad por parte de las instituciones y los estamentos que entonces estaban en el poder, no gestó lo macabro en el arte, pero potenció su vertiente más repugnante. La teoría más sólidamente afianzada en la historiografía afirma que la danza macabra deriva de la iconografía del encuentro de los tres vivos y los tres muertos cuando la advertencia, que en el caso de vivos y muertos sólo afecta a tres hombres de la más alta condición social, se convierte en un aviso universal⁵⁴. El modelo icónico de la danza macabra está ya planteado en el encuentro de vivos y muertos porque los vivos se quedan rígidos ante la visión de los muertos moviéndose. El modelo más sencillo de danza macabra enriquece la composición representando, junto a los tres príncipes, tres miembros del clero y tres del estado llano.

Tanto el encuentro de vivos y muertos como la danza macabra hunden su raíz más profunda en el arte budista. Desde el siglo IX era habitual la representación de los espíritus y demonios de la muerte, los *Papiyam*, como esqueletos, rodeando a Mara, cuando intentaba tentar al príncipe Siddharta Gautama. En los templos budistas eran frecuentes las escenificaciones, a la manera del teatro de los misterios, en las que, actores disfrazados de *Papiyam* bailaban y hacían advertencias a fieles y peregrinos. En la corte mogola de Kublai Khan, situada en Khanbaliq, en el periodo Yüan, a mediados del siglo XIII, vivían acreditados como embajadores y como obispos para la evangelización de Oriente varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekín⁵⁵. En sus escritos describe las danzas de esqueletos como una invitación a la población a llevar un comportamiento honesto. Fueron estos franciscanos, a su regreso a Europa, los que introdujeron la danza macabra en el teatro litúrgico cristiano⁵⁶. El origen de la danza de los esqueletos puede rastrearse también en la cultura helenística y romana en el contexto hedonista de la filosofía epicúrea que invitaba a sus adeptos a buscar el placer mediante los goces sensuales, especialmente los culinarios y los eróticos. En el contexto del banquete usaban esqueletos articulados e iconografías macabras (esqueletos borrachos y danzarines en la vajilla de mesa, mosaico, joyería y cerámica) para excitar a los comensales a vivir la única vida posible: la terrenal⁵⁷.

Con independencia de la relación que las *danzas macabras* tienen con la iconografía del *Triunfo de la Muerte*, tema predominante en el ambiente artístico Mediterráneo y del que son magnífico ejemplo las pinturas del Camposanto de Pisa –obra hoy a debate en lo tocante a su adjudicación, adscrita unas veces a Francesco Traini entre 1350-1360 o Buonamico Buffalmacco hacia 1336⁵⁸–, entre las variantes iconográficas que son consecuencia de la danza macabra, la más importante son las *imago mortis*, citadas también como *simulacros de la muerte*, una serie de cuadros de género donde la Muerte se

⁵⁴ RÉAU, Louis (1996): pp. 667-678; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011 y 2014).

⁵⁵ CLEMENTA, Jonathan (2010); ROSSAHI, Morris (1990).

⁵⁶ El festival Papiyam escenificaba el combate entre dos esqueletos benévolos y nueve esqueletos malignos que representan las almas en pena. Incluso, tal y como dice Baltrusatis, se detectan préstamos formales entre los esqueletos citipatis papiyam y los esqueletos bailarines de la *Crónica de Nuremberg* de Michael de Wohlgemut de 1493. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250; MASSIP, Francesc (2011).

⁵⁷ EPICURO (1994); LLEDÓ, Emilio (1984).

⁵⁸ BELLOSI, Luciano (1974); WHITE, John (1989): p. 666.

lleva al vivo sin obligarle a bailar. El origen de esta iconografía debe buscarse en el poema francés *Le mors de la pomme* (El bocado de la manzana), compuesto hacia 1470, que incluye una serie de advertencias sobre la muerte, precedidas de un sermón. Ejemplos de ello son las *Horas públicas* de Simon Vostre, de 1512, y los *Simulacros de la Muerte* de Hans Holbein el Viejo, publicado en Lyon en 1538. En ambos se incluye la historia de Adán y Eva como origen de la condición humana del pecado y la muerte, incluyendo al ángel exterminador con la espada de fuego, expulsando del Paraíso a Adán y a Eva a quienes acompaña la Muerte que tañe una zanfoña y les obliga a bailar la primera danza macabra. La Muerte, con una actitud entre irreverente e irónica, sorprende a los vivos, desprevenidos, y se burla de ellos al capturarlos. En ese mismo esquema ideológico debe estudiarse el alfabeto macabro de Holbein de 1520 y 1521 y la decoración de la vaina de un puñal⁵⁹. Hay versiones que mezclan los simulacros y la danza como las estampas de Heinrich Aldegrever, de 1541, la danza macabra de Lucerna (Suiza), pintada en las zonas cubiertas del puente viejo entre los años 1610 y 1637 por G. Meglinger, la danza macabra de Wasserburg (Alemania) de 1837, la tardía versión caricaturesca de Thomas Rowlandson (1752-1827) y la fotografía de 1945, que muestra las ruinas de Dresde con unos esqueletos del museo de Historia Natural en actitud de bailar, armados con guadañas, pero sin vivos que les sigan.

La danza macabra conoció una cierta vitalidad en las postrimerías del Barroco. Su mensaje igualador ante la muerte aún era comprendido por los hombres de los siglos XVII y XVIII y lo seguían representando como demuestran la danza macabra del Museo del arzobispado de Milán y el óleo del Museo de Varsovia en el que cada escena tiene un breve epígrafe que refuerza su valor didáctico. Los neomedievalismos del siglo XIX revitalizaron el tema, siendo un brillante ejemplo de ello la *Danse macabre*, opus 40 de Camille Saint-Saëns, compuesta en 1874, inspirada en un poema de Henri Cazalis y estrenada en París el 14 de enero de 1875. Los carteles, el humor gráfico y las grandes convulsiones bélicas de los siglos XIX y XX explican un tardío renacer del tema, en particular en el periodo de entreguerras. La fotografía y el cine también han recuperado la danza macabra presente en la linterna mágica de George Méliès, en 1898, en un cortometraje animado de Walt Disney de 1929 (*The Skeleton Dance*) y en *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman de 1957. En literatura contemporánea merece la pena citar la *danza de la muerte* de Federico García Lorca, de su *Poeta en Nueva York* de 1929. En tiempos más recientes, Iron Maiden reinterpretó el tema en clave musical heavy en su decimotercer álbum *Dance of death* (2003).

Selección de obras

- Estampa que muestra los pórticos y osarios del Cementerio de los Inocentes de París antes de su demolición, firmada por F. H.
- *Danse Macabre* publicada en París por Guyot Marchand, 1485. Xilografías que copian las composiciones del Cementerio de los Inocentes.
- Danza macabra del trascoro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia), c. 1460-1480.
- Simon Marmion, *Retablo de San Bertín*, 1459. Berlín, Staatliche Museen.

⁵⁹ MONTAIGLON, Anatole de (1856); GUNDERSHEIMER, Werner L. (1971); BERNAT, Antonio (2001).

- Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 438, 1443.
- *Danse macabre* de Pierre le Rouge para Antoine Vérard, c. 1491-1492. París, BnF, Te 8 fol, rés.
- *Danse macabre*, París (Francia), c. 1500-1510. París, BnF, Ms. Français 995.
- Emanuel Büchel, *Danza macabra*, 1768. Copia de las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch en el cementerio del convento de dominicos de Kleinbasel (Suiza).
- Bert Notke, *Danza macabra* de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), 1463.
- Michael de Wohlgemut, *Danza de la muerte*, xilografía que ilustra la Crónica de Nuremberg, 1493.
- Albercht Kauw, *Danza macabra*, 1640, Museo de Berna. Copia de las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch del convento de dominicos de Grobbasel (Suiza), 1516-1519.
- Giacomo Borlone de Buschis, *Triunfo de la muerte y danza macabra*, Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485.
- Vincenzo de Kastav, *Danza macabra*, iglesia de Santa Maria delle Lastre, Beram (Croacia), 1474.
- Janez de Kastav, *Danza macabra* de la iglesia de Hrastovlje (Eslovenia), 1480.
- *Danza macabra*, sala capitular del convento de San Francisco de Morella, Castellón (España), siglo XV.
- *Danza macabra*, bóveda de la Lady Chapell, iglesia de San Mateo de Rosslyn, c. 1450.
- Hans Holbein el Viejo, *Adán y Eva expulsados del paraíso bailando la primera danza macabra*, Lyon, 1538.

Bibliografía

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. El Acantilado, Barcelona.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica*. Madrid.

BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*. París.

BÉGULE, Lucien (1909): *La chapelle de Kermaria et sa Dance des Morts*. París.

BELLOSI, Luciano (1974): *Buffalmano e il Trionfo della Morte*. Turín.

BERGUA, Juan B. (1990): *Mitología universal*. Ediciones Ibéricas, Madrid, t. I.

BERNAT VISTARINI, Antonio (2001): *Imágenes del Antiguo Testamento*. Medio Maravedí, Barcelona.

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

BOUDET, Jean-Patrice; MILLET, Hélène (1997): *Eustache Deschamps et son temps. Textes et Documents d'Histoire Médiévale*. Sorbona, París.

- BRUNA, Dimitri (1980): *Tallin: monumentos y conjuntos arquitectónicos*. Leningrado.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”. En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-98.
- CLARK, James M. (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow.
- CLAUBNITZER, Maike; FREYTAG, Hartmut; WARDA, Susanne (2003): “Das redentiner ein Lübecker Osterspiel. Über das Redentiner Osterspiel von 1464 un den Totentanz in der Marienkirche in Lübeck von 1463”, *Zeitschrift für deutsches altertum und deutsche Literatur*, nº 132, pp. 189-238.
- CLEMENTA, Jonathan (2010): *A brief History of Khubilai Khan*. Philadelphia.
- COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. California University Press, Berkeley.
- CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres*. París.
- DÖRING-HIRSCH, Erna (1927): *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*. Marburgo.
- DOUCE, Francis (1833): *Dissertation on the various Designs of the Dance of Death*. Londres.
- DÜRRWÄCHTER, A. (1914): *Die Totentanzforschung*. Munich.
- ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. Debolsillo, Barcelona.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito*. Sílex, Madrid.
- EPICURO (1994): *Máximas para una vida feliz*, edición de Carmen Fernández Daza. Madrid.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *Lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.
- FEHSE, Wilhelm (1907): *Die Ursprung der Totentänze*. Halle.
- FLACELIÈRE, Robert (1993): *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid.
- FORTE, Clara (ed.) (1997): *Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre. Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*. Città di Clusone, Clusone.
- FRANCO MATA, Ángela (2002): “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, Madrid, pp. 173-214.
- GERTSMAN, Elina (2010): *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*. Brepols, Turnhout.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82.

- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): “Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra”. En: *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.
- GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.
- GUNDERSHEIMER, Werner L. (1971): *The dance of Death: a complete facsim. of the original 1538 ed. of Les simulachres & histories faces de la mort, by Hans Holbein the Younger*. Nueva York.
- HELINAND DE FROIDMONT (1905): *Les Vers de la Mort*. París.
- HELM, Rudolf (1928): *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*. Estrasburgo.
- HUITOREL, Jean-Marc (1996): *Kernascléden*. Éditions Ouest-France, Rennes.
- HUIZINGA, Johan (1995): *El otoño de la Edad Media*. Barcelona.
- ICAZA, Francisco de Asís de (1981): *La danza de la Muerte*. Madrid.
- INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ITURRALDE Y SUIT, Juan (1911): “La danza de animalias y la danza macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona”, *Boletín de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, 2ª época, II, pp. 21-27 y 79-89.
- JORDAN, Louis Edward (1980): *The iconography of death in western medieval art to 1350*. Tesis doctoral, University of Notre Dame.
- JUBINAL, Achille (1841): *La danse des Morts de la Chaise Dieu*. París.
- KASTNER, Georges (1852): *Les dances des morts. Dissertations et recherches*. París.
- KOVACS, Lenke; MASSIP, Francesc (2001): “La danse macabre dans le Royaume d’Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles”, *Revue des langues Romanes*, vol. 105, nº 2, pp. 201-228.
- KREN, Thomas; MCKENDRICK, Scot (2003): *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catálogo de la exposición (Los Ángeles-Londres, 2003-2004). J. Paul Getty Trust.
- KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Nueva York.
- LANGLADE, Jacques (1948): *L’Abbaye de la Chaise Dieu*. París.
- LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852): *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*. A. Lebrument, Rouen, 2 vols.
- LORENZ, Philippe; SANDRON, Dany (2006): *Atlas de Paris au Moyen Age*. Parigramme, París.

- LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Barcelona.
- MÂLE, Émile, (1906): “L’idée de la mort et la danse macabre”, *Revue des Deux Mondes*, abril, pp. 647-679.
- MÂLE, Émile (1922): *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París.
- MARCHANT, Guyot (1486): *La Danse Macabre*. Edición facsímil, París (1925).
- MARKESINIS, Artemis (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid.
- MARLE, Raimond van (1931): *Iconographie de l’art profane*. La Haya.
- MARTÍN, Sabas (2001): *La Danza de la Muerte, Códice de El Escorial*. Miraguano Ediciones, Madrid.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): “El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales”, *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, pp. 59-65.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo.
- MASSIP, Francesc (2011): “Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: El caso catalán”, *Cuadernos del CEMYR*, nº 19, pp. 137-161.
- MÉGNIEN, Paul (1939): *La danse macabre de la Ferté Loupière*. Joigny.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): “La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval” *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2003-2004): “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica”, *Edad Media. Revista de Historia*, nº 6, pp. 11-31.
- MONTAIGLON, Anatole de (1856): *L’Alphabet de la Mort de Hans Holbein*. París.
- MÖRGELI, Christoph; WUNDERLICH, Uli (2006): *Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Katalog, Bern.
- MÜLLER, Heribert (1990): *Die Franzosen, Frankreich und das Basler Konzil (1431-1449)*. Paderborn.
- OOSTERWIJK, Sophie (2008): “Of dead kings, dukes and constables. The historical context of the Danse Macabre in late-medieval Paris”, *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 161, nº 1, pp. 131-162.
- PARIS, Gaston (1895): *La poésie du moyen âge*. París.
- PENCO, Gregorio (1970): “In margine ad un tema iconografico”, *Benedictina*, vol. XVII, pp. 346-348.
- PERGER, Mischa von (2013): *Totentanz Studien*. Hamburgo.
- POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. México.

- POTTIER, Edmond (1903): “La danse des morts sur un canthare Antique”, *Revue archéologique*, serie IV, t. I, pp. 12-16.
- RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 1. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 2. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- ROCA I ROVIRA, Jordi (1986): *La processó de Verges*. Diputació de Girona, Gerona.
- ROSENFELD, Hellmut (1934): *Der Mittelalterliche Totentanz*. Münster.
- ROSSAHI, Morris (1990): *Kublai Khan: his life and times*. University of California.
- ROSSLYN, Barón de (2012): *Rosslyn chapel*. Rosslyn Chapel Trust.
- RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Editorial, Madrid.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, t. I.
- SAUGNIEUX, Joël (1972): *Les Danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. París.
- SEBASTIÁN, Santiago (1989): *Contrarreforma y barroco*. Alianza Editorial, Madrid.
- SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): “Il tema dell’Incontro dei tre vivi e dei tre morti della tradizione medioevale italiana”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, vol. XIII, pp. 143-252.
- SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981): *La Dança General de la Muerte*. Barcelona.
- STAMMLER, Wolfgang (1926): *Die Totentänze*. Leipzig.
- SULZE, Emil (1889): *Die Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt*. Dresde.
- SUTTO, Claude (dir.) (1979): *Le sentiment de la mort au Moyen Âge. Cinquième Colloque de l’Institut d’Études Médiévales de l’Université de Montréal*. Québec.
- TENENTI, Alberto (1957): *La vie et la mort à travers l’art du XV^e siècle*. París.
- UTLZINGER, Hélène et Bertrand (1996): *Itinéraires des Danses macabres*. París.
- VICARD, Antoine (1918): *Les Fantômes d’une danse macabre*. Le Puy.
- VIGO, Pietro (1901): *Le Danze macabre in Italia*. Bergamo.
- VV.AA. (1997): *Speculum Humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*, catálogo de la exposición (La Coruña, 1997). Xunta de Galicia.
- VV.AA. (2000): *Istria mágica: patrimonio histórico cultural de Croacia*. Lisboa.
- WALTHER, Peter (1997): *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*. Lukas Verlag, Berlín.
- WARREN, Florence (1931): *The Dance of Death*. Londres.

WEHRENS, Hans Georg (2012): *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum „Muos ich doch dran - und weis nit wan“*. Schnell & Steiner, Ratisbona.

WHITE, John (1989): *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*. Cátedra, Madrid.

WHYTE, Florence (1931): *The dance of death in Spain and Catalonia*. Baltimore.

WORRINGER, Wilhelm (1947): *Problemas formales del gótico*. Buenos Aires.

WRIGHT, Thomas (1872): *The anglolatin satirical poets and epigrammaticists of the twelfth century*. Londres.

ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina*. Ljubljana.

ZINK, Michel (2004): *Littérature française du Moyen Âge*. Paris.

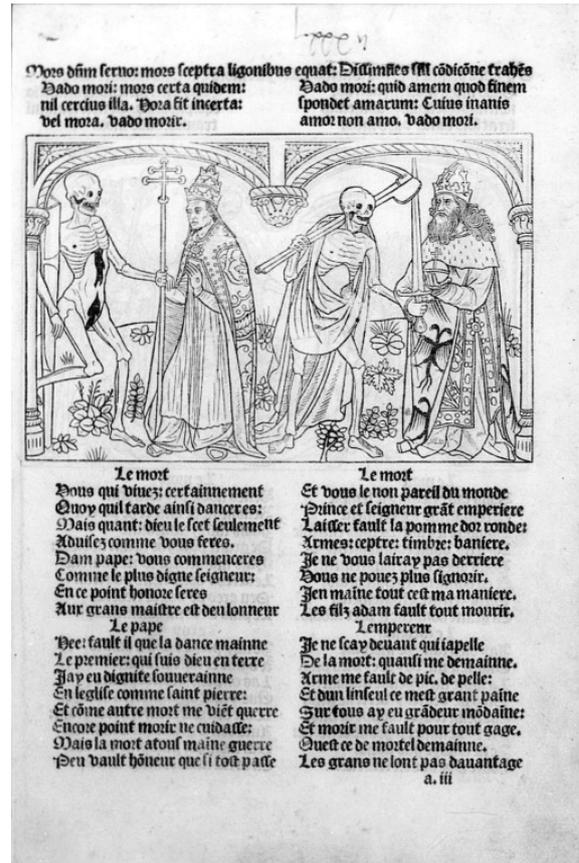


▲ Estampa que muestra los pórticos y el osario del Cementerio de los Inocentes de París.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charnier_at_Saints_Innocents_Cemetery.jpg [captura 14/4/2014]

► *Danse macabre* publicada en París por Guyot Marchand, 1485. Xilografía del Papa y el Emperador.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Macabre_-_Guyot_Marchand3_%28Pope_and_Emperor%29.jpg?uselang=fr [captura 14/4/2014]



▲ Danza macabra del claustro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia), c. 1460-1480, detalle.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbaye_Saint_Robert_de_La_Chaise_Dieu-Danse_macabre-Le_Peuple-201121007.jpg [captura 14/4/2014]



◀ Simon Marmion, *Retablo de San Bertín*, 1459, detalle. Berlín, Staatliche Museen.

<http://www.wga.hu/art/m/marmion/bertin21.jpg> [captura 14/4/2014]



Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 438, 1443, fol. 140r.
Xilografía del peregrino tullido.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Totentanz_bl_ockbook_a.jpg [captura 14/4/2014]



Danse macabre de Pierre le Rouge para Antoine Vérard, c. 1491-1492. París, BnF, Te 8 fol, rés.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=8015953&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B> [captura 14/4/2014]



◀ Niklaus Manuel Deutsch, Danza macabra del cementerio de los dominicos de Basilea (Suiza). Copia de Emanuel Büchel de 1768.

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Full/buechel-01.jpg> [captura 14/4/2014]

▼ Bern Nokte, Danza macabra de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), 1463.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg [captura 14/4/2014]





▲ Michael de Wohlgenut, *Danza de la muerte, xilografía de la Crónica de Nuremberg, 1493.*

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Danse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png [captura 14/4/2014]

► Hans Holbein el Viejo, *Adán y Eva expulsados del paraíso bailando la primera danza macabra, Lyon, 1538.*

http://www.lamortdanslart.com/danse/Manuscrit/Holbein/dm_holbein03.jpg [captura 14/4/2014]



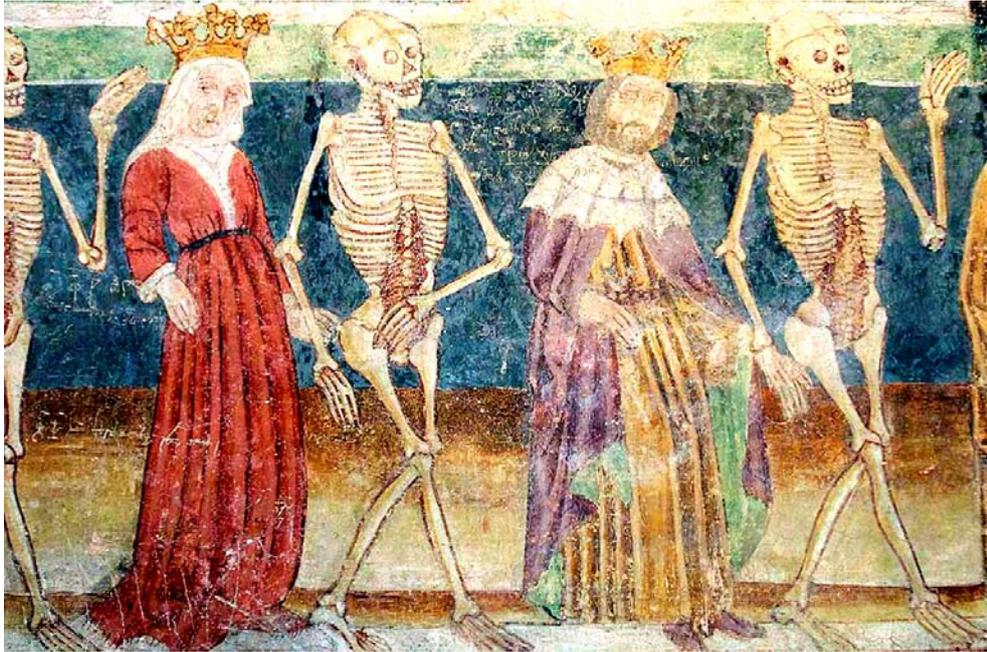
Giacomo Borlone de Buschis, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485. Detalle de la danza macabra

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Clusone_danza_macabra_de_tail.jpg [captura 14/4/2014]



Vincenzo de Kastav, danza macabra de la iglesia de Santa Maria delle Lastre, Beram (Croacia), 1474.

<http://static.panoramio.com/photos/large/1164416.jpg> [captura 14/4/2014]



Janez de Kastav, Danza macabra de la iglesia de Hrastovlje (Eslovenia), 1480, detalle del Rey y la Reina.



Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, Castellón (España), s. XV.

[Foto: autor]



Danza macabra, bóveda de la Lady Chapell, iglesia de San Mateo de Rosslyn, c. 1450.

[Foto: autor]

LA PRESENTACIÓN O DEDICACIÓN DE MANUSCRITOS EN LA MINIATURA

Mónica Ann WALKER VADILLO

University of Louisville
Hite Art Institute
monica.ann.walker@gmail.com

Resumen: La miniatura de presentación suele aparecer al inicio de un manuscrito e ilustra la presentación del códice a un receptor por un donante. En su sentido más estricto, dicha miniatura aparecería sólo en la copia del texto presentada. Sin embargo, este tipo de imágenes fueron introducidas frecuentemente en los programas decorativos de los códices e incluidas en las copias posteriores de los mismos. En este caso, el término miniatura de dedicación es preferible al de miniatura de presentación¹. Aunque existen ejemplos tempranos de este tipo de iconografía, las miniaturas de presentación o dedicación se hicieron especialmente populares a partir del siglo XV.

Palabras clave: Miniatura; Presentación; Dedicación; Mecenas; Iconografía secular bajomedieval.

Abstract: Presentation miniatures usually appear at the beginning of a manuscript and they illustrate the presentation of a codex to a recipient by a donor. In a strict sense, the presentation miniature should only appear in the presentation copy of a text, but this type of images frequently entered into the decorative program and would be included in subsequent copies of the manuscript. In this case, the term dedication miniature is preferable to that of presentation miniature. Even though early examples of presentation miniatures do exist, it wasn't until the 15th century that this iconography became popular.

Keywords: Miniature; Presentation; Dedication; Patron; Donor; Late medieval secular iconography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La miniatura de presentación o dedicación representa visualmente una ceremonia que tuvo su propia etiqueta y lenguaje corporal². Podía realizarse en un espacio interior o en el exterior, o en una combinación de ambos lugares³. La imagen suele mostrar al donante inclinando la cabeza o el cuerpo, o directamente arrodillado elegantemente, bien sosteniendo el manuscrito en sus manos y extendiéndolo hacia el receptor del mismo, bien indicando con la mano el manuscrito que porta uno o dos sirvientes. En general, el donante se encuentra representado a un nivel inferior al del receptor del manuscrito y aparece vestido de acuerdo a su posición social, bien como miembro del clero, bien como

¹ BROWN, Michelle P. (1994): p. 102.

² ZEMON DAVIS, Natalie (2000): pp. 56-57. Según Zemon Davis, esta ceremonia, según aparece ilustrada, podía o no practicarse en el contexto de la corte, ya que en muchas ocasiones la miniatura de presentación podía no ser más que los deseos del donante de que su regalo fuera aceptado positivamente.

³ Al ser este uno de los aspectos que más va a cambiar a lo largo de la Edad Media se verá su desarrollo en el apartado "Precedentes, transformaciones y proyección".

miembro de la corte⁴. El donante también podía ser el promotor o mecenas del manuscrito, así como el autor, traductor o artista del mismo⁵. En algunas ocasiones se encuentra más de un donante, en cuyo caso pueden disponerse simétricamente a ambos lados del receptor, y en otras ocasiones el donante es rodeado por un séquito.

Por otro lado, dependiendo de la posición espiritual o social del receptor, éste puede aparecer bien sentado o de pie frente a un sitial o un solio, o bien de pie sobre un pedestal y nimbado. En numerosos casos existe una jerarquía de tamaño donde el receptor se sitúa a un nivel superior o es, en sí mismo, más grande que el donante. El receptor, al igual que el donante, viste según corresponde a su posición y puede aparecer solo o acompañado por un séquito que se distribuye a su alrededor. El receptor se suele representar con la mano derecha extendida bien tocando el manuscrito que se ofrece, bien haciendo un gesto de aprobación o aceptación sin llegar a tocar el códice⁶. En algunos casos, el receptor es el mecenas o promotor del códice.

Se puede identificar algunos de los receptores de manuscritos más comunes: Cristo, la Virgen María, los santos, papas, abades, abadesas, reyes, reinas y nobles. Estos últimos seis también podían ser los promotores o mecenas del manuscrito en cuestión.

Fuentes escritas y otras fuentes

No se han identificado fuentes escritas generales sobre este tema en particular. La miniatura de presentación se pudo nutrir de las prácticas culturales relacionadas con las ofrendas o los regalos tanto a Cristo, la Virgen María como a los santos, así como al emperador, monarcas y nobles de alta alcurnia⁷.

Extensión geográfica y cronológica

La primera miniatura de presentación de la que se tiene constancia se encuentra en el *Dioscórides de Viena* iluminado alrededor de 512 en Constantinopla⁸. En esta escena la princesa bizantina Anicia Juliana entronizada se encuentra flanqueada por las personificaciones de Generosidad y Sabiduría, mientras que a sus pies se arrodilla el símbolo de la gratitud de las artes ofreciendo el manuscrito en cuestión⁹. Otra representación bastante temprana proviene del Imperio Carolingio. En la *Primera Biblia*

⁴ ZEMON DAVIS, Natalie (2000): p. 59. Existen asimismo ejemplos en los que el donante se encuentra visualmente por encima del receptor, estando el primero de pie y el segundo sentado. Sin embargo, en estos casos existen otras indicaciones visuales que muestran la posición dominante del receptor y la posición sumisa del donante.

⁵ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008).

⁶ ZEMON DAVIS, Natalie (2000): p. 59. Según Zemon Davis, esta ceremonia, según aparece ilustrada, podía o no practicarse en el contexto de la corte, ya que en muchas ocasiones la miniatura de presentación podía representar no más que los deseos del donante de que su regalo fuera aceptado positivamente.

⁷ Para una discusión sociológica-antropológica sobre el fenómeno del regalo ver MAUSS, Marcel (1925). Analiza las escenas de presentación desde esta perspectiva en la Alta Edad Media SCHLEIF, Corine (2010). Para la Baja Edad Media ver BUETTNER, Brigitte (2001).

⁸ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Med. Gr. 1, fol. 6v. Ver WALTER, Ingo y WOLF, Norbert (2003): pp. 54-55.

⁹ Ibid. Se desconoce el nombre del donante del manuscrito, sin embargo se sabe que el códice se confeccionó para la princesa Anicia Juliana.

de Carlos el Calvo, comisionada hacia 845-846 por el conde Vivien, abad lego de San Martín de Tours (Francia), éste presenta el códice ante Carlos el Calvo junto a los monjes Amandus, Sigwaldus y Aregarius, entre otros miembros del séquito religioso¹⁰.

Esta tradición se perpetuó durante el Imperio Otoniano. Se encuentran ejemplos de miniaturas de presentación en el Libro de Perícopas del Arzobispo de Tréveris, Egberto¹¹, realizado en 985 en Tréveris o Reichenau; en el *Codex Aureus Escorialiensis* o Evangelionario de Enrique III, que el emperador Enrique III donó a la catedral de Santa María de Spira con ocasión de la consagración del altar mayor en 1046¹², o en los Evangelios comisionados por la abadesa Hitda de Meschede (978-1042) en Colonia presentados ante Santa Walburga¹³.

En el siglo XI hispano uno de los ejemplos más notables de la miniatura de presentación se encuentra en el *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*¹⁴, creado en 1055, donde aparecen los monarcas de León flanqueando a otra figura más joven, identificada últimamente como uno de los hijos de los reyes, el futuro Alfonso VI, quien les hace entrega del libro de horas (también conocido como *Liber Diurnalis*) encargado originalmente por la reina¹⁵.

Del siglo XII puede citarse la miniatura de presentación de los Evangelios de Enrique el León (duque de Sajonia y Baviera) a la Virgen María en ocasión de la consagración del altar de la catedral de Brunswick en 1188¹⁶. Los ejemplos se suceden uno tras otro en el Imperio Otoniano y en otras zonas geográficas, como la Península Ibérica, Francia o Inglaterra, aunque en estas últimas regiones decrecen en cantidad durante el siglo XII. Posteriormente, entre los siglos XIII y XV, se verá un mayor número de escenas de presentación en Italia, Francia, Borgoña y los reinos hispanos.

En el siglo XIII cabe mencionar la presencia de un par de escenas de presentación asociadas al *scriptorium* alfonsí en Castilla. Por un lado se encuentra la escena de presentación del *Libro de las formas et las ymágenes*¹⁷ donde el rey Alfonso X recibe la

¹⁰ Ibid., pp. 96-97; BECKWITH, John (1969): pp. 56-59. En la escena de presentación, Carlos el Calvo se encuentra en trono, bajo un baldaquino de oro, mientras se le hace entrega de la Biblia. El manuscrito se encuentra en París, BnF, Ms. Lat. 1.

¹¹ Trier, Stadtbibliothek Ms. 24, fol. 3r. Para más información ver FRANZ, Gunther y RONIG J., Franz (1984). Ver también BECKWITH, John (1969): pp. 97-102.

¹² El Escorial, RBME, Cod. Vitr. 17, fol. 3r. Para más información ver WALTER, Ingo y WOLF, Norbert (2003): pp. 132-135. La miniatura de presentación contiene a la Virgen María entronizada flanqueada por el emperador Enrique III, quien entrega el manuscrito a la Virgen, y su esposa Inés, quien aparece recibiendo la bendición mariana.

¹³ BECKWITH, John (1969): pp. 118-119; SCHLEIF, Corine (2010): pp. 68-71.

¹⁴ Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral Universitaria, Ms. 609 (Res.1), fol. 3v.

¹⁵ PRADO-VILAR, Francisco (2009): pp. 203-209, identifica esta escena no solo con una escena de dedicación del manuscrito, sino como una escena de presentación dinástica. Otras interpretaciones identifican a la figura central como el escriba, *Petrus*, o el artista, *Fructuosus*. Ver DÍAZ y DÍAZ, Manuel Cecilio (1983): p. 286.

¹⁶ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex Guelf. 105 Noviss., 2º, y simultáneamente en Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30055. Ver WALTER, Ingo y WOLF, Norbert (2003): pp. 138-139.

¹⁷ El Escorial, RBME, Ms. h-I-16, fol. 1r.

obra ya finalizada de manos de sus creadores, y, aunque ahora desaparecida, se habría realizado una miniatura similar en el *Libro del saber de astrología*¹⁸.

En el siglo XIV se pueden encontrar numerosas miniaturas de presentación de manuscritos a varios Papas, como las que se encuentran en las *Constitutiones Clementis Pape V* (siglo XIV)¹⁹ o las del *Liber Sextus Decretalium*, cuya glosa fue escrita por el Papa Bonifacio VIII (siglo XV)²⁰. Un caso excepcional se encuentra en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y principios del XV en la obra de Francesc Eiximenis, uno de los teólogos más prolíficos del reino, con títulos destacados como *Lo Crestià*, el *Llibre dels àngels*, la *Scala Dei* o el *Psalterim laudatorio*²¹. Su obra fue ricamente ilustrada, encontrándose en varios casos escenas de presentación, como en el *Llibre dels àngels*²² redactado en Valencia en 1392 y dedicado al noble valenciano Pere d'Artés, quien aparece junto a Francesc Eiximenis en la miniatura.

En Francia los ejemplos son demasiado numerosos para enumerarlos todos. A modo de ejemplo se puede citar la presentación de las *Grandes Chroniques de France* al rey Felipe III en un manuscrito parisino de 1274²³, o la presentación de las obras colectivas de Christine de Pizan a la reina Isabel de Baviera en un códice de París realizado entre 1410 y 1416²⁴. Lo mismo ocurre con los ejemplos que provienen del ducado de Borgoña, como la presentación de la *Traité sur l'Oraison Dominicale* por su autor Jean Mielot a Felipe el Bueno de Borgoña en 1457²⁵. Por lo tanto, se puede concluir que la miniatura de presentación o dedicación tuvo una larga historia que comienza en el siglo VI y se extiende por parte de la geografía europea con una cierta fortuna en la Alta y Plena Edad Media hasta su especial difusión desde bien entrado el siglo XIII, especialmente Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, Borgoña y los reinos hispanos hasta el siglo XVI.

Soportes y técnicas

Al tratarse este tema iconográfico de la presentación o dedicación de un códice, esta escena suele aparecer íntegramente en la miniatura medieval.

¹⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): pp. 167-170. Laura Fernández define acertadamente las escenas donde aparece el rey Alfonso X al inicio de los manuscritos junto a copistas, iluminadores, nobles, etc. como “imágenes de apertura”, variantes de un mismo prototipo que albergan diferentes niveles de significado. Ver también FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010): pp. 189-191. La función de estas imágenes es diferente a la de las escenas de presentación. Muestran, según Fernández, “la representación regia en calidad de mecenas de la obra, y la exhibición de de sus funciones y capacidades como monarca” (*ibid.*, p. 189). Es necesario resaltar que el resto de las escenas calificadas por Fernández como “imágenes de apertura” habían sido identificadas anteriormente como escenas de presentación por DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976).

¹⁹ Londres, The British Library, Ms. Harley 3746, fol. 3r.

²⁰ Londres, The British Library, Ms. Harley 3718, fol. 1v.

²¹ PLANAS, Josefina (1997-1998): p. 73.

²² Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 462, fol. 1.

²³ París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 326v. Ver también HEDEMAN, Ann (1991). En este libro aparecen numerosas escenas de presentación en todos los manuscritos comisionados por los reyes franceses a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV.

²⁴ Londres, The British Library, Ms. Harley 4431, fol. 3r.

²⁵ Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 9092, fol. 1.

Precedentes, transformaciones y proyección

El modelo iconográfico para las miniaturas de presentación tiene un precedente claramente establecido en la Antigüedad clásica, especialmente en las imágenes de ofrendas a los Dioses o al emperador²⁶. Esta idea queda establecida en el primer ejemplo ya mencionado de la miniatura de presentación del Dioscórides de Viena, donde se presenta el manuscrito a una princesa bizantina.

A partir de ese momento, la iconografía queda más o menos establecida en relación a la posición del receptor y del donante y se perpetúa a través de los ejemplos bizantinos en Oriente y posteriormente los carolingios en Occidente. En un primer momento el número total de figuras involucradas en la ceremonia de presentación tiende a ser menor, con el donante y receptor como las únicas figuras presentes. Ambos son acompañados en algunos casos por uno o dos miembros de su séquito, como en el *Liber de laudibus sanctae crucis* presentado por Rabano Mauro al Papa Gregorio IV²⁷.

En estos primeros ejemplos la ceremonia podía tener lugar sobre un fondo indefinido o una abstracción de una iglesia²⁸. El receptor solía ser la Virgen María, algún santo o algún miembro importante del clero (papa, arzobispo, etc.), mientras que los donantes eran reyes u otros clérigos. Estos primeros manuscritos tenían un carácter sobre todo religioso (Evangelios, Libros de perícopas, etc.).

En el siglo XIII, con el desarrollo de los centros urbanos y el establecimiento de unas monarquías más poderosas, se seculariza la miniatura de presentación. En estas nuevas escenas de presentación hacen acto de presencia los reyes o el emperador como los principales receptores de manuscritos, los cuales comienzan a adquirir un carácter más secular, especialmente las crónicas universales o históricas²⁹. Por otro lado, también se puede observar un aumento de manuscritos con textos profanos y legales producidos en talleres urbanos, los cuales también pueden mostrar escenas de presentación³⁰. A partir del siglo XIV se puede apreciar un cambio a nivel social en la actitud hacia el propio manuscrito, empezando a ser considerado no sólo como un medio para obtener edificación espiritual, sino como una obra de arte en sí³¹. La posesión y lectura de un manuscrito se convirtió en prueba tangible de los valores intelectuales, estéticos y económicos de la aristocracia y, como tal, se convirtió en símbolo de cultura al dotar a su propietario de prestigio y de un estatus social superior³². En esta época se vio el inicio de las obras literarias vernáculas y las traducciones comisionadas por la realeza y la aristocracia³³.

²⁶ De hecho, existen numerosos ejemplos de ofrendas en la mayor parte de las culturas que se desarrollaron a orillas del Mediterráneo, desde la mesopotámica y la egipcia a parte de la griega y, posteriormente, la romana.

²⁷ Viena, Österreichische Nationalbibliothek MS 652, fol. 3v.

²⁸ Ver, por ejemplo, los Evangelios de Enrique el León, duque de Sajonia y Baviera, mencionado anteriormente.

²⁹ HEDEMAN, Anne (1991): 9-49.

³⁰ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976): p. 287.

³¹ AMTOWER, Laurel (2000): pp. 11-17.

³² Ibid., p. 11.

³³ DE HAMEL, Christopher (1994): pp. 142-167. Ver también ZEMON DAVIS, Natalie (1991): pp. 23-24. En esta época la presentación de un manuscrito, como acto social, podía tener lugar en ocasiones especiales

Asimismo, empezó a incrementarse el número de mujeres mecenas de manuscritos, convertidas, por tanto, en receptoras de los mismos³⁴.

La importancia de estos encargos artísticos se hizo evidente en la representación del espacio físico donde se llevaba a cabo la ceremonia de presentación, siendo este el elemento que más varía a lo largo de la Baja Edad Media. Los espacios seculares representados pueden ser públicos o privados, pero todos ellos tienen en común el deseo de mostrar públicamente el ritual de la ofrenda del manuscrito. En algunos casos este deseo se traduce en términos pictóricos como una amalgama de espacios interiores y exteriores donde la vida cotidiana de la nobleza y del pueblo se entremezcla a pesar de que el espacio ritual no sea físicamente accesible por este último.

En el caso de la realeza o la aristocracia, los espacios más comunes donde se hace entrega del manuscrito son la *chambre à parer* y la *chambre de retrait*³⁵. Un ejemplo de la primera estancia puede observarse en la presentación de las *Chroniques de Hainaut* a Felipe el Bueno de Borgoña por Jean Wauquelin en 1453, mientras que un ejemplo de la segunda se halla en la presentación de las obras colectivas de Christine de Pizan a Isabel de Baviera en 1416. Otros ámbitos comunes donde se puede representar la ceremonia de presentación del manuscrito fueron espacios exteriores como jardines, la entrada de una ciudad, e incluso un campamento militar³⁶. Las miniaturas de presentación o dedicación se sucedieron ininterrumpidamente hasta el siglo XVI, pudiendo atestigüarse su presencia incluso en ejemplos de libros impresos³⁷.

Prefiguras y temas afines

Este tema iconográfico no entró en el sistema tipológico cristiano, y por lo tanto no existen prefiguras con las que se pueda conectar. Por otro lado, la presentación del manuscrito se puede relacionar con imágenes de ofrendas en general, desde las entregadas por los fieles a los dioses, las de los vencidos a los vencedores, las de los súbditos a sus reyes o las de los fieles a los santos, la Virgen María y Cristo. En relación a este último caso cabe mencionar especialmente la iconografía de la *Traditio Legis*, donde Cristo,

o durante cualquier día. También podían ser regalos ofrecidos durante la celebración de la víspera de Año Nuevo, celebración conocida como los *ètrennes*. Los donantes más comunes de manuscritos en esta época eran los cortesanos, especialmente aquellos que tuvieran una predisposición literaria. Además, los preladados, secretarios, bibliotecarios, autores, y los comerciantes que participan en el comercio de libros también fueron tanto donantes de los manuscritos como receptores. En ambos casos, su posición social queda clara en las representaciones artísticas de la miniatura de presentación.

³⁴ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2010). La iconografía de la miniatura de presentación varía poco si el autor es una mujer y la receptora también. La única diferencia es que en este caso, el séquito que acompaña a la mecenas está compuesto íntegramente por mujeres.

³⁵ WHITELEY, Mary (1994). La *chambre à parer* era una sala oficial donde el rey, y por consiguiente la aristocracia, realizaba parte de su vida cotidiana y servía también como lugar de audiencias donde la presentación social del manuscrito pudo efectuarse. La *chambre de retrait* era una sala semi-privada con una cama ceremonial donde también se podía llevar a cabo la presentación del manuscrito.

³⁶ Ver la presentación del manuscrito *Advis pour le faire le passage d'outre mer* a Felipe el Bueno de Borgoña durante el sitio de Mussy l'Évêque. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. 9087. Imagen en línea: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Burgundian_Presentation/BN_9087_152v_det.jpg

³⁷ Para una selección de ejemplos impresos ver ZEMON DAVIS, Natalie (2000).

exaltado, hace entrega de los Evangelios a Pedro y a Pablo como *nova lex*³⁸. Aunque esta iconografía implica una entrega en sentido contrario (de Cristo a sus apóstoles, o del emperador a sus súbditos), formalmente resulta similar a la iconografía de presentación.

Selección de obras

- Los monjes de la abadía de San Martín de Tours guiados por su abad secular, el Conde Vivien, presentan la Biblia al rey Carlos el Calvo. *Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien)*, Tours (Francia), c. 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 423r.
- Los monjes Keraldus y Heribertus presentan el código al arzobispo Egbertus. *Codex Egberti*, Reichenau o Tréveris (Alemania), 985. Tréveris, Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 2r.
- La abadesa Hitda presenta el código a Santa Walburga. *Código Hitda*, Colonia (Alemania), principios del siglo XI. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 1640 fol. 6r.
- Presentación del *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*, León (España), 1055. Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral Universitaria, Ms. 609 (Res. 1), fol. 3v.
- Presentación de las *Grandes Chroniques de France* a Felipe III de Francia. *Les Grandes Chroniques de France*, París (Francia), 1274. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 1r.
- Alfonso X recibiendo una copia del manuscrito de manos de sus artífices. *Libro de las formas et las ymágenes, scriptorium alfonsí* (Castilla), 1279. El Escorial, RBME, Ms. h-I-16, fol. 1r.
- Papa entronizado recibiendo una copia de un manuscrito de leyes de parte de un clérigo. *Constitutiones Clementis Pape V*, con glosas de Giovanni d'Andrea y prefacio del Papa Juan XXII, Norte de Italia, segunda mitad del siglo XIV. Londres, BL, Ms. Harley 3746, fol. 3r.
- Entrega de la obra por parte de Francesc Eiximenis a mosén Pere d'Artés. *Llibre deis angels*, Valencia (España), finales del siglo XIV. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 462, fol. 1.
- Thomas Hoccleve entregando su manuscrito *De Regimine Principum* a Enrique V de Inglaterra. *De Regimine Principum* de Thomas Hoccleve, ¿Londres? (Inglaterra), c. 1411-1432. Londres, BL, Ms. Arundel 38, fol. 37r.
- Christine de Pizan presentado sus obras colectivas a la reina Isabel de Baviera. *Obras de Christine de Pizan* (Libro de la Reina), París (Francia), c. 1410-1414. Londres, BL, Ms. Harley 4431, fol. 3r.
- Jean Wauquelin presenta una copia de las *Chroniques de Hainaut* a Felipe el Bueno de Borgoña. Rogier van der Weyden, *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise traducidas por Jean Wauquelin, Flandes, 1453. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 1 r.

³⁸ SCHILLER, Gertrude (1972): pp. 3-7.

- Jean Miélot presentando su traducción del *Traité sur l'Oraison Dominicale* a Felipe el Bueno de Borgoña. Jean Le Tavernier (atr.), *Traité sur l'Oraison Dominicale* traducido por Jean Miélot, Flandes, 1457. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9092, fol. 1r.
- Presentación del manuscrito *Chroniques et Conquêtes de Charlemagne* a Felipe el Bueno de Borgoña. Jean le Tavernier, *Chroniques et Conquêtes de Charlemagne* de David Aubert, Flandes, c. 1460. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9066, fol. 1r.
- Jean de Wavrin entregando su manuscrito a Eduardo IV de Inglaterra. *Recueil des chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, vol. 1, Brujas (Bélgica), c. 1471-1483. Londres, BL, Ms. Royal 15 E IV, fol. 14r.

Bibliografía

Alfonso X el Sabio (2009): catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010). Ayuntamiento de Murcia, Murcia.

AMTOWER, Laurel (2000): *Engaging Words: The Culture of Reading in the Later Middle Ages*. Palgrave – St. Martin's Press, Nueva York.

BECKWITH, John (1969): *Early Medieval Art*. Praeger Publishers, Inc., Westport, CT.

BROWN, Michelle P. (1994): *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. The J. Paul Getty Museum & The British Library, Londres.

BUETTNER, Brigitte (2001): "Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400", *The Art Bulletin*, vol. 83, nº 4, pp. 598-625.

DE HAMEL, Christopher (1994): *A History of Illuminated Manuscripts*. Phaidon Press, Londres.

DÍAZ y DÍAZ, Manuel Cecilio (1983): *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*. Centro de Estudios de Investigación "San Isidoro" (CSIC), León.

DOGAER, Georges (1987): *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*. B.M. Israel, Amsterdam.

DOMÍNGEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976): "Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí", *Goya*, nº 131, pp. 287-291.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010): "Transmisión del Saber - Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España*, Ms. Y-I-2, RBME". En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, volumen extraordinario (septiembre) de *Anales de Historia del Arte*, pp. 187-210. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010187A/30805>

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y Ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio – Universidad de Sevilla, Sevilla.

FRANZ, Gunther; RONIG J., Franz (1984): *Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier: Entstehung und Geschichte der Handschrift*. Reichert, Wiesbaden.

HEDEMAN, Ann (1991): *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*. The University of California Press, Berkeley.

MAUSS, Marcel (1925): “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”, *L’Année Sociologique*, 2ª serie, pp. 30-180. Disponible en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93922b/f36.table>

PLANAS, Josefina (1997-1998): “Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, pp. 73-90. Disponible en línea: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/981/19679_4.pdf?sequence=1

PRADO-VILAR, Francisco (2009): “*Lacrimae Rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya*, nº 328, pp. 195-221.

SCHILLER, Gertrude (1972): *Iconography of Christian Art*. Vol. 2. *The Passion of Jesus Christ*. Lund Humphreys, Londres.

SCHLEIF, Corine (2010): “Gifts and Givers that Keep on Giving: Pictured Presentations in Early Medieval Manuscripts”. En: DONAVIN, Georgiana; OBERMEIER, Anita (eds.): *Romance and Rhetoric: Essays in Honour of Dhira Mahoney*. Brepols, Turnhout, pp. 51-71. Imágenes disponibles en línea: <http://www.public.asu.edu/~cshleif/gifts.html>

WALTER, Ingo; WOLF, Norbert (2003): *Códices illustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Taschen, Londres.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008): “A Priceless Gift: Book-Giving in Late Medieval French Manuscript Illumination”, *The International Journal of the Book*, vol. 5, nº 3, pp. 81-87.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2010): “Women, Power and Subversion: Presentation Scenes in Late Medieval Manuscripts”. En: ANTÓN-PACHECO BRAVO, Ana y otros (eds.): *Estudios de Mujeres. Volumen VII. Diferencia, (des)igualdad y justicia; Differences, (In)Equality and Justice*. Editorial Fundamentos, Madrid, pp. 235-247.

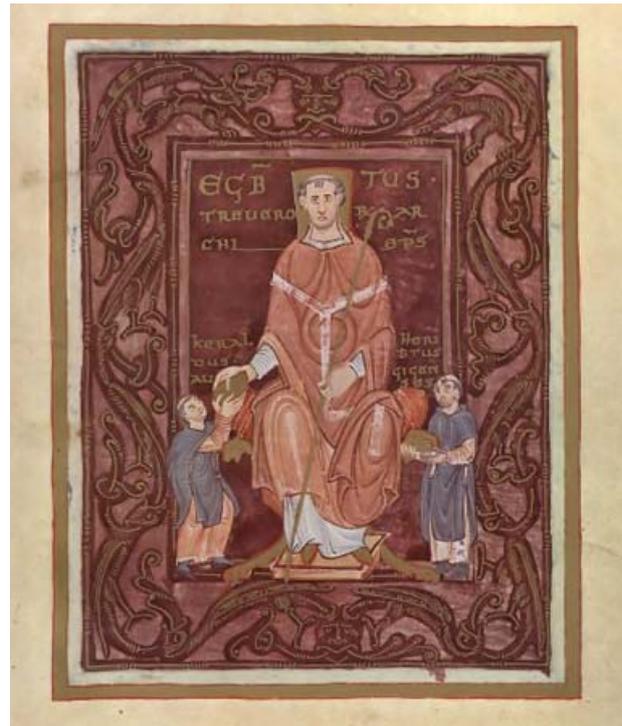
WHITELEY, Mary (1994): “Royal and ducal palaces in France in the fourteenth and fifteenth centuries: interior, ceremony and function”. En: GUILLAUME, Jean (ed.): *Architecture sociale: l’organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen Âge et la Renaissance*. Picard, París, pp. 47-63.

ZEMON DAVIS, Natalie (2000): *The Gift in Sixteenth-Century France*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin.



Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien), Tours (Francia), c. 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 423r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f853.highres>
[captura 10/4/2014]



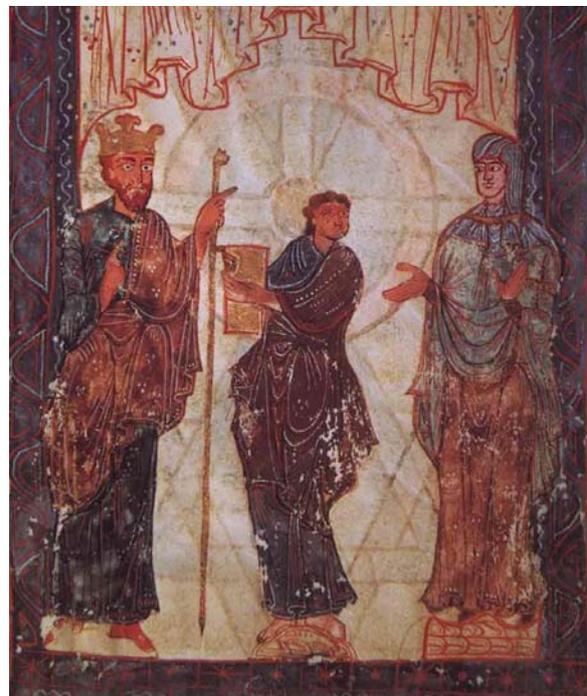
Codex Egberti, Reichenau o Tréveris (Alemania), 985. Tréveris, Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 2r.

<http://www.public.asu.edu/~cschleif/10%20%5B640x480%5D.jpg>
[captura 10/4/2014]



Códice Hitda, Colonia (Alemania), principios del siglo XI. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 1640 fol. 6r.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hitda_Codex_-_dedication_miniature_f6r_-_DarmBib_1640.jpg
[captura 10/4/2014]



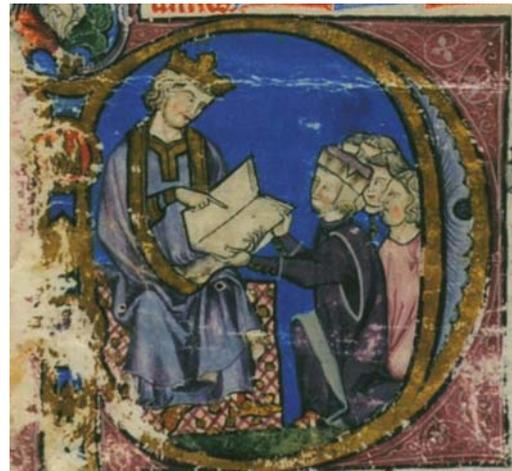
Libro de Horas de Fernando I y Sancha, León (España), 1055. Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral Universitaria, Ms. 609 (Res. 1), fol. 3v.

<http://photos1.blogger.com/blogger/3800/776/1600/Fernando-I-Diurnal.jpg> [captura 10/4/2014]



Grandes Chroniques de France, París (Francia), 1274. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 1r.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C026742.jpg [captura 10/4/2014]



Libro de las formas et las ymágenes, scriptorium alfonsí (Castilla), 1279. El Escorial, RBME, Ms. h-I-16, fol. 1r.

[Foto: Alfonso X el Sabio (2009): p. 205]

► *Constitutiones Clementis Pape V*, con glosas de Giovanni d'Andrea y prefacio del Papa Juan XXII, Norte de Italia, segunda mitad del siglo XIV. Londres, BL, Ms. Harley 3746, fol. 3r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cbig/c120/c12046-01.jpg> [captura 10/4/2014]



▲ *De Regimine Principum* de Thomas Hoccleve, ¿Londres? (Inglaterra), c. 1411-1432. Londres, BL, Ms. Arundel 38, fol. 37r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cbig/G700/G70018-17a.jpg> [captura 10/4/2014]



◀ *Obras de Christine de Pizan* (Libro de la Reina), París (Francia), c. 1410-1414. Londres, BL, Ms. Harley 4431, fol. 3r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cbig/E070/E070016.jpg> [captura 10/4/2014]



◀ Rogier van der Weyden, *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise traducidas por Jean Wauquelin, Flandes, 1453. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 1 r.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Presentation_Miniature,_Chroniques_de_Hainaut_KBR_9242.jpg [captura 10/4/2014]

▼ Jean Le Tavernier, *Chroniques et Conquêtes de Charlemagne* de David Aubert, Flandes, c. 1460. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9066, fol. 1r.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Burgundian_Presentation/aubert_chron_charlem_det.jpg [captura 10/4/2014]



▲ Jean Le Tavernier (atr.), *Traité sur l'Oracion Dominicale* traducido por Jean Miélot, Flandes, 1457. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9092, fol. 1r.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Burgundian_Presentation/mielot_pres_det.jpg [captura 10/4/2014]

► *Recueil des chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, vol. 1, Brujas (Bélgica), c. 1471-1483. Londres, BL, Ms. Royal 15 E IV, fol. 14r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cbig/G700/G70026-79.jpg> [captura 10/4/2014]



EL SACRIFICIO DE ISAAC

Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS

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

Resumen: El sacrificio de Isaac es una de las escenas del Antiguo Testamento más comunes en el arte medieval. La mayor parte de estas representaciones muestran el momento álgido de la narración bíblica: Abraham levanta el cuchillo sobre su hijo Isaac cuando la divinidad se hace presente para detener su acción. Sin embargo, también se pueden presentar momentos anteriores y posteriores a este instante. La popularidad del tema se debió en buena parte al dramatismo del suceso, pero sobre todo a la exégesis tipológica de la literatura patristica, que vio en este holocausto veterotestamentario una prefiguración del martirio de Cristo.

Palabras clave: Génesis; Antiguo Testamento; Abraham; Isaac; sacrificio.

Abstract: The binding of Isaac is one of the most commonly depicted scenes in the Old Testament. Most of these images portray the decisive moment in the biblical tale: Abraham raises a knife over his son Isaac when divinity appears to stop his act. However, there are also representations of previous and later episodes in Genesis 22. The popularity of this theme was largely due to its expressive possibilities, being such a dramatic event, but also to its typological interpretation, carried out mainly in patristic literature, which saw in Isaac's holocaust a prefiguration of Christ's sacrifice.

Keywords: Genesis; Old Testament; Abraham; Isaac; sacrifice.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

El sacrificio de Isaac, también denominado sacrificio de Abraham y *Aqedah* en hebreo, es uno de los episodios veterotestamentarios más frecuentemente representados en el arte occidental. Esta abundancia probablemente se debió a las intensas posibilidades expresivas del escrito bíblico y a su interpretación como prefiguración del sacrificio de Cristo.

La representación visual del pasaje se suele ajustar estrechamente al texto del Génesis en el que se fundamenta, y puede ilustrar varios momentos de la historia, aunque el instante más comúnmente mostrado es la interrupción del sacrificio. Así, el núcleo figurativo fundamental está protagonizado por Abraham, su hijo Isaac y la divinidad que detiene la acción. Esta iconografía se gestó en torno a la primera mitad del siglo III, ya que es en esas fechas cuando se datan los ejemplos más antiguos que conservamos: las pinturas de la sinagoga de Dura Europos y las de la catacumba de Calixto en Roma¹.

Sin embargo, existen múltiples variantes dentro de este grupo esencial. En lo que a Abraham respecta, su vista puede estar dirigida hacia Isaac o hacia la divinidad, y aparece a veces descalzo, pese a que en el texto bíblico Yahvé no le conmina a quitarse los zapatos

¹ SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): pp. 220-222.

al acercarse a terreno sagrado como sí ocurre con Moisés (Ex. 4, 4-5). En una de sus manos porta el arma del sacrificio que puede adoptar forma de cuchillo, tal y como se describe en el Antiguo Testamento, o asemejarse a una espada. Es frecuente que apoye la otra mano sobre la cabeza de su hijo o que agarre su pelo con ella, iconografía esta última común a escenas de ajusticiamientos egipcios y luchas clásicas².

En cuanto a Isaac, puede presentarse desnudo o vestido, y a menudo tiene las manos atadas delante o detrás de su cuerpo, siguiendo el relato del Génesis. Menos habitualmente están sus ojos vendados, como ocurre en el relieve del sarcófago de Leocadius de Tarragona de la primera mitad del siglo V³. En cuanto a su posición, aparece arrodillado o recostado, tanto sobre el suelo, iconografía más común en el mundo bizantino, como sobre un altar, usual en el occidente medieval a partir del siglo IV, ara que adopta diferentes formas según los usos del momento⁴.

La aparición divina tampoco sigue una única fórmula. En los ejemplos más tempranos, se encarna en la mano de Dios, la *dextera Dei*, pero progresivamente aparecerán representaciones que, ajustándose a la narrativa bíblica, dibujen un ángel, e incluso pueden combinarse ambos.

Muy a menudo, a este grupo iconográfico básico le acompañan el haz de leña necesario para el holocausto, tanto sobre el altar como a un lado de este y, en ocasiones, en llamas. También es habitual la aparición del carnero, que será la víctima última del sacrificio, y su inclusión puede realizarse de varias formas. La más frecuente, y que se ajusta a la narrativa veterotestamentaria, es que se encuentre enredado en un arbusto. Pero también se le muestra encima del altar, aún cuando Abraham está levantando el cuchillo sobre Isaac, fusionando en una misma escena dos momentos del ciclo narrativo. Existe una tercera posibilidad, que se da en algunas cruces inglesas del siglo X y en ejemplos continentales de los siglos XI y XII, que supone la milagrosa aparición del animal siendo portado por un ángel, una iconografía que se ha relacionado con influencias orientales⁵.

El ciclo figurativo de Génesis 22 se puede ampliar con algunas escenas previas o posteriores a la interrupción del sacrificio. Así, en ocasiones se representa el viaje a Moria con Isaac sobre el asno o caminando mientras porta la leña. También existen imágenes de los sirvientes que acompañaron a padre e hijo en su camino, tanto en el curso de su expedición, como aguardando a que Abraham e Isaac terminen su ritual al que, según relata la Biblia, no estaban autorizados a asistir. Representados como dos jóvenes con el asno, funcionan en algunas instancias como testigos del milagro que acontece en Moria o, por el contrario, como una imagen de los judíos, ciegos ante la llegada de Cristo según la patrística⁶. Asimismo, existen en época cristiana primitiva ilustraciones con Abraham e Isaac orantes ante el milagro de la aparición divina, exhibiendo de este modo el instante posterior al sacrificio. Incluso, en algún ejemplo puntual, uno de los personajes protagonistas está ausente, como ocurre en el capitel de la iglesia de Santa Marta de Tera (Zamora). Sin embargo, ello responde a menudo a un recurso del artista, que debe solventar problemas compositivos o de falta de espacio.

² CAYUELA VELLIDO, Begoña (2008).

³ CAYUELA VELLIDO, Begoña (2012): pp. 32-33.

⁴ WILLIAMS, John W. (1963): pp. 58-59; JENSEN, Robin M. (1994): pp. 104-105.

⁵ SCHAPIRO, Meyer (1943).

⁶ KESSLER, Edward (2004): pp. 92-97.

Fuentes escritas

La fuente esencial en la que se basan las representaciones medievales del sacrificio de Isaac es la Biblia, el versículo 22 del libro del Génesis en el Antiguo Testamento, que narra la prueba a la que Dios sometió a Abraham para examinar su fe y obediencia.

El ciclo figurado se corresponde con Génesis 22, 3-13 y relata cómo, tras la aparición de Yahvé a Abraham en la que le ordena viajar al país de Moria para ofrecer allí a Isaac en holocausto, este emprendió su camino. Acompañados de dos sirvientes y un asno, y portando un haz de leña, padre e hijo alcanzaron su meta tras tres días de camino, momento en el que el patriarca pidió a los mozos que les aguardasen al pie del monte mientras ellos oraban. Cargando la madera sobre Isaac, se dispusieron a emprender su andadura hasta el lugar exacto del sacrificio y, cuando el hijo preguntó dónde se encontraba el animal que debía actuar como víctima, Abraham contestó: “Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío” (Gn. 22, 8). Una vez llegados, construyó el padre el altar, sobre el que colocó la leña y a su hijo a quien primero ató. En el momento en el que tomó el cuchillo, llamó el ángel de Yahvé desde el cielo para detener la acción, instante que, como hemos visto, se convirtió en el más comúnmente representado:

“Entonces llamó el ángel de Yahvé desde el cielo diciendo: «¡Abraham, Abraham!». Él dijo: «Aquí estoy». Continuó el ángel: «No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único»” (Gn. 22, 11-12).

Al levantar la vista, Abraham vio un carnero enredado en un zarzal por los cuernos, animal que sacrificó entonces en lugar de Isaac.

Además de una serie de pasajes bíblicos que se han puesto en relación con Génesis 22, el episodio se rememora en dos fragmentos de las Escrituras, correspondientes en este caso al Nuevo Testamento⁷. Son estos la Epístola a los Hebreos (Hb. 11, 17-20), y la Epístola de Santiago (St. 2, 21-23), que citan a Abraham como ejemplo de fe y obediencia y relacionan el sacrificio con la expiación⁸. Estos escritos, no obstante, no tuvieron una incidencia en la representación gráfica del pasaje. Sin embargo sí influyeron en la interpretación visual de la escena aquellas exégesis que analizaban el episodio bíblico, desde los textos rabínicos a los Padres de la Iglesia de los primeros siglos del cristianismo y los filósofos medievales posteriores.

Así, el sacrificio de Isaac era mencionado en la festividad del año nuevo judío, el *Rosh Hashanah*, como ejemplo de rito de expiación, y fue objeto de examen en la literatura midráshica temprana y la tradición targúmica, como por ejemplo en el *Libro de los Jubileos*, el *Cuarto Libro de los Macabeos*, el *Génesis Rabbah* o en obras como las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo, o algunos textos de Filón de Alejandría⁹. De este modo, los estudios rabínicos buscaban comprender las razones del *Aqedah*, el no sacrificio de Isaac, que interpretaron como una condena de Yahvé a los holocaustos humanos, rechazo que se repetiría más adelante con respecto a los cananeos y sus ofrendas de infantes al dios Móléc (Lv. 18, 21). Las observaciones de los exégetas judíos también consideraron a Génesis 22 como una muestra de la obediencia ejemplarizante de Abraham¹⁰. Además, muchos de estos

⁷ DALY, Robert J. (1977): pp. 65-74.

⁸ SWETNAM, James (1981).

⁹ DALY, Robert, J. (1977): pp. 50-63.

¹⁰ KESSLER, Edward (2004): pp. 37-41; GREGORY, Bradley C. (2008).

textos otorgaban a Isaac una edad adulta y, con ella, el conocimiento de su posición como víctima del sacrificio, hecho que le convertía en mártir, llegando incluso a ser identificado como un antecedente del mesías salvador profetizado¹¹.

Paralelamente, los primeros intérpretes cristianos de la Biblia comenzaron a sacar sus propias conclusiones en torno al pasaje. Una de las consideraciones que aparecen en una fecha más temprana, y que va a tener una especial incidencia en la traslación visual del episodio veterotestamentario, será la contemplación de la inmolación de Isaac como prefiguración del sacrificio de Cristo, concepto en el que se profundizará más adelante. Esta interpretación tipológica comienza con la patrística, en autores como Clemente de Alejandría, Ireneo de Lyon, Melitón de Sardes, Tertuliano, Orígenes, Agustín de Hipona o Juan Crisóstomo entre otros¹². Pensadores posteriores entre los que se encontraban Isidoro de Sevilla y Alcuino de York, también trataron la relación entre los sacrificios de Cristo e Isaac¹³. El vínculo entre ambos holocaustos influyó, asimismo, en la inclusión de Génesis 22 entre las lecturas de la Vigilia de Pascua, al menos desde finales del siglo IV en Jerusalén, y su mención en las oraciones eucarísticas, hecho que otorgará un nuevo significado a la imagen de Isaac y el carnero sobre el altar, que comienza a ser leída ahora como una representación del misterio eucarístico¹⁴.

También resulta de especial importancia para la apreciación del simbolismo del pasaje, su inclusión en las oraciones fúnebres del cristianismo temprano, especialmente en la *Commendatio animae*: “*Libera, domine, animam servi tui (...) sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahæ*”, que explica la colocación frecuente de representaciones del sacrificio de Isaac en contextos funerarios, y su vertiente escatológica. Sin embargo, no podemos afirmar con toda seguridad que esta plegaria contuviese originalmente esta mención, ya que las versiones escritas que conservamos corresponden a los siglos VIII-IX¹⁵.

Otras fuentes

Más allá del texto del Génesis y los escritos exegéticos cristianos y rabínicos, no existen otras fuentes que tuviesen una clara incidencia sobre la representación visual del sacrificio de Isaac, pese a que conservamos otros textos fundamentados en el pasaje veterotestamentario. Así, se conocen varios dramas litúrgicos inspirados en Génesis 22 y surgidos de la atracción suscitada por las interesantes capacidades dramáticas y expresivas del tema. El más temprano del que tenemos constancia se llevó a cabo en Creta en 1159 y, más tarde, obras del teatro francés del siglo XV y *mystery plays* inglesas de la misma época, mientras que en España contamos con el *Auto del sacrificio de Isaac* del siglo XVI¹⁶. Sin embargo, estas representaciones surgen cuando el núcleo iconográfico de la escena había sido codificado hace ya siglos.

¹¹ LÓPEZ, Ediberto (2001); KESSLER, Edward (2004): pp. 100-107; VAN RUITEN, Jacques (2012): pp. 209-226.

¹² GREENE, John T. (2007): pp. 35-43.

¹³ CAYUELA VELLIDO, Begoña (2012): pp. 29-30.

¹⁴ JENSEN, Robin M. (1994): p. 99.

¹⁵ VON ERFFA, Hans Martin (1995): pp. 151-152.

¹⁶ BAKKER, Willem F. (1978): p. 6; VON ERFFA, Hans Martin (1995): pp. 145-167.

Extensión geográfica y cronológica

El sacrificio de Isaac es un tema protagonista en el arte medieval, y se encuentra tanto en contextos cristianos como judíos, desde comienzos de nuestra era hasta época contemporánea, y de Oriente a Occidente. Existen importantes ejemplos de época paleocristiana como el sarcófago de Junio Basso, de la Alta Edad Media como el capitel de San Pedro de la Nave, o del periodo plenomedieval, cuando se presenta en múltiples capiteles que adornan templos románicos, como en la catedral de Jaca o la basílica de Saint-Sernin de Toulouse entre otros muchos ejemplos. Así, el siglo XII será testigo del auge en las representaciones de este episodio, pero su incidencia en época bajomedieval no va a mermar, ya que aparece en contextos tan significativos como las jambas de las catedrales de Chartres y Reims o la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo.

En cuanto a su extensión geográfica, se representa a lo largo de todo el territorio cristiano. Estas se localizan desde en contextos bizantinos, como los mosaicos de la catedral de Monreale y la capilla palatina de Palermo de mediados del siglo XII, hasta la Península Ibérica, que fue un importante caldo de cultivo de las figuraciones de este pasaje, alcanzando protagonismo en obras tan importantes como el tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León, realizado en torno a 1100.

A comienzos de la Edad Moderna, lo hallamos de nuevo en ejemplos tan notables como las puertas del baptisterio de Florencia, tanto aquellas de Ghiberti como las de Brunelleschi, esculturas como la de Donatello y, posteriormente, en pinturas de artistas de la talla de Caravaggio o Rembrandt.

Soportes y técnicas

En paralelo a su extensión temporal y geográfica, el sacrificio de Isaac fue representado en todo tipo de soportes y técnicas durante la Edad Media. Las primeras imágenes judías que conservamos decoraban mosaicos pavimentales y pinturas parietales dentro de sinagogas, mientras que en el ámbito paleocristiano embellecía muros de catacumbas y frentes de sarcófagos. Posteriormente, la escena ornamentaría capiteles de templos altomedievales y románicos, conviviendo con inclusiones en tímpanos o en mosaicos de pared. También aparece a menudo en manuscritos, fundamentalmente en códices bíblicos y Beatos, así como en Octateucos bizantinos donde suele mostrarse el ciclo del Génesis 22 completo. Del mismo modo, lo podemos encontrar en vidrieras, metales, lámparas, vasos, platos, muebles, joyas, textiles y, más tarde, en tallas de madera y óleos¹⁷.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como ya se ha señalado, el pasaje del sacrificio de Isaac fue leído en ocasiones como una condena de Yahvé a los sacrificios humanos, mencionados en varios puntos de la Biblia, y que ocurrían efectivamente en algunas culturas del mundo antiguo, aunque de manera muy esporádica. Así, existen precedentes históricos de este holocausto, desde los rituales del lugar de origen del patriarca Abraham, la antigua Mesopotamia, hasta las menciones veterotestamentarias a ofrendas de niños en la Palestina de entonces¹⁸. Del

¹⁷ Una trayectoria de la escena del sacrificio de Isaac y sus múltiples soportes hasta comienzos de la Baja Edad Media en SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): pp. 220-235.

¹⁸ Excavaciones arqueológicas han encontrado restos de infantes enterrados juntos, algunos incluso carbonizados, que han sido vistos como una evidencia de la práctica del sacrificio ritual de niños en la antigua

mismo modo, la mitología clásica ofrecía ejemplos de muertes de hijos a manos de sus padres, como los célebres asesinatos de Saturno, quien devoraba a su descendencia, o el mito de Ifigenia, sacrificada por su padre Agamenón¹⁹.

Sin embargo, la elección del momento de la interrupción del sacrificio como el instante más comúnmente representado no fue inmediata. Así, las primeras pinturas parietales con el motivo del sacrificio de Isaac que conservamos, datadas en el siglo III, muestran instantes distintos en el ciclo del Génesis 22: desde Abraham e Isaac orantes en la catacumba de Calixto, a la llegada a Moria en la de Priscila. La preferencia por mostrar el clímax del pasaje parece que no se alcanzó hasta la apertura pública del cristianismo a partir del Edicto de Milán, en el año 313²⁰.

Por su parte, la inclusión de escenas anteriores o posteriores al holocausto, así como de elementos accesorios al núcleo central compuesto por padre, hijo y divinidad, dependió fundamentalmente del espacio reservado para trasladar el episodio en imágenes. Por tanto, el carnero y la leña aparecen con cierta frecuencia, mientras que los sirvientes se presentan más a menudo en los ciclos de miniaturas o en las grandes pinturas y mosaicos parietales, que en la escultura, debido a la mayor amplitud del soporte.

A medida que avanzamos hacia el final de la Baja Edad Media, y durante los comienzos de la Edad Moderna, los artistas comenzarán a recargar el dramatismo de la escena. Esta evolución culminará con los cuadros barrocos en los que la brutalidad del suceso alcanza su máxima expresión visual.

Prefiguras y temas afines

El sacrificio de Isaac fue interpretado desde los inicios de la literatura patristica como una prefiguración del sacrificio de Cristo en la cruz, y los elementos que formaban parte del episodio fueron leídos a la luz de los objetos de la Pasión. Sin embargo, esta exégesis tipológica no adoptó las mismas características en todos los autores que glosaron el Génesis 22²¹.

La interpretación más inmediata vinculaba las figuras de Isaac y Cristo como víctimas de un sacrificio a manos de sus padres. No obstante, esta explicación adolecía de un defecto, y es que Abraham no llegó a consumir el holocausto, circunstancia que para algunos de los Padres de la Iglesia no hacía más que confirmar la excepcionalidad del sacrificio de Cristo, quien sí sufrió y retornó de los muertos a diferencia de Isaac²². Otros, como Melitón de Sardes, optaron por señalar que el paralelismo cristológico no se establecía con el hijo del patriarca, sino con el carnero que fue ofrecido en lugar de Isaac, del mismo modo que Cristo había sido inmolado en lugar de la humanidad. Existía una tercera vía, propuesta por Orígenes y continuada por, entre otros, Agustín de Hipona,

Palestina. Sin embargo, hay voces que se oponen a esta idea, explicando que estos hallazgos no tienen por qué responder a una muerte ritual: WOOD, W.H. (1910): pp. 166-169; LEVENSON, John D. (1993): pp. 3-52.

¹⁹ BREMMER, Jan N. (2002).

²⁰ SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): p. 222.

²¹ Un breve repaso por algunos de los textos patristicos que realizan una lectura tipológica de Génesis 22, y un apéndice con la lista de aquellos que lo analizan en SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): pp. 215-220 y 251-253.

²² KESSLER, Edward (2004): pp. 123-135.

Teodoro de Ciro, Basilio de Seleucia o Cesareo de Arles, que veía las dos naturalezas de Cristo representadas en el pasaje veterotestamentario, de tal manera que la humana estaría encarnada por el carnero, mientras que la espiritual sería Isaac²³.

A partir de estas consideraciones iniciales, la alegoría fue ampliada y proliferaron los paralelismos entre los objetos empleados en la Pasión y aquellos descritos en el texto del Génesis. Así, Isaac había llevado la leña para su holocausto como Cristo había portado la cruz de su martirio, aunque este instrumento también se relacionaba con el arbusto en cuyas ramas se habían enredado los cuernos del carnero que finalmente sería sacrificado. El zarzal que contenía al animal, se leía también como una prefiguración de la corona de espinas, así como los tres días en los que Abraham y su séquito completaron el viaje a Moria, eran una referencia al tiempo de la resurrección de Cristo²⁴.

En el siglo IV, se comenzará a relacionar el sacrificio de Isaac con la eucaristía en escritos de Juan Crisóstomo o Ambrosio de Milán. Abraham se convierte ahora en un sacerdote, vínculo que también habían sugerido los exégetas hebreos, y el episodio bíblico se asociará con otros en los que se prefigura este sacramento, como los sacrificios de Abel (Gn. 4, 8) y de Melquisedec (Gn. 14, 18-20)²⁵. Las imágenes de la ofrenda de Isaac, sobre todo durante los comienzos del cristianismo, también compartirán espacios funerarios con otros protagonistas del Antiguo Testamento como Jonás o Daniel, a los que se invocaba como ejemplos de inmortalidad del alma.

Las implicaciones cristológicas del sacrificio de Isaac impactaron de manera decisiva en su representación visual, de tal manera que el carnero a menudo se asimiló al cordero de Dios, y el holocausto se representó sobre un altar cristiano otorgando a la escena evidentes ecos eucarísticos. Esta exégesis tipológica provocó también un desvío de la atención desde la figura de Abraham a la de su hijo, cambio que se produjo ya en la literatura patristica y que también impactaría en las composiciones figuradas del tema²⁶.

Selección de obras

- Fresco de la sinagoga de Dura Europos (Siria), c. 250.
- Fresco de la catacumba de Calixto, Roma (Italia), siglo III.
- Sarcófago de Junio Basso, Roma (Italia), 359. Museo Storico del Tesoro della Basilica di San Pietro.
- Fresco de la catacumba de Vía Latina, Roma (Italia), finales del siglo IV.
- Sarcófago de Leocadius, Tarragona (España), primera mitad del siglo V. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.
- Mosaico pavimental de la sinagoga de Beth Alpha (Israel), siglo VI.
- Mosaico parietal de la basílica de San Vital de Ravena (Italia), 548.

²³ Ibid., pp. 141-155; VON ERFFA, Hans Martin (1995): 148-151.

²⁴ SMITH, Alison Moore (1922): pp. 159-161.

²⁵ VON ERFFA, Hans Martin (1995): pp. 151-152.

²⁶ KESSLER, Edward (2004): pp. 107-118.

- Capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora (España), ¿siglo VII o inicios del siglo IX?
- Cosmas Indicopleustes, *Topographia Christiana*, Constantinopla (Turquía), siglo IX. Roma (Italia), Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. gr. 699, fol. 59r.
- Cruz pétreo de Castledermot, Co. Kildare (Irlanda), siglo IX.
- *Biblia* de San Isidoro de León (España), 960. Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Cod. II, fol. 21v.
- *Beato*, Tábara, Zamora (España), 975. Archivo de la Catedral de Girona, Ms. 7, fol. 11r.
- Capitel de la portada meridional de la catedral de Jaca (España), finales del siglo XI.
- Capitel del interior del transepto norte de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Francia), finales del siglo XI.
- Tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (España), principios del siglo XII.
- Tapiz de la catedral de Halberstadt (Alemania), c. 1170.
- Mosaico parietal de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1174-1182.
- *Salterio* de Ingeborg, Norte de Francia, c. 1193-1213. Chantilly, Musée Condé, Ms. 9 olim. 1695, fol. 111r.
- Jamba izquierda de la puerta central de la fachada septentrional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1205.
- Vidriera de la *Nueva Alianza* del deambulatorio de la catedral de Bourges (Francia), inicios del siglo XIII.
- *Misal* de la abadía de Saint-Nicaise de Reims, Champagne (Francia), segunda mitad del siglo XIII. Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 0230, fol. 49v.
- Guyart des Moulins, *Bible historiale*, París (Francia), 1356-1357. Londres, British Library, Royal MS 17 E VII vol 1, fol. 17v.
- Arquivolta del pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (Francia), último cuarto del siglo XIV.
- *Biblia pauperum*, Norte de los Países Bajos, c. 1395-1400. Londres, British Library, Kings MS 5, fol. 17r.
- Lorenzo Ghiberti, panel de la puerta del baptisterio de Florencia (Italia), 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.
- Filippo Brunelleschi, panel de la puerta del baptisterio de Florencia (Italia), 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.
- *Histoire ancienne jusqu'à César*, oeste de Francia, c. 1450. Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 1850, fol. 1r.

Bibliografía

BAKKER, Willem F. (1978): *The Sacrifice of Abraham. The Cretan Biblical Drama 'H Θυσία το 'Αβραάμ and Western European and Greek Tradition*. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, Birmingham.

BREMMEN, Jan N. (2002): “Sacrificing a Child in Ancient Greece: The Case of Iphigeneia”. En: NOORT, Ed; TIGCHELAAR, Eibert (eds.): *The Sacrifice of Isaac. The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*. Brill, Leiden, pp. 21-43.

CAYUELA VELLIDO, Begoña (2008): “*Et sinistra manu capillum eius ad se adducens*. L’adoption d’un motif antique dans l’iconographie du sacrifice d’Abraham”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, pp. 115-124.

CAYUELA VELLIDO, Begoña (2012): “Ver para creer: la visión como (meta-)tema iconográfico del sacrificio de Isaac”, *Románico*, nº 15, pp. 28-35.

CAYUELA VELLIDO, Begoña (2013): *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Disponible en línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/50425>

DALY, Robert, J. (1977): “Soteriological Significance of the Sacrifice of Isaac”, *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 39, nº 1, pp. 45-75.

VON ERFFA, Hans Martin (1995): *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Altem Testament und ihre Quellen. Zweiter Band*. Deutscher Kunstverlag, Munich.

GREENE, John T. (2007): “Selected Christian Interpretations of the *Aqedat Izhaq*: literary and artistic trajectories through formative Christianity”. En: CASPI, Mishael M.; GREENE, John T. (eds.): *Unbinding the Binding of Isaac*. University Press of America, Maryland, pp. 7-67.

GREGORY, Bradley C. (2008): “Abraham as the Jewish Ideal: Exegetical Traditions in Sirach 44:19-21”, *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 70, nº 1, pp. 66-81.

JENSEN, Robin M. (1994): “The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition”, *Biblical Interpretation*, vol. 2, nº 1, pp. 85-110.

KESSLER, Edward (2004): *Bound by the Bible. Jews, Christians and the sacrifice of Isaac*. Cambridge University Press, Cambridge.

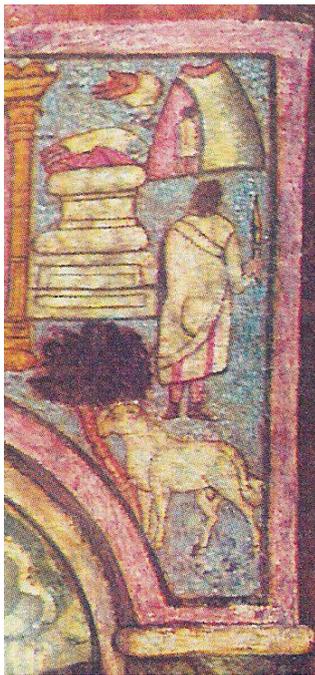
LEVENSON, John D. (1993): *The Death and Resurrection of the Beloved Son. The Transformation of Child Sacrifice in Judaism and Christianity*. Yale University Press, Nueva York.

LÓPEZ, Ediberto (2001): “Relectura del Génesis 22: el temprano judaísmo y el cristianismo primitivo, y el sacrificio de Isaac”, *Ribla*, vol. 3, nº 40, pp. 62-83.

PRADO-VILAR, Francisco (2008): “*Saevum Facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, nº 324, pp. 173-199.

VAN RUITEN, Jacques T.A.G.M. (2012): *Abraham in the Book of Jubilees*. Brill, Leiden.

- SCHAPIRO, Meyer (1943): "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Paralell in Western and Islamic Art", *Ars Islamica*, vol. 10, pp. 134-147.
- SMITH, Alison Moore (1922): "The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art", *American Journal of Archaeology*, vol. 26, nº 2, pp. 159-173.
- SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): "The Iconography of the Sacrifice of Abraham", *Vigiliae Christianae*, vol. 15, pp. 214-255.
- SWETNAM, James (1981): *Jesus and Isaac. A study of the Epistle to the Hebrews in the Light of the Aqedah*. Biblical Institute, Roma.
- WILLIAMS, John W. (1963): *The Illustrations of the León Bible of the Year 960. An Iconographic Analysis*. Tesis doctoral, University of Michigan.
- WILLIAMS, John W. (2003): "Generaciones Abrahæ: Iconografía de la Reconquista en León". En: SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 155-180. Publicado originalmente como: WILLIAMS, John W. (1977): "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León", *Gesta*, vol. 16, nº 2, pp. 3-14.
- WILPERT, Joseph (1887): "Das Opfer Abrahams in der Altchristlichen Kunst. Mit besonderer Berücksichtigung zweier unbekanntenen Monumente", *Römische Quartalschrift für Christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte*, vol. 1, pp. 126-160.
- WOOD, W.H. (1910): "Jar-Burial Customs and the Question of Infant Sacrifice in Palestine", *The Biblical World*, vol. 36, nº 3, pp. 166-175.



Fresco de la sinagoga de Dura Europos (Siria), c. 250.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Dura_Synagogue_ciborium.jpg [captura 13/4/2014]



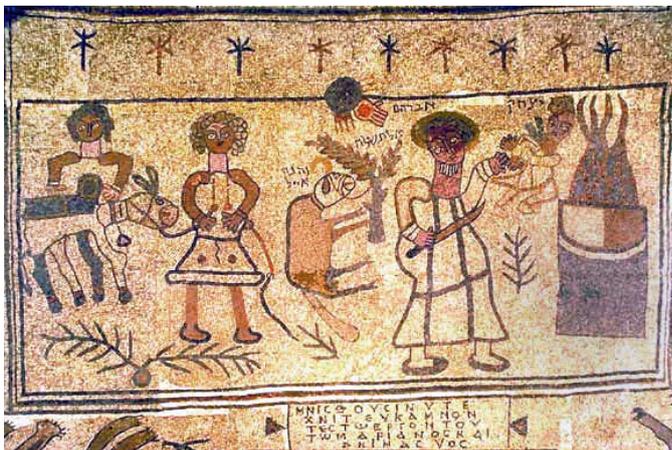
Sarcófago de Junio Basso (detalle), Roma (Italia), 359. Museo Storico del Tesoro della Basilica di San Pietro.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/1/saac_sarcifice_Pio_Christiano_Inv31648.jpg [captura 13/4/2014]



Fresco de la catacumba de Vía Latina de Roma (Italia), finales del s. IV.

<http://jtr.lib.virginia.edu/volume2/kesler1.html> [captura 13/4/2014]



▲ **Mosaico pavimental de la sinagoga de Beth Alpha (Israel), s. VI.**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Beit_alfa02.jpg [captura 13/4/2014]

► **Mosaico parietal de la basílica de San Vital de Rávena (Italia), 548.**

<http://www.romansociety.org/typo3temp/pics/c42ee1f03b.jpg> [captura 13/4/2014]



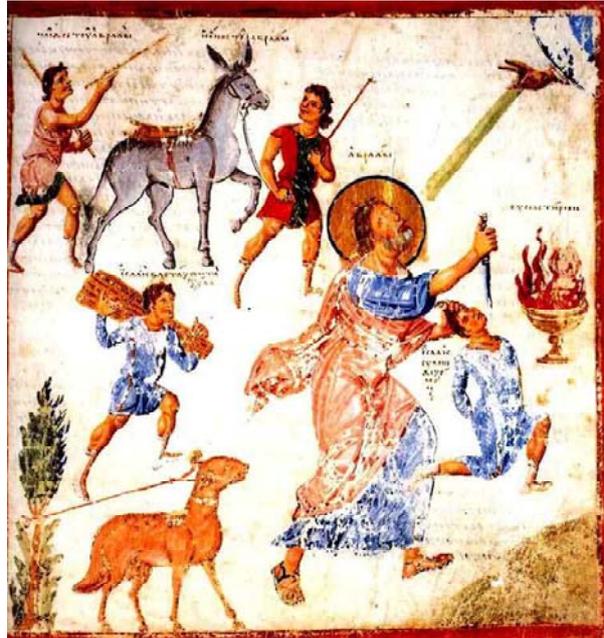


▲ Capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora (España), ¿s. VII o inicios del s. IX?.

[Foto: Fco. de Asís García]

◀ Cruz pétreo de Castledermot, Co. Kildare (Irlanda), s. IX.

http://farm5.static.flickr.com/4018/4454156984_d525579c2a_b.jpg
[captura 13/4/2014]



▲ *Topographia Christiana* de Cosmas Indicopleustes, Constantinopla (Turquía), siglo IX. Roma, BAV, Ms. Vat. gr. 699, fol. 59r.

http://www.artbible.net/IT/Gen2201_abraham_sacrifice/source/09%20ENLUMINURE%20COSMAS%20INDICOPLEUSTES%20SACRIFICE.jpg [captura 13/4/2014]

▼ Capitel de la portada meridional de la catedral de Jaca (España), finales del s. XI.

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ *Biblia* de San Isidoro de León (España), 960. Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Cod. II, fol. 21v.

[Foto: MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, José Manuel y otros (eds.) (1999): *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*. León.]



◀ Capitel del interior del transepto norte de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Francia), finales del s. XI.

[Foto: Fco. de Asís García]

▶ Jamba izquierda de la puerta central de la fachada septentrional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1205.

[Foto: Fco. de Asís García]

▼ Tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (España), principios del s. XII.

[Foto: Fco. de Asís García]



Mosaico parietal de la nave de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1174-1182.

<http://modeoflife.files.wordpress.com/2012/07/01-anonymous-st-abraham-sacrifices-his-son-duomo-di-monreale-monreale-sicily-it.jpg>
[captura 13/4/2014]



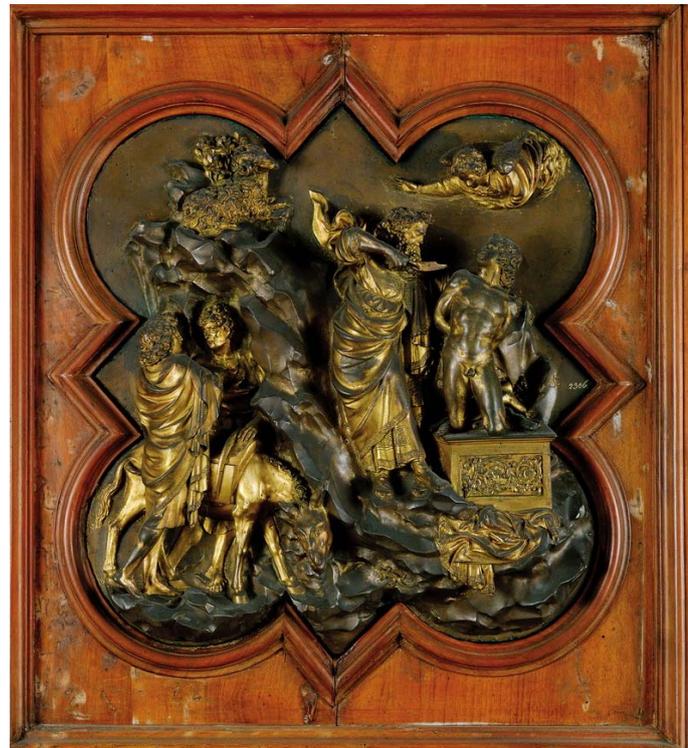
Vidriera de la Nueva Alianza del deambulatorio de la catedral de Bourges (Francia), inicios del s. XIII.

http://www.medievalart.org.uk/Bourges/03_pages/Bourges_Bay_03_panel_05.htm [captura 13/4/2014]



Arquivolta del pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (Francia), último cuarto del s. XIV.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Cath%C3%A9drale_de_Strasbourg%2C_fa%C3%A7ade%2C_sacrifice_d%27Isaac.jpg [captura 13/4/2014]



Lorenzo Ghiberti, panel de la puerta del baptisterio de la catedral de Florencia (Italia), 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

<http://www.equilibriarte.net/images/uploads/articles/2035-1365697251.jpg> [captura 13/4/2014]

SAN PEDRO MÁRTIR DE VERONA

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN*

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

Resumen: San Pedro de Verona, protomártir de la Orden de Predicadores, cuyas reliquias se conservan en San Eustorgio de Milán, fue canonizado el 9 de marzo de 1253. Un año más tarde, en el capítulo general de 1254, se impulsó la presencia de representaciones del santo en todos los conventos dominicanos, promoviendo así su culto. Entre sus hermanos fue percibido como un perfecto paradigma de *alter Christus* al haber muerto en defensa de la fe, galardón que le había sido negado al propio fundador de la orden. Asimismo, al final de la Edad Media, durante el reinado de los Reyes Católicos, como patrón de los inquisidores por su incesante lucha contra la herejía, fue convertido, junto a santo Domingo de Guzmán, en un instrumento legitimador del Santo Oficio.

Palabras clave: San Pedro Mártir; San Pedro de Verona; Orden de Predicadores; Orden mendicante; Dominicos; Inquisición; *Imitatio Christi*; Hagiografía.

Abstract: Saint Peter of Verona, protomartyr of the Order of Preachers, whose relics are preserved in Sant'Eustorgio of Milan, was canonised on the 9th March 1253. One year later, the general chapter of 1254, encouraged the presence of representations of the saint in all Dominican convents as a way of promoting the saint's cult. Among his brethren, Saint Peter of Verona was perceived as the perfect paradigm of the *alter Christus* for having died in defence of the Faith, award that had been denied to the founder of the order himself. Furthermore, in the Last Middle Ages, during the reign of the Catholic Kings, as patron of inquisitors for his constant fight against heresy, Saint Peter of Verona, alongside Saint Dominic of Guzman, was transformed into a legitimating instrument of the Holy Office.

Keywords: Saint Peter Martyr; Saint Peter of Verona; Order of Preachers; Mendicant Order; Dominican Friars; Inquisition; *Imitatio Christi*; Hagiography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

San Pedro Mártir de Verona, protomártir dominico, inquisidor, predicador y taumaturgo, fue canonizado por Inocencio IV el 9 de marzo de 1253, cuando todavía no había transcurrido ni siquiera un año de su terrible asesinato, convirtiéndose así en el segundo santo perteneciente a la Orden de Frailes Predicadores¹.

Jacopo della Voragine destaca de san Pedro Mártir su condición de insigne predicador y gran conocedor de las Sagradas Escrituras, su pureza virginal, tanto corporal como mental; la austeridad con la que vivió, así como su firme defensa de la fe, a causa de la cual acabaría siendo martirizado.

* Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ El primero de ellos fue santo Domingo de Guzmán, canonizado en 1234.

Pedro habría nacido en una familia “entenebrecida por el error”. Tal y como señala el ya mencionado hagiógrafo dominicano: “esta joya virginal de santidad procedió de unos cuerpos y de unas mentes víctimas de la herejía; este ilustre mártir creció entre una espesura de malezas y abrojos condenados a arder en el fuego eterno”. Sin embargo, pese a ser hijo de padres cátaros, el joven supo siempre “conservarse inmune de sus perniciosos errores”².

Un día, al regresar de la escuela, su tío le preguntó qué había aprendido, a lo que “Pedrito”, con tan sólo siete años de edad, contestó recitando el Credo. A pesar de que su tío intentó, desde ese momento, apartar al niño de la fe cristiana, este permaneció siempre fiel a sus creencias.

Al llegar a la adolescencia, Pedro decidió abandonar a su familia, puesto que no se sentía a salvo entre los “escorpiones de la herejía”, e ingresar en la Orden de Frailes Predicadores. Desde ese momento comenzó su incesante lucha contra los infieles, siendo nombrado Inquisidor General de Italia en 1232 por Gregorio IX, fundador del Santo Oficio (1231-1232).

Finalmente, el 6 de abril de 1252 fue honrado con el martirio, el cual le había sido negado al propio fundador de la Orden: “Este Pedro, cimentado en la piedra de la fe, terminó su existencia terrena machacado por la piedra de los suplicios y voló seguidamente hacia la piedra que es Cristo, para recibir el galardón de los laureles eternos”³.

Tras haber cometido el asesinato, Carino de Bálamo fue tocado por la gracia y mostrando arrepentimiento por la atrocidad del crimen cometido, decidió redimirse ingresando en la Orden de Predicadores. Fue acogido en el convento de Forli por el hermano del propio mártir, quien se mostró misericordioso. Desde ese momento, el asesino de Pedro llevó una vida edificante y en la actualidad es venerado como el beato Carino Pietro da Balsamo⁴.

Atributos y forma de representación

San Pedro Mártir de Verona aparece siempre representado con el hábito blanquinegro propio de la Orden de Frailes Predicadores⁵ y una amplia tonsura⁶, llevando en ocasiones barba, atributo que comparte con santo Domingo de Guzmán.

² SANTIAGO DE LA VORÁGINE (2004): p. 265.

³ Ibid., p. 266.

⁴ Su cuerpo se custodia en la catedral de Forli, mientras que su cabeza fue trasladada a la iglesia de San Martín de Bálamo el 28 de abril de 1934.

⁵ “Nuestros frailes lleven vestidos de lana burda, donde pueda guardarse esto. Donde no se pueda, usen vestidos viles. Y esta bajeza se observe principalmente en las capas. No usen prendas de lino a raíz de la carne, ni siquiera los enfermos, y se retiren totalmente las ropas de lienzo de nuestras enfermerías. Y no se tengan más de tres túnicas, con una pellizca en el invierno, o cuatro, sin la pellizca, la cual debe llevarse cubierta con la túnica. Nuestros frailes no usarán pellizcas silvestres o mantos hechos de pieles. Las túnicas basta que lleguen hasta los tobillos; la capa y la pellizca sean más cortas que la túnica. Nuestros escapularios basta que cuelguen hasta cubrir las rodillas. Usaremos cáligas o calzas y escarpines o calzado, según la necesidad y lo permitan los recursos. No tendremos polainas ni guantes. No se lleven pantuflas fuera del recinto del monasterio.” Ver “Constituciones antiguas de la Orden” en GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T (1987): p. 741.

En una de sus manos sujeta un libro abierto, generalmente los Evangelios, el cual hace alusión al oficio de predicador, mientras que con la otra sostiene una palma de martirio. El santo, quien con sus predicaciones se había ganado el odio de sus adversarios, fue asesinado en 1252 en un bosque a medio camino entre Como y Milán. Su verdugo, Carino de Bálamo, le asestó varios golpes en la cabeza con un alfanje, fracturándole el cráneo. Al caer el santo al suelo, su asesino lo abandonó creyendo que yacía muerto. Sin embargo, san Pedro logró incorporarse y escribir en el suelo, con su propia sangre, aquellas palabras que con tan sólo siete años de edad había recitado ante su tío: *Credo in deum*⁷.

Fue entonces cuando Carino dio media vuelta y le clavó un puñal en el pecho hasta la empuñadura. Mientras, el compañero o *socius* de Pedro, fray Domingo, fue atravesado por una flecha al intentar huir del lugar de los hechos.

En recuerdo de su martirio, el santo suele mostrar un machete clavado en la cabeza (*gladium*), el cual en ocasiones se elimina dejando al descubierto la herida sangrante, y un puñal hendido o bien en el pecho, o bien en la espalda (*muco* o *falcastrum*)⁸.

Otro motivo iconográfico que suele acompañar al santo predicador es la *corona aureola*, un galardón concedido sólo a algunos santos en reconocimiento de uno de los siguientes méritos: la predicación, la virginidad y/o el martirio. En el caso de san Pedro de Verona, el protomártir dominicano habría sido premiado con las tres *coronae aureolae*: una blanca (virginidad), una dorada (predicación) y una roja (martirio)⁹.

En este sentido, cabe destacar el retablo de San Pedro Mártir conservado en el MNAC, obra de la primera mitad del siglo XIV, en el cual el artista incluye junto a las tres coronas la siguiente inscripción a modo de aclaración: *CONFESION, MARTIRIO y VIRGINITAS*¹⁰.

En algunas ocasiones es Dios o un grupo de ángeles quienes portan las coronas aunque, como en el caso de la representación de san Pedro Mártir realizada por Pedro Berruguete, conservada en el Museo del Prado, también pueden aparecer envolviendo la palma del martirio. A pesar de que son tres las coronas entregadas al santo, atributo que comparte con otros santos como san Juan Bautista¹¹ o santa Catalina de Siena¹², a veces se simplifica dicho motivo iconográfico y se representa una única *corona aureola*.

⁶ “Nuestra rasura ha de ser más bien grande que pequeña, según conviene a los religiosos, de suerte que entre la misma y las orejas no haya más de tres dedos. La tonsura se haga más arriba de las orejas.” Ver “Constituciones antiguas de la Orden”, *ibid.*, p. 742.

⁷ Según V. Alce, las primeras representaciones del martirio de san Pedro de Verona que muestran al santo escribiendo con su propia sangre la palabra “Credo” en el suelo datan de hacia la segunda mitad del siglo XIV. ALCE, Venturino (2007): p. 316.

⁸ *Ibid.*, p. 308; CARMONA MUELA, Juan (2003): p. 373; IMPROTA, Andrea (2011): p. 115.

⁹ BEDOUELLE, Guy (1994): p. 36; IMPROTA, Andrea (2011): pp. 116-117.

¹⁰ MALÉ, Gemma (2011): p. 58.

¹¹ Encontramos a san Juan Bautista luciendo esta triple corona o *aureola* en *La visión de san Agustín de san Jerónimo y san Juan Bautista* de Luca Signorelli, conservada en la National Gallery de Londres. HALL, Edwin y HORST, Uhr (1985): pp. 578-579, fig. 10. Ver también VOLPATO, Antonio (1984a; 1984b).

¹² Santa Catalina de Siena es coronada por dos ángeles con la triple corona o *aureola* en un grabado de Aldo Manuzio (1500) conservado en la Huntington Library de San Marino. HALL, Edwin y HORST, Uhr (1985): pp. 582-583, fig. 14.

Una iconografía un tanto peculiar del santo dominico se ha conservado en el convento de frailes predicadores de San Marcos de Florencia. En una de las lunetas del claustro de san Antonino, ubicada sobre la puerta que comunica el recinto claustral con la iglesia, el Beato Angelico representó a san Pedro Mártir, reconocible gracias a la herida sangrante que presenta en la cabeza, llevándose un dedo a los labios, gesto que ha sido interpretado como una invitación al silencio.¹³ Según G. Bedouelle, dicha solicitud puede resultar algo paradójica si tenemos en cuenta que se trata de un santo predicador. Sin embargo, en el *Liber Consuetudinum* de la Orden se alude ya al silencio que los frailes debían mantener, no solo en el templo, sino también en la mayoría de estancias conventuales:

“Guarden silencio nuestros frailes en el claustro, en el dormitorio, en las celdas, en el refectorio y en el oratorio de los frailes, a no ser que, acaso, silenciosamente, digan algo, pero esto sin completar la frase. Pero en cualquier otro lugar podrán hablar con licencia especial”¹⁴.

Fuentes escritas

Entre las fuentes escritas inspiradoras de la iconografía del santo dominicano objeto de estudio hemos de destacar las siguientes:

- su bula de canonización (9 de marzo de 1253).
- la leyenda de san Pedro de Verona incluida en la *Leyenda dorada* de Jacopo della Voragine (c. 1265).
- los episodios de la vida del santo recogidos por Gerardo de Frachet en sus *Vitae fratrum* (1255-1271).
- la *Leggenda* de fray Tomasso Agni da Lentini (1276).

Otras fuentes

Inocencio IV (1243-1254), en su bula *Magnis e Crebris*, fechada el 29 de marzo de 1253, concedía una indulgencia a todos aquellos fieles que visitasen la tumba de san Pedro Mártir, en San Eustorgio de Milán, el día de su festividad, fijada el 29 de abril.

El mismo pontífice, en la bula *Magna magnalia*, emitida el 8 de agosto de 1254, promovió el culto al recién canonizado fraile predicador, ante las reticencias surgidas entre los miembros de las órdenes religiosas de mayor antigüedad.

En la línea de su antecesor, Alejandro IV (1254-1261) confirmó la *Magna magnalia* y concedió indulgencias a aquellas personas que acudiesen a la iglesia dominicana de Toulouse con motivo de las fiestas de santo Domingo y san Pedro de Verona. Por su parte, Clemente IV (1265-1268) concedió indulgencias a todos aquellos peregrinos que fuesen a Milán para rendir culto a las reliquias del santo.

Al contrario de lo que ocurrió con el sepulcro y los restos del santo fundador, tanto la tumba como las reliquias de san Pedro Mártir fueron cuidadosamente custodiadas por parte de la comunidad de religiosos milanesa. Durante el verano de 1253, el cuerpo del protomártir dominicano fue exhumado y hallado incorrupto. Ante el milagroso

¹³ Gesto que repite el santo Domingo pintado por Fra Bartolomeo, entre 1511 y 1512, sobre una de las puertas de la hospedería de este mismo convento florentino. Ver SCUDIERI, Magnolia (1999): p. 75.

¹⁴ GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T (1987): p. 740.

descubrimiento, el santo fue expuesto en la plaza de San Eustorgio para que los fieles pudiesen contemplarlo, momento en el cual se optó por separar la cabeza del cuerpo para custodiarla aparte.

Ese mismo año, los fieles financiaron la realización de una reja decorada con leones y águilas que rodease y protegiese el sepulcro del santo, mientras la comunidad de religiosos de Milán llevaba a cabo una serie de obras en la iglesia conventual con el fin de adecuar el templo al creciente número de peregrinos que diariamente visitaban los restos del santo, atraídos por la naturaleza taumatúrgica de los mismos.

Otra de las fuentes fundamentales para el estudio iconográfico de san Pedro Mártir es la liturgia para la fiesta del santo, fijada desde un principio el 29 de abril, fecha que coincide siempre con el periodo pascual. Entre los cantos litúrgicos hallamos tres antífonas que hacen alusión a algunos de los atributos del santo.

La primera de ellas menciona la ya citada triple corona, con la que el santo accede al Reino de los Cielos: “*Petrus novus incola caelos laureatus ascendit, aureola triplici dotatus*”.

Por su parte, la denominada antífona “*ad Benedictus*” aclara el significado de cada una de estas *coronae aureolae*: “*Petrus pollens summa munditia, et prae fulgens doctrinae gratia, martyrii clarus victoria, trinae fulget coronae gloria*”, virtudes que vuelven a ser destacadas en la antífona “*ad Magnificat*”: “*O martyr egregie, doctor veritatis, puritatis vasculum...*”¹⁵

Extensión geográfica y cronológica

La Orden de Frailes Predicadores, fundada por santo Domingo de Guzmán y confirmada por Inocencio III el 22 de diciembre de 1216, surgió como una orden consagrada a la salvación de las almas por medio de la palabra y al combate de la herejía. A pesar de que la predicación itinerante propuesta por su fundador permitió el rápido crecimiento y expansión de la Orden, pronto se hizo necesario el empleo de otros medios de difusión del ideal dominicano, entre los cuales destacaron por su eficacia las imágenes.

En el capítulo general de 1254, celebrado en Bolonia, se insta a cada uno de los conventos de la Orden a incluir en sus calendarios litúrgicos y letanías las festividades tanto de santo Domingo de Guzmán como de san Pedro de Verona, además de aconsejar la incorporación de representaciones de ambos santos en las iglesias dominicanas (*Priores et alii fratres curam habeant diligente, quoad nomen beati Dominici et beati Petri Martyris in kalendaris et in letaniis scribantur (sic), et picturae fiant in ecclesiis et quod fiant festa eorum. Item festum beati Petri martyris fiat totum duplex et pax detur in conventu*)¹⁶, con la condición de que dichas obras respetasen las normas de austeridad establecidas en el *Liber Consuetudinum*, punto que volvería a tratarse en el capítulo general de París en 1256 (*ymagines eorum in locis congruentibus depingantur*)¹⁷.

Más tarde, en el capítulo general de Barcelona de 1261, con el fin de garantizar el ascetismo de las imágenes del fundador y del protomártir de la Orden, se exigió que tanto

¹⁵ ALCE, Venturino (2007): p. 309.

¹⁶ Ibid., p. 310.

¹⁷ SAPORITI, Francesca (2009): pp. 259-260.

la ejecución como la iconografía de estas fuesen sometidas al exhaustivo examen del prior y frailes de cada convento.

No obstante, hay que señalar que en un principio los religiosos más conservadores se opusieron a la presencia de imágenes en las iglesias conventuales por miedo a que las donaciones que su culto pudiese generar pusiesen en peligro la observancia del voto de pobreza entre las comunidades beneficiarias.

Galvano Fiamma, en su *Cronaca maggiore dell'ordine domenicano* (c. 1342), recoge un hecho sucedido en 1294. Durante una de sus visitas a Milán, el maestro general de la Orden, Esteban de Besançon, ordenó retirar la lámpara de hierro colocada sobre la tumba del protomártir, la cual aparece representada en el *Sepulcro de san Pedro Mártir* de Pedro Berruguete, puesto que consideraba que infringía el voto de pobreza. Esa misma noche, el superior de la Orden de Predicadores tuvo un sueño en el que era perseguido por san Pedro Mártir quien lo amenazaba con una cadena de hierro. Dicho episodio concluye con la muerte del propio Esteban.

Este trágico suceso no haría sino confirmar el importante culto desarrollado en torno a la figura del protomártir dominicano, así como el ornato del que fueron objeto sus reliquias desde su temprana canonización y el continuo conflicto existente en el seno de la Orden con respecto al voto de pobreza y su incompatibilidad con el aderezo de iglesias y estancias conventuales¹⁸.

Asimismo, cabe destacar el hecho de que tanto el proceso de canonización como la posterior promoción del culto a san Pedro de Verona fueron aprovechados por la Orden de Predicadores para relanzar e impulsar el culto a su santo fundador, el cual había gravemente decaído.

Tal y como ha señalado G. Bedouelle, la difusión de la iconografía del santo protomártir se vio inmensamente favorecida por el hecho de que san Pedro Mártir de Verona fue nombrado patrón de los inquisidores¹⁹, así como por la fundación en siglos posteriores de numerosas cofradías en su honor, por parte de familiares de algunos de los principales miembros del Santo Oficio²⁰.

Soportes y técnicas

Los frailes predicadores comenzaron a mostrarse partidarios de las representaciones iconográficas de sus dos santos a mediados del siglo XIII por lo que, tal y como ha apuntado G. Malé, son pocos los ciclos dedicados a santo Domingo de Guzmán y a san Pedro de Verona anteriores al siglo XIV.

Las primeras imágenes del protomártir dominicano surgieron como *marginalia*, decorando aquellos manuscritos manejados por los predicadores, entre los que destacan los antifonarios.

¹⁸ IMPROTA, Andrea (2011): pp. 105 y 107-108.

¹⁹ BEDOUELLE, Guy (1994): p. 31.

²⁰ CASTÁN Y ALEGRE, Miguel Ángel (1999); GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1991; 1997); MEERSSEMAN, Gilles-Gérard (1951); LÁZARO, José Enrique (1996); PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (2000).

Como ya se ha señalado, las representaciones de gran formato no surgirán hasta el siglo XIV. Entre los primeros ejemplos conservados destacan las tablas destinadas a decorar los pilares de los templos de la Orden. También abundan las imágenes de san Pedro Mártir acompañando a la Virgen con el Niño, junto a otra serie de santos o, incluso, formando parte de predelas. A estas habría que añadir aquellas escenas de la vida del santo representadas de manera aislada con un claro carácter devocional.

El primer gran ciclo dedicado a san Pedro de Verona es aquel que decora el propio sepulcro o *arca* del santo, realizado entre 1336 y 1339 por el escultor Giovanni di Balduccio y conservada en la capilla Portinari en la Basílica de San Eustorgio de Milán, la cual servirá de inspiración a las escenas de la vida del protomártir que decoran el interior de la Capilla de los Españoles en Santa María Novella en Florencia (1365-1366), obra de Andrea de Bonaiuto.

Dentro del panorama nacional, uno de los ciclos más antiguos conservados realizado sobre tabla es el Retablo de san Pedro Mártir expuesto en el MNAC, datado hacia el segundo cuarto del siglo XIV, coetáneo de los ciclos pictóricos murales de Santo Domingo de Puigcerdà y de la iglesia de la Sangre de Lliria²¹.

Precedentes, transformaciones y proyección

Tanto en la *Crucifixión con santos* del monasterio de San Mauricio de Milán, como en el fresco de la iglesia de San Pablo de Vercelli y en una imagen miniada de un Misal (Ms. 10 A 16) conservado en el Museo Meermann-Westreenianum en La Haya y fechado en 1390, san Pedro de Verona aparece representado sosteniendo la palma del martirio pero sin herida o arma alguna que pueda recordar su asesinato. La ausencia total de referencias iconográficas a la muerte violenta del santo podría estar relacionada, según F. Saporiti, con la lectura que tanto Inocencio IV como el beato Humberto de Romans, quinto Maestro General de la Orden de Predicadores entre 1254-1263, hicieron de la muerte de san Pedro de Verona. Ambos religiosos habrían subrayado la importante labor evangelizadora llevada a cabo por el fraile predicador a lo largo de su vida, quien habría enseñado a numerosos herejes el camino hacia Cristo sin hacer uso de la violencia. Parece ser que la tendencia a obviar la dimensión violenta de algunos episodios de la vida del santo habría llevado a los iconógrafos a liberar a Pedro de Verona de las heridas de su propio martirio. No obstante, la imagen de san Pedro Mártir fue empleada en diversas ocasiones como un instrumento de propaganda inquisitorial, sobre todo durante el reinado de los Reyes Católicos, por medio del cual legitimar la labor del Santo Oficio, tal y como se puede apreciar en las imágenes del protomártir dominicano conservadas en las portadas de Santo Tomás de Ávila y Santa Cruz la Real de Segovia²².

Con respecto a la proyección de la iconografía del santo dominicano en siglos posteriores, cabe destacar la existencia de un retrato de Girolamo Savonarola, prior de San Marcos entre 1491 y 1498, quien fue excomulgado, apresado y finalmente condenado a la hoguera el 23 de mayo de 1498. Cuando Fra Bartolomeo pintó este retrato para el convento de Santa María Magdalena en Caldine (Florencia), fechado entre 1508 y 1510, y conservado en el actual Museo de San Marcos en Florencia, las representaciones del fraile

²¹ MALÉ, Gemma (2011): pp. 64-65.

²² Ver CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007a; 2007b; 2009a; 2009b; 2012); CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2001); YARZA LUACES, Joaquín (2002).

estaban completamente prohibidas, por lo que la única forma no sólo de glorificarlo sino principalmente de poder difundir su efigie era la de hacerlo bajo la imagen de otro miembro de la Orden, para lo cual se eligió a san Pedro Mártir. Por ello Savonarola presenta una herida sangrante en la parte superior de la cabeza que no haría sino aludir al martirio del santo veronés²³.

Por último, I. Mateo Gómez ha señalado la singularidad desde el punto de vista iconográfico de una obra atribuida a Juan Correa de Vivar y fechada entre 1535 y 1545 en la que san Pedro Mártir, exento de nimbo pero identificable gracias a la herida que presenta en la cabeza, habría sustituido al apóstol san Pedro en el pasaje del *¿Quo Vadis?*²⁴

Prefiguración y temas afines

Los miembros de la Orden de Predicadores vieron en san Pedro de Verona al perfecto *alter Christus*. Como respuesta al incesante incremento del culto a san Francisco de Asís, los frailes predicadores decidieron promover la imagen del protomártir dominicano²⁵. De hecho, las semejanzas existentes entre Cristo y san Pedro Mártir cobraron una especial relevancia en la hagiografía del santo, influyendo posteriormente en su iconografía.

Ya en la bula de canonización se establece un cierto paralelismo entre el martirio del santo dominicano y la Pasión de Cristo, idea que ya habría estado presente en la carta que el fraile español Romeo de Atienza escribió a Raimundo Peñafort en mayo de 1252, donde informaba al Maestro General de la Orden sobre lo ocurrido a fray Pedro de Verona. Fray Romeo destaca el hecho de que el inquisidor no se defendió ante el ataque de sus asesinos, limitándose a repetir las exactas palabras que Cristo dirigió a su Padre desde la cruz: “*in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*”. Además, fray Romeo señala que, al igual que Cristo, Pedro murió “*in tempore nonis hora sexta*”²⁶.

La concepción de san Pedro Mártir como *alter Christus* queda de manifiesto en el ciclo de la Capilla de los Españoles de Santa Maria Novella. Sobre el acceso a la que un día fue la Sala Capitular del convento florentino, está representada la muerte del santo y su posterior ascenso a los cielos.

La exaltación de la figura de san Pedro Mártir prosigue en el ciclo pictórico de Andrea di Bonaiuto que decora el interior de la capilla, en el que el santo no es solo presentado como *alter Christus*, al haber sido ubicado su martirio enfrente de la escena de la Crucifixión, sino también como modelo de vida para sus hermanos.

La *Leggenda* de Tomasso Agni da Lentini insiste en las similitudes existentes entre el santo dominicano y Cristo. Tal y como señala el mencionado hagiógrafo, ambos habrían muerto en Semana Santa, a manos de infieles y habiendo sido vendidos a cambio de dinero²⁷.

²³ SCUDIERI, Magnolia (2005): p. 38.

²⁴ MATEO GÓMEZ, Isabel (2011).

²⁵ DELCORNO, Carlo (2007): p. 284.

²⁶ SAPORITI, Francesca (2009): p. 261, n. 13.

²⁷ Mientras que Cristo fue vendido por treinta monedas de oro, Pedro habría sido asesinado a cambio de cuarenta liras. MONTGOMERY, Scott B. (2000): pp. 4-5 y 18.

Por otro lado, la imagen de san Pedro de Verona ha sido en ocasiones confundida con la de Tomás Becket, quien, al igual que el santo dominicano, luce una herida en el cráneo en la que la hoja del machete o sable corto permanece hendida, así como un puñal que atraviesa su pecho. No obstante, el hábito blanquinegro propio de la Orden de Predicadores permite al espectador reconocer fácilmente la figura del protomártir dominicano²⁸.

Asimismo, D. Rico Camps ha destacado la asociación iconográfica que a finales del siglo XV se estableció entre san Pedro Mártir y san Pedro de Arbués, fraile predicador e inquisidor general de Aragón, asesinado por un grupo de ricos conversos en septiembre de 1485, el cual aparece representado junto a santo Domingo de Guzmán en la *Virgen de los Reyes Católicos*. Según el mencionado autor, Gil Morlanes el Viejo, artífice de los dos sepulcros del inquisidor, habría concebido al aragonés a imagen y semejanza del santo italiano, “tanto como para que ningún contemporáneo de Morlanes pudiese dudar ni un segundo de la asociación”. De esta forma, quedaban legitimados tanto la ascendencia de los ideales y del oficio de Arbués, como la existencia de la institución a la que tan fielmente sirvió: “Incluso el peregrino más iletrado, sordo y desconocedor de los sucesos acaecidos aquel septiembre de 1485 hubiese visto en el Arbués de la lápida no sólo un honesto seguidor y fiel defensor de la causa del italiano, sino también, y sobre todo, un nuevo san Pedro Mártir de Verona”²⁹.

Por último, san Pedro Mártir aparece en múltiples ocasiones asociado a la imagen del santo fundador, lo que ha ocasionado contaminaciones desde el punto de vista iconográfico, llegando incluso a representarse a santo Domingo de Guzmán portando una palma martirial, tal y como ocurre en el ya citado Misal del Museo Meermann-Westreenianum y en la tabla de Ambrosius Benson fechada hacia 1528, conservada en el Museo del Prado³⁰.

Selección de obras

- *San Pedro Mártir*. Simone Martini, *Político de Santa Catalina*, 1319. Pisa, Museo de San Mateo.
- Detalle del martirio de san Pedro de Verona. Giovanni di Balduccio, *Arca de san Pedro Mártir de Verona*, 1336-1339. Capilla Portinari. Basílica de San Eustorgio de Milán (Italia).
- San Pedro de Verona. Tabla central del *retablo de san Pedro Mártir*, segundo cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC.
- Escenas de la vida y muerte de san Pedro de Verona. Iglesia del Monasterio de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España), capilla del Evangelio, 1414-1432.
- Andrea de Bonaiuto, *Martirio de san Pedro de Verona*, 1365-1366. Fresco en el interior de la Capilla de los Españoles de Santa María Novella en Florencia (Italia).

²⁸ RÉAU, Louis (1998): p. 70; POZA YAGÜE, Marta (2013).

²⁹ RICO CAMPS, Daniel (1995a): pp. 180 y 184; RICO CAMPS, Daniel: (1995b): p. 116.

³⁰ SAPORITI, Francesca (2009): p. 264, n. 22.

- Fra Angelico, *Tríptico de san Pedro Mártir*, anterior a 1429. Museo de San Marcos de Florencia.
- San Pedro de Verona. *Breviario de María de Saboya*, Milán (Italia), c. 1430. Chambéry, Bibliothéque Municipale, Ms. 4, fol. 470.
- Fra Angelico, *Martirio de san Pedro de Verona*, c. 1430. Museo de San Marcos de Florencia, Misal 558, fol. 41v.
- Fra Angelico, *San Pedro Mártir rogando silencio*, 1441-1443. Claustro de san Antonino, San Marcos de Florencia (Italia).
- Relieve de san Pedro Mártir, 1444. Venecia (Italia), Basílica de los santos Juan y Pablo de Venecia (Italia).
- San Pedro Mártir con donante. Maestro de la leyenda de santa Lucía, *Tríptico de la Virgen con Niño*, anterior a 1483, tabla lateral izquierda. Los Angeles County Museum of Art.
- Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *La Virgen de los Reyes Católicos*, 1491-1493. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Pedro Berruguete, *San Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Pedro Berruguete, *La muerte de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Pedro Berruguete, *Sepulcro de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fra Bartolomeo, *Retrato de Girolamo Savonarola como san Pedro Mártir*, 1508-1510. Museo de San Marcos de Florencia.
- Ambrosius Benson, *Santo Domingo de Guzmán*, c. 1528. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Juan Correa de Vivar, *Aparición de Cristo a san Pedro Mártir*, 1535-1545. Colección particular.

Bibliografía

ALCE, Venturino (1953): “Iconografia di S. Pietro da Verona Martire Domenicano”, *Memorie Domenicane*, LXX, pp. 100-114.

ALCE, Venturino (2007): “L’iconografia di san Pietro martire nel Duecento nella prima metà del Trecento”. En: *Martire per la fede: San Pietro da Verona domenicano e inquisitore*. Edizioni Studio Domenicano, Bologna, pp. 307-329.

BEDOUELLE, Guy (1994): *A immagine di San Domenico. Giordano di Sassonia, Pietro da Verona, Tommaso d’Aquino, Fra Angelico, Caterina da Siena, Las Casas, Caterina de’ Ricci, Martino de’ Porres, Lacordaire, Domenico*. Jaca-Book, Milán.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007a): “El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, adalides de la propaganda inquisitorial”. En: *Isabel La Católica y su época*. Universidad de Valladolid, Valladolid, vol. 2, pp. 1283-1311.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007b): “Iconografía del prestigio: la escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano”, *Res publica: revista de filosofía política*, nº 18, pp. 395-412.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007c): “La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 173, pp. 20-41.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007d): “El código medieval como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila”. En: *Libros con arte. Arte con libros*. Universidad de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Cáceres, pp. 147-157.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009a): “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39/1, pp. 357-387. Disponible en línea:
<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/107/108>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009b): “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, nº 325, pp. 19-34. Disponible en línea:
<http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewArticle/136>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2010): “La violencia de las imágenes al servicio del poder: el retablo de San Pedro de Verona en el convento de Santo Tomás de Ávila”. En: *Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León: aportaciones de jóvenes historiadores*. Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 147-164.

CALDWELL, Christine (2000): “Peter Martyr: The Inquisitor as Saint”, *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 31, nº 1, pp. 137-174.

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid, pp. 372-376.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2001): “Patrocinio regio e inquisición: el programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época* (1999). Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 447-462.

CASTÁN Y ALEGRE, Miguel Ángel (1999): “La cofradía de San Pedro Mártir de Verona en el reino de Aragón”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 276, p. 681.

CID PRIEGO, Carlos (1961-1962): “Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà”, *Anales del Instituto de Estudio Gerundenses*, XV, pp. 5-101.

DELCORNO, Carlo (2007): “San Pietro Martire nella predicazione duecentesca”. En: *Martire per la fede. San Pietro da Verona domenicano e inquisitore*. Edizioni Studio Domenicano, Bologna, pp. 276-306.

DONDAINE, Antoine (1953): “Saint Pierre Martyr: Études”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 23, pp. 69-107.

FOURNES, Ghislaine (2007): “La Virgen de los Reyes Católicos, masque et miroir de la royauté”, *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº 3. *Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale (XI^e-XV^e siècle)*. Disponible en línea: <http://e-spania.revues.org/87>

GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1991): “Una aproximación a la hermandad inquisitorial de San Pedro Màrtir”, *Cuadernos de investigación histórica*, nº 14, pp. 45-86.

GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1997): “La Cofradía de San Pedro Màrtir en los tribunales inquisitoriales del Levante español: Valencia y Murcia”. En: *Religiosidad popular en España: actas del Simposium*, vol. 1. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 1007-1026.

GALMES, Lorenzo; GÓMEZ, Vito T. (1987): *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

HALL, Edwin y UHR, Horst (1985): “Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography”, *The Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 4, pp. 567-603.

IMPROTA, Andrea (2011): “Dal pulpito al sepolcro. Contributo per l'iconografia di San Pietro Martire da Verona tra XIII e XIV secolo”, *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 1, pp. 105-119. Disponible en línea: <http://www.porticvm.com/images/stories/Imatges/Pdf/pulpito.pdf>

ITURGÁIZ CIRIZA, Domingo (2003): “Inquisición e iconografía. La cueva de santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia”, *Ciencia Tomista*, vol. 130, nº 423, pp. 189-215.

KAEPPELI, Thomas (1947): “Une somme contre les hérétiques de S. Pierre Martyr (?)”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 17, pp. 295-335.

LARIOS RAMOS, Antonio (2005): “Los Dominicos y la Inquisición”, *Clío & Crimen. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 2, pp. 81-126. Disponible en línea: https://www.durango-dala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_445_1.pdf

MACIÀ I GOU, Montserrat (2005): “Els murals de Sant Domènec de Puigcerdà”. En: *L'art gòtic a Catalunya: Pintura: De l'inici a l'italianisme*, vol. I. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 115-118.

MALÉ, Gemma (2011): “El retaule de sant Pere Màrtir de Verona: un instrument de propaganda dominica”, *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 2, pp. 52-67. Disponible en línea: <http://www.porticvm.com/images/stories/Imatges/Pdf/mal.pdf>

MATEO GÓMEZ, Isabel (2011): “Una inusual iconografía de san Pedro Màrtir en una tabla de Juan Correa de Vivar”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIV, nº 336, pp. 390-394. Disponible en línea: <http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/485>

MEERSSEMAN, Gilles-Gérard (1951): “Études sur les anciennes confréries dominicaines”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 22. 1952, pp. 5-176.

MERLO, Grado Giovanni (2002): “Il senso delle opere dei frati Predicatori in quanto «inquisitores haereticae pravitatis»”. En: *Le scritture e le opere degli inquisitori*. Cierre Edizioni, Verona, pp. 9-30.

MERLO, Grado Giovanni (2004): “Predicatori e inquisitori: Per l’avvio di una riflessione”. En: *Praedicatorum Inquisitores. The Dominicans and the Medieval Inquisition*, Acts of the 1st International Seminar on the Dominicans and the Inquisition (Rome, 23-25 February 2002). Istituto Storico Domenicano, Roma, pp. 13-31.

MONTGOMERY, Scott B. (2000): “*Il Cavaliere di Cristo: Peter Martyr as Dominican Role Model in the Fresco Cycle of the Spanish Chapel in Florence*”, *Aurora*, vol. 1, pp. 1-28.

ORLANDI, Stefano (1953): “St. Pierre-Martyr”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. XXXIII, pp. 66-162.

PASAMAR LÁZARO, José Enrique (1996): “Inquisición en Aragón: la Cofradía de San Pedro Mártir de Verona”, *Revista de la Inquisición*, n° 5, pp. 303-316.

PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (2000): “Inquisición murciana y reorganización de la Cofradía de San Pedro Mártir de Verona (siglo XVIII)”, *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, n° 9, pp. 87-100.

POZA YAGÜE, Marta (2013): “Santo Tomás Becket”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n° 9, pp. 53-62.

PRUDLO, Donald S. (2010): “The Cult of St. Peter of Verona in the British Isles”. En: ROGERS, Nicholas (ed.): *The Friars in Medieval Britain*. Shaun Tyas, Donington, pp. 194-207.

PRUDLO, Donald S. (2012): *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (†1252)*. Ashgate Publishing, Aldershot.

RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, tomo 2/vol. 5. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 69-72.

RICO CAMPS, Daniel (1995a): “El sepulcro de Pedro de Arbués y su contexto”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 59-60, pp. 169-204.

RICO CAMPS, Daniel (1995b): “La imagen de Pedro Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón”, *Locus Amoenus*, n° 1, pp. 107-119. Disponible en línea: <http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n1p107.pdf>

SAPORITI, Francesca (2009): “L’immagine spezzata. A partire da san Pietro martire: ricerche sull’iconografia dei santi domenicani nell’Italia nord-occidentale”. En: *Giovanni di Saluzzo. Settecento anni di storia*. Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, Cuneo, pp. 259-277.

SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1994): “Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 6, pp. 205-212. Disponible en línea:

https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/978/19596_13.pdf?sequence=1

SCUDIERY, Magnolia (2005): *Museo di San Marco*. Giunti, Florencia.

SCUDIERY, Magnolia (2004): *Gli affreschi dell'Angelico a San Marco*. Giunti, Florencia.

VOLPATO, Antonio (1984a): "Corona aurea e Corona aureola: ordini e meriti nella ecclesiologia medioevale", *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, nº 91, pp. 115-182.

VOLPATO, Antonio (1984b): "Il tema agiografico della triplice aureola nei secoli XIII-XV". En: BOESCH, Sofia; SEBASTIANI, Lucia (eds.): *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*. L. U. Japadre Editore, L'Aquila – Roma, pp. 511-525.

YARZA LUACES, Joaquín (2002): "Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete". En: ALPERS, Svetlana et al.: *Historias Inmortales*. Galaxia Gutenberg, Madrid, pp. 25-54.



Martirio de san Pedro de Verona.
Misal, París, c. 1250-1260. Clermont-Ferrand, BM, Ms. 62, fol. 198v.
http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimag/e/enlumine/irht4/IRHT_081159-p.jpg
[captura 24/5/2013]



San Pedro Mártir.
Simone Martini, *Políptico de Santa Catalina*, 1319. Pisa, Museo de San Mateo.
[http://www.dominicos.net/santos/san_pedro_de_verona/102_san_pedro_martir_detalle_\(poliptico_de_santa_catalina_Simone%20martini_1319\).jpg](http://www.dominicos.net/santos/san_pedro_de_verona/102_san_pedro_martir_detalle_(poliptico_de_santa_catalina_Simone%20martini_1319).jpg) [captura 24/5/2013]



San Pedro de Verona.
Tabla central del *Retablo de san Pedro Mártir*, segundo cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC.
<http://art.mnac.cat/fitsatecnica.html?inventoyNumber=015820-000&lang=es> [captura 24/5/2013]



Andrea de Bonaiuto, *Martirio de san Pedro de Verona*, 1365-1366. Fresco en el interior de la Capilla de los Españoles de Santa María Novella de Florencia (Italia).

[Foto: autora]



Escenas de la vida y muerte de san Pedro de Verona. Detalle del martirio. Monasterio de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España), capilla del Evangelio, 1414-1432.

[Foto: autora]



◀ Fra Angelico, *Tríptico de san Pedro Mártir*, ant. 1429, detalles de la efigie del santo y de la escena del martirio. Museo de San Marcos de Florencia (Italia).

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Angelico%2C_pala_di_san_pier_maggiore%2C_1425_ca.jpg
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Fra_Angelico_-_St_Peter_Martyr_Altarpiece_%28detail%29_-_WGA00616.jpg [capturas 4/5/2013]

▼ San Pedro de Verona.

Breviario de María de Saboya, Milán (Italia), c. 1430. Chambéry, BM, Ms. 4, fol. 470, inicial.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/sav_image/enlumine/irht1/IRHT_035586-p.jpg [captura 24/5/2013]



▲ Fra Angelico, *Martirio de san Pedro de Verona*, c. 1430. Museo de San Marcos de Florencia (Italia), Misal 558, fol 41v.

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/14/2illumir.html> [captura 24/5/2013]

► Fra Angelico, *San Pedro Mártir rogando silencio*, 1441-1443. Claustro de san Antonino, San Marcos de Florencia (Italia).

<http://uploads3.wikipaintings.org/images/fra-angelico/st-peter-martyr-1442.jpg> [captura 10/4/2014]





San Pedro Mártir, 1444. Venecia, Basilica de los santos Juan y Pablo.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Venezia_SS._Giovanni_e_Paolo_-_Fianco_-_15_-_Portale_da_ex_scola_SS._Vincenzo_e_Pietro_Martire_-1444-_-_Foto_G._Dall%27Orto%2C_30-Sept-2007.jpg
[captura 24/5/2013]



San Pedro Mártir con donante. Maestro de la leyenda de santa Lucía, *Tríptico de la Virgen con Niño*, ant. 1483, tabla lateral izquierda. Los Ángeles, LACMA.

<http://collections.lacma.org/node/236748> [captura 24/5/2013]



Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *La Virgen de los Reyes Católicos*, 1491-1493. Madrid, Museo Nacional del Prado, detalle.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01260.jpg
[captura 24/5/2013]



◀ **Pedro Berruguete, *San Pedro Mártir*, c. 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00617.jpg
[captura 24/5/2013]

▶ **Pedro Berruguete, *La muerte de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00613.jpg
[captura 24/5/2013]





Pedro Berruguete, *Sepulchro de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00614.jpg [captura 24/5/2013]



Fra Bartolomeo, *Retrato de Girolamo Savonarola como san Pedro Mártir*, 1508-1510. Museo de San Marcos de Florencia.

http://www.dominicos.net/santos/san_pedro_de_verona/145_savonarola_como_pedro_martir_%28fra_bartolomeo_san_marcos_florencia%29.html [captura 24/5/2013]

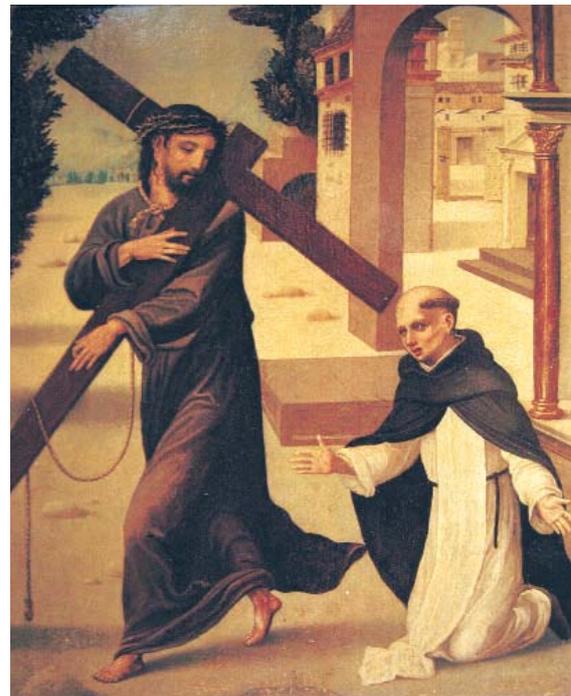


◀ **Ambrosius Benson, *Santo Domingo de Guzmán*, c. 1528. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01303.jpg [captura 24/5/2013]

▶ **Juan Correa de Vivar, *Aparición de Cristo a san Pedro Mártir*, 1535-1545. Colección particular.**

<http://archivospañoldarte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/485/482> [captura 24/5/2013]



NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ghis.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 editorial examinará la propuesta y la remitirá a pares ciegos para su revisión. 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.

Los números de la revista son semestrales, publicándose en junio y diciembre de cada año. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica tiene como e-ISSN 2254-853X.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract y Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.
- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.

- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausícaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

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

Recursos y ediciones digitales

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

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, n° 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

Citas de RDIM

Si cita material publicado en esta revista puede referenciarlo del siguiente modo: APELLIDOS, Nombre, “Título”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol., n°, año, pp... (fecha de consulta)