Revista Digital de Iconografía Medieval

Volumen VI · Nº 12 · 2014

e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

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

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

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

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

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

Teléfono: 913947785
Email: irgonzal@ucm.es

Página web:
https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

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

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)
Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fdagarcia@ucm.es)
Herbert González Zymla, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)
Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)
Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado
Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille
Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London
Borja Franco Llopis, Universitat de València
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Sandra Sáenz-López Pérez, Biblioteca Nacional de España

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

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

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

Imagen de cubiertas: Detalle de la portada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers [foto: Fco. de Asís García; diseño: Luis López del Hierro]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X Volumen VI, nº 12 2014

SUMARIO

Páginas

La Anunciación 1-16
Laura RODRÍGUEZ PEINADO

El libro de la vida 17-27
Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

La lucha de caballeros en el Románico 29-41
Diana OLIVARES MARTÍNEZ

El Roman de Renard 43-62
Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN

Santa Anastasia en la Iglesia Oriental: ámbito eslavo y bizantino 63-79
Susana NAVARRO AGUSTÍ

La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal) 81-104
Ana Cristina SOUSA y Lúcia Maria ROSAS

LA ANUNCIACIÓN

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Recibido: 3/11/2013
Aceptado: 9/9/2014

Resumen: Con este término se identifica el momento en que la Virgen María escucha las palabras del arcángel Gabriel anunciándole que va a ser Madre de Dios. Como el Verbo se hizo carne en la persona de Jesucristo cuando la Virgen aceptó el mensaje divino, si se representa este instante se trata de la Encarnación. Forma parte del Ciclo de la Infancia de Cristo porque es el origen de su vida humana y el primer acto de la Redención, calificada por Beda el Venerable como *exordium nostrae Redemptionis*[1]. San Lucas en su evangelio (1, 26-38) relata el episodio acaecido en Nazaret, pero no describe el lugar, únicamente cita la turbación de María ante las palabras del ángel, actitud que la caracterizará en las representaciones de la escena. En la iglesia oriental el icono de la Anunciación se situaba en el iconostasio o en la puerta de acceso al templo[2]; y en Occidente fue tema habitual en las portezuelas de los trípticos y polípticos.

Palabras clave: Anunciación; Anunciación de la Virgen; Anuncio del Ángel a María; Salutación angélica; Encarnación.

Abstract: The term "Annunciation" identifies the moment when the Virgin Mary hears the words of the Archangel Gabriel announcing her as the Mother of God. Since the Word became flesh in the person of Jesus Christ when the Virgin accepted the divine message, the depiction of this event always concerns the subject of the Incarnation. The Annunciation is part of the Cycle of the Infancy of Christ, as it marks the origin of his human life and his first act of redemption, described by Bede as *nostrae Redemptionis exordium*. The Gospel of Luke (1, 26-38) narrates how the episode happened in Nazareth, but it does not pinpoint the exact place, only quoting the embarrassment felt by Mary when exposed to the words of the angel, an attitude that characterizes the representations of the scene. In the Eastern Church, the icon of the Annunciation stood either on the iconostasis or on the temple's door, whereas in the West it was a common subject on the small doors of triptychs and polyptychs.

Keywords: Annunciation; Annunciation to the Virgin; Annunciation of the Angel to Mary; Angelic salutation; Incarnation.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La Virgen, visiblemente turbada y en actitud recogimiento escucha las palabras del arcángel Gabriel. Viste túnica y manto, el cual puede cubrirle a modo de toca; su indumentaria es generalmente azul y roja, como corresponde a la Madre de Dios y puede

[1] RÉAU, Louis (1996): p. 182.

[2] "Es ella, la Virgen, la puerta que mira a Oriente que llevará en su seno a Aquel que avanza en Oriente sobre el cielo de los cielos y permanecerá inaccesible a nosotros". PEDRO, OBISPO DE ARGOS († post. 922): *Homilía a la Presentación de la Virgen*, 7 (*PL*, vol. 104, cols. 1857-1866).

estar sentada, en pie o arrodillada[3]. Cuando está sentada, en las representaciones bizantinas su sitial es un trono con escabel guarnecido con pedrería y vestido con almohadones; en las representaciones occidentales se recubre con ricos tejidos y en el Tríptico Mérode (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) se sienta en el suelo en señal de humildad. De pie se representa tanto en Oriente como en Occidente mostrando respeto mediante su actitud. En el último siglo de la Edad Media puede recibir el mensaje arrodillada, lo que se ha querido poner en relación con las *Meditaciones* de Pseudo Buenaventura aunque parte de una tradición plástica anterior[4].

Siguiendo las fuentes apócrifas puede sujetar con una mano un huso con el que hila la púrpura (*Protoevangelio de Santiago* y *Evangelio Armenio de la Infancia*), atributo más propio del mundo bizantino[5], mientras en Occidente sostiene un libro en el que según algunos exégetas lee y medita sobre las palabras del profeta Isaías (Is, 7, 14) [6]. Mientras tanto, con la otra mano gesticula con la palma hacia fuera en señal de sorpresa ante el anuncio divino o acepta su misión corredentora posando su mano en el pecho o el vientre. En el *Retablo de la Vida de la Virgen y San Francisco* (Museo del Prado, Madrid), la Virgen genuflexa une sus manos en oración mientras escucha el las palabras del ángel. En alguna ocasión la Virgen, en estado de gestación, apoya su mano sobre el vientre, indicando así que Anunciación y Encarnación se producen a un mismo tiempo, tal como ocurre en la Anunciación de Caleruega (Burgos)[7].

El arcángel Gabriel, cuya actitud activa contrasta con el misticismo de María, viste túnica y manto que puede transformarse en hábito blanco y dalmática. Con las alas desplegadas, está de pie ante su receptora, a menudo con los pies en movimiento como evidencia de su reciente descenso, o iniciando una genuflexión, postura que parece proceder de la influencia de los dramas litúrgicos donde el ángel adopta esta costumbre feudal, muestra del ideal caballeresco y trovadoresco del caballero arrodillado ante la dama[8]. Suele sujetar un báculo como símbolo de su poder delegado que puede rematar en un pomo o una cruz, atributo que en los siglos del Gótico podía sustituirse por una flor de lis aludiendo a la pureza de la destinataria del mensaje o una rama de olivo como símbolo de paz[9]. Con el gesto oratorio de su mano derecha transmite a María el mensaje divino, apoyándose en ocasiones con filacterias con las palabras de la salutación *Ave María Gratia Plena*. En otras ocasiones cruza sus manos sobre el pecho en un gesto propio del ideal caballeresco y en señal de veneración.

---

[3] La Virgen sentada toma como modelo las imágenes imperiales. Su posición de pie es una muestra de respeto ante el emisario divino. Cuando está arrodillada es en señal de humildad al escuchar las palabras del ángel.

[4] RÉAU, Louis (1996): p. 188.

[5] La Virgen como Nueva Eva será la encargada de borrar la falta de la primera mujer, por eso aunque ambas pueden representarse hilando, Eva desarrolló esta actividad como trabajo cuando fue expulsada del Paraíso, mientras la Virgen como nueva Eva hila el velo del templo y su Encarnación hizo posible la salvación del género humano.

[6] GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996): p. 15, n. 18.

[7] Este grupo de Anunciaciones ha sido objeto de un reciente Trabajo Fin de Grado realizado por T. Ibáñez Palomo en la Universidad Complutense de Madrid, curso 2013-2014.

[8] GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 223-224.

[9] Una rama de olivo lleva el ángel de la Anunciación de Simone Martini (Galleria degli Uffizi, Florencia), pero en este caso hace una referencia velada a la supremacía de Siena sobre Florencia, por ser el olivo símbolo de la primera. RÉAU, Louis (1996): p. 192.

En un celaje formado por círculos concéntricos la imagen de Dios Padre bien de forma figurada, representado como un hombre barbado (Anunciación de Ustiug, Galería Tretiakov, Moscú; Mosaico de Jacopo Torriti, Santa Maria Maggiore, Roma), tocado con tiara o corona, sujetando el orbe y bendiciendo (*Retablo de la vida de la Virgen y San Francisco*, Museo del Prado; tapiz de Arras del Metropolitan Museum of Art, Nueva York; grupo escultórico de Veit Stoss, iglesia de San Lorenzo de Nürnberg) ratifica el mensaje angélico. Del Padre sale un haz de luz por el que el Espíritu Santo en forma de paloma se dirige a la elegida, su presencia enfatiza el misterio de la Encarnación al disponerse sobre la cabeza de la Virgen (Pinturas murales de Sorpe, MNAC, Barcelona; *Retablo de Felipe el Atrevido*, Musée des Beaux-Arts, Dijon; *Díptico de la Anunciación* de Jan Van Eyck, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) escenificando el versículo de San Lucas "El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por eso el hijo engendrado será santo" (Lc. 1, 35). En representaciones más tardías, por los rayos puede transitar el Niño cargado con una cruz haciendo alusión a la *conceptio per aurem* que pone de manifiesto que la Encarnación se lleva a cabo en el momento en que la Virgen escucha el mensaje angélico y acepta su mandato[10] (Tapiz de Arras y *Tríptico Mérode* del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Un atributo propio de las anunciaciones góticas es el jarrón de lirios entre las dos figuras principales. Las flores hacen referencia a triple virginidad de María, antes, durante y después del parto[11], por lo que no siempre presentan el mismo estadio de floración –capullo, semiabierta y abierta–, aspecto que hay que tener en cuenta para hacer la lectura iconográfica apropiada.

Aunque en algunas representaciones la acción transcurre en escenario indefinido y apenas ambientado, en la tradición bizantina tiene lugar en el exterior, entre arquitecturas que simbolizan el Templo y la ciudad de Nazaret, y la Virgen puede estar junto a un pozo del que acababa de sacar agua según los textos apócrifos[12]. En los siglos XIV y XV cuando el anuncio del ángel tiene lugar en un exterior este es un espacio acotado, el *hortus conclusus*, símbolo de pureza virginal inspirado en el pasaje del *Cantar de los Cantares* donde se compara a la amada con un jardín cerrado y una fuente escondida (IV, 12), como los espacios porticados que forman parte de los claustros monásticos donde las sitúa Fra Angelico en los ejemplos del Museo di San Marco de Florencia y del Museo del Prado.

En el arte occidental la Virgen está en un interior, que puede ser un templo[13], una estancia palaciega o una habitación burguesa donde el mobiliario aporta familiaridad a la escena. La estancia puede estar cerrada haciendo referencia ritual a María como "puerta del cielo"[14], y la presencia de ventanas, además de ser un elemento que aporta realismo, se convierten en un símbolo virginal, porque igual que la luz atraviesa el cristal sin dañarlo,

[10] Véase para esta iconografía GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996) y (2003-2008).

[11] RÉAU, Louis (1996): p. 192. También puede ser una referencia a la primavera, estación en la que se produjo este hecho. Su origen pudo estar en el jarro de agua que llenaba la Virgen cuando escuchó las palabras del ángel junto al pozo. Vid. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996): p. 15, n. 17.

[12] RÉAU, Louis (1996): p. 186.

[13] San Bernardo en sus homilías compara a la Virgen con un templo, vid. RÉAU, Louis (1996): p. 195.

[14] AMO HORGA, Luz María del (2009): p. 236.

el Hijo de Dios nació de una virgen sin mancillarla, como se difunde en la literatura mística y la poesía de la época[15].

La Anunciación pasa de ser un tema histórico a tener un sentido redentor al hacer referencia a la Encarnación, porque la Virgen se convierte en imprescindible y en el primer paso para que se produzca la redención, es la Nueva Eva que libera al género humano de la muerte mientras Eva le abocó al pecado[16], por eso en la obra de Fra Angelico del Museo del Prado Adán y Eva son expulsado por el ángel del Paraíso mientras tiene lugar el anuncio del ángel a María.

Fuentes escritas

La Anunciación del ángel a María se narra en el Evangelio de San Lucas (1, 26-38), pero para su representación plástica se tuvieron en cuenta las fuentes apócrifas, mucho más prolijas en la descripción de los acontecimientos.

El *Protoevangelio de Santiago* (XI, 1-3), que narra en sus primeros capítulos el nacimiento de María y su dedicación a hilar la púrpura y la escarlata para el velo del Templo, comienza el relato junto al pozo en el que María va a por agua donde oye una voz sobrenatural que la turba, se dirige a su casa y escucha el mensaje angélico mientras está hilando:

> "Y he aquí que un ángel del Señor se le apareció, diciéndole: no temas, María, porque has encontrado gracia ante el Dueño de todas las cosas, y concebirás su Verbo […]. La virtud del Señor te cubrirá con su sombra […]. Y María dijo: he aquí la esclava de Señor, hágase en mí según tu palabra".

El *Evangelio Armenio de la Infancia* (V, 1-11) lo narra en términos semejantes e identifica al ángel con Gabriel:

> "Y he aquí que el ángel del Señor llegó, y penetró cerca de ella, estando las puertas cerradas […] y le dijo: Regocíjate […]. María sintió pánico […] y el ángel dijo: No te espantes, María, bendita entre todas las mujeres. Yo soy el ángel Gabriel, enviado por Dios para comunicarte que quedarás encinta, y que darás a luz al hijo de Altísimo […]. Recibe la invitación contenida en este mensaje que acabo de hacerte y regocíjate. […].
>
> Humilla tu oído, y cree todo lo que te revelo […]. Al penetrar en tu seno, y habitar en él, purificará y santificará toda la esencia de tu carne, que se convertirá en templo suyo […]. El Espíritu Santo vendrá a ti, y la potencia del Altísimo te cubrirá con su sombra […], y tu virginidad permanecerá intacta […].
>
> María dijo: […] hágase en mí según tu palabra […] (y) el Verbo divino penetró en ella por su oreja […]. Y, en el mismo momento, comenzó el embarazo".

El *Evangelio de Pseudo-Mateo* (IX, 1-2) narra la escena de forma más sucinta y describe la Encarnación como una luz del cielo que habitará en la Virgen:

---

[15] "Como un rayo de sol / a través de una ventana puede pasar / sin hacer ningún daño / al vidrio traslúcido / también, aunque de manera más sutil / de una madre intacta / nace Dios, el Hijo de Dios".

[16] San Ireneo dice al respecto: "De la misma manera que aquella había sido seducida por el discurso de un ángel hasta el punto de alejarse de Dios a su palabra, así esta recibió la buena nueva por el discurso de un ángel, para llevar en su seno a Dios, obedeciendo su palabra; y como aquella había sido seducida para desobedecer a Dios, esta se dejó convencer a obedecer a Dios; por ello, la Virgen María se convirtió en abogada de la virgen Eva. Y de la misma forma que el género humano había quedado sujeto a la muerte a causa de una virgen, fue librado de ella por una Virgen" (*Adversus Haereses*, 5, 19, 1).

> "Mientras María se encontraba en la fuente, llenando su cántaro, un ángel del Señor le apareció, y le dijo: Bienaventurada eres, María, porque has preparado en tu seno un santuario para el Señor. Y he aquí que vendrá una luz del cielo a habitar en ti, y, por ti, irradiará sobre el mundo entero.
>
> Y, al tercer día, mientras tejía la púrpura con sus manos, se le presentó un joven de inenarrable belleza. Al verlo, María quedó sobrecogida de temor, y se puso a temblar. Pero el visitante le dijo: No temas, ni tiembles, María, porque has encontrado gracia a los ojos de Dios, y de Él concebirás un rey, que dominará no solo la tierra, sino también los cielos, y prevalecerá por los siglos de los siglos".

El *Evangelio de la Natividad de María* también identifica al ángel con Gabriel y no menciona la escena de la fuente (IX, 1-4):

> "El ángel Gabriel fue enviado a ella por Dios, para anunciarle que concebiría al Señor […]. Y, entrando en su casa, inundando con gran luz la habitación en que se encontraba […], le dijo: Salve María, virgen muy agradable a Dios, virgen llena de gracia, el Señor es contigo, bendita eres entre todas las mujeres, bendita eres por encima de todos los hombres que hasta el presente han nacido […]. No temas, María, que mi salutación oculte algo contrario a tu castidad. Has encontrado gracia ante el Señor, por haber escogido el camino de la pureza, y, permaneciendo virgen, concebirás sin pecado, y parirás un hijo. […]. El Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra […]. Entonces, María, con las manos extendidas y los ojos elevados al cielo, dijo: He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra".

El *Evangelio de Taciano* (III, 1-8), es más cercano al relato de San Lucas:

> "El ángel Gabriel fue enviado por Dios a […] Nazaret, para que visitase a una virgen, desposada con un varón que se llamaba José […]. Y, entrando el ángel adonde ella estaba, le dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo y bendita eres entre las mujeres. Mas ella, cuando lo vio, se turbó de sus palabras […]. Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia cerca de Dios. Y he aquí que concebirás en tu seno, y parirás un hijo, y llamarás su nombre Jesús […] El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te hará sombra, por lo cual lo que de tu vientre nacerá será llamado Hijo de Dios. […] Entonces María dijo: He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra".

Las tradiciones medievales sobre esta leyenda y sus oportunas explicaciones teológicas que sirven para configurar su iconografía se inspiran en los textos apócrifos y son recogidas por Vicente de Beauvais en su *Speculum Historiae* (c. 1250) y por Jacopo de la Voragine en la *Leyenda Dorada*[17].

Otras fuentes

La festividad de la Anunciación ya se celebraba en Palestina en el siglo IV. En el siglo V se redactaron algunos sermones y se crearon himnos como el *Akathistos*[18], incluido en la liturgia como la máxima expresión de culto a la Virgen; pero fue a partir del siglo VI cuando esta festividad litúrgica se empezó a celebrar solemnemente en Constantinopla y a partir del pontificado de Sergio I (687-701) en Roma.

---

[17] Para la obra de Vicente de Beauvais vid. http://www.arlima.net/uz/vincent_de_beauvais.html. SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1989): pp. 211-216.

[18] Compuesto en griego a finales del siglo V, se desconoce su autor y forma parte desde entonces de la liturgia bizantina en las festividades marianas. SABE ANDREU, Pedro (2005).

Como se ha mencionado, durante la Edad Media, el teatro litúrgico también contribuyó en la conformación de la escena, tanto en la actitud como en la indumentaria de los personajes[19].

Extensión geográfica y cronológica

La primera representación de la Anunciación se encuentra en un *loculus* del arenario de la catacumba romana de Priscila (siglo III) donde la Virgen está sentada y el ángel presenta el aspecto de un joven romano. También se representa en otras catacumbas como las de los Santos Pedro y Marcelino.

En el mosaico del arco triunfal de Santa Maria Maggiore en Roma (c. 432-440), la Virgen, sentada en un trono y vestida como una dama de la corte, maneja un huso con el que hila la púrpura para el velo del Templo mientras escucha las palabras del ángel que está acompañado de un cortejo celestial, como si se tratara de una escena imperial. La escena se desarrolla al aire libre junto a un edificio que figura el Templo.

En el arte bizantino, María siempre escucha el mensaje hilando y a menudo junto a un pozo que puede sustituirse por un jarro con agua que sujeta la Virgen con claras alusiones a la Encarnación del Verbo, porque María recibe a Cristo como el agua de la vida, igual que el hilo púrpura que hila es una metáfora de Cristo tejiéndose en su seno[20]. La Virgen se sienta en un trono teniendo como fondo el Templo y los edificios de Nazaret e inclina ligeramente la cabeza para dar cumplimiento al salmo: "Escucha, oh hija, y mira, e inclina tu oído; y olvida tu pueblo y la casa de tu padre. Y el rey anhelará tu belleza, porque es tu señor, de modo que inclínate ante él" (Sal. 45, 10-11). Generalmente se cubre con un *maphorion* adornado con tres estrellas con simbolismo trinitario que la caracterizan como *Theotokos*. En algunas obras la Anunciación se trasmuta en Encarnación, como en la *Anunciación de Ustiug* (Galería Tretiakov, Moscú) donde el Niño ya se encuentra en el seno de la Virgen.

La representación de la Virgen con el huso se mantiene en algunas obras altomedievales del Occidente europeo donde se continúa con la tradición bizantina, como es el caso del frontal de Santa María de Lluçà (Museo Episcopal de Vic) o las pinturas murales de Sant Pere de Sorpe (MNAC, Barcelona).

En el Románico la Virgen, ya de pie o sentada, puede mostrar las palmas en señal de aceptación del mensaje divino, como en el Frontal de Santa María d'Avià (MNAC, Barcelona) y en el machón suroeste del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), donde está siendo coronada como reina de los cielos[21].

Durante el Gótico se difunde la imagen de la Virgen lectora que medita sobre las palabras del profeta Isaías: "He aquí que la virgen grávida da a luz, y lo llama Emmanuel" (Is. 7, 14). La narratividad propia del periodo muestra preocupación por la ambientación y los detalles. La Virgen, sentada o arrodillada, escucha las palabras del ángel que inicia una genuflexión, gesto que parece proceder de la influencia de los dramas litúrgicos donde el

[19] GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 213-224.

[20] "La fuerza del Altísimo habitará en ti y uno de los Tres morará en ti conforme a cuanto te he dicho. Del hilo por la trama de la tela que es tu corporeidad, Él se tejerá una prenda y la llevará", Efrén de Siria (306-373).

[21] Vid. para el tema de la Anunciación-Coronación SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva y ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa (1996).

ángel adopta esta costumbre feudal como acto de sumisión ante el señor, además de mostrar el ideal caballeresco y trovadoresco del caballero arrodillado ante la dama[22]. El ángel muestra su elocuencia con sus ademanes o cruza sus manos sobre el pecho como signo del ideal caballeresco mencionado y en señal de veneración[23].

Para explicar el misterio de la Encarnación, en los siglos XIV y XV se incluyó en algunas Anunciaciones al Niño Jesús cargado con una cruz entre los rayos divinos dirigiéndose al oído de la Virgen para materializar la doctrina de la *conceptio per aurem*[24] ya planteada en el *Evangelio Armenio de la Infancia*: "No bien la Virgen hubo pronunciado aquella frase de humillación, el Verbo divino penetró en ella por su oreja" (cap. V, 9) y seguida por la tradición patrística[25]. El tema fue proscrito en el Concilio de Trento por considerarse que podía poner en peligro la ortodoxia.

Soportes y técnicas

La importancia del tema a lo largo de la Edad Media favoreció que se ejecutase en todos los soportes y técnicas artísticas: mosaicos, pintura, miniatura, escultura, textiles, vidrieras, etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema de la Anunciación y la Encarnación puede rastrearse en el mito de Dánae recibiendo la lluvia de oro[26].

Por su parte, el ángel toma como modelo a Hermes, heraldo de Zeus y mensajero de los dioses, que lleva alas en los pies para desplazarse con facilidad y tiene como atributo un caduceo[27]. La actitud que presenta a menudo con el brazo levantado y el dedo índice alzado es el gesto de la oratoria característico en el arte clásico.

---

[22] GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 223-224.

[23] Esta actitud es la adoptada por los dos personajes en la obra de Fra Angelico conservada en el Museo del Prado (Madrid).

[24] Vid. RÉAU, Louis (1996): pp. 198-200; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996) y (2003-2008).

[25] La relación palabra-concepción hunde sus raíces en las civilizaciones antiguas. En la Biblia se lee: "Oye, hija, y mira, inclina tu oído; olvida tu pueblo y la casa de tu padre" (Salmos, 45, 11); "Zarcillo de oro y alhaja de oro fino es un sabio amonestador para el oído dócil" (Proverbios, 25, 12). Los exégetas cristianos entendieron de esta manera la Encarnación. Sirvan como ejemplo los textos de Zenón de Verona y Efrén de Siria (siglo IV), que ensalzan a la Virgen como Nueva Eva siguiendo las ideas que Tertuliano (siglo III) había plasmado en *De carne Christi*: "Más como el diablo hirió y corrompió a Eva, cuando persuasivamente se infiltró por el oído, así Cristo, que por el oído entró en María**,** alejó de su corazón todos los vicios y curó la herida de la mujer, al nacer de la virgen" (San Zenón de Verona, *Tractatus*, 1, 13, 10); "El Maligno, por obra de la serpiente, vertió el veneno en el oído de Eva; el Benigno, en cambio, se abajó en su misericordia y, a través del oído, penetró en María. Por la misma puerta por donde entró la muerte, ha entrado también la Vida que ha matado a la muerte" (Efrén de Siria, *Himno al nacimiento de Cristo*). Fueron muchos los escritores que siguieron manejando esta idea de la concepción a lo largo de los siglos medievales tanto en Oriente como en Occidente, como fue el caso de Alcuino de York († 804): "El Arcángel infundió la palabra en sus oídos y Dios unió íntimamente a sí los miembros humanos; la fe acogió aquel que la castidad engendró, mientras la antigua maldición fue destruida por la nueva bendición" (*Liber adversus Haeresim Felicis*, 6, 9).

[26] MATEO GÓMEZ, Isabel (1993): p. 39.

[27] Vid. la voz "Hermes" en http://www.theoi.com/Olympios/Hermes.html.

El tema sufrió transformaciones a lo largo de la Edad Media en el escenario y la actitud de las figuras en relación a los textos utilizados como fuentes y a la liturgia.

El número de representaciones fue creciendo a lo largo de la Edad Media y a partir del siglo XV se convirtió en uno de los temas principales de la iconografía religiosa.

Prefiguras y temas afines

Son prefiguraciones de la salutación del ángel a María la visión de Mambré, donde los tres ángeles agasajados por Abraham anunciaron a Sara su maternidad (Gn. 18, 9-15), y la revelación del ángel de su inminente maternidad a Santa Ana[28].

La Anunciación forma parte del ciclo de la infancia de Cristo y está relacionada con los anuncios del ángel a José y con la Visitación de la Virgen a Santa Isabel.

También es afín desde el punto de vista plástico el anuncio del ángel a la Virgen de su muerte.

Selección de obras

- *Anunciación*. Samito de seda, siglos VIII-IX. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos.
- *Anunciación de Ustiug*. Escuela de Novgorod, primera mitad del siglo XII, temple sobre tabla. Moscú, Galería Tretiakov.
- *Anunciación*. Pinturas murales de San Pedro de Sorpe (Lérida, España), mediados del siglo XII. Barcelona, MNAC.
- *Icono de la Anunciación*, Constantinopla, finales del siglo XII. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto).
- *Anunciación*. Pinturas murales de Castel Appiano, Bolzano (Italia), c. 1200.
- *Anunciación y coronación de la Virgen*. Relieve del machón suroeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos, España), c. 1160-1170, escultura en piedra.
- *Anunciación*. Jambas de la portada central de la fachada occidental de la catedral de Reims (Francia), c. 1230-1260, escultura en piedra.
- *Anunciación*. Jambas de la puerta del claustro alto de la catedral de Burgos (España), c. 1260-1270, escultura en piedra policromada.
- *Anunciación*. Jacopo Torriti, mosaicos del ábside de Santa Maria Maggiore de Roma (Italia), c. 1295.
- *Icono de la Anunciación*, Constantinopla, c. 1320, mosaico. Londres, Victoria & Albert Museum.

[28] Este hecho se narra en los textos apócrifos de la infancia, destacando el *Evangelio de Pseudo Mateo* donde se relata la concepción inmaculada de Santa Ana (III, 2 y 5). En la capilla de los Scrovegni en Padua, Giotto presenta a Santa Ana arrodillada mientras el ángel le hace el anuncio desde una ventana por la que se introduce.

- Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación entre los santos Ansano y Margarita*, c. 1333. Florencia, Galleria degli Uffizi.
- *Anunciación*. Melchior Broederlam, Retablo de la Cartuja de Champmol, Dijon (Francia), c. 1393-1399, temple sobre tabla. Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- *Anunciación*, taller de Arras, c. 1410-1430, tapicería en lana e hilos metálicos. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Robert Campin, *Tríptico de Mérode*, c. 1427-1432, óleo sobre tabla, panel central. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Jan Van Eyck, *Díptico de la Anunciación*, c. 1433-1435, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- Capitel de la galería norte del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), segundo cuarto del siglo XV, escultura en piedra.
- *Anunciación*. Nicolás Francés, *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco*, La Bañeza (León, España), c. 1445-1460, temple y óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Hans Memling, *Díptico de la Anunciación*, c. 1467-1470, óleo sobre tabla. Brujas, Groeninge Museum.
- Veit Stoss, *Anunciación*, 1517-1518. Nürnberg (Alemania), iglesia de san Lorenzo.
- Teófanes de Creta, *Anunciación*, 1546, temple sobre tabla. Monte Athos (Grecia), monasterio Stavronikita.

Bibliografía

AMO HORGA, Luz María del (2009): "La iconografía de la Navidad. I: Ciclo de la Navidad o Encarnación". En: *La Natividad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Ediciones Escurialenses (EDES), Madrid, pp. 233-252. Disponible en línea: http://www.todalanavidad.es/LA_ICONOGRAFIA_DE_LA_NAVIDAD.pdf

BECKWITH, John (1979): *Early Christian and Byzantine Art*. Penguin Books, Londres.

BLASONE, Pino (2008a): *Byzantine Annunciations. An Iconography of Iconography*. Disponible en línea: http://es.scribd.com/pinoblasone/d/4597267-Byzantine-Annunciations-An-Iconography-of-Iconography

BLASONE, Pino (2008b): *Space and time of the Annunciation*. Disponible en línea: http://es.scribd.com/pinoblasone/d/2531940-Space-and-Time-of-the-Annunciation

DENNY, Don (1977): *The Annunciation from the Right, from Early Christian Times to the Sixteenth Century*. Garland, Nueva York

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel (1988): "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, nº 1, pp. 159-186. Disponible en línea: http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0108.html

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996): "*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis.* Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 9, pp. 11-45.
Disponible en línea: e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592&dsID=Documento.pdf

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

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2008-2013): *Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Página web dedicada a las Anunciaciones con Niño. Disponible en línea: http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/index.htm

MAGUIRE, Henry (1996): *The icons of their bodies*. Princeton University Press, Nueva Jersey.

MÂLE, Émile (1995) (1ª edición 1908): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Armand Colin, París.

MATEO GOMEZ, Isabel (1988): "Iconografía de la Concepción de Cristo: del clasicismo al mundo cristiano". En: *La Orden Concepcionista*. Universidad de León, León, vol. 2, pp. 135-138.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1993): "Temas paganos cristianizados". En: *VI Jornadas del departamento de Historia del arte Diego Velázquez: La visión del mundo clásico en el arte español*. Alpuerto – CSIC, Madrid, pp. 37-48.

PUIG, Armand (2008): *Los Evangelios Apócrifos*. Ariel, Madrid.

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

ROBB, David M. (1936): "The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries", *The Art Bulletin*, vol. 18, nº 4, pp. 480-526.

RUDRAUF, Lucien (1943): *L'Annonciation. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Grou-Radenez, París.

SABE ANDREU, Pedro (2005): "Himno Akáthistos". En: *María y el éxodo en el himno Akáthistos*. Facultad de Teología San Dámaso, Madrid. Disponible en línea: www.akathistos.es/pedrosabe.pdf

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva; ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa (1996): "Los temas iconográficos de la Anunciación-Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII y XIII en La Rioja, y sus relaciones con Álava", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 15. *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, pp. 405-421. Disponible en línea: http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/15/15405421.pdf

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1989) (1ª edición 1982): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid.

TRENS, Manuel (1948): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.

▲ ***Anunciación*. Samito de seda, siglos VIII-IX. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos.**

http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/web-large/isl642c.jpg [captura 10/7/2013]

◄ ***Anunciación de Ustiug*. Escuela de Novgorod, primera mitad del siglo XII, temple sobre tabla. Moscú, Galería Tretiakov.**

http://www.mossenjoan.com/cicleB/advent/fotos/4advent3.jpg [captura 10/7/2013]

▼ ***Anunciación*. Pinturas murales de San Pedro de Sorpe (Lérida, España), mediados del siglo XII. Barcelona, MNAC.**

http://art.mnac.cat/woa_image_big.html?id=30232 [captura 10/7/2013]

◄ ***Icono de la Anunciación*. Constantinopla, finales del siglo XII. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto).**

http://images.icon-art.info/main/03200-03299/03271.jpg [captura 10/7/2013]

▲ ***Anunciación*. Pinturas murales de Castel Appiano, Bolzano (Italia), c. 1200.**

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:12th_century_unknown_painters_-_Annunciation_-_WGA19687.jpg [captura 10/7/2013]

◄ ***Anunciación y coronación de la Virgen*. Relieve del machón suroeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos, España), c. 1160-1170.**

[Foto: Fco. de Asís García]

◄ ***Anunciación*. Jambas de la portada central de la fachada occidental de la catedral de Reims (Francia), c. 1230-1260.**

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/arth212images/gothic/Reims/sculpture/annunciation.jpg [captura 10/7/2013]

► ***Anunciación*. Jambas de la puerta del claustro alto de la catedral de Burgos (España), c. 1260-1270.**

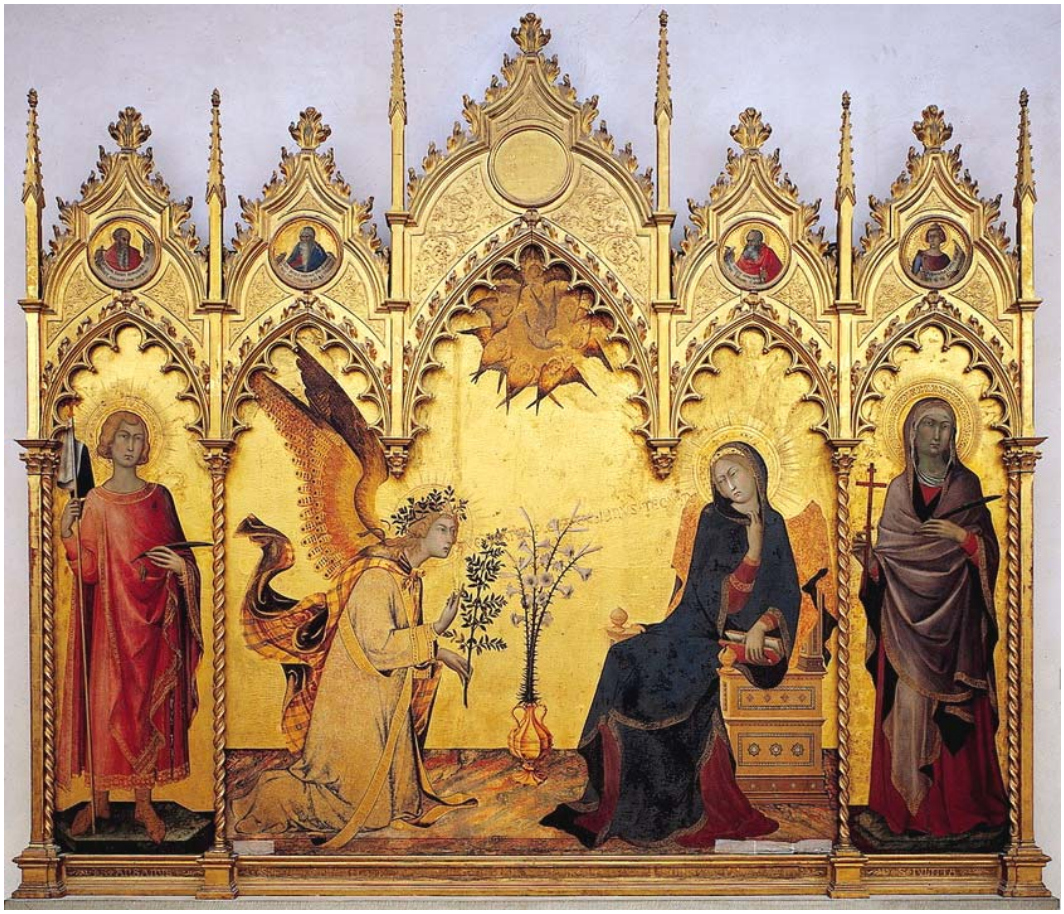
[Foto: Fco. de Asís García]

▲ Jacopo Torriti, *Anunciación*. Mosaicos del ábside de Santa Maria Maggiore de Roma (Italia), c. 1295.

http://1.bp.blogspot.com/-sqiSbJ2G0CI/TuYcftdHUlI/AAAAAAAAA9Y/WzUENEeBFN8/s400/01+Annunciation+-+Jacopo+Torriti+1296.jpg [captura 10/7/2013]

► Icono de la Anunciación, Constantinopla, c. 1320, mosaico. Londres, Victoria & Albert Museum.

http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2006BG/2006BG0272_jpg_l.jpg [captura 10/7/2013]



Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación*, c. 1333. Florencia, Galleria degli Uffizi.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_truecolor.jpg [captura 10/7/2013]

Melchior Broederlam, Retablo de la Cartuja de Champmol, Dijon (Francia), c. 1393-1399, temple sobre tabla, detalle. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

http://www.wga.hu/art/b/broederl/02left1.jpg [captura 10/7/2013]

Tapiz con la Anunciación, Arras (Francia), c. 1410-1430, lana e hilos metálicos. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_45.76.jpg [captura 10/7/2013]

Robert Campin, *Tríptico de Mérode*, c. 1427-1432, óleo sobre tabla, panel central. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_campin_-_de_m%C3%A9rode_altaarstuk.jpg [captura 10/7/2013]

Jan Van Eyck, *Díptico de la Anunciación*, c. 1433-1435, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

http://www.museothyssen.org//img/obras_grande/1933.11.1-2.jpg [captura 10/7/2013]

***Anunciación*. Capitel de la galería norte del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), segundo cuarto del siglo XV.**

[Foto: Fco. de Asís García]

Nicolás Francés, *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco*, La Bañeza (León, España), c. 1445-1460, temple y óleo sobre tabla, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02545.jpg [captura 10/7/2013]

▲ Hans Memling, *Díptico de la Anunciación*, c. 1467-1470, óleo sobre tabla. Brujas, Groeninge Museum.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_Annunciation_-_WGA14811.jpg
[captura 10/7/2013]

► Veit Stoss, *Anunciación*, 1517-1518. Nürnberg (Alemania), iglesia de san Lorenzo.

[Foto: Fco. de Asís García]

Teófanes de Creta, *Anunciación*, 1546, temple sobre tabla. Monte Athos (Grecia), monasterio Stavronikita.

http://home.yebo.co.za/~xenitis/DodekaortoAnnuntiation.jpg
[captura 10/7/2013]

EL LIBRO DE LA VIDA

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

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

Recibido: 12/10/2013
Aceptado: 21/11/2014

Resumen: El *libro de la vida* es un objeto que porta en su mano izquierda Cristo en majestad y a veces el Cordero y en el que están escritos los nombres y las acciones de los hombres. Su origen textual se encuentra en el Antiguo Testamento desde donde pasará al Nuevo, especialmente al Apocalipsis. En ocasiones recibe también el nombre de *libro de los siete sellos*.

Palabras clave: Libro de la vida, libro de la ley, libro de los siete sellos, Pantocrátor, Cristo en majestad, Cordero de Dios.

Abstract: The *Book of life* is an object carried by Christ or the Holy Lamb in which the names and actions of humanity are written. Its textual origin can be located in the Old Testament but it also appears in the New Testament, especially in the Apocalypse. Sometimes it is also called *book of the seven seals.*

Keywords: Book of life, book of the law, book of seven seals, Pantocrator, Christ in majesty, Lamb of God.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Con el término *libro de la vida* se denomina el que porta en su mano el *Pantocrátor* o Cristo en majestad, bien en forma de códice o de rollo. En las imágenes altomedievales este objeto también puede ser llevado por el Cordero de Dios quien, según el Apocalipsis, lo toma del que está sentado en el trono[1].

Este libro aparece a veces mencionado en el Antiguo Testamento como el que contiene el nombre de los vivos y del que son borrados los muertos, y en otras ocasiones como el listado de las buenas y malas acciones de los hombres. Con este último significado pasará al Nuevo Testamento y especialmente al Apocalipsis, de donde se toma este elemento iconográfico (véase el apartado "Fuentes escritas"). En este último libro bíblico recibe también el nombre de *libro de los siete sellos*[2].

Aunque no es frecuente, existen algunos casos en los que el Niño Jesús, en brazos de María, aparece escribiendo sobre un rollo, probablemente una alusión al *libro de la vida*, como se observa, por ejemplo, en la miniatura con la imagen de la donante arrodillada del *Libro de Horas de Katharina van Kleef* (c. 1440, Pierpont Morgan Library, MS M.945, fol. 1v).

[1] Sobre la iconografía del *Agnus Dei* se puede consultar CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010).

[2] En Apocalipsis 20, 12 se dice que el de la vida es *otro libro* y por tanto diferente a los ya mencionados, como el de los siete sellos. Sin embargo, la tradición los ha asociado debido a que ambos libros pertenecen al Cordero.

Un tercer contexto en el que aparece el *libro de la vida* es el de la *Etimasia*, el trono vacío que espera al que ha de venir a juzgar. Aunque con frecuencia es la cruz la que ocupa el asiento, muchas otras veces es un libro el que aparece reemplazando a Cristo. Dadas las connotaciones probatorias de las acciones humanas que posee el *libro de la vida*, es muy probable que sea este al que aluden algunas representaciones de la Etimasia, como la que se conserva en la escena del Juicio Final de la Basílica de Santa Maria Assunta en Torcello (Italia)[3].

El libro aparece acompañando a Cristo o al Cordero en las escenas propiamente de juicio, posiblemente con el carácter probatorio antes mencionado, derivado de las buenas y malas acciones de los hombres, pero también en la *Maiestas Domini*, por lo que probablemente en estas escenas de majestad se haya transformado en símbolo de poder y autoridad.

Según Emmerson y McGinn, en el contexto apocalíptico medieval, el *libro de la vida* representa la presciencia de Dios[4].

Aunque a veces se ha definido el objeto que porta el Pantocrátor como *libro de la ley*, estrictamente este término corresponde a aquel en el que están inscritos los mandamientos y preceptos que Yahvé establece en su alianza con el pueblo de Israel. Las referencias a este libro son frecuentes en el Antiguo Testamento pero descienden notablemente en el Nuevo. Sus representaciones casi siempre se circunscriben a aquellas relativas a Moisés y la alianza del Sinaí.

Algunos autores se refieren al libro que porta Cristo como *libro de la sabiduría*, probablemente en referencia al de Salomón, uno de los libros sapienciales del Antiguo Testamento. Si bien la sabiduría es un atributo de la Divinidad, como señala Ap 5, 11 y 7, 11[5], no existe en el Apocalipsis ninguna conexión directa con este texto concreto que justifique el porqué de esa denominación.

Atributos y forma de representación

El texto apocalíptico describe el libro que lleva el que está sentado en el trono como "escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos"[6]. Se trata por tanto de un texto opistógrafo, escrito por ambas caras, lo que, en opinión de González Ruiz, se hacía "probablemente para que nadie pudiera añadir o quitar nada a una escritura que se considera divina"[7].

En ocasiones, cuando el libro aparece cerrado y, sobre todo cuando adquiere la forma de rollo, puede mostrar siete sellos de lacre o cera coloreada en referencia al texto apocalíptico. Réau considera que este motivo emula los testamentos del mundo antiguo,

---

[3] Mario Righetti afirma que muchas de estas imágenes de la Etimasia en el arte tardoantiguo representan el libro de los Evangelios como recuerdo de Cristo Legislador. Vid. RIGHETTI, Mario (1955): *Los Libros de Lectura. El evangeliario*, pp. 276-280.

[4] EMMERSON, Richard Kenneth y MCGINN, Bernard (1992): p. 301.

[5] "Digno es el Cordero degollado de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza". "«Amén. Alabanza, gloria, sabiduría acción de gracias, honor, poder y fuerza, a nuestro Dios por los siglos de los siglos. Amén.»"

[6] Ap. 5, 1-5 y 14, Ap. 6, 1-2.

[7] GONZÁLEZ RUIZ, José María (1987): p. 109.

que según el derecho romano debían llevar los sellos de siete testigos para ser considerados válidos[8]. Sin embargo, este motivo del libro sellado, como símbolo de lo que solo el elegido puede abrir y leer, es empleado también en el Antiguo Testamento, concretamente en Isaías 29, 11: "Y será para vosotros toda revelación/ como palabras de un libro sellado,/ que se lo dan a uno que sabe de letras/ diciéndole: «Ea, lee eso»;/ y dice el otro: «No puedo, está sellado»" y Daniel 12, 4: "Y tú, Daniel, guarda estas palabras y sella el libro hasta el momento final. Muchos lo consultarán y aumentarán su saber".

El *libro de la vida* puede aparecer tanto abierto como cerrado, ya que en el Apocalipsis se insiste en que solo el Cordero, y por tanto Cristo, puede abrirlo. Cuando se muestra abierto suele aparecer escrito sobre él el texto bíblico *Ego sum lux mundi* (Yo soy la luz del mundo, Jn 8, 12) y, menos frecuentemente *Ego sum via, veritas et vita* (Yo soy el camino, la verdad y la vida, Jn 14, 5)[9].

Aunque textualmente la apertura de los siete sellos por el Cordero tiene gran relevancia, son pocas las ocasiones en las que se representa esta acción sino, más bien, las consecuencias que cada apertura traerá consigo. Un ejemplo paradigmático es el representado en el ciclo de los Beatos: la apertura de los cuatro primeros supone la liberación de los cuatro jinetes, el quinto sello trae consigo el clamor de los mártires, el sexto provoca un violento terremoto y la elección de los 144.000 sellados y, por último, la apertura del séptimo sello genera un silencio en el cielo "como de media hora". Uno de los códices en los que esta apertura se representa de manera más grafica es el Beato de Saint-Sever, que en el bifolio 108v-109r muestra al Cordero retirando con la pata los sellos al tiempo que se liberan los jinetes apocalípticos.

Aunque en el Apocalipsis se describe el *libro de la vida* como un *volumen*, formato antiguo del libro que se desplegaba en horizontal, el que aparece en manos de la divinidad puede representarse también como un códice o como un rollo vertical (*rotulus*), ya que al tratarse de un atributo de Cristo o del Cordero carece de las connotaciones simbólicas temporales que la iconografía atribuye a los formatos librarios[10]. Así, aunque en occidente la incidencia del formato rollo descenderá a medida que avancen los siglos siendo sustituido por el códice, encontramos algunos ejemplos de su pervivencia en época románica, como es el frontal de altar procedente de Santa María de Besora (Barcelona) del siglo XII y custodiado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña[11].

---

[8] RÉAU, Louis (2001): p. 716.

[9] El mundo del cristianismo oriental ofrece una casuística más variada. Como ejemplo se puede mencionar la escena de *proskynesis* de León VI ante Cristo que aparece en el luneto de la entrada imperial de Santa Sofía de Constantinopla (finales del siglo IX); en esta composición sobre el libro aparece el texto griego "La paz sea contigo. Yo soy la luz del mundo".

[10] Este texto constituye un primer acercamiento a un estudio actualmente en curso sobre los formatos del libro en el arte y sus connotaciones simbólicas.

[11] Se ha apuntado que el uso del rollo en algunas imágenes románicas podría deberse a la adopción de fuentes iconográficas bizantinas presentes en la Europa Occidental desde siglo XII. Sin embargo, aunque la incidencia de la representación de este formato librario pudiera ser mayor en el mundo oriental o en zonas de influencia –como sucede en la coronación de Roger II por Cristo en la iglesia de Santa María dell'Ammiraglio (La Martorana, Palermo)– no es el rollo el tipo librario usado mayoritariamente en las imágenes del pantocrátor bizantino. Además, las connotaciones temporales que se otorgan a cada uno de estos tipos –rollo y códice– en Occidente se detectan en el mundo bizantino, que distingue también claramente su empleo en escenas de narración "historicista" frente a aquellas contemporáneas o atemporales.

Cuando se muestra cerrado suele presentar una rica encuadernación que reproduce con fidelidad las del momento artístico correspondiente, labradas en marfil, engastadas de cabujones o recubiertas de cuero gofrado o dorado. Un ejemplo notable de esta similitud se aprecia en el lóbulo central de la *Pala d'oro* de San Marcos de Venecia en la que Cristo porta un libro cuajado de pequeñas piedras y cristales con engarce de garras, muy similar a destacadas encuadernaciones de orfebrería coetáneas, como la del *Evangeliario de Otón III* conservado en la Staatsbibliothek de Munich. En el caso de las representaciones del *libro de la vida* en el ciclo de los Beatos, en general las cubiertas que reproducen las iluminaciones son muchos más austeras, como corresponde al tipo de encuadernación monástica en madera o tabla recubierta de cuero, propia de la Alta y Plena Edad Media[12].

Fuentes escritas

El concepto del *libro de la vida* parece tener su origen en la tradición textual hebrea, desde donde pasará al arte cristiano. Aparece mencionado frecuentemente en el Antiguo Testamento como un escrito que contiene el nombre de los vivos y del que son borrados los muertos:

> Moisés volvió a Yahvé y dijo: "Este pueblo ha cometido un gran pecado al hacerse un dios de oro. Pero ahora, ¡si quieres perdonar su pecado...!, si no, bórrame del libro que has escrito". Yahvé respondió a Moisés: "Al que haya pecado contra mí, lo borraré yo de mi libro".
>
> Ex 32, 31-33

> Mi embrión veían tus ojos; en tu libro están inscritos los días que me has fijado, sin que aún exista el primero.
>
> Sal 139, 16

Probablemente se trate de una imitación de los listados genealógicos que permitían probar la pertenencia al pueblo de Israel:

> Y éstos eran los que venían de Tel Mélaj, Tel Jarsá, Querub, Adón e Imer, y que no pudieron probar si su familia y su estirpe eran de origen israelita: los hijos de Delaías, los hijos de Tobías, los hijos de Necodá: Y entre los sacerdotes, los hijos de Jobaías, los hijos de Hacós, los hijos de Barzilay -el cual se había casado con una de las hijas de Barzilay el galaadita, cuyo nombre adoptó-. Éstos investigaron en su registro genealógico, pero no figuraban; por lo cual se les excluyó del sacerdocio[13].
>
> Nh 7, 61-64

En otros textos veterotestamentarios, el *libro de la vida* contiene no solo los nombres sino, especialmente, las acciones y destino de los inscritos:

> Añade culpa a su culpa, no tengan acceso a tu justicia; sean borrados del libro de la vida, no sean inscritos con los justos.
>
> Sal 69, 28-29

[12] Un caso único por su rareza es el de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra, España), en donde Cristo sostiene un libro con un crismón en relieve sobre la cubierta. Dicha iconografía peculiar puede responder a un deseo de mostrar el carácter trinitario de Cristo en respuesta a ciertas herejías como la albigense. Vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1984).

[13] Al respecto vid. "Libro" en AUSEJO, Serafín de, y HAAG, Herbert (1981): cols. 1100-1105.

> En aquel tiempo surgirá Miguel, el gran Príncipe que se ocupa de tu pueblo. Serán tiempos difíciles como no los habrá habido desde que existen las naciones hasta ese momento. Entonces se salvará tu pueblo, todos los inscritos en el libro.
>
> Dn 12, 1

Con este mismo sentido pasará al Nuevo Testamento donde se localizan referencias en el evangelio de Lucas, en la carta de San Pablo a los Filipenses y sobre todo en el Apocalipsis[14], donde es el Cordero el que porta el libro, tras haberlo tomado del que está sentado en el trono:

> Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono.
>
> Ap 5, 6-7

Un texto interesante que explica la consolidación de este motivo es el Libro I, 3, del *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durando, redactado hacia finales del siglo XIII. En él, Durando explica:

> *Sed et divina majestas depingitur quandonde cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum, nisi Leo de tribu Juda, et quandoque cum libro aperto, ut in illo quisque legat, quod ipse est lux mundi, et via, veritas ac vita, et liber vitae*[15].

Hugo de San Víctor (1096-1114) en su *De arca Noe morali* empleará repetidas veces la imagen del *liber vitae*:

> *Cujus origo aeterna, cujus incorruptibilis essentia, cujus cognitio sit vita, cujus scriptura indelebilis, cujus inspectus desiderabilis, cujus doctrina facilis, cujus profunditas imperscrutabilis, cujus verba innumerabilia, et unum tamen verbum omnia, hic sit liber vitae*[16].

Del mencionado autor lo tomará San Buenaventura (1218-1274), quien también lo incluye en muchas de sus obras:

> *Hic autem liber viate per se et in se explicite et expresse testimonium dat irrefragabile Trinitati aeternae his qui revelata facie in patria Deum vident, in via autem testimonium secundum influentiam lucis, cuius capax est anima in statu viae; ut enim dicitur Ioannis primo: Vita erat lux hominum, quia liber iste vitae est lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum*[17].

---

[14] Lc 10, 20; Flp 4, 3; Ap 3, 5; 5, 1-10; 13, 8; 17, 8; 20, 12-15; 21, 27.

[15] "La Divina Majestad es a veces representada con un libro cerrado en sus manos, porque nadie era encontrado digno de abrirlo salvo el León de Judá; y algunas veces Él es representado con un libro abierto para que cualquiera pueda leer en él que Él es la luz del mundo, y el camino, la verdad y la vida, y el libro de la vida". Traducción de la autora a partir de la versión inglesa de GUILLERMO DURANDO (2007): p. 37.

[16] "Cuyo origen eterno, cuya esencia incorruptible, cuyo conocimiento es la vida, cuya escritura es indeleble, cuya visión deseable, cuya instrucción fácil, cuya profundidad inescrutable, cuyas palabras innumerables, pero también todas [sean] una Palabra, este es el libro de la vida". HUGO DE SAN VÍCTOR (1879): lib. 2, cap. XI, col. 643.

[17] "Así, pues, este libro de la vida, por sí mismo y en sí mismo, da explícitamente y expresamente un testimonio irrefutable de la Trinidad eterna a aquellos que ven a Dios con la cara descubierta en su patria,

Ramon Llull (1232-1315)[18], Heinrich Seuse (1300-1366) o Marquard von Lindau († 1392) van a hacer uso también de estas metáforas[19].

Otras fuentes

En la configuración externa del libro es interesante tener en cuenta las propias encuadernaciones medievales conservadas, pues las representaciones del *libro de la vida* reproducen con extrema fidelidad las cubiertas empleadas en cada periodo artístico, ya sean de marfil, orfebrería, madera o cuero.

En ocasiones el libro aparece siendo portado con las manos veladas, en señal de respeto, incluso cuando es el mismo Cristo el que lo sostiene, como aparece en la *Maiestas* del Codex Amiantinus (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cat. Sala Studio 6, fol. 796v) o en la escena de las cartas a las Iglesias de Éfeso, Esmirna, Pérgamo y Tiatira del llamado *Apocalipsis Flamenco* (París, BnF, Ms. Néerlandais 3, fol. 3r). Esta reverencia hacia la figura del libro probablemente esté reflejando usos litúrgicos constatados desde época tardoantigua, como es la costumbre de portar objetos sagrados protegiéndolos con un lienzo, práctica reflejada ampliamente en la iconografía.

Extensión geográfica y cronológica

La representación de Cristo o el Cordero con el *libro de la vida* en la mano es especialmente abundante durante la Alta Edad Media en todo el orbe cristiano, aunque los primeros ejemplos parecen encontrarse en el arte del periodo justinianeo.

A medida que la representación de la *Maiestas Domini* de tipo apocalíptico pierda intensidad a favor del Cristo varón de dolores o del Cristo maestro en época gótica, también lo hará la ubicuidad del *libro de la vida*, que quedará unido a aquellas piezas de temática fundamentalmente apocalíptica e, incluso en estas, su aparición resulta menos frecuente.

Soportes y técnicas

La representación del *libro de la vida* está indisolublemente unida a la propia representación del Pantocrátor y del Cordero apocalíptico, por lo que suele aparecer en los mismos contextos.

Como se ha señalado, a lo largo de la Alta y Plena Edad Media su presencia será abundante en pintura y escultura de gran formato, tanto en ábsides pintados como en portadas esculpidas, pero también en las artes suntuarias, decorando obras de orfebrería, marfiles, ricas telas, esmaltes y, por supuesto, en la iluminación de manuscritos.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como se ha señalado en el apartado “Extensión geográfica y cronológica”, la representación del tema del *libro de la vida* perderá intensidad a partir de la Baja Edad

---

pero en este mundo da testimonio según la influencia de la luz de la que es capaz el alma que se encuentra de camino; como se dice en el primer capítulo del Evangelio de Juan: la vida era la luz de los hombres, porque este libro de la vida es la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo”. BUENAVENTURA, Santo (1901): vol. V, 55.

[18] FRIEDLEIN, Roger (2011): p. 158.

[19] MOSSMAN, Stephen (2010): pp. 219-224.

Media, aunque su presencia se detecta aún en la Edad Moderna y Contemporánea, con frecuencia adornado objetos litúrgicos relacionados con el sacramento de la Eucaristía[20].

La magnífica serie de grabados xilográficos del Apocalipsis realizada por Alberto Durero en 1498 mantiene la imagen del libro en la escena de Juan en las nubes contemplando la *Maiestas*. Aquí aparece representado como un códice del que cuelgan los siete sellos, apoyado en el regazo de Dios y sobre el que posa sus patas el Cordero.

Prefiguras y temas afines

No todas las imágenes de Cristo portando un libro son necesariamente representaciones de la temática apocalíptica. Así, en el mosaico que ocupa el ábside de la iglesia de Santa Pudenciana en Roma, el libro que porta Cristo tiene escrito el texto *DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE* (El Señor conserva la iglesia de Pudenciana).

La representación de Cristo con el *libro de la vida* es, hasta cierto punto, similar a la del tema de la *Traditio legis* o entrega de la ley a los discípulos, normalmente San Pedro y San Pablo. Este tema, heredado del mundo clásico, fue muy habitual durante los primeros siglos del arte cristiano (Sarcófago de Junio Basso) aunque encontramos pervivencias del mismo en el mundo románico (Portada de San Pau del Camp, Barcelona). Con frecuencia, aunque no siempre, la imagen de la *Traditio legis* emplea el rollo, como recuerdo del formato habitual del libro en el mundo antiguo grecolatino y hebreo, y además suele incluir la representación de los mencionados discípulos.

Aunque evidentemente son temas iconográficamente muy lejanos entre sí, existen abundantes personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento que portan libro, como los profetas (por ejemplo, Moisés), evangelistas, padres de la Iglesia, etc. La ubicación de los temas y los elementos complementarios (el nimbo crucífero o la presencia del Tetramorfo[21] en el caso de Cristo, los símbolos parlantes para los santos, etc.) son los que establecen las diferencias entre unos y otros motivos.

Selección de obras

- Cristo cosmocrator. Mosaico del ábside de San Vital de Rávena (Italia), siglo VI.
- Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Apocalipsis de Bamberg*, Reichenau (Alemania), c. 1010. Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol. 13v.
- Cristo en majestad con el libro abierto. *Pala d'oro*, iniciada en 976. Tesoro de San Marcos de Venecia (Italia).
- Apertura del séptimo sello. *Beato de Fernando I y Sancha*, León (España), 1047. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vitr. 14-2, fol. 162v.

[20] La representación del Cordero sobre el libro de los siete sellos es imagen concretamente del cabildo de la Catedral de Zamora por lo que aparece bordado en oro sobre las capuchas de las "Capas del Cordero", capas pluviales del siglo XIX que portan los miembros del Cabildo en determinadas ocasiones. [https://catedraldezamora.wordpress.com/historia/cabildo-catedral/ (consulta de 19/11/2014)].

[21] Vid. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011).

- Cristo en majestad con el libro abierto. Pinturas murales del ábside de San Clemente de Taüll, Lérida (España), c. 1123. Barcelona, MNAC.
- Apertura del primer y segundo sello. *Beato de Saint-Sever*, Saint-Sever (Francia), anterior a 1072. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 108v.
- Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Beato de Navarra*, ¿Astorga (León, España)?, finales del siglo XII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1366, fol. 59r.
- Cristo con el libro abierto. Tímpano de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos (España), c. 1240.
- Pantocrátor con el libro cerrado. Luneto del exonártex de San Salvador de Chora, Estambul (Turquía), primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

AUSEJO, Serafín de; HAAG, Herbert (1981): *Diccionario de la Biblia*. Herder, Barcelona.

BUENAVENTURA, Santo (1901): *Quaestiones disputatae de mysterio Trinitatis. Opera Omnia*, vol. 5. Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas.

CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel (1993): "La encuadernación española en la Edad Media". En: ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Los manuscritos. Historia ilustrada del libro español*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, pp. 365-399.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010): "El *Agnus Dei*", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, nº 4, pp. 1-8.

CHECA CREMADES, José Luis (2003): *Los estilos de encuadernación: s.III d.J.C-siglo XIX*. Ollero y Ramos, Madrid.

CHORDÁ, Frederic (2011): "Dios renovador del universo en el ábside de Sant Climent de Taüll", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 25, pp. 15-38.

DELGADO GÓMEZ, Jaime (1997-1998): "Cristo Rey aclamado por Pedro y Pablo en San Paio de Abeleda", *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, nº 8, pp. 9-22.

EMMERSON, Richard Kenneth; MACGINN Bernard (1992): *The Apocalypse in the Middle Ages*. Cornell University Press, Ithaca (NY).

ESCOLAR, Hipólito (1988): *Historia del libro*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.

FRIEDLEIN, Roger (2011): *El diàleg en Ramon Llull: l'expressió literària com a estratègia apologètica*. Universitat de Barcelona, Barcelona.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011): "El Tetramorfo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 3, nº 5, pp. 61-73.

GONZÁLEZ RUIZ, José María (1987): *Apocalipsis de Juan: El libro del testimonio cristiano*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

GUILLERMO DURANDO (2007): *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende: A new translation of the prologue and book one by Thimothy M. Thibodeau*. Columbia University Press, Nueva York.

HUGO DE SAN VÍCTOR (1879): *De arca Noe morali*, vol. CLXXVI de *Patrologia Latina*. Garnier, París.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1984): "La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico", *Príncipe de Viana*, año XLV, nº 173, pp. 439-461. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/15714.pdf

MOSSMAN, Stephen (2010): *Marquard von Lindau and the Challenges of Religious Life in Late Medieval Germany: The Passion, the Eucharist, the Virgin Mary*. Oxford University Press, Oxford.

PUIGARNAU TORELLÓ, Alfons (1999): Imago Dei y Lux mundi *en el siglo XII. La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
Disponible en línea: http://www.tdx.cat/handle/10803/7481

RÉAU, Louis (2001) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1, Vol. 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RIGHETTI, Mario (1955): *Historia de la liturgia. Tomo I: Introducción general*. La Editorial Católica, Madrid.

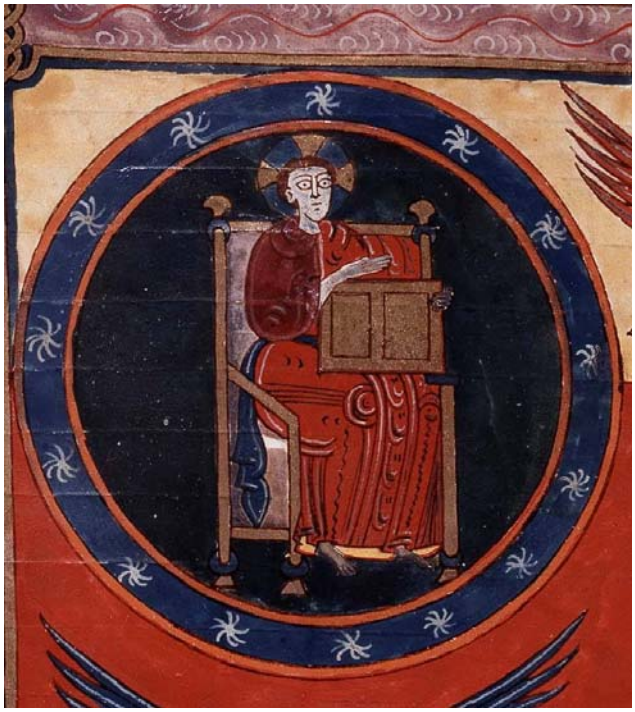
UBIETA, José Ángel (ed.) (1999): *Nueva Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brower, Bilbao [edición en CD-ROM].

▲ Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Apocalipsis de Bamberg*, c. 1010. Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol. 13v.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BambergApocalypseFolio013vLambAndBookWith7Seals.JPG [captura 21/9/2014]

◄ Cristo cosmocrator. Mosaico del abside de San Vital de Rávena (Italia), siglo VI.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaics_of_S_Vitale_Ravenna_Apse_02.JPG [captura 21/9/2014]



Apertura del séptimo sello. *Beato de Fernando I y Sancha*, León (España), 1047. Madrid, BNE, Ms. Vitr. 14-2, fol. 162v.

http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522 [captura 21/9/2014]

Cristo en majestad con el libro abierto. Pinturas murales del ábside de San Clemente de Taüll, Lérida (España), c. 1123. Barcelona, MNAC.

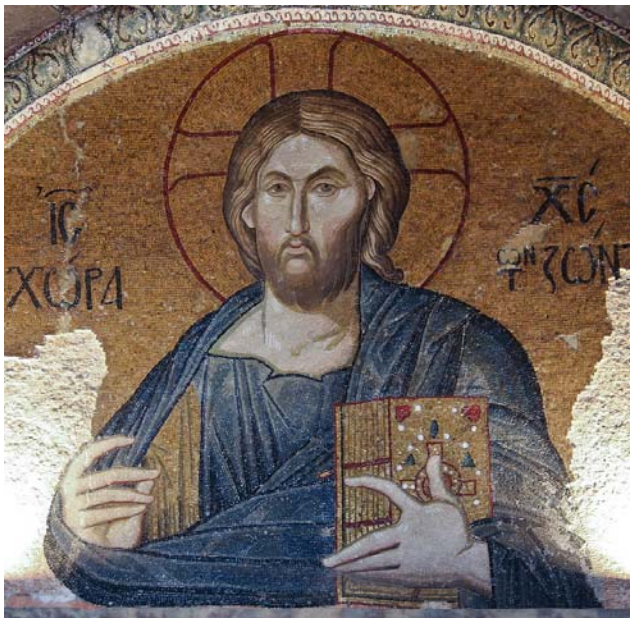
https://grisoscohen.files.wordpress.com/2012/03/19-tahull-iglesia-de-san-climent-1123-cristo-pantocrator.jpg [captura 21/9/2014]

Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Beato de Navarra*, ¿Astorga (León, España)?, finales del siglo XII. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1366, fol. 59r.

http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=7908588&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B [captura 21/9/2014]

Cristo con el libro abierto. Tímpano de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos (España), c. 1240.

[Foto: Fco. de Asís García]



Pantocrátor con el libro cerrado. Luneto del exonártex de San Salvador de Chora, Estambul (Turquía), primer tercio del siglo XIV.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Sauveur_in_Chora_-_Christ_Pantocrator.jpg [captura 21/9/2014]

Cristo en majestad con el libro abierto. *Pala d'oro*, iniciada en 976. Tesoro de San Marcos de Venecia (Italia).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pala_d%27oro,_cristo_in_smalto_al_centro.jpg [captura 21/9/2014]

LA LUCHA DE CABALLEROS EN EL ROMÁNICO

Diana OLIVARES MARTÍNEZ

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

Recibido: 12/10/2013
Aceptado: 24/11/2014

Resumen: La aparición del tema de la lucha de caballeros en el Románico no puede distanciarse del mundo de la frontera y el ambiente bélico de los siglos XI y XII. La representación más habitual es el enfrentamiento de dos jinetes con lanzas y traje de combate, aunque pueden aparecer con infantería u otros jinetes. Suele realizarse una interpretación adscrita al plano moral, entendiéndose como la lucha entre el caballero cristiano y el enemigo musulmán, pudiendo ser distinguidos por la distinta forma del arma defensiva.

Palabras clave: caballero, *Miles Christi*, lucha de caballeros, combate, psicomaquia

Abstract: The depictions of the Knight Combat in Romanesque are clearly related to the continuous warlike atmosphere during the 11th-12th centuries. During the 12th century, this topic was at the height of its fame. Besides the Jousting depictions, the prevalent one was the approach to the moral by means of the depiction of the combat between the Christian Knight and the Moor enemy. Both appeared riding a horse and could be distinguished by the different shape of their defensive weapons.

Keywords: knight, *Miles Christi*, Jousting, Knight Combat, *pshychomachia*

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Durante los siglos XI y XII, el uso de las armas se convirtió en la actividad propia de la clase feudal, lo cual se incrementó con el nacimiento del espíritu de cruzada, tanto en la Península Ibérica contra los musulmanes, como en el resto de Europa, con el surgimiento de las Órdenes Militares, en estrecha conexión con la idea de cruzada. De hecho, la Iglesia aprobaba los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes, razón por la cual muchos autores[1] han justificado la presencia de este tema en los muros de los templos románicos en un momento en el que el oficio de caballero era considerado una noble ocupación.

Durante el siglo XII el tema de la lucha de caballeros se encontró en su verdadero apogeo, poblando la pintura y escultura monumental románica de toda Europa, si bien hay una especial incidencia del tema en el Románico hispano.

[1] RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 62. Sostiene esta afirmación el título del estudio que Núñez Rodríguez dedicó a la iconografía del cruzado y el *milite*, siguiendo las palabras de San Pablo: "La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible". NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995a).

Ruiz Maldonado[2] ha situado el origen de esta temática en la Reconquista de la Península Ibérica, habiéndose asimilado esta particular cruzada con las que se llevaron a cabo en Oriente. En todo caso, coincide con la creciente relevancia social de la figura del caballero en el contexto social y político del Románico europeo, en el que los cantares de gesta desempeñaron un papel fundamental.

La interpretación habitual de las escenas de lucha de caballeros en el Románico es la de la imagen del triunfo de la Iglesia sobre el Islam[3], aunque también se ha considerado desde el punto de vista espiritual como una expresión de la *psicomaquia* o batalla interior del alma. No podemos obviar que en determinadas localidades la actividad bélica formaba parte de la vida cotidiana, y estas imágenes eran un reflejo de ello[4]. De hecho, en algunos ejemplos peninsulares puede confundirse esta iconografía con la del "duelo de villanos"[5], un grupo de caballeros castellanos que sin alcanzar el grado de nobleza combatieron en numerosas batallas[6].

Atributos y forma de representación

La representación más habitual es el enfrentamiento de dos jinetes con traje de combate[7] y acometiéndose con lanzas. También pueden aparecer con infantería u otros jinetes completando la escena, que en ocasiones se sitúa en un entorno de arquitectura defensiva.

Aunque podían darse representaciones de torneos o justas, lo más frecuente era el acercamiento al plano moral mediante la representación de la lucha entre el caballero cristiano y el enemigo musulmán. Ambos se presentan a caballo y se distinguen por la distinta forma del arma defensiva, el escudo de forma oblonga[8] para el cristiano, frente a la rodela islámica; aparte de que el segundo es el que suele aparecer derrotado. En un momento determinado los cristianos pasaron a usar la rodela, por lo que los guerreros musulmanes adoptaron el escudo bivalvo o adarga[9]. También hay casos en los que no se incide en la diferenciación de ambos bandos por los escudos e incluso aquellos en los que no se establece una diferencia de credo[10].

---

[2] RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 63.

[3] GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269.

[4] Núñez realiza un profundo análisis sobre la iconografía y la figura del caballero y del cruzado en el siglo XII al que remitimos: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995a).

[5] MARIÑO, Beatriz (1986).

[6] De hecho algunos eran armados por el rey al no tener caballería propia. NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): p. 179.

[7] Sobre los distintos elementos de la indumentaria del caballero y sus representaciones, remitimos al siguiente trabajo: NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007).

[8] Este lleva en ocasiones la cruz grabada en su superficie. Además, el hecho de que el vencedor sea generalmente el portador del escudo normando apoya la imagen de triunfo de la Iglesia contra el Islam que suele darse a estas escenas. GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269. Ha incidido sobre este asunto MONTEIRA ARIAS, Inés (2012b): pp. 230-268.

[9] GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269.

[10] Esto se dio en el sarcófago de Doña Sancha (Museo de las Benedictinas, Jaca), en el que a pesar de que siempre se quiso ver a un cristiano luchando contra un musulmán, se ha considerado que ambos son cristianos. SIMON, David (1979).

Además, en su vertiente de representación de "guerra santa" es frecuente que aparezcan en estas escenas personajes celestiales que acuden en ayuda de los combatientes cristianos que, gracias a ellos, conseguirían la victoria[11].

Fuentes escritas

En relación a las fuentes escritas que pudieron servir como fuente para este tema iconográfico, han de distinguirse dos géneros literarios diferenciados a los que remitiremos a continuación: la alegoría y la épica.

En primer lugar, debemos aludir a la *Psychomachia* de Prudencio[12], que en el siglo IV fue el primer poeta cristiano en utilizar este recurso en una composición en la que vicios y virtudes entablaban un duro combate, todo ello con un fin didáctico. En esta línea, Honorio de Autun, en el capítulo *De bello spiritualo* de su *De Gemma Animae*, también hace referencia a ese símil de la batalla espiritual.

La lucha de caballeros cristianos contra musulmanes fue un tema habitual en la poesía épica, por lo que contamos con numerosas fuentes literarias que describen los combates y exaltan la figura del guerrero, además de justificar las batallas como una guerra santa. Si nos acercamos al caso castellano, algunos de los poemas épicos conservados son el *Poema de Mío Cid*, *Poema de Fernán González*, *Las Mocedades del Cid*, el *Cantar de Roncesvalles* y *La leyenda de los Infantes de Lara*. En estos poemas se describen con todo detalle los duelos que tenían lugar en las distintas escenas bélicas, que también se ajustan a lo que podemos apreciar en las representaciones románicas. Por ejemplo, la descripción de la vestidura militar del caudillo castellano dada en el *Poema de Fernán González*, "Capyello, e almófar e cofya de armar…"[13], o la narración de otras escenas:

> "Feyro al rrey Garçia el sennor de Castyella/
> a tal fue la feryda que cayo de la syella /
> meyol toda la lança por medio de la tetyela /
> que fuera del espalda paresçio la cochyella"[14].

Entre las crónicas suele destacarse la *Adefonsi Imperatoris*, fechada hacia 1150, puesto que en ella se plantea la lucha contra los musulmanes como una guerra santa en la que participan activamente los obispos y se exalta la figura del monje guerrero, animando a la población a unirse a la "guerra contra el infiel".

Este tipo de fuentes escritas nos permite comprender con más claridad las distintas representaciones de lucha de caballeros, como ocurre con el *Canto de Zamora*, que aparece prosificado en la *Crónica Najerense* y en la *Primera Crónica General* de Alfonso X, junto al *Cantar de Sancho II de Castilla*. En ambos cantares se describe el "riepto" o "reto", recogiendo la realidad jurídica de la época, como es el combate judicial al cual se recurría para probar la verdad o falsedad y que en muchas ocasiones terminaba con el duelo ecuestre.

---

[11] SEIDEL, Linda (1986); GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269.

[12] PRUDENCIO, *Patrologia Latina*, vol. LX, cols. 19 y ss. [Consultado a través de *Patrologia Latina Database*, versión electrónica de la primera edición de Jacques-Paul Migne en 1844-1855 y 1862-1865].

[13] *Poema de Fernán González*, estrofa 537, p. 155.

[14] *Poema de Fernán González*, estrofa 696, p. 209.

La *Chanson de Roland* también ha de considerarse una fuente fundamental que se transmitió por toda Europa y repercutió en las representaciones de lucha de caballeros, esencialmente el pasaje que narra el combate entre Roldán y Ferragut en Nájera. El personaje de Ferragut, un gigante pagano, parece proceder de alguna canción de gesta hoy perdida, encontrándose en *L'Entrée d'Espagne*, que se cree inspirada en la Crónica del Pseudoturpín[15].

Extensión geográfica y cronológica

Porter consideró que la modalidad de caballeros combatientes es motivo de origen español aunque se haya asociado después a las canciones de gesta[16], si bien también se encuentra muy presente en la escultura y pintura del Románico francés.

El tema de los jinetes en lucha aparece por primera vez en el arte hispánico en el siglo IX, en las placas labradas ubicadas sobre los medallones que decoran el muro del piso principal del que fue el palacio de Ramiro I, posteriormente denominado Santa María del Naranco (Oviedo). En el siglo XI este tipo de representación volvió a ser utilizada, como puede comprobarse en varias obras islámicas[17]. Estos ejemplos tempranos, dado que el tema se populariza a partir del siglo XII, corresponden a dos piezas hispanomusulmanas, la Arqueta de Leyre, de marfil y cordobesa, datada en el año 1004-1005 y la Pila de Játiva. Por otro lado, en este mismo siglo XI contamos con una miniatura de un salterio de San Millán de la Cogolla, realizada en el año 1070[18], y el relieve de caballeros luchando ubicado en el sarcófago de doña Sancha[19] en el convento de las Benedictinas de Jaca (últimos años del siglo XI–inicios del siglo XII). En estas primeras obras, ya marcadas por el ambiente bélico del momento, se ha aludido a una posible interpretación de corte espiritual, según la cual ambos caballeros serían símbolos de una *psychomachia* o batalla interior del alma[20].

El siglo XII fue el momento de esplendor de la iconografía de la lucha de caballeros, especialmente en la segunda mitad de la centuria, logrando una gran fortuna a juzgar por la difusión que obtuvo en la decoración de los nuevos templos románicos castellanos. Ruiz Maldonado[21] considera que los principales ejemplos peninsulares son, entre otros

---

[15] La batalla entre Roldán y Ferragut con lanzas, espadas y piedras se narra en los versos 1630 a 4140. RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 69. Respecto a la influencia de la *Chanson de Roland* en el arte: LEJEUNE, Rita, y STIENNON, Jacques (1966).

[16] PORTER, Arthur Kingsley (1928): p. 81; APRAIZ, Ángel de (1941): p. 394.

[17] NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): p. 70.

[18] Esta miniatura simboliza el combate que las buenas y las malas pasiones sostienen en el alma humana, entablándose una lucha en el mundo entre el bien y el mal junto al lamento del salmista por el saqueo del santuario del Señor por sus enemigos. RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 73.

[19] Sobre esta obra, en la que la autora interpreta la lucha de caballeros como la contraposición de la contienda entre soberbia y humildad, con una alusión directa al enfrentamiento entre David y Goliat, remitimos a: RUIZ MALDONADO, Margarita (1978); SIMON, David (1979); QUETGLES ROCA, Maria Lluïsa (2011).

[20] NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): p. 73; RUIZ MALDONADO, Margarita (1978).

[21] RUIZ MALDONADO, Margarita (1978): p. 88. La autora sitúa estas obras entre 1140 y 1170, aunque alguna de estas cronologías, como es el caso de la iglesia de Torreandaluz, ha de ser revisada, ya que se encontraría más cercana a la década de 1180.

muchos, los de Artaiz (Navarra), Torreandaluz (Soria), y Estella (Navarra), siendo la tipología más frecuente dentro de estas escenas bélicas la de los duelos.

Como hemos señalado, no se trata de un tema exclusivamente hispano, puesto que su difusión en el Románico europeo es evidente, donde se produce una gran pervivencia del tema debido a las representaciones de caballeros que aluden a las distintas campañas de Cruzadas. Podemos destacar los ejemplos de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), o las pinturas murales sobre la batalla de Antioquía en la iglesia de Saint-Julien de Poncé-sur-le-Loir (Francia).

Soportes y técnicas

En las representaciones de lucha de caballeros en el Románico se produce un claro predominio de la escultura sobre otras manifestaciones artísticas. El relieve monumental, emplazado preferentemente en portadas historiadas y capiteles ubicados en el exterior, es el medio artístico más habitual. Generalmente las figuras se ubican en un capitel, siguiendo las leyes de la simetría que favorecen la aparición de este tipo de composiciones.

Este tema también se dio en otros soportes como los manuscritos, sobresaliendo el ejemplo del Salmo LXXVII del citado salterio de San Millán de la Cogolla conservado en la Real Academia de la Historia (Madrid)[22], la pintura mural, como la iglesia de San Miguel de Gormaz (Soria) o la capilla de los templarios de Cressac-Saint-Genis (Francia)[23], e incluso mosaico, como la Abbazia di San Colombano de Bobbio (Italia).

Precedentes, transformaciones y proyección

Ruiz Maldonado[24] señaló que los precedentes formales e iconográficos de la lucha ecuestre y de los temas bélicos en general deben ser rastreados a partir de la escultura, marfiles y monedas romanas, así como en el ámbito bizantino y prerrománico, habiendo destacado especialmente la cultura irlandesa y escandinava. Asimismo, esta autora apuntó hacia el mundo musulmán como otra probable vía de penetración desde el punto de vista formal, señalando concretamente dos emblemáticos ejemplos como son la Arqueta de Leyre y la Pila de Játiva, asociándose en el segundo el combate ecuestre al motivo del "crióforo".

Besson[25], en 1987, consideró que las representaciones de lucha de caballeros se podrían integrar en un nuevo concepto, que definió como *le combat à armes égales*, basado en la asociación recurrente de escenas similares y que englobaría distintas variantes de este tema como la lucha entre el bien y el mal, entre vicios y virtudes, cristianos y musulmanes o Roldán y Ferragut. De hecho, basándose en ejemplos tanto franceses como hispánicos, el autor afirmó que en estos combates los oponentes son simbólicamente intercambiables, y por ello, en ocasiones aparecen representados en asociación a temas como los de Sansón y el león o David y Goliat.

---

[22] BRAH, Cód. 64bis, fol. 38r.

[23] CURZI, Gaetano (2004).

[24] RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): p. 54.

[25] BESSON, François Marie (1987): p. 117.

Durante la Baja Edad Media, las representaciones de lucha de caballeros tuvieron un gran desarrollo que ha de ser estudiado de manera diferenciada respecto a los ejemplos románicos. Esto se debe a que principalmente se centran bien en escenas bélicas o de caballería y justas, tomando en muchos casos unas connotaciones muy distintas al tema aquí estudiado, puesto que se alejan de la interpretación en clave cristiana o espiritual[26]. Podemos mencionar como ejemplo de transición el arca de madera pintada con dos jinetes enfrentados, uno cristiano y otro musulmán, del convento de Santa Clara de Tordesillas (siglo XIV).

Variantes y temas afines

Una escena ligada a estas representaciones es el combate entre Roldán y Ferragut[27], historia en la que el prodigio y la maravilla se inserta en el relato épico del héroe. Contamos con pocos ejemplos confirmados, si bien ha sido identificado como tal el capitel del palacio de los reyes de Navarra de Estella[28].

Otra variante de la lucha de caballeros no mencionada previamente es la de la *Pax Dei* y *Tregua Domini*, estudiadas por Ruiz Maldonado[29] y que suelen presentar a un mediador en plena lucha ecuestre, buscando el cese temporal de las armas según estas dos instituciones eclesiásticas creadas en el siglo XI. En Castilla se aplicaron de manera tardía a pesar del primer intento del Concilio de Coyanza (1055), siendo un hecho más firme a partir del Sínodo de León de 1114[30].

También debemos mencionar, como parte de la temática que engloba este tipo de escenas bélicas, otras representaciones de lucha, como aquella en la que aparecen dos infantes o soldados a pie, en la que formalmente se repite la fórmula de los soldados a caballo.

Como tema afín, podemos destacar el del caballero victorioso[31], una fórmula iconográfica desarrollada en el Románico consistente en un jinete que marcha sobre un hombre o criatura postrada a los pies del caballo, que se ha interpretado como una imagen del *miles Christi*, además de como imagen del triunfo de la virtud sobre el vicio e incluso del sometimiento del Islam.

Selección de obras

- Relieves del interior de Santa María del Naranco, Oviedo (España), mediados del siglo IX.

---

[26] Remitimos a la reciente obra de VALLEJO NARANJO, Carmen (2013), si bien algunas imágenes de este periodo fueron ya recogidas en GARCÍA FLORES, Antonio (2001).

[27] Esta historia es narrada en el capítulo XVII de la *Crónica del Pseudo Turpín*. SEBASTIÁN, Santiago (1988): p. 463. Para un conocimiento en profundidad de esta temática remitimos a: LACARRA, José María (1934); SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2005).

[28] PÉREZ MONZÓN, Olga (2006).

[29] RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): p. 27.

[30] Ibid., p. 29.

[31] El principal trabajo sobre este tema fue realizado por CROZET, René (1958). Una reciente síntesis ha sido elaborada por GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012).

- Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.
- Pila de Játiva, siglo XI. Valencia, Museo del Almudín.
- *Salterio*, San Millán de la Cogolla, La Rioja (España), c. 1070 (ilustración). Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 64bis, fol. 38r.
- Sarcófago de doña Sancha, finales del siglo XI – inicios del siglo XII. Jaca, Museo del Monasterio de las Benedictinas.
- Dintel de la fachada occidental de la catedral de Angulema (Francia), c. 1120.
- Pinturas murales de San Miguel de Gormaz, Soria (España), c. 1125.
- Arquivolta de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.
- Representación de batalla en los mosaicos de la Abbazia di San Colombano de Bobbio (Italia), segunda mitad del siglo XII.
- Metopa de la portada de San Martín de Artaiz, Navarra (España), segundo tercio del siglo XII.
- Friso de la fachada occidental de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Andlau (Francia), mediados del siglo XII.
- Capitel del Palacio de los Reyes de Navarra de Estella, Navarra (España), c. 1170.
- Capitel de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Torreandaluz, Soria (España), c. 1180.
- Capitel de la galería porticada de Santa María de Tiermes, Soria (España), c. 1182.
- Capitel de la galería porticada de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre, Burgos (España), último cuarto del siglo XII.
- Pinturas murales sobre la batalla de Antioquía de la iglesia de Saint-Julien de Poncé-sur-le-Loir (Francia), último cuarto del siglo XII.
- Pinturas murales de la capilla de los templarios de Cressac-Saint-Genis (Francia), finales del siglo XII.
- Pinturas murales sobre la batalla de Antioquía en la capilla de San Jorge de la catedral de Clermont-Ferrand (Francia), siglo XIII.
- Arca de madera pintada. Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid (España), siglo XIV.

Bibliografía

Patrologia Latina, edición bilingüe de QUASTEN, Johannes; BERARDINO, Angelo y OÑATIBIA, Ignacio (eds.) (1993-2001): Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

Poema de Fernán González. Edición de ALARCOS LLORACH, Emilio (1982): Castalia, Madrid.

APRAIZ, Ángel de (1941): "La representación del caballero en las iglesias de los Caminos de Santiago", *Archivo Español de Arte*, t. XIV, nº 46, pp. 384-396.

BESSON, François Marie (1987): "'À armes égales'. Une représentation de la violence en France et en Espagne au XIIe siècle", *Gesta*, vol. XXVI, nº 2, pp. 113-126.

CROZET, René (1958): "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", *Cahiers de civilisation médiévale*, t. I, nº 1, pp. 27-36. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1958_num_1_1_1031

CROZET, René (1971): "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", *Príncipe de Viana*, XXXII, nº 124-125, pp. 125-143. Disponible en línea en Biblioteca digital de Navarra: http://hidabe.com/opendatanavarra/

CURZI, Gaetano (2004): "Cavalieri in battaglia: le pitture murali della cappella di Cressac", *Art e dossier*, nº 196, pp. 44-49.

CURZI, Gaetano (2007): "Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata". En: QUINTAVALLE, Arturo (ed.): *Medioevo mediterraneo. L'Occidente, Bisanzio e l'Islam*. Electa, Milán, pp. 534-545.

DESCHAMPS, Paul (1948): "Combats de cavalerie et épisodes des croisades dans les peintures murales du XIIe et du XIIIe siècle", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 92, nº 1, pp. 35-38. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1948_num_92_1_78211

FRONTÓN SIMÓN, Isabel María (1993): "Imágenes de una sociedad de frontera en torno al 1200: campesinos y caballeros en la capilla de San Galindo (Campisábalos, Guadalajara)", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 80-91.

GALVÁN FREILE, Fernando (1999): "Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano", *Memoria y Civilización*, vol. 2, pp. 55-86. disponible en línea: http://dadun.unav.edu/handle/10171/8958

GARCÍA FLORES, Antonio (2001): "'Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno': imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval". En: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (ed.): *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*. Universidad Autónoma de Madrid – Casa de Velázquez, Madrid, pp. 267-291.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012): "El caballero victorioso", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 1-10.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2006): "La función de la imagen en el templo románico. Lecturas e interpretaciones". En: *Poder y seducción de la imagen románica*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 9-37.

LACARRA, José María (1934): "El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII", *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vol. II, pp. 321-338.

LAPINA, Elizabeth (2007): *"Things done in a foreign land". Representations of the first crusade in the twelfth century*. Tesis doctoral, Johns Hopkins University. UMI, Ann Arbor.

LAPINA, Elizabeth (2009): "La représentation de la bataille d'Antioche (1098) sur les peintures murales de Poncé-sur-le-Loir", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 52, pp. 137-157.

LEJEUNE, Rita; STIENNON, Jacques (1966): *La chanson de Roland dans l'art du moyen âge*. Arcade, Bruselas, 2 vols.

LE LUEL, Nathalie (2005): "Angoulême, Modène, Bari. L'image de l'aristocratie guerrière à la conquête de l'espace religieux", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI, pp. 239-246.

MARIÑO, Beatriz (1986): "'In Palencia non ha batalla pro nulla re'. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum*, vol. XXXI, pp. 349-363.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012a): "El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 25, pp. 39-66.
Disponible en línea: e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-2012-25-1010&dsID=Documento.pdf

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012b): *El enemigo imaginado. La escultura románica y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995a): "La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el *milite*)", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº 62, pp. 73-77.
Disponible en línea: http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C12-5_Manuel%20N%C3%BA%C3%B1ez.pdf

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995b): "El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballeresca", *Archivo Español de Arte*, t. LXVIII, nº 269, pp. 17-30.

NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): "Estampas de la vida caballeresca: combates, duelos y ordalías en la plástica románica". En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.): *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 175-210.

PALACIOS ONTALVA, Santiago (2011): "Cultura visual e iconografía de la Reconquista. Imágenes de poder y cruzada", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, nº 17, pp. 303-362. Disponible en línea: http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/25674

PÉREZ MONZÓN, Olga (2006): "Combate de Roldán y Ferragut". En: BANGO TORVISO, Isidro (dir. cient.): *Sancho el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición (Pamplona, 2006). Gobierno de Navarra, Pamplona, vol. II, pp. 740-745.

PORTER, Arthur Kingsley (1928): *Spanish romanesque sculpture*. Pantheon, Florencia.

QUETGLES ROCA, Maria Lluïsa (2011): "Una nova lectura iconogràfica del sarcòfag de doña Sancha", *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 2, pp. 17-24. Disponible en línea: http://www.porticvm.com/images/stories/Imatges/Pdf/quetgles.pdf

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): "Los Santos Caballeros", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3, pp. 53-62.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): "La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, nº 3, pp. 61-90. Disponible en línea: http://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam03/304.pdf

RUIZ MALDONADO, Margarita (1978): "La contraposición 'superbia-humilitas'. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras", *Goya*, nº 146, pp. 75-81.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

RUIZ MONTEJO, Inés (2007): "La figura del guerrero en el arte románico: su vida en tiempos de paz". En: *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 2006). Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 191-220.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2005): "La iconografía de la lucha de caballeros en la escultura monumental riojana y su relación con la leyenda jacobea de Roldán y Ferragut". En: *Cuatro pilares para un camino. Actas del VI Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas 2002* (Logroño, 2002). Publicaciones Logroño, Logroño, pp. 321-338.

SEBASTIÁN, Santiago (1988): *Iconografía Medieval*. Etor Argitaletxea, San Sebastián.

SEIDEL, Linda (1976): "Holy warriors: the Romanesque Rider and the Fight against Islam". En: MURPHY, Thomas Patrick (ed.): *The Holy War*. Ohio State University Press, Columbus. Disponible en línea:
https://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/Murphy%20Holy/04.pdf

SEIDEL, Linda (1981): *Songs of glory. The Romanesque façades of Aquitaine*. University of Chicago Press, Chicago.

SEIDEL, Linda (1986): "Images of Crusades in Western Art: Models as Metaphors". En GOSS, Vladimir P.; VERZÁR BORNSTEIN, Christine (eds.): *The Meeting of Two Worlds. Cultural exchange between East and West during the Period of the Crusades*. Western Michigan University, Kalamazoo, pp. 377-391.

SIMON, David (1979): "Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, pp. 107-124.

VALLEJO NARANJO, Carmen (2013): *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

ZIELINSKI, Ann (1981): "Silos y San Pedro de Huesca, estudiados de nuevo", *Archivo Español de Arte*, t. LIV, nº 213, pp. 1-24.

▲ Relieves del interior de Santa María del Naranco, Oviedo (España), mediados del siglo IX.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASanta_Mar%C3%ADa_del_Naranco_(3842995678).jpg
[captura 20/9/2014]

▼ Pila de Játiva, siglo XI (detalle). Valencia, Museo del Almudín.

http://nostravalencia.com/cultural/castillodexativa/public/jativamuseo03.jpg
[captura 20/9/2014]

▲ Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

[Foto: Fco. de Asís García]

▼ *Salterio*, San Millán de la Cogolla, La Rioja (España), c. 1070 (ilustración). Madrid, BRAH, Cod. 64bis, fol. 38r.

http://bibliotecadigital.rah.es
[captura 20/9/2014]

Sarcófago de doña Sancha, finales del siglo XI – inicios del siglo XII. Jaca, Museo del Monasterio de las Benedictinas.

[Foto: Fco. de Asís García]

Dintel de la fachada occidental de la catedral de Angulema (Francia), c. 1120.

[Foto: Fco. de Asís García]

Pinturas murales de San Miguel de Gormaz, Soria (España), c. 1125.

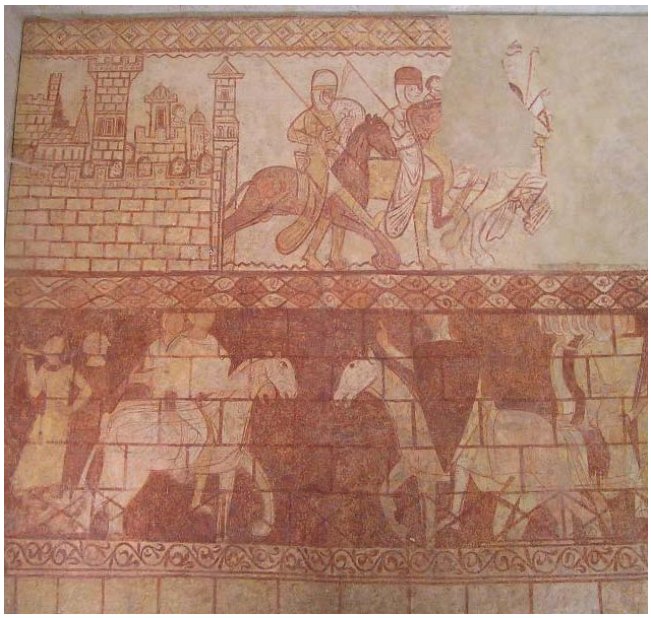
[Foto: autora]

Arquivolta de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.

[Foto: Fco. de Asís García]

▲ Metopa de la portada de San Martín de Artaiz, Navarra (España), segundo tercio del siglo XII.

http://www.arquivoltas.com/6-navarra/Artaiz%20G42.JPG [captura 20/9/2014]



▲ Pinturas murales de la capilla de los templarios de Cressac-Saint-Genis (Francia), finales del siglo XII.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACressac3.JPG [captura 20/9/2014]

▲ Friso de la fachada occidental de la iglesia de S. Pedro y S. Pablo de Andlau (Francia), mediados del s. XII.

http://www.flickr.com/photos/art_roman_p/4337577105/ [captura 20/9/2014]

Capitel del Palacio de los Reyes de Navarra de Estella, Navarra (España), c. 1170.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEstella-Lizarra%2C_Palacio_de_los_Reyes_de_Navarra_03.JPG [captura 20/9/2014]

Capitel de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Torreandaluz, Soria (España), c. 1180.

[Foto: autora]

EL *ROMAN DE RENARD*

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN*

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

Recibido: 21/9/2014
Aceptado: 9/10/2014

Resumen: El *Roman de Renard* narra las aventuras y fechorías del zorro Renard, uno de los más célebres antihéroes de la literatura medieval. Los episodios relatados en los diversos libretos o *branches* que conforman esta obra experimentaron un importante desarrollo iconográfico a lo largo de la Baja Edad Media, llegando a convertirse el polémico Renard en un instrumento de crítica clerical, hecho que habría incluso llevado, en siglos posteriores, a determinadas autoridades eclesiásticas a exigir la eliminación de algunas de las representaciones medievales del ciclo del *Roman de Renard*, al sentirse ofendidas por su dura carga satírica, de la cual hoy en día ha sido despojada por completo al ser transformado en un cuento infantil.

Palabras clave: *Roman de Renard*, *Reynard the Fox*, *Reinaert de Vos*, zorro, predicación, anticlericalismo, *marginalia*, mundo al revés.

Abstract: The *Roman de Renart* narrates the adventures and villainies of Reynard the Fox, one of the most important antiheroes of medieval literature. The episodes included in the different booklets or *branches* that constitute this work experienced an important iconographic development throughout the Late Middle Ages. The polemic Reynard became an instrument of ecclesiastical criticism, fact that would have motivated the destruction of certain medieval representations of the *Roman de Renart* cycle, encouraged by religious authorities who would have felt offended by its highly satirical content, from which it has been currently stripped of, by being transformed into a children's tale.

Keywords: *Roman de Renard*, Reynard the Fox, *Reinaert de Vos*, fox, preaching, anticlericalism, *marginalia*, world upside-down.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El *Roman de Renard* es una epopeya animal, creada hacia 1176 por el francés Pierre de Saint-Cloud y protagonizada por el zorro Renard, en la que la lucha entre la burguesía y el feudalismo, y la crítica clerical hallan su mejor expresión literaria. Las diversas aventuras satírico-paródicas que conforman el ciclo de Renard, denominadas *branches*, en las que se conjugan la tradición popular, las colecciones esópicas y los bestiarios de origen oriental, desempeñaron un importante papel en el desarrollo y enriquecimiento de la iconografía del zorro en época medieval.

Atributos y forma de representación

A continuación se analizan brevemente algunos de los episodios del *Roman de Renard* que gozaron de mayor éxito desde el punto de vista iconográfico en la Edad Media.

* Este trabajo ha sido posible gracias a una beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y se ha elaborado en el marco del proyecto HAR2012-38037 del Ministerio de Economía y Competitividad.

· *Renard y el gallo Chantecler*

El encuentro entre el zorro Renard y el gallo Chantecler es el primer episodio narrado en el *Roman de Renard*, incluido en la *Branche II*. En esta ocasión Renard se dispone a atacar a un grupo de gallinas pero estas logran huir y refugiarse en compañía del gallo Chantecler, quien, sugestionado por su mujer Pinte, acaba soñando con el temible zorro, pesadilla que es interpretada por la gallina como un aviso, ante el escepticismo del gallo.

Cumpliendo los temores de Chantecler, Renard se presenta ante él. Con la única intención de conseguir a su presa, el zorro comienza a elogiar la memoria del padre de Chantecler, quien solía cantar con los ojos cerrados, e invita a su hijo a que haga lo mismo. Al cerrar los ojos el gallo, Renard logra atraparlo por el cuello, tal y como había predicho Pinte, y huir con Chantecler en su boca.

La granjera, al presenciar la escena, pide ayuda a un grupo de jornaleros, que en esos momentos estaba jugando al *coule* (un juego de pelota similar al criquet). Estos comienzan a perseguir al zorro quien en el último momento es engañado por su propia víctima. Chantecler propone a Renard contestar a los gritos que le lanzan sus perseguidores para demostrarles que jamás lograrán alcanzarlo. En el momento en el que el zorro abre la boca para replicar a los jornaleros, el gallo sale volando.

En uno de los capiteles de la catedral de Wells (c. 1190) se ha conservado una de las primeras representaciones de este episodio, en la que ya se aprecian algunas de las constantes iconográficas que van a caracterizar esta escena del *Roman de Renard* a lo largo de la Edad Media, como lo son el ganso que Renard porta en sus fauces y el jornalero que persigue al zorro con una pelota y un bate en las manos.

El hecho de que la figura del gallo sea sustituida por un ganso ha sido interpretado por K. Varty como una mera cuestión compositiva, puesto que los artífices habrían considerado más atractivo el largo cuello de los gansos, el cual les permitía mostrar claramente cómo los dientes de Renard se hundían en su presa, algo que no consentía la anatomía del gallo. Sin embargo, tal y como ha apuntado F.L. Utley, a pesar de que tanto en la obra de Pierre de Saint-Cloud como en el cuento de Chaucer *Nun's Priest's Tale* (1387-1400) la víctima de Renard es Chantecler, algunas de las versiones del *Roman*, como *Pax Vobis* y *The False Fox*, sustituyen al gallo por un ganso, variante que habría tenido un mayor éxito desde el punto de vista iconográfico[1].

Además, según ha apuntado F. Gutiérrez Baños, "…la imagen del zorro llevándose entre sus fauces algún ave de corral, generalmente un pato o un ganso, es bastante común en la iconografía medieval, probablemente porque no fue infrecuente en la vida campesina del momento"[2].

En otras ocasiones, quien aparece persiguiendo a Renard no es un labrador sino la propia granjera, como se puede apreciar en una de las misericordias de la catedral de Ely, en la que Chantecler vuelve a ser de nuevo la presa.

Tal y como ha apuntado A. Pfau, el hecho de que Chaucer incluya este relato en uno de sus cuentos, con fines moralizantes, podría indicar el empleo de algunos de los pasajes del *Roman de Renard* a modo de *exempla*, hecho que justificaría la inclusión de las representaciones del zorro en ámbitos eclesiásticos.

---

[1] VARTY, Kenneth (1967): p. 37.

[2] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 50, nota 52.

· *Renard, el predicador*

En la obra de *Renart le Contrefait*, redactada en la primera mitad del siglo XIV, se retoma la historia de Renard y Chantecler pero con algunas variantes que tendrán su reflejo iconográfico. Según esta versión de las aventuras de Renard, el zorro no habría hecho cantar con los ojos cerrados al gallo para atraparlo, sino que se habría hecho pasar por un piadoso predicador, miembro de la Orden de los Arrepentidos.

Renard alardea ante su víctima de ser un gran orador y de lograr dormir con sus sermones hasta al más devoto de sus fieles. Tras lanzar una dura crítica a la Orden de Predicadores, Renard trata de ganarse la confianza de Chantecler explicándole su proceso de conversión. El falso predicador invita a Chantecler a seguir sus pasos y escuchar los terribles gruñidos procedentes del Infierno. El gallo obedece a Renard y aproxima uno de sus ojos al suelo, cerrando el otro, instante en el que el zorro atrapa a su presa.

En las representaciones conservadas, el auditorio al que se dirige Renard no siempre incluye la figura del gallo en compañía de alguna de sus esposas, sino que estos son sustituidos por un grupo ya sea de gallinas o patos, o incluso, por humanos, tanto laicos como religiosos.

Según K. Varty, la imagen de Renard predicando ante cuatro patos, uno de los cuales aparece dormido, que decora una de las misericordias de la sillería de la catedral de Wells, constituiría una de las primeras representaciones del tema realizadas en el Reino Unido. Además, tal y como ha apuntado el mencionado autor, mientras que a lo largo del siglo XIV Renard suele ser representado como un predicador itinerante, tal y como aparece citado en el texto literario, en los siglos XV y XVI el zorro aparece en el interior de un templo, adoctrinando a sus fieles desde lo alto de un púlpito.

No obstante, no siempre aparece acompañado de sus víctimas, sino que en ocasiones es representado de forma aislada disfrazado ya sea de monje, fraile, sacerdote, obispo o abad, dependiendo de la fuente literaria en la que se inspire la obra[3].

· *El juicio de Renard*

Tras atacar a varios de los vasallos del rey Noble, Renard visita a la mujer del lobo Isengrin, Hersent, con la que comete adulterio. Al enterarse Isengrin de lo ocurrido, su mujer acusa a Renard de haberla violado. Cuando la pareja trata de dar caza al zorro, Hersent queda atrapada en un agujero, momento que Renard aprovecha para hacer realidad las acusaciones de la loba. Estos hechos llevarán a Renard ante la corte del rey Noble, donde será juzgado por sus fechorías.

Este episodio narrado por Pierre de Saint-Cloud en su *Roman de Renard* es ampliado por la *Branche I* (c. 1180), versión a la que debemos la popularización de la escena tanto desde el punto de vista literario como iconográfico.

Aunque en un principio parecía que Renard iba a salir de nuevo impune a pesar de las duras acusaciones de las que era objeto, Chantecler y sus mujeres acuden ante el rey con los restos de Coupée, una de las cuñadas del gallo, víctimas del zorro. Ante el sangriento crimen perpetrado por Renard, Noble ordena primero al oso Brun y luego al gato Tibert, capturar al zorro, quien se había retirado a su castillo en Maupertuis. Sin embargo, el zorro logra engañar a ambos enviados reales.

[3] En la *Branche III*, Renard finge ser un monje, mientras que en la *Branche XIV* se hace pasar por un sacerdote. VARTY, Kenneth (1967): pp. 51-59.

Por último, Grimbert el tejón, primo y amigo de Renard, lo convence para que acuda ante el rey[4]. En este punto cabe destacar el hecho de que el zorro no solo cuenta con el apoyo de su primo el tejón, sino también con el del mono Cointereau, quien sale en su defensa, y junto a quien aparece en ocasiones representado. El simio llega incluso a abandonar la guardia real, de la que formaba parte, cuando el monarca ordena asediar el castillo de Renard.

En el margen inferior del folio 55r de los *Decretales Smithfield*, Renard, vestido de peregrino, iconografía que analizaremos más adelante, se inclina ante el rey Noble, con un pato muerto en una pata y una bolsa con dinero en la otra. Según K. Varty, resulta evidente que se trata de un soborno con el que el zorro pretende lograr que el corrupto rey le perdone sus faltas, plasmadas en los cadáveres de conejos, liebres y gansos que Renard ha dejado esparcidos por el camino[5].

Finalmente, el zorro es condenado a la horca pero justo antes de ser ejecutado, logra que el monarca lo libere con la condición de peregrinar a Tierra Santa como muestra de su arrepentimiento, hecho que, como veremos en el siguiente apartado, tuvo también su reflejo iconográfico.

· *Renard, el peregrino*

Al final de la *Branche I* (c. 1180), el rey Noble ordena a Renard peregrinar a Tierra Santa para expiar sus pecados. Tal y como se narra en la *Branche VIII* (c. 1190), el zorro acude a un ermitaño con la esperanza de que este pueda absolverle de sus crímenes. Sin embargo, debido a la gravedad de estos, el Papa resulta ser la única persona con la potestad de indultar al zorro.

Como cabría esperar, Renard nunca llega a Roma puesto que nada más comenzar su viaje toma consciencia de su poca predisposición para la vida ascética, por lo que decide abandonar su peregrinaje y retornar a casa[6].

Desde el punto de vista artístico, son escasas las representaciones de Renard vestido de peregrino. No obstante, lo encontramos decorando el margen superior del folio 55r y el inferior del folio 53v de los *Decretales Smithfield*, conservados en la British Library[7].

· *Renard, el médico*

En la *Branche X* (c. 1185) el rey Noble cae muy enfermo y su médico es incapaz de sanarlo. Ante dicha situación, Grimbert manda llamar a Renard, convencido de que si el zorro logra curar al monarca, este le perdonará todas sus faltas.

El astuto zorro no deja pasar la ocasión que le brinda el tejón y acude a la corte con la intención no solo de hacer recobrar la salud al rey sino también de causar el mayor daño posible a algunos de sus principales adversarios.

A pesar de saber que las hierbas que roba a un peregrino que se encuentra dormido por el camino son suficientes para sanar al león, Renard logra convencer al monarca de

[4] Ibid., pp. 43-50.

[5] Ibid., p. 49.

[6] PFAU, Aleksandra (2002): p. 2.

[7] VARTY, Kenneth (1967): p. 57-59.

que para completar su recuperación necesita la piel de un lobo vivo para abrigarlo, un nervio procedente de las astas de un ciervo por sus supuestas propiedades curativas, una tira de piel de ciervo y el pelaje de un gato para calentar sus pies.

A pesar de que el gato Tibert logra huir, Renard se siente satisfecho con el daño ocasionado a Isengrin y al ciervo Brichemer. Además, a consecuencia de su rápida curación, el rey recompensa al zorro nombrándole consejero real.

En el ámbito artístico normalmente se combinan detalles tomados de las diversas versiones conservadas del mismo episodio. En los ya citados *Decretales Smithfield*, Renard es llevado ante el rey por una liebre, en lugar de por su primo Grimbert, tal y como se recoge en el poema *Ysengrimus* (c. 1150).

En otras ocasiones, encontramos algunos detalles iconográficos que no tienen reflejo en el ámbito literario, como se puede apreciar en la representación del desollamiento de Isengrin conservado en los *Decretales Smithfield* (folios 56v y 57r) en la que son dos zorros los encargados de despellejar al lobo, detalle en el que K. Varty cree ver una clara alusión al importante papel desempeñado por Renard en la caída en desgracia de su adversario[8].

· *La muerte y resurrección de Renard*

A pesar de que Renard nunca llegó a ser ajusticiado, son múltiples las representaciones medievales conservadas en las que el zorro es ahorcado, generalmente por un grupo de gansos, ejecución que en ocasiones es presenciada por un búho, símbolo de la muerte. Según la *Branche I*, el zorro logra salvarse de la horca al suplicar clemencia al rey Noble desde el patíbulo[9].

En otra de las *branches*, en este caso la XVII, fechada hacia 1205, Isengrin clava a Renard por sus testículos a un tablero de ajedrez, tal y como ambos habían apostado en el caso de que la raposa perdiese de nuevo la partida. Debido a la gran pérdida de sangre que sufre, el zorro se desploma desmayado, haciendo creer al rey Noble que está muerto. Sin embargo, en el momento de su entierro, Renard recobra el sentido, logra salir de la fosa y huir, no sin antes atrapar por el cuello a Chantecler, que había acudido al sepelio, y llevárselo consigo. Sin embargo, se ve obligado a liberar al gallo al ser alcanzado por un perro.

Renard es de nuevo llevado ante el monarca para ser juzgado por atacar a Chantecler, falta que el zorro asegura haber cometido en defensa propia al haber descubierto que el gallo formaba parte del cortejo de traidores que habían intentado enterrarlo vivo.

Chantecler, al escuchar las declaraciones de su enemigo, ruega a Noble poder resolver lo ocurrido con una lucha cuerpo a cuerpo. Renard y el gallo se enfrentan en un cruento combate en el que, a consecuencia de los múltiples picotazos de Chantecler, el zorro pierde mucha sangre y, temiendo por su vida, finge de nuevo su muerte.

La corte de Noble marcha a celebrar la aparente victoria del gallo, dejando a Renard tendido en el suelo, momento que el grajo Rohart y el cuervo Brune aprovechan para

[8] Ibid., pp. 68-75. Ver también GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 162.

[9] VARTY, Kenneth (1967): pp. 81-82.

picotear el supuesto cadáver del zorro. En ese instante, Renard se incorpora ante la sorpresa de las aves, arrancando un muslo a Rohart.

Al enterarse de lo ocurrido, Noble manda detener al zorro, pero cuando los mensajeros reales llegan al castillo de Renard, Grimbert, quien formaba parte de la comitiva, los lleva hasta una tumba en la que se lee el nombre de Renard, la cual pertenecía en realidad a un campesino de la zona que había fallecido recientemente, detalle que junto al llanto de la desconsolada viuda logra convencer a los enviados de Noble, quien recibe la noticia de la muerte de su vasallo con una gran pesadumbre[10].

La procesión fúnebre del zorro fue uno de los episodios del *Roman de Renard* con mayor éxito y difusión en el ámbito artístico[11]. Sin embargo, en ocasiones se introducen personajes que no aparecen citados en la diversas *branches* conservadas, tal y como ocurre en la imagen que decora el folio 49r de los *Decretales Smithfield*, en la que el gallo Chantecler encabeza el cortejo mientras que dos compungidas monjas sujetan la cabeza del zorro las cuales no hacen sino subrayar la parodia y crítica eclesiástica presente en el relato.

A pesar de la abundancia de representaciones medievales del *Roman de Renard* conservadas, algunas de ellas fueron destruidas en siglos posteriores debido a su carácter polémico, tal y como ocurrió con la representación de los funerales del zorro que decoraba uno de los capiteles de la nave de la catedral de Estrasburgo, fechado hacia 1250, y que fue eliminado por las autoridades eclesiásticas estrasburguesas en 1685[12].

· *Renard, el músico*

Se trata de una de las historias más antiguas conservadas del ciclo del *Roman de Renard*, compuesta hacia 1185. En esta ocasión, Noble ordena capturar a Renard, quien se ve obligado a huir. La desesperación lleva a Renard a pedirle a Dios que altere su aspecto para poder pasar desapercibido ante sus perseguidores.

Durante la huida, Renard se cuela en la casa de un tintorero y cae en una cuba, tiñendo su pelaje de amarillo. El zorro cree que el hecho es consecuencia de la protección que le brinda la Providencia y decide hacerse pasar por Galopin, un músico de origen inglés a quien le han robado su viola, personaje con el que logra engañar tanto a Isengrin como a su propia esposa, Hermeline[13].

Son habituales las representaciones aisladas de Renard como músico pero no siempre el instrumento que porta entre sus manos es una viola, sino que el zorro suele aparecer tocando diversos instrumentos como el arpa, la lira, la flauta, la cornamusa o la pandereta. De esta forma, la imagen de Renard músico queda relegada a los márgenes de los manuscritos, convirtiéndose en un instrumento moralizante cargado de resonancias diabólicas[14].

---

[10] VARTY, Kenneth (1966): p. 70-74; VARTY, Kenneth (1967): pp. 83-87.

[11] VARTY, Kenneth (1966): p. 70; VARTY, Kenneth (1967): pp. 86-87.

[12] VARTY, Kenneth (1966): p. 77-78.

[13] VARTY, Kenneth (1967): pp. 76-80.

[14] CLOUZOT, Martine (1999): pp. 325-326, 332, 334 y 339. Ver también GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 160.

· *El triunfo de Renard*

Por último, *Renart le Bestourné*, obra de Rutebeuf, fechada en 1261, comienza con las siguientes palabras: "Renard está muerto, Renard está vivo; Renard es horrible, Renard es vil; y Renard reina", versos que marcan el comienzo del gobierno de la falsedad y la hipocresía sobre la tierra. Poemas más tardíos como *Le Couronnement de Renart* (1263-1270), presentan al zorro desempeñando el cargo de rey, tras despojar al león de su trono, o como la mano derecha del monarca, tal y como ocurre en *Renart le Nouvel* (1289). Además, la *Branche XVI* narra la historia de *Renart le empereur*, relato que se ha puesto en relación con la revuelta de Mordred y la usurpación del trono al rey Arturo[15].

En una misericordia de Knowle en Warwickshire (Reino Unido) un león aparece flanqueado por un unicornio y un zorro, imagen que K. Varty ha relacionado con estas *branches* del *Roman de Renard* y que ha interpretado como una alusión a la capacidad de los gobernantes de elegir entre el camino de la virtud, simbolizado por el unicornio, y el del vicio, encarnado por el zorro[16].

Fuentes escritas

Hacia 1150, Nivard, un clérigo flamenco, redacta el poema en latín titulado *Ysengrimus*, el cual constituye la primera fuente literaria en la que hace aparición el zorro Reinardus, quien desempeña un papel secundario, puesto que el protagonista es el lobo que da nombre a la obra.

Años más tarde, hacia 1175, el zorro Reinardus reaparece bajo el nombre de Renard en la obra de Pierre de Saint-Cloud, convertido en uno de los principales antihéroes de la epopeya animal, cuyos antecedentes literarios pueden ser rastreados en las fábulas clásicas.

La obra será retomada y ampliada por diversos autores a lo largo de la Baja Edad Media, quienes introducirán en la narración una mayor carga moralizante. Renard se transforma entonces en la personificación de la hipocresía, la falsedad, la maldad, el pecado y el Mal, aspecto que justifica su representación en numerosos ámbitos eclesiásticos.

Pierre de Saint-Cloud deja sin resolver el conflicto entre Renard y su principal enemigo, el lobo Isengrin, hecho que promovió la aparición de las denominadas *branches*, las cuales fueron numeradas respetando el orden en el que fueron introducidas en los manuscritos conservados, orden que no siempre se corresponde con el cronológico.

Entre estos libretos que retoman la historia del zorro destacan la obra de Felipe de Novara, inspirada en las guerras entre Federico II y Jean d'Ibelin (1228-1243); *Renart le Bestourné* de Rutebeuf, redactada entre 1260 y 1270, en la que las órdenes mendicantes son objeto de una durísima crítica, y *Le Couronnement de Renart* (1263-1270), de autor desconocido, en la que el protagonista sucede a Noble en el trono, dando paso al reinado de la injusticia y de la envidia.

Sabemos que la fama de Renard traspasó fronteras, hecho que promovió la difusión del ciclo iconográfico objeto de estudio. Así encontramos en pleno siglo XIII la obra flamenca de *Reinaert de Vos*, el poema italiano de *Rainardo e Lesengrino* y *Of the Vox and of the Wolf* de origen inglés.

---

[15] BELLON, Roger (2008).

[16] VARTY, Kenneth (1967): p. 88.

Del siglo XIV datan ya *Renart le Contrefait*, que contiene una severa crítica tanto política como religiosa, y *Reinaerts Historiae*. Por último, a fines del siglo XV, Henri d'Alcmaer, preceptor del hijo del Duque de Lorena, pone en verso la historia de Renard, con la intención de extraer de ella una serie de normas de moral para la educación de su discípulo.

Cabe destacar el hecho de que en España no se hizo ninguna versión del Renard, tan solo se ha conservado una obra similar fechada entre 1400 y 1420, titulada el *Libro de los Gatos*, en la que se ataca a los nobles y, principalmente, a los clérigos, y cuyos antecedentes literarios son de nuevo las fábulas de Esopo y el poema de *Calila e Dimna*, entre otros relatos de origen clásico[17].

Otras fuentes

En el manuscrito Fr. 146 de la BnF, fechado en 1317, se narra la fiesta de la octava de Pentecostés celebrada en París en 1313. Como ha señalado N. Freeman Regalado, se trata de una fuente de gran relevancia para el estudio del ciclo iconográfico del *Roman de Renard* puesto que es el único testimonio que se ha conservado de las representaciones teatrales callejeras de esta epopeya animal en época medieval.

Al igual que ocurre en el ámbito artístico, en estas celebraciones públicas, los personajes del *Roman de Renard* habrían convivido con imágenes y ceremonias puramente religiosas:

« *La vit on Dieu sa mere rire,*
Renart fisicïen et mire
…
Herode et Caÿphas en mitre,
Et Renart chanter une espitre
La fu veü et evangile
Crois et Floz, et Hersent qui file
Et d'autre part Adam et Eve »[18]

La elección del *Roman de Renard* para ser representado en las calles parisinas no parece haber sido fortuita. Según N. Freeman Regalado, este ciclo literario habría sido empleado con fines propagandísticos por parte de sus promotores. La puesta en escena de esta epopeya medieval en París en 1313 poco o nada habría tenido que ver con el folklore popular. De hecho, el ciclo literario de Renard habría sido principalmente transmitido en medios cortesanos y monásticos, siendo empleado a lo largo de la Baja Edad Media como un vehículo "*ready-made*" de crítica tanto política como eclesiástica por parte de clérigos, nobles y literatos, como Felipe de Novara y Rutebeuf[19].

De entre todas las *branches*, los promotores parisinos seleccionaron aquellas en las que Renard interactúa ya sea con el rey Noble o con algún eclesiástico, o se hace pasar por

[17] Sobre las diversas *branches* medievales conservadas del *Roman de Renard* ver VARTY, Kenneth (1967): pp. 21-24.

[18] "There God was seen laughing with his mother, Renart as a physician and doctor…Herod and Caiaphas in a miter, and Renart was seen there singing an Epistle and the Gospel, crosses and feather plumes, and Hersent spinning and elsewhere Adam and Eve…" Traducción de FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): pp. 114-115 y 133-134.

[19] FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): p. 127.

un religioso, hecho que pondría de manifiesto el carácter satírico de este tipo de representaciones. Además, la prohibición y censura de las que fueron objeto el teatro y las actuaciones callejeras en época medieval no harían sino demostrar el poder propagandístico de este tipo de obras, por medio de las cuales se habría tratado de manipular a las masas desde el punto de vista tanto político como social[20]. Por ejemplo, en el ya citado manuscrito Fr. 146, se hace referencia a la ejecución de Enguerrand de Marigny, chambelán y ministro de Felipe IV el Hermoso, en 1315, quien se ganó el sobrenombre de *Renard* no sólo por su pelo rojizo sino también por engañar y robar a su propio pueblo:

« *Menë au boys de Vicianne*
-Vousist ou non, com prestre au cenne-
Fu il, aprés lui mainte gent
Qui touz l'aloient agregent.
Tauz celz qui après lui venoient
Que plus que mains le maudisoient
Et disoient : « Avant, Renart,
Honte te doint saint Lïenart!
Ton barat et ta tricherie
A Touz nous a tolu la vie.
L'avoir du rëaume as emblé »[21]

Extensión geográfica y cronológica

Desde el punto de vista artístico, el ciclo del *Roman de Renard* se encuadra dentro de lo que se ha denominado "figuración marginal" o *marginalia*, la cual probablemente surge en Inglaterra a mediados del siglo XIII, alcanzando un gran desarrollo en este país, así como en los Países Bajos y en Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII y de la primera mitad del siglo XIV. Tras un periodo de decadencia, hacia 1400 resurgen las *drôleries*, triunfando en la miniatura francesa y, posteriormente, en la flamenca[22].

Desde el punto de vista cronológico, encontramos una gran variedad de representaciones del *Roman de Renard* desde el siglo XIII y a lo largo del siglo XIV. En el siglo XV cobran un especial protagonismo aquellas escenas con un claro contenido crítico, entre las que destacan las imágenes de Renard predicando, las cuales constituyen un severo ataque a las órdenes mendicantes[23].

Por otro lado, desde el punto de vista geográfico, a lo largo del siglo XIII, en el Norte de Italia, predominan las representaciones de la muerte y entierro del zorro, mientras que en Inglaterra se multiplican las imágenes de Renard y el gallo Chantecler. Además, como ha advertido K. Varty, muchas de las representaciones del *Roman de Renard* conservadas en Inglaterra han sido halladas en templos ubicados en los diversos

[20] Ibid., p. 132.

[21] "Led to the forest of Vincennes was he – willy-nilly, like a priest to a synod-pursued by many folk who all reviled him. One and all, those who followed him berated him saying: 'Begone, Renart, may Saint Leonard bring you to shame! Your ruses and your trickery have killed us all. You have stolen the wealth of the kingdom'". Traducción de N. Freeman Regalado. Ver FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): pp. 132-133.

[22] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): pp. 144-145.

[23] FLINN, J.F. (1975): pp. 261-262.

caminos que recorrían los peregrinos que se dirigían a Canterbury para rendir culto a las reliquias de Thomas Becket. Esta red de rutas de peregrinación podría haber favorecido la difusión de estos relatos así como de sus variantes iconográficas. De hecho, en el ya citado cuento de Chaucer, la historia de Renard es relatada por uno de los personajes camino de Canterbury[24].

Por otro lado, en los márgenes de manuscritos castellanos del siglo XV, F. Villaseñor Sebastián ha localizado un total de cuatro episodios, dos de ellos relacionados con el gallo Chantecler y otros dos en el que el zorro aparece representado en su faceta musical[25].

Soportes y técnicas

Las escenas del *Roman de Renard* decoran no solo capiteles, frisos escultóricos, tímpanos, misericordias, púlpitos, artesonados, mosaicos, vidrieras, y manuscritos, en los que llega a desarrollarse el ciclo completo, sino también espacios seculares como portadas y salones palaciegos.

Precedentes, transformaciones y proyección

El inmediato precedente iconográfico de Renard es el zorro del bestiario medieval, de ahí que haya que tener presente al analizar el ciclo iconográfico del *Roman de Renard* que no todas las representaciones medievales del zorro hacen alusión al personaje épico. De hecho, el zorro aparece representado en su aspecto natural en numerosas ocasiones a lo largo de la Edad Media, tal y como se puede apreciar en las misericordias catedralicias de Zamora, Ciudad Real y Plasencia, adoptando, en esta última, cuerpo humano[26].

En el *Fisiólogo* no solo se describe a la zorra como "un animal astuto y artero en extremo" sino que además se explica cómo logra engañar a sus presas fingiendo estar muerto, artimaña que lo convierte en la imagen del engaño y la hipocresía:

> "Si tiene hambre y no encuentra qué comer, busca un hoyo en el suelo, donde haya pajas, se tiende boca arriba sobre ellas, contiene en lo posible el aliento, ventosea, se expande el hedor, y las aves de rapiña, creyéndola muerta, acuden a devorarla. Pero la zorra, saltando de pronto, da muerte cruel a las aves"[27].

Siguiendo el pasaje bíblico del *Cantar de los Cantares* 2, 15 ("Cazadnos las raposas, las raposillas pequeñitas que destrozan las viñas, nuestras viñas en flor") el zorro se convierte en símbolo del diablo y de quienes viven de sus obras, así como de la lujuria[28].

A las representaciones del zorro en su aspecto natural hay que añadir las escenas cinegéticas en las que este animal se transforma en la presa. En palabras de A. Rucquoi, "la caza es el momento en el que el hombre se enfrenta con esta fauna, emanación

[24] VARTY, Kenneth (1964): p. 81.

[25] VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009b): pp. 177-178. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009c): p. 213. Ver también VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009a): p. 14 y 16.

[26] MATEO GÓMEZ, Isabel (1972): p. 389, nota 6.

[27] El carácter peyorativo de la imagen del zorro está igualmente presente en algunas fuentes bíblicas como el Cantares de los Cantares o los Salmos. GUGLIELMI, Nilda (2002): p. 87; DINES, Ilya (2010): p. 55.

[28] VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009b): pp. 111-112.

diabólica, figura del mal que uno debe vencer arriesgando su vida"[29]. Sin embargo, frente a la escasez de imágenes medievales en las que se da caza al zorro, se conservan numerosas representaciones en las que el zorro se convierte en el cazador[30], siendo su víctima, en la mayoría de los casos, o bien un pato o bien un ganso, a los que suele portar sobre sus espaldas, detalle que, al igual que las técnicas depredadoras del zorro narradas por el *Fisiólogo*, parecen estar basadas en la observación.

Asimismo, al igual que desde el punto de vista literario el *Roman de Renard* se inspira en las fábulas, en el ámbito iconográfico las imágenes pertenecientes a este ciclo literario guardan una estrecha relación con las representaciones plásticas de algunos de estos relatos de origen clásico, entre los que destacan las historias del zorro y el cuervo, el zorro y las uvas, el zorro y la cigüeña, y el zorro y el águila[31].

En la actualidad, el *Roman de Renard* ha sido transformado en una novela infantil, siendo despojado de toda la carga crítica de las *branches* medievales.

Prefiguras y temas afines

Como se ha apuntado en los apartados correspondientes tanto a la historia de Renard y Chantecler como a la de la muerte y resurrección del zorro, en ocasiones vemos a la raposa convertida en presa. Estas escenas en las que el cazador es cazado forman parte del tópico medieval del mundo al revés. Tal y como ha señalado F. Gutiérrez Baños, la popularidad de estas imágenes se debió en gran medida a la popularidad misma de la caza, pasatiempo aristocrático por excelencia. Este mismo autor destaca la singularidad de una imagen dada a conocer por M. Meiss, que decora la parte superior del margen derecho del folio 59r de un libro de horas de la British Library (ms. Add. 29433), atribuida al Maestro de las Iniciales de Bruselas y fechada en torno a 1406-1407, en la que un gallo asa a un zorro[32]. Asimismo, K. Varty relacionó estas representaciones de Renard transformado en víctima, con la rueda de la Fortuna. De hecho se han conservado algunas representaciones iconográficas en las que Renard recorre una y otra vez la rueda, imágenes que podemos relacionar con el tema del triunfo del zorro puesto que al alcanzar la gloria, el zorro destrona al león. En otras ocasiones, Renard abandona el poder terrenal para ocupar el cargo de Papa y Anticristo[33].

Por otro lado, desde el siglo XIV Renard se transforma en un instrumento de crítica eclesiástica, por medio del cual se realizan acusaciones que no podrían llevarse a cabo abiertamente[34]. La imagen de Renard disfrazado de predicador ha sido interpretada como una clara crítica a los frailes mendicantes. A pesar de que la orden religiosa a la que se hace alusión en *Renart le Contrefait* es la Orden de Santo Domingo, el hecho de que el zorro predique a las aves se ha relacionado con la imagen de san Francisco predicando a

[29] RUCQUOI, Adeline (2008): p. 80

[30] PFAU Aleksandra (2002): p. 2: "Ideas of the fox incorporated these contradictory images of the hunter and the hunted, another way in which he was similar to the devil, at once threatening and threatened".

[31] VARTY, Kenneth (1967): pp. 95-101.

[32] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 150.

[33] GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 148. VARTY, Kenneth (1967): p. 82: "I am inclined to regard these scenes of the fox being hanged by geese as one more facet of the popular, medieval Wheel-of-Fortune image".

[34] VARTY, Kenneth (1967): p. 59.

los pájaros. De hecho, en algunas ocasiones el hábito que luce Renard no es otro que el de la Orden de Frailes Menores[35].

Sin embargo, Renard no es el único personaje de las *branches* medievales instrumentalizado con fines antifraternalistas, sino que la carga anticlerical es heredada por sus vástagos. Según el texto de *Renart le Nouvel* (1289), uno de los hijos de Renard ocupa el cargo de Maestro General de la Orden de Predicadores, mientras que otro de ellos es nombrado superior de los franciscanos[36].

En definitiva, tal y como ha apuntado J. Batany, el *Roman de Renard* no ha de ser concebido como una epopeya en la que los animales son objeto de un proceso de antropomorfismo, sino de una obra en la que personajes esencialmente humanos sufren un zoormorfismo tras el cual se oculta su verdadera identidad[37].

Selección de obras

Renard y el gallo Chantecler

- Renard, con un ganso en la boca, es perseguido por una granjera. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.
- Renard, perseguido por dos campesinos, huye con un ganso en la boca. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, The British Library, Royal 2 B VII, fol. 160.
- Renard atrapa a Chantecler. *Roman de Renard*, Norte de Francia, principios del siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fol 29.
- Renard atrapa a Chantecler. *Heures à l'usage des Antonins*, Saboya (Francia), tercer cuarto del siglo XV. Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale, Ms. 84, fol. 58.
- Renard y el gallo Chantecler. Rodrigo Alemán, misericordia de la sillería de coro de la catedral de Toledo, 1489.

Renard, el predicador

- Renard disfrazado de monje predica ante un grupo de aves. *The Maastricht Hours*, Lieja (Bélgica), primer cuarto del siglo XIV. Londres, The British Library, Ms. Stowe 17, fol. 84r.
- Renard predicando a las aves desde un púlpito. Vidriera del Peregrinaje, catedral de York (Inglaterra), c. 1312.
- Renard disfrazado de obispo predicando a un grupo de aves. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.
- Renard predicando, flanqueado por un franciscano y un dominico. Misericordia de la sillería de la iglesia de St. Mary's, Beverly (Inglaterra), 1445.

[35] FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): p. 117; KLINGENDER, Francis D. (1953): pp. 13-23; KLINGENDER, Francis D. (1971): pp. 407-412, 441-444 y figs. 239-242.

[36] VARTY, Kenneth (1967): p. 58.

[37] BATANY, Jean (1996): p. 366. Ver también STRUBEL, Armand (1989): pp. 229-243.

El juicio de Renard

- El zorro y el mono. *Beato de Saint-Sever*, Saint-Sever (Francia), ant. 1072. París, BnF, Ms. Lat. 8878, fol. 14r.
- Asedio al castillo de Maupertuis. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée, Norte de Francia, c. 1290-1300. París, BnF, Ms. Fr. 1581, fol. 8v.
- Renard llevado ante el rey Noble. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 55v.

Renard, el peregrino

- Renard disfrazado de palmero. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 53v.
- Renard disfrazado de peregrino. Sillería de Beverley Minster (Inglaterra). 1520.

Renard, el médico

- Renard ante el rey Noble enfermo. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 56r.

La muerte y resurrección de Renard

- El entierro de la raposa. Mosaico pavimental del transepto norte de San Marcos de Venecia (Italia), primera mitad del siglo XII.
- El entierro de la raposa. Tímpano de la portada de Saint-Ursin de Bourges (Francia), primeras décadas del siglo XII.
- El entierro de la raposa. Dintel de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.
- El entierro de la raposa. Mosaico pavimental de la basílica de Santa María y San Donato de Murano (Italia), c. 1140.
- El cuervo y el grajo tratan de picotear el supuesto cadáver del zorro. *Aviarum* de Hugo de Fouilloy, Norte de Francia, segundo o tercer cuarto del siglo XIII. Londres, The British Library, Ms. Sloane 278, fol. 53.
- Renard finge su muerte. *Bestiario*, ¿Norte de Francia?, c. 1230-1260. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 101, fol. 190.
- Renard ahorcado por un grupo de aves. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol 48v.
- El zorro finge su muerte. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, The Birtish Library, Ms. Royal 2 B VII, fol. 99v.
- Renard ahorcado. *Breviario de Martín el Humano*, Monasterio de Poblet, Tarragona (España), c. 1398-1403 y c. 1420-1430. París, BnF, Ms, Rothschild 2529, fol. 105.

Renard, el músico

- Renard cae en una cuba en casa de un tintero. *Roman de Renard*, siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fol. 20r.
- Renard e Isengrin roban la viola a un campesino. *Roman de Renard*, siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fol. 22v.

El triunfo de Renard

- La Rueda de la Fortuna con Renard flanqueado por sus hijos disfrazados de frailes. Selección de fábulas, siglo XIII. París, BnF, Ms. Fr. 1593, fol. 58v.

Bibliografía

BARRE, Aurélie (2002) : "L'image du texte. L'enluminure au seuil du manuscrit O", *Reinardus*, nº 15, pp. 17-31.
Disponible en línea: http://www.benjamins.nl/jbp/series/REIN/15/art/0003a.pdf

BARRE, Aurélie (2004): "Renart à Plaincourault. Du texte à l'image", *Reinardus*, nº 17, pp. 23-37.

BARRE, Aurélie (2007): "Marges ou *marginalia* dans le manuscrit D (Douce 360) du Roman de Renart", *Textimage*, nº 1. En marge, pp. 1-9. Disponible en línea: http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/barre.pdf

BARRE, Aurélie (ed.) (2010): *Le Roman de Renart. Édité d'après le manuscrit O (f. fr. 12583)*. De Gruyter, Berlín.

BATANY, Jean (1984): "L'image des Franciscains dans les « revues d'états » du XIIIe au XVIe siècle", *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 70, nº 184, pp. 61-74.
Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhef_0300-9505_1984_num_70_184_3320

BATANY, Jean (1996): "Renardie féline et ambiguïté cléricale : Les « Vêpres de Tibert le Chat »", *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 156, pp. 365-371.
Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1996_num_39_156_2664

BELLON, Roger (2008): "«Renart empereur» *Le Roman de Renart*, ms. H, branche XVI : une réécriture renardienne de *La Mort le roi Artu*?", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, nº 15, pp. 3-17. Disponible en línea: http://crm.revues.org/5523

BURKE, James F. (1967-1968): "More on the Title *El libro de los gatos*", *Romance Notes*, IX, pp. 148-151.

CLOUZOT, Martine (1999): "La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 168, pp. 323-342.
Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1999_num_42_168_2762

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (ed.) (1979): *Le Roman de Renard (episodios II, I, Ia y Ib).* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

DARBORD, Bernard (1984): *Libro de los gatos*. Publication du Séminaire d'Etudes Medievales Hispaniques de l'Université de Paris, Paris.

DINES, Ilya (2010): "Mnemonic verses in medieval bestiaries", *Reinardus*, nº 22, pp. 50-64.

FIGUERO LORENZANA, Antonio (1979): *El "Roman de Renart" y la sociedad de su época: resumen de tesis de doctorado*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

FIGUEROA LORENZANA, Antonio (1982): *El Roman de Renart: documento crítico de la sociedad medieval*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

FLINN, J.F. (1975): "L'iconographie du Roman de Renart". En: *Aspects of the Medieval Animal Epic*. Leuven University Press, Lovaina – Martinus Nijhoff, La Haya, pp. 257-264.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009): "El león", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 33-46.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): "La figuración marginal en la Baja Edad Media. Temas del 'Mundo al Revés' en la miniatura del XV", *Archivo Español de Arte*, t. LXX, nº 278, pp. 143-162.

KAWA-TOPOR, Xavier (1993) : "L'image du roi dans le Roman de Renart", *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 143, pp. 263-280.
Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1993_num_36_143_2564

KELLER, John E. (1958): *El Libro de los gatos*. CSIC, Madrid.

KLINGENDER, Francis D. (1953): "St. Francis and the Birds of the Apocalypse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI, pp. 13-23.

KLINGENDER, Francis D. (1971): *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, M.I.T. Press, Cambridge.

LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1979): "Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el 'Roman de Renart' y el 'Libro de los gatos' en España", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXXXII, nº 3, pp. 551-567.

LE LUEL, Nathalie (2005) : "L'âne, le loup, la grue et le renard : à propos de la frise des fables du tympan Saint-Ursin de Bourges", *Reinardus*, nº 18, pp. 53-68.

LIBROVÁ, Bohdana (2005): "La métaphore renardienne en français médiéval", *Reinardus*, nº 18, pp. 69-92.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1972): "El 'Roman de Renard' y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas", *Archivo Español de Arte*, t. XLV, nº 180, pp. 387-399.

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

PFAU, Aleksandra (2002): "The Destruction of the Fox Preacher: A Reading of the Borders of the York Minster Pilgrimage Window", *York Medieval Yearbook*, nº 1, pp. 1-11. Disponible en línea: http://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/fox.pdf

REGALADO, Nancy F. (1995): "Staging the *Roman de Renart*: Medieval Theatre and the Diffusion of Political Concerns into Popular Culture", *Mediaevalia*, nº 18, pp. 111-142. Disponible en línea:
http://archive.nyu.edu/bitstream/2451/28078/2/Staging%20the%20Roman%20de%20Renart.pdf

REYNAERT, Joris (2008): "Les fables insérées dans *Reynaerts historie* (L'histoire de Renard, Flandre, XVe s.) et le Dit D'ysopet de Marie de France", *Reinardus*, nº 20, pp. 107-127.

RUCQUOI, Adeline (2008): "El campo como margen". En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. CSIC, Madrid, pp. 69-89.

STRUBEL, Armand (1989): *La Rose, Renart et Le Graal. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle*. Éditions Slatkine, Ginebra – Paris.

SUNDERLAND, Luke (2008): "Le *Cycle de Renart*: from the *Enfances* to the *Jugement* in a Cyclical *Roman de Renart* Manuscript", *French studies*, nº 62, pp. 1-12.

UTLEY, Francis Lee (1969): "Review of Kenneth Varty 'Reynard the Fox: A Study of the Fox in Medieval English Art'", *Speculum*, nº 44, pp 498-501.

VARTY, Kenneth (1963): "Reynard the Fox and the Smithfield Decretals", *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVI, pp. 347-354.

VARTY, Kenneth (1964): "The Pursuit of Reynard in Medieval English Literature and Art", *Nottingham Mediaeval Studies*, nº 8, pp. 62-81.

VARTY, Kenneth (1966): "The Death and Resurrection of Reynard in Medieval Literature and Art", *Nottingham Mediaeval Studies*, nº 10, pp. 70-93.

VARTY, Kenneth (1967): *Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*. Leicester University Press, Leicester.

VARTY, Kenneth (1975): "Further examples of the Fox in Medieval English Art". En: *Aspects of the Medieval Animal Epic*. Leuven University Press, Lovaina – Martinus Nijhoff, La Haya, pp. 251-256.

VARTY, Kenneth (2007): "Les Dessins marginaux du manuscrit Douce 360 (Le Roman de Renart) de la Bibliothèque Bodléienne", *Textimage*, nº 1. En marge, pp. 1-8. Disponible en línea: http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/varty1.htm

VARTY, Kenneth (2010): "Playing Dead: The Bestiary Fox on Misericords and in the Roman de Renart". En: HARDWICK, Paul (ed.): *The Playful Middle Ages: Meanings of Play and Plays of Meaning. Essays in Memory of Elaine C. Block*. Brepols, Turnhout, pp. 233-247.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009a): "Los libros de coro del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila", *Reales Sitios*, año XLVI, nº 180, pp. 4-27.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009b): *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*. CSIC, Madrid.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009c): *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos.

ZUMBÜLT, Beatrix (2002): "Approaching the Medieval Illustration of Cycles of the Fox-Epic as an Art Historian: Problems and Perspectives", *Reinardus*, nº 15, pp. 191-204. Disponible en línea: http://benjamins.com/jbp/series/REIN/15/art/0015a.pdf

▲ Renard disfrazado de obispo predicando a un grupo de aves; Renard, con un ganso en la boca, es perseguido por una granjera. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.

http://molcat1.bl.uk/IllImages/Ekta%5Cbig/E070/E070483.jpg [captura 10/9/2014]

Renard, perseguido por dos campesinos, huye con un ganso en la boca. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 160.

http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=53022 [captura 10/9/2014]

Renard y el gallo Chantecler. Rodrigo Alemán, misericordia de la sillería de coro de la catedral de Toledo, 1489.

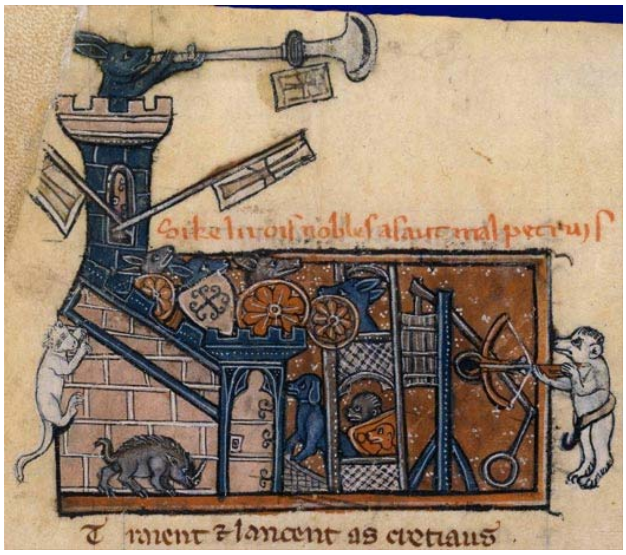
[Foto: autora]

Renard predicando a las aves desde un púlpito. Vidriera del Peregrinaje, catedral de York (Inglaterra), c. 1312.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Reynard_preaching_%28stainedglass_byfield_early_15th_cent%29_detail.jpg [captura 10/9/2014]

Renard predicando, flanqueado por un franciscano y un dominico. Misericordia de la sillería de la iglesia de St. Mary's, Beverly (Inglaterra), 1445.

http://www.britainexpress.com/images/attractions/editor/Beverley-St-Mary-3640.jpg [captura 10/9/2014]



▲▼ Renard llevado ante el rey Noble (arriba) y Renard ante el rey Noble enfermo (abajo). *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fols. 55v. y 56r.

http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=32676 [captura 10/9/2014]
http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=32677 [captura 10/9/2014]

▲ Asedio al castillo de Maupertuis. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée, Norte de Francia, c. 1290-1300. París, BnF, Ms. Fr. 1581, fol. 8v.

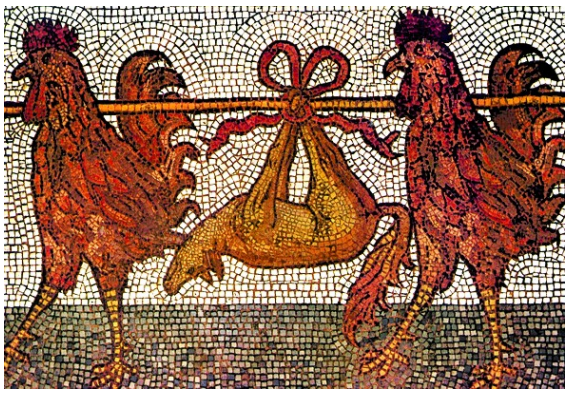
http://expositions.bnf.fr/bestiaire/it/episodes/09.htm [captura 10/9/2014]

▼ Renard disfrazado de palmero. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 43v.

http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=32672 [captura 10/9/2014]

▼ El entierro de la raposa. Mosaico pavimental del transepto norte de San Marcos de Venecia (Italia), primera mitad del siglo XII.

http://www.summagallicana.it/Volume3/015fig001%20gallo%20mosaico%20di%20San%20Marco.jpg [captura 10/9/2014]



Los funerales del zorro. Tímpano de Saint-Ursin de Bourges (Francia), primeras décadas del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]

▲ El entierro de la raposa. Dintel de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.

[Foto: Fco. de Asís García]

▼ Renard ahorcado por un grupo de aves. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol 48v.

http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=40415 [captura 19/9/2014]

El zorro finge su muerte. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 99v.

http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=52730 [captura 10/9/2014]

▲ El cuervo y el grajo tratan de picotear el supuesto cadáver del zorro. *Aviarum* de Hugo de Fouilloy, Norte de Francia, segundo o tercer cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Sloane 278, fol. 53.

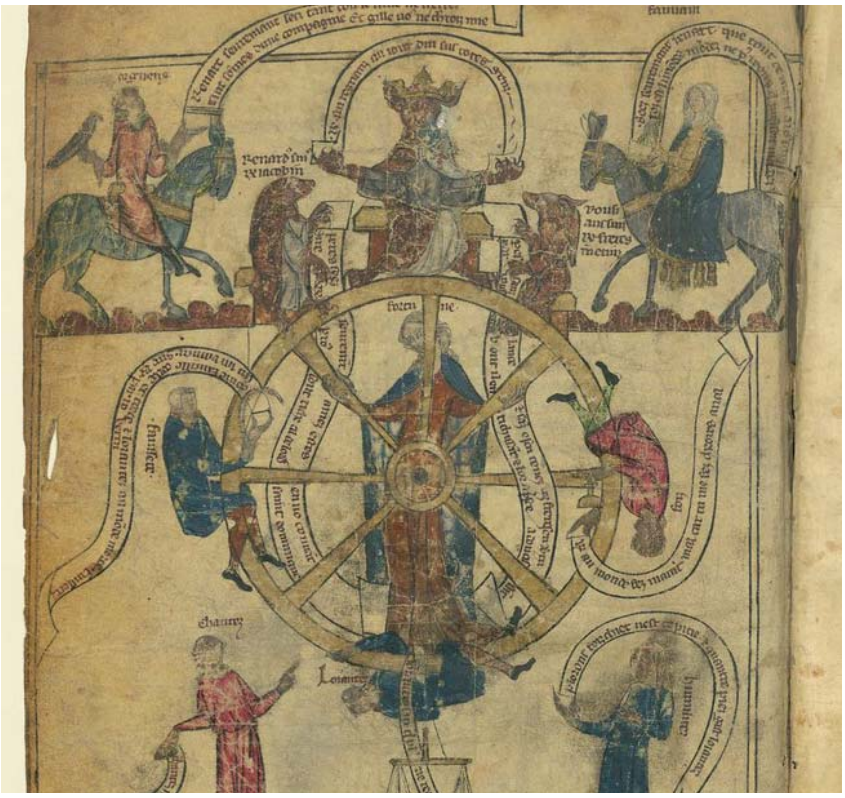
http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=1417 [captura 10/9/2014]

Renard ahorcado. *Breviario de Martín el Humano*, Monasterio de Poblet, Tarragona (España), c. 1398-1403 y c. 1420-1430. París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 105.

http://classes.bnf.fr/renart/grand/roths_2529_105.htm [captura 10/9/2014]

Renard cae en una cuba en casa de un tintero (izquierda); Renard e Isengrin roban la viola a un campesino (derecha). *Roman de Renart*, siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fols. 20r. y 22v.

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004625/f45.image#; http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004625/f50.image [capturas 10/9/2014]



La Rueda de la Fortuna con Renard flanqueado por sus hijos disfrazados de frailes. Selección de fábulas, siglo XIII. París, BnF, Ms. Fr. 1593, fol. 58v.

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000803p/f126.item [capturas 10/9/2014]

SANTA ANASTASIA EN LA IGLESIA ORIENTAL: ÁMBITO ESLAVO Y BIZANTINO

Susana NAVARRO AGUSTÍ

Universidad Complutense de Madrid
snagusti@estumail.ucm.es

Recibido: 26/6/2014
Aceptado: 26/9/2014

Resumen: Anastasia es una santa fuertemente vinculada al carácter soteriológico del cristianismo, ya que su nombre procede del griego *Ανάστασις* (anástasis, resurrección). Este hecho no influye demasiado en sus atributos iconográficos, bastante estables a lo largo del tiempo y el espacio, y tampoco en su hagiografía, la cual es probable que sea inventada, como la de otras santas de nombre parlante (santa Fe, santa Sofía). Sin embargo, esa relación con la resurrección –sobre todo con la anástasis de Cristo– sí explica en ocasiones su representación, *v. gr.* en lugares de naturaleza eminentemente funeraria (criptas) o en conjuntos pictóricos que aluden a una segunda vida, como el Descenso a los Infiernos o el Juicio Final. Dichas interpretaciones son aplicables muy especialmente a las figuraciones bizantinas y de la Península Itálica. En las figuraciones bizantinas es posible percibir cómo la hagiografía encuentra su reflejo en la composición pictórica, al representar pasajes martirológicos (santa Anastasia Mayor o de Tesalónica) o bien su carácter como sanadora (santa Anastasia Menor). El culto a Anastasia se extendió por un vasto territorio que abarcaba asimismo los Balcanes, las áreas de Kíev, Nóvgorod y Pskov en la Rus'[1] y el Cáucaso; en estos territorios, la figuración de Anastasia no siempre responde a ese carácter salvífico característico del cristianismo, a episodios hagiográficos ni a fuentes escritas, sino a reinterpretaciones del cristianismo, que se mezclaron con las creencias pre-cristianas eslavas, dando lugar a composiciones con significados diferentes a los que se generaban en Anatolia, Chipre, Jerusalén o Rávena.

Palabras clave: santa Anastasia; eslavos orientales; soteriología; pre-cristiano; sanación.

Abstract: Saint Anastasia has a very strong link with the soteriological nature of Christian faith, for her name derives from the Greek 'anastasis' (resurrection). This fact does not have a great influence in her iconographic attributes –which are quite stable throughout the centuries and in several territories– nor her hagiography which, probably, is fictional, as that of other female saints with speaking names, *v. gr.* saint Faith, saint Sophia. However, that link with resurrection –and, specially, with the resurrection of Christ– does explain Anastasia's depiction in some cases; for instance, in places of eminently funerary character (crypts) or pictorial ensembles that refer to a second life, such as the Descent into Hell or The Judgement Day. These interpretations apply very specially to the Byzantine depictions and those located in the Italian peninsula. In the Byzantine depictions, it's possible to perceive how hagiography finds its reflection in the pictorial compositions, as it depicts Anastasia's martirium (saint Anastasia the Elder or from Thessaloniki) or her healing power (saint Anastasia the Younger). The cult to Anastasia spread to a vast extension that included also the Balkans, Kiev, Novgorod and Pskov and their surroundings in the land of the Rus'[2] as well as Caucasus; in these territories, the images of Anastasia cannot be

[1] Se entiende por Rus' los territorios de la Europa oriental y nororiental bajo control de una élite de ascendencia escandinava, y cuyos centros más importantes eran Kíev y Nóvgorod.

[2] By the toponym Rus' are meant the territories in East and North-East Europe controlled by an elite of Scandinavian origin and whose most important centres were Kiev and Novgorod.

always explained by that salvational nature of Christianity: Christianity mixed with the Slavic pre-Christian beliefs and, in turn, generated pictorial compositions with meanings that differ from those to be found in Anatolia, Cyprus, Jerusalem or Ravenna.

Keywords: Saint Anastasia; East Slavs; soteriology; healing; pre-Christian.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El presente estudio observa una división tripartita de los modos de figuración de la santa, dependiendo de la iconografía desplegada en cada uno: así, se distingue un primer modelo integrado por las representaciones de Anastasia individual y conjunta con otros santos, un segundo modelo en el que la santa aparece en ciclos martirológicos y un tercero en el que presenta una iconografía aristocrática. En las siguientes líneas se analizará los atributos y forma de representación de santa Anastasia en cada modelo, siguiendo el orden en que dichos modos se han enunciado, haciendo además observaciones en lo que respecta al soporte o al contenido de las obras, observaciones que se completarán en sucesivos apartados. En el desarrollo del contenido se prestará especial atención al ámbito eslavo oriental, si bien se acompañará de materiales adicionales procedentes de áreas del Imperio Romano de Oriente con el objeto de completar el estudio.

Atributos y forma de representación

La iconografía de santa Anastasia presenta los rasgos comunes a otras santas en el Imperio Romano Oriental y no sufre modificaciones sustanciales, permaneciendo en gran medida invariable a lo largo de los siglos en todos los territorios estudiados y de los cuales se han conservado representaciones. La variedad de las formas de representación se debe no tanto a una evolución cronológica, sino que depende más bien de dos elementos: por un lado, las diversas fuentes hagiográficas; por otro, el contexto religioso en que se crea la representación de Anastasia. Las primeras se manifiestan en los atributos iconográficos de la santa[3]; el segundo tiene especial relevancia para explicar la mayor presencia de Anastasia en el ámbito eslavo en composiciones colectivas con una serie de santos. Veamos ahora las principales formas de representación:

1. *Figuración individual o conjunta con otros santos*

En este primer modo, la santa aparece de medio cuerpo o cuerpo entero, en posición siempre estática y de cara al fiel. A Anastasia, con una faz siempre joven, se la identifica como santa monacal al presentarla con hábitos orientales, que consisten en dos piezas: el *omophorion* (la pieza superior) y el *khiton* (la parte inferior). Sus vestiduras son de color rojo, verde o, más raramente, azul. Tanto el *omophorion* como el *khiton* pueden combinar dos de los colores o ser ambos monocromos pues el color no afecta a la identificación de Anastasia. El hábito cubre la totalidad del cuerpo de la santa y, casi siempre, los cabellos. Las manos presentan también ciertas variantes: por lo general,

[3] Así, se puede observar su pasión, relatada en los menologios, en las representaciones de los ciclos martirológicos, donde se reflejan las torturas a que la santa fue sometida; por otro lado, las hagiografías que aluden a su carácter sanador explican la figuración de Anastasia con una ampolla que contendría sustancias medicinales.

Anastasia porta en su mano derecha una cruz, que bien puede ser la cruz patriarcal (con dos tramos horizontales), la cruz latina (un solo tramo horizontal) o la cruz ortodoxa (con un tercer tramo oblicuo), a veces en una variante de la cruz de *Schema*[4]. La mano izquierda, en ocasiones velada, puede representarse con la palma abierta en un gesto hacia el fiel o bien sosteniendo un recipiente de cuerpo abombado y cuello estrecho destinado a contener sustancias medicinales. Siendo todos los demás elementos hasta ahora detallados los arquetípicos de las santas orientales, esta ampolla constituye el único atributo iconográfico individualizador de la santa, ya que identifica a una Anastasia en concreto, a saber, la denominada *Pharmakolytria* ("sanadora del veneno", en griego), *Uzorešítelnica* (en antiguo eslavo) o de Sirmio (en la tradición cristiana occidental), una santa sanadora de la cual se aportarán algunos detalles más en el apartado "Fuentes escritas".

Esta forma de representación suele aplicarse en pinturas parietales y pintura sobre tabla; a modo de ejemplo puede servir el icono griego *Santa Anastasia Pharmakolytria* (siglo XIV), las pinturas parietales *Anastasia Uzorešítelnica* de Kosovo (siglo XIV), y la homónima de la iglesia del Salvador del Nerédica en Rusia (siglo XII).

La figuración colectiva con otros santos es característica –pero no exclusiva– de la pintura sobre tabla eslava oriental, en concreto, de los llamados "iconos de familia" o iconos colectivos (*v. gr. Aparición de la Virgen con santos*). La importancia de la representación de la santa en estos casos ya no radica solamente en la misma Anastasia, sino también en el conjunto, en los otros santos con quienes se encuentra (véase "Otras fuentes" y "Prefiguras y temas afines"). En este sentido, cabe destacar un pequeño subgrupo de iconos, en los cuales santa Anastasia aparece con otros santos, acompañando a modo de tema secundario al tema principal, que es la representación de la Resurrección de Cristo/Descenso al Infierno; esta aparición conjunta y la cuestión de si se trata o no de temas afines se abordan más adelante, en el apartado "Prefiguras y temas afines".

Como ejemplos ilustrativos de la figuración colectiva pueden señalarse la pintura parietal donde aparece santa Anastasia en la iglesia de la santa Cruz de Jerusalén, el fresco con las santas Bárbara, Marina y Anastasia de la iglesia de *Panagia tis Amasgou* en Chipre (último tercio del siglo XIII), las pinturas murales de las santas Anastasia y Paraskeva de Imeretia, en Georgia (siglo XIV) o la homónima de santa Sofía de Nóvgorod (siglo XIV); el tríptico con los santos Frol, san Nicolás, san Blas y santa Anastasia (Nóvgorod; finales del siglo XIV-principios del siglo XV) o el icono *Descenso al Infierno con* Deesis[5] *y santos* de Pskov (siglo XV).

2. *Figuración en ciclos martirológicos*

En este segundo modo de figuración, santa Anastasia no suele representarse con el ortostatismo del modelo anterior, de manera que podemos encontrarla sufriendo martirio inclinada (cuando se trata de su decapitación), o bien sedente o de pie (si se halla en la hoguera o sufriendo otras torturas). Con ella suelen compartir espacio pictórico otros

[4] La cruz de *Schema* (también denominada Gólgota) es una de las variantes que adopta la cruz en la cristiandad oriental, y se emplea en el ámbito monástico, *v. gr.* en el atuendo de determinadas jerarquías monacales. La cruz de *Schema* consiste en la representación de la cruz cristiana oriental (esto es, la cruz con un tercer tramo diagonal en la parte inferior del tramo vertical) a la que se añade la figuración del monte Gólgota, representada a modo de escalinata en la base del tramo vertical de dicha cruz.

[5] La Deesis en este caso es algo particular, ya que san Nicolás aparece sustituyendo a Dios (véase "Prefiguras y temas afines").

santos que aparecen en posiciones similares; la elección de los mismos en ocasiones viene dada por el calendario litúrgico (véase "Fuentes escritas" y "Otras fuentes"). En estas figuraciones, la santa mantiene por lo general la imagen canónica de una santa oriental, nimbada y con atuendo monacal, pero ya no aparece portando nada en sus manos, sino con ellas libres.

La explicación de la ausencia de parte de sus atributos en los ciclos martirológicos puede ser la siguiente: en los menologios (códices con el calendario litúrgico), Anastasia aparece como mártir, faceta que no se busca mostrar en el primer modo de figuración anteriormente contemplado, en el que se representa a Anastasia en tanto que parte constituyente del santoral, en tanto que santa oriental –en ocasiones sanadora– pero no como mártir, y de ahí que no se encuentre en esos casos alusiones a su pasión. Por otro lado, quizá la cuestión de la identificación hace innecesaria la introducción de los atributos de Anastasia, ya que en los casos en que la santa aparece en este segundo modo de figuración no suele faltar un epígrafe que determina claramente quiénes son los mártires representados, epígrafe con el que no siempre se cuenta en otros modos de figuración de la santa[6].

Anteriormente se ha indicado que la presencia de unos determinados mártires puede obedecer al orden que guarda el menologio: es precisamente en este tipo de códices donde es más frecuente encontrar a santa Anastasia incluida en los ciclos, como en el *Menologio de Basilio II*[7] (siglos X-XI) o el menologio tesalonicense del siglo XIV confeccionado para el *despotēs*[8] Demetrios I Palaeólogo (c. 1322-1340) que cuentan ambos con miniaturas para Anastasia *Romana Mayor* y *Menor* (véase "Fuentes escritas). Dichos ciclos pueden también encontrarse colectivos en la pintura mural, *v. gr.* pinturas murales del *Martirio de santa Uliana, Crisógono y Anastasia* en Peč, Kosovo (siglo XIV) y del monasterio Dionisiat, en el monte Athos (siglo XVI).

3. *Santa Anastasia aristócrata*

El tercero y último de los modos de figuración abordados presenta una iconografía sustancialmente distinta a las anteriores, pero que también está dentro de los modelos bizantinos habituales para las santas. En este caso, se trata de la representación de Anastasia con ricos atuendos que se presentan blancos y dorados allí donde se ha conservado la policromía, calzado púrpura, el cabello descubierto, en ocasiones recogido, y portando asimismo adornos y joyas (pendientes, pulseras, collares, broches). Santa Anastasia aparece, así, como santa aristocrática de manera individual con algunos de sus atributos, *v. gr.* con la cruz en su mano (escultura *Santa Anastasia* de Zadar, siglos XII) y también en procesiones de mártires, en las que no siempre posee elementos identificativos.

Entre dichas procesiones merece una mención especial la de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena (siglo VI), en la que Anastasia figura como una más entre las mártires

[6] Sobre la relación entre epígrafe e imagen: NELSON, Robert (2007); MAGUIRE, Henry (2007); MAGUIRE, Henry (2000): pp. 100-145. La última monografía es muy útil también si se quiere saber más acerca de la representación de los diferentes tipos de santos en el Imperio Romano de Oriente.

[7] El *Menologio de Basilio II* es la compilación hagiográfica ilustrada bizantina más antigua que se conserva, creada para el emperador Basilio II. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Vaticana (Vat. gr. 1613). Para saber más sobre aspectos diversos del menologio puede resultar útil consultar las siguientes obras: DER NERSESSIAN, Sirarpie (1940-1941); KONDÁKOV, Nikodim (1876); ŠEVČENKO, Ihor (1962).

[8] El *despotēs* era un título que en Bizancio se otorgaba a los hijos o sobrinos del emperador vigente.

ricamente ataviadas que conforman la procesión. Este tipo de composiciones con santas aristocráticas se puede encontrar en otros templos de Italia, *v. gr.* en la cripta de Epifanio en la abadía de san Vicenzo al Volturno, en Isernia (Italia), que cuenta con pinturas parietales del s. IX con una apariencia muy similar a la procesión de Sant'Apollinare Nuovo. Identificar en esta cripta a santa Anastasia, empero, es una tarea ardua y no se dispone de evidencias suficientes para ello. Datado en el siglo VIII existe un conjunto parietal en la cripta del antiguo templo paleocristiano de la basílica de san Crisogono in Trastevere (Roma). En las pinturas aparece, entre otros santos, una joven nimbada y ricamente ataviada, que puede ser Anastasia. Apoyarían esta identificación, por un lado, el vínculo que esta santa tiene con san Crisógono creado a raíz de una leyenda que encuentra su reflejo en épocas posteriores y otros soportes (*Martirio de santa Uliana*, *Crisógono y Anastasia*, Peč, Kosovo, siglo XIV); por otro lado, la relación directa de la santa con la resurrección, que cobra especial relevancia en este caso, al ubicarse el fresco en la cripta del santuario cristiano primitivo.

Si bien los ejemplos aportados proceden de un área geográfica bastante restringida en torno al Adriático, no se puede descartar que haya representaciones de santa Anastasia como las descritas anteriormente en otras zonas de la mismas penínsulas Itálica y de los Balcanes o en Capadocia, *v. gr.* en los santuarios cristianos rupestres del parque nacional de Göreme y sus alrededores, especialmente en las iglesias hoy llamadas *Elmalı Kilise*, *Tokalı Kilise* y *Karanlık Kilise*, ya que contienen frescos con representaciones de santos (otras capillas están ornamentadas con motivos geométricos o vegetales[9]).

Fuentes escritas

Santa Anastasia no aparece mencionada en las Sagradas Escrituras ni se tiene testimonio "histórico" de ninguna de sus *vitae*: las principales fuentes escritas que cuentan con la mención a las diversas Anastasias son, en su mayoría, obras compilatorias litúrgicas (*v. gr.* los sinaxarios) y hagiográficas griegas y bizantinas, entre las que cabe destacar la colección de *vitae* de san Simeón Metafrastes[10] (siglos XI-XII). A continuación se aportan detalles sobre las santas Anastasias más conocidas: santa Anastasia *de Roma*, santa Anastasia *Romana "Mayor"* o *de Tesalónica*, Anastasia *Pharmakolytria* (también conocida como Anastasia *de Sirmio* o *Romana "Menor"*) y santa Anastasia *Patricia* o de *Alejandría*.

De la mártir santa Anastasia *de Roma* († segunda mitad del siglo I) se tienen pocas informaciones: poco más se conoce aparte de que en su *vita* aparece vinculada a la mártir santa Basilia[11]. Conviene subrayar, sin embargo, que se contempla en el menologio como una santa distinta a las Anastasias *Romana "Mayor"* y la *Romana "Menor"*.

Santa Anastasia *Romana "Mayor"* o *de Tesalónica* († c. 250) dispone de fuentes procedentes sobre todo de Grecia, y encuentra su hagiografía asimismo en la colección de Metafrastes y el *Menologio de Basilio II*, en los que los detalles cronológicos del óbito son divergentes: según la primera, el martirio habría acaecido en tiempos de Diocleciano (284-

[9] *Les merveilles de Cappadoce. Monastères et églises rupestres: Ürgüp Göreme* (1951): pp. 22-23.

[10] Simeón Metafrastes fue un hombre de letras bizantino de mediados del siglo X que realizó dicho menologio, del cual habría derivado el ya mencionado *Menologio de Basilio II*: PASCHALIDIS, Symeon (2011): pp. 144-145.

[11] "Vasilissa i Anastasija". En *Pravoslavnaja Enciklopedija*: p. 225.

305), mientras que el segundo afirma que tuvo lugar c. 250[12]. Al no sufrir daño alguno al ser quemada entre cuatro troncos, a la futura santa se le habrían aplicado otros tormentos, a saber, la amputación de los pechos o la extracción de uñas y piezas dentales.

De acuerdo con la *Enciclopedia Ortodoxa*, las primeras descripciones más o menos detalladas de la hagiografía de santa Anastasia *Pharmakolytria*, *de Sirmio* o *Romana "Menor"* († 290 o 304) en las fuentes orientales se encuentran en la compilación de *vitae* de san Simeón Metafrastes y en el *Menologio de Basilio II*. Santa Anastasia *Pharmakolytria* aparece también en otros martirologios, *v. gr.* el *Martyrologium Hieronymianum*, del siglo VI y atribuido a un falso san Jerónimo, o el de Beda el Venerable, del siglo VIII[13]. Según la misma *Enciclopedia*, algunos detalles de la hagiografía de la santa difieren de una obra a otra, concretamente los concernientes a su muerte: así, mientras el pseudo-Jerónimo afirma que esta tuvo lugar en Sirmio, según la obra de Beda habría acaecido cerca de Roma[14]; en cuanto al procedimiento para acabar con su vida, el *Menologio de Basilio II* indica que Anastasia fue decapitada (y así se representa en la miniatura), mientras que las otras fuentes repiten procedimientos coincidentes con la hagiografía de santa Anastasia *"Mayor"*, *v. gr.* el de ser quemada en una hoguera entre cuatro troncos de madera. Así, al enfrentarnos con una representación de la santa, es posible que esta resulte ambigua, de manera que no sepamos a cuál de las Anastasias se hace referencia a menos que se incluya un epígrafe.

De santa Anastasia *Patricia* o *de Alejandría* (c. 510-c. 576) es posible encontrar la hagiografía incluida a su vez en el conjunto de textos que conforman la *vita* del siglo VI del abate Daniel de Scetis; la única fuente que nos permite conocer detalles de Anastasia *Patricia* que se ha conservado la constituyen dichos textos, de los cuales existen diversas versiones griegas, siriacas y coptas[15].

En consecuencia, y al no disponer de fuentes que cumplan los requisitos de ofrecer detalles y ser cronológicamente próximas a los siglos en los que, en principio, habrían vivido las Anastasias contempladas en el presente trabajo, la hipótesis de que su hagiografía fuese inventada por el momento no debe excluirse.

Buscando indicios del culto a Anastasia *Pharmakolytria*, la himnografía bizantina también puede aportar algo de luz: José *el Himnógrafo* († 886) dedica cánones a la santa, en cuya memoria se encuentra asimismo un *troparion*[16], titulado "De la victoriosa Resurrección", contenido ya en el *Typikón*[17] *de la Gran Iglesia* del siglo X[18].

---

[12] "Anastasija Rimljanynja". En *Pravoslávnaja Enciklopedija*: pp. 257-258.

[13] "Anastasija Uzorešítelnica". En *Pravoslávnaja Enciklopedija*: pp. 259-261.

[14] Ibid.

[15] Dichos textos fueron editados a principios del siglo XX en una obra que recoge dichas versiones, con sus variantes: CLUGNET, Léon (1901).

[16] El *troparion* es uno de los tipos de composición litúrgica entre los cristianos orientales, y designa un himno, un pequeño canto que busca alabar a un santo o bien conmemorar brevemente una festividad concreta. En la liturgia eslava oriental, puede designar asimismo cualquier himno litúrgico.

[17] *Typikón* (castellanizado, *tipicón*) es el tipo de libro que, en la cristiandad oriental, contiene los reglamentos por los que han de regirse diversos ámbitos religiosos; en concreto, marca las normas que articulan la liturgia (incluyendo el modo de cantar los composiciones himnográficas), festividades religiosas o los períodos de ayuno, así como la vida de las comunidades monásticas.

[18] El *troparion* dedicado a santa Anastasia reza como sigue: "*De la victoriosa Resurrección/ La*

Himnos litúrgicos específicos como este se hallan solamente en honor a la santa Anastasia conocida como *Pharmakolytria*/*Uzorešítelnica*; casi todas las demás –de las reconocidas en el santoral oriental hasta el siglo XX–, si bien cuentan cada una con su propio día conmemorativo en el santoral, carecen de dichas composiciones, siendo frecuentemente honradas mediante el *troparion* "Oh, Jesús, tu Cordera", común y genérica para las mártires, o mediante composiciones dedicadas a otros santos, tal y como estipulase la regla vigente[19]. Aunque himnos como el *troparion* ofrecido no aportan tantos detalles como lo hace la hagiografía, sí pueden ser de utilidad para ayudar a comprender e interpretar las representaciones de la santa, de la misma forma que puede resultar fructífera una aproximación a los códices litúrgicos: así, algunos libros de reglamento eclesiástico, *v. gr.* el *typikón* de Messina o diversas redacciones de las reglas Estudita y de Jerusalén, nos permiten saber que, en el día en que se conmemoraba a santa Anastasia *Pharmakolytria* (22 de diciembre), prescribían la celebración de una misa conjunta con la de la misa de la víspera de la Natividad de Cristo[20]. De esta manera, se establece un vínculo entre el nacimiento y la resurrección: esta, desde el punto de vista de la fe cristiana, resulta así asimilable a un segundo nacimiento o a una segunda vida, lo cual encuentra su manifestación fuera del escrito en la presencia de santa Anastasia en criptas y en las composiciones del Juicio Final.

Para explicar la fuerte relación que en las representaciones mantienen santa Anastasia y santa Paraskevi (Paraskeva-Pjátnica para los eslavos orientales; Paraskeva-Petka para los eslavos meridionales; santa Prascovia en castellano), se ha de recurrir al significado de los nombres de las santas; el primero se ha indicado anteriormente, a saber, "resurrección", mientras que el segundo es "preparación" y lo recibe el día de la semana hoy conocido como "viernes"[21]. De este modo, tenemos la sacralización de un día de la semana que es, junto con el domingo (también sacralizado con santa Kyriaki[22]), de gran relevancia en la liturgia cristiana. Estos días son, si cabe, más sagrados en la semana de Pascua, tanto occidental como oriental: el viernes (santificado en Paraskevi) es el día en

---

verdaderamente honorable prometida eres, Oh, mártir de Cristo,/Con el sufrimiento de tus martirios venciste a los enemigos,/ Por Cristo, tu Prometido,/Pues a él amaste./A él reza por la salvación de nuestras almas". La versión que figura sobre estas líneas ha sido traducida del ruso antiguo al castellano a cargo de la autora del artículo. Versión original disponible en línea: http://days.pravoslavie.ru/Trop/IT2384.htm (consulta de 5/10/2014).

[19] Hay dos casos que constituyen una excepción. El primero de ellos es el de santa Anastasia *Patricia*, para la cual no constan reglas en los libros litúrgicos que estipulen la entonación de himnos en su honor en su día conmemorativo (el 10 de marzo), ni siquiera los genéricos o de otros santos. El segundo caso excepcional es el de la santa mártir imperial Anastasia Nikoláyevna Románova, que es la única Anastasia, además de conocida como *Pharmakolytria*, que sí cuenta con himnos; en concreto, un *troparion* y un *kontakion*. El *kontakion* es otro tipo de himno litúrgico, muy breve y con la misma función que el *troparion* en el primer sentido aportado. El *kontakion* se canta o lee antes del *ikos*, con el mismo contenido que el *kontakion* precedente pero que en el *ikos* desarrolla ampliamente.

[20] "Anastasija Uzorešítelnica", *op. cit.*

[21] El nombre que recibe en eslavo, Paraskeva-Pjátnica, significa "Paraskeva-Viernes" y era una de las santas más importantes entre ellos: a la honra de este día de la semana y, por tanto, de su personificación santificada, está dedicada la obra apócrifa *Relato de los doce viernes*, que llega a los eslavos orientales desde Bulgaria.

[22] "Kyriaki" significa en griego "día del Señor". Tanto ella como Paraskevi estaban en la Edad Media contempladas en el santoral oriental y contaban con sus respectivas *vitae* (con el antropónimo de Paraskevi hay, por cierto, más de una santa); la cuestión de si estas hagiografías tienen un origen (histórico o ficticio) anterior o posterior a la creación de los días personificados, en caso de contar con una respuesta, requeriría una investigación mucho más profunda que excede la dimensión temática del presente estudio.

que se conmemora la Pasión y Crucifixión de Cristo; el domingo (santificado en Kyriaki) se conmemora la Resurrección o Anástasis (divina de por sí y, además, santificada en Anastasia). Esta relación entre las santas está recogida asimismo por hagiografías no canónicas como *El apocalipsis de Anastasia* (o *La revelación de la Resurrección*, si se quiere entender literalmente), de la cual se han encontrado redacciones en la Italia meridional y la Slavia oriental, adonde llega a través de los Balcanes[23]. Entre los eslavos meridionales, además, Paraskeva Petka ("Viernes", su versión de la griega Paraskevi) es madre o hermana de santa Nedelia ("Domingo", es decir, la Kyriaki griega)[24].

Otro santo con el que Anastasia está relacionada es san Crisógono, sobre el cual existía una leyenda en la que se le vincula a la santa *Pharmakolytria* al presentarlo como maestro de esta. Este relato se mantendría todavía en el siglo XIII, ya que Jacobo de la Vorágine sigue recogiendo ese vínculo en su *Leyenda Áurea*[25].

Otras fuentes

Entre las fuentes que aportan luz acerca de santa Anastasia y su representación, se encuentra la leyenda sobre san Crisógono que acabamos de mencionar. La incluimos también en este apartado al barajar la posibilidad de que la leyenda se hubiera difundido oralmente antes de ser recogida por escrito en el siglo XIII y, probablemente, también después de ello: en el siglo XIV la vigencia de la leyenda se refleja en algunas representaciones pictóricas, como se ha indicado anteriormente (*Martirio de santa Uliana, Crisógono y Anastasia*, Peč, Kosovo, s. XIV).

Las figuraciones de santa Anastasia en el ámbito bizantino e itálico responden muy frecuentemente a lo que se puede hallar en las fuentes escritas, ya sean canónicas o no, de origen legendario (como el ejemplo mencionado anteriormente) o bíblico; empero, las representaciones eslavas, y muy especialmente las eslavas orientales, no responden siempre (o no solamente) a esos esquemas. Con el objeto de comprender las figuraciones de Anastasia en el ámbito eslavo oriental, concentrándonos no tanto en sus atributos como en el porqué de su presencia acompañada de determinados santos y santas (esto es, en referencia al segundo modelo de figuración descrito), es necesario indagar en la mitología y religión eslavas orientales pre-cristianas, ya que a esta santa se trasladaron algunas funciones de las deidades de estos pueblos.

En estos significados, es muy relevante el papel jugado por santa Paraskeva-Pjátnica, la cual, por otro lado, constituye un tema afín a santa Anastasia, como hemos señalado anteriormente. Ambas santas gozaban de enorme popularidad y poseían además una iconografía prácticamente idéntica: esto hace que, en ocasiones, sean no ya confundibles (*Santas Paraskeva y Anastasia*, Nóvgorod, siglo XIV), sino que Paraskeva-Pjátnica llegue a adquirir por completo la imagen de Anastasia *Pharmakolytria*/ *Uzorešítelnica*, como en los dos iconos *Santa Pjátnica* de Nóvgorod (uno data de la segunda mitad del siglo XV; el otro, de finales del siglo XV). Esta coincidencia iconográfica es el reflejo de otra equivalencia, esta vez religiosa, pero que no está

[23] Algunas de las versiones de dicha hagiografía se encuentran en la siguiente monografía: BAUN, Jane (2007). En esta obra puede encontrarse asimismo un estudio acerca de la hagiografía apócrifa en el Imperio Romano de Oriente.

[24] LEVKIEVSKAJA, Jelena y TOLSTAJA, Svetlana (2009): pp. 631-633.

[25] IACOPO DA VARAZZE (c. 1230-1298): vol. 1, pp. 88-91; vol. 2, pp. 1348-1349.

construida exclusivamente sobre bases cristianas: por un lado tenemos que los eslavos orientales atribuían a Paraskeva poderes sanadores, especialmente contra males espirituales y males causados por la brujería; por otro lado, en la antigua religión de estos pueblos, los días anterior y posterior al "sábado" cristiano eran equivalentes, ya que era en el día hoy conocido como "viernes" cuando los eslavos orientales no realizaban labores. Esta identificación pre-cristiana del viernes con el domingo como día sagrado pervivía aún en el siglo XV, tal y como recoge el *Stoglav*[26].

Las dos santas mencionadas, y muy especialmente Paraskeva-Pjátnica, conforman junto con la Madre de Dios un grupo santo femenino de gran relevancia sobre todo para estos eslavos –y, en cierta medida, también para los meridionales–, ya que a ellas trasladaron funciones como la protección de partos y matrimonios; funciones que, en la religión eslava pre-cristiana, cumplían deidades femeninas. Esta reinterpretación es lo que permite explicar la gran frecuencia con la que se encuentra a la Virgen *Blakhernitissa* con santa Paraskeva-Pjátnica y santa Anastasia en los iconos "de familia", o la presencia de santos como san Blas, san Jorge, san Clemente y, sobre todo, san Nicolás y el profeta Elías, que también sufrieron un proceso de reinterpretación fruto del contacto entre las religiones cristiana y pre-cristianas de la Rus'.

Extensión geográfica y cronológica

La representación de santa Anastasia abarca un amplio espectro tanto geográfico como cronológico. De las representaciones que se han conservado, las más tempranas proceden de la Península Itálica, pero pronto aparece también en Anatolia y, probablemente, desde allí, desde el Imperio Romano de Oriente, se extiende la representación de santa Anastasia hacia los territorios que cayeron bajo su influencia y/o dominio, a saber, el Cáucaso, la Península de los Balcanes y Kíev; estos dos últimos territorios serán, a su vez, el foco desde el cual la imagen de la santa seguirá extendiéndose por el noreste europeo (Nóvgorod, Pskov, Carelia).

El culto a santa Anastasia, empero, no es exclusivo de la Europa suroriental, sino que se puede encontrar también en la Europa occidental; así, aunque su veneración está mucho menos extendida, hay templos a ella advocados, así como representaciones de la santa. Estas últimas no suelen ser del período altomedieval: se han conservado más obras (en soportes diversos) creadas sobre todo a partir de los siglos XVI-XVII, y especialmente en las actuales Francia y Alemania, siendo más raro encontrar a santa Anastasia conforme nos desplazamos hacia las áreas periféricas (Península Ibérica, Islas Británicas, Escandinavia, franja báltica). Las representaciones de la santa generadas en el ámbito de la cristiandad latina suelen dotarla de una palma en su mano derecha (si bien es posible que esta se encuentre en la otra mano, *v. gr.* santa Anastasia de Tolva, en Huesca), mientras que su izquierda bien puede sostener las Escrituras o una cruz, bien reposar sobre su pecho, función que en ocasiones cumple asimismo la mano derecha, sin palma como la santa Anastasia di Piombino (Italia).

[26] El *Stoglav* es una obra del año 1551, fruto de la reunión de las elites civil y eclesiástica que conformaban en total 100 personas (*stoglav* significa precisamente esto, "cien cabezas") y que recoge las decisiones y reformas tomadas respecto de la regulación de la praxis litúrgica y la observación del calendario cristiano. La mencionada pervivencia pre-cristiana de la identificación del viernes con el domingo como día sagrado está recogida aún en el *Stoglav* (1862): p. 183 (http://dlib.rsl.ru/viewer/01003121952#?page=190. Consulta de 5/10/2014).

En cuanto a la extensión cronológica, es también muy amplia: el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo es la figuración –de las hasta ahora encontradas– más temprana de santa Anastasia. Dicho mosaico data del siglo VI; para los siglos XI-XII, Anastasia está ya presente en diversos soportes en el Imperio Romano de Oriente y sus mencionadas áreas de influencia. De la misma manera que sucedía con la extensión geográfica, con la expansión del cristianismo oriental hacia el este y noreste europeos se expande asimismo en el tiempo el culto a Anastasia y, con él, su figuración, bien individual o bien asociada a otros santos (más detalles a este respecto en "Prefiguras y temas afines"). Así pues, desde el siglo VI, la imagen de la santa ha seguido representándose durante toda la Edad Media y hasta el presente siglo XXI.

Soportes y técnicas

Como se ha podido ir viendo a lo largo del presente estudio, los soportes en que la imagen de santa Anastasia aparece son de muy diversa índole. A los dos principales –pinturas mural y sobre tabla– hay que añadir la escultura, de la cual se ha conservado un considerable número y desde períodos bastante antiguos, especialmente en la ciudad croata de Zadar, de la cual Anastasia es patrona[27]. El mosaico y los códices (menologios en su mayoría), ya mencionados, constituyen también un soporte usual, y santa Anastasia se representa asimismo en las artes suntuarias, figurando en relicarios, trípticos, en una crátera de Nóvgorod del siglo XII o en puertas, *v. gr.* en las placas del siglo XII de la puerta de la catedral de san Marco de Venecia[28].

Es necesario indicar que, conforme se avanza en el tiempo, se aprecia que la imagen de santa Anastasia está presente en una más amplia variedad de soportes, incluyendo el textil. La explicación de una menor diversidad inicial de soportes podría radicar bien en una menor veneración y consecuente limitación de la figuración de la santa, o bien en una pérdida de dichas piezas a causa del tiempo, guerras o destrucción de imágenes.

Precedentes, transformaciones y proyección

Desde el punto de vista iconográfico, puede considerarse como precedentes de santa Anastasia a otras santas representadas con los mismos atuendos con que se dota a la primera, ya sean los de la clase alta imperial o los atavíos monacales orientales: en este sentido, la imagen de Anastasia no constituye una novedad, sino que, más bien, "hereda" dichas formas de representación.

En cuanto a la faceta sanadora de Anastasia *Pharmakolytria*/*Uzorešítelnica*, tampoco es un caso único, ya que en el santoral puede encontrarse la pareja de santos médicos Cosme y Damián; sin embargo, a diferencia de estos, no hay evidencias de que nuestra santa tenga vínculos con alguna divinidad sanadora romana pre-cristiana. A este respecto, determinar si Anastasia cuenta o no con precedentes no es una tarea sencilla por, al menos, dos razones: la primera es la diversidad de santas que responden a un mismo nombre; la segunda, la ausencia de fuentes históricas. La conjunción de ambos hechos plantea además dudas acerca del carácter "real" (histórico) de algunos relatos hagiográficos de Anastasia, si no de todos; en caso de que no lo fuesen, tampoco resultaría un caso aislado, ya que también santa Sofía, por ejemplo, cuenta con una *vita* inventada.

[27] RÉAU, Louis (1997): pp. 82-84.

[28] TCHAKHOTINE, Pierre (2009): p. 190.

Tal y como se ha descrito previamente (véase "Atributos y forma de representación"), en la iconografía de Anastasia pueden distinguirse dos formas principales de representación, una aristocrática y otra monacal. De la primera han sobrevivido obras más tempranas que de la segunda; por otro lado, los ejemplos de la primera que han llegado hasta nuestros días cubren un área geográfica más restringida. Estos datos plantean la cuestión de si dichos modos coexistieron o si hubo una transición de uno a otro y, por ende, si cabe o no hablar de transformación. Resolver estos interrogantes no es tarea fácil, debido a la amplitud cronológica y espacial, así como al hecho de que no se cuenta con un estudio de todos los materiales existentes con la representación de santa Anastasia en el ámbito oriental.

Empero, sí puede afirmarse que, de los dos modelos de figuración, la iconografía monacal parece que tuvo una expansión espacial y temporal mayor que la imagen de la santa aristocrática. Puede observarse además que Anastasia como santa oriental ha conservado una iconografía muy consistente durante todo el período medieval, e incluso más allá: sus atributos y su *omophorion* y *khiton* permanecen hasta los siglos XX y XXI en las representaciones neo-bizantinas de los templos cristianos ortodoxos, tanto dentro como fuera de Europa, *v. gr.* en Estados Unidos. Por otro lado, cabe asimismo mencionar que, en el caso de la Península Itáica, el culto a la santa se mantuvo y se siguió propagando incluso siendo parte integrante del mundo cristiano occidental. En dicha península, la veneración a Anastasia permaneció, no así su representación, que sufrió modificaciones, ya que le fueron aplicados los modelos iconográficos del arte religioso occidental, en mayor o menor medida divergentes de las representaciones orientales.

En cuanto a la proyección de la santa, se puede decir que fue bastante amplia en términos espacio-temporales: desde que se tiene testimonio de su culto (siglos V-VI), su veneración y su imagen se expandieron ocupando en pocas centurias un vasto territorio que incluye la Europa oriental (áreas eslavas, principalmente), parte del Cáucaso y Oriente Próximo y las penínsulas itálica, anatolia y balcánica; es decir, gozó de una popularidad notable en aquellos territorios bajo influencia y/o dominio del Imperio Romano de Oriente. A su vez, a medida que el cristianismo oriental se ha ido extendiendo, así lo han hecho también la veneración y la representación de Anastasia, de manera que su culto ha quedado fijado y ha gozado de mayor popularidad en el santoral oriental que en el occidental (con la excepción de Italia). Aun siendo más relevante para la cristiandad oriental, la veneración a la santa encontró también en la Europa occidental su sitio –si bien este fue mucho más discreto y localizado–, quizá por influencia del foco itálico.

Prefiguras y temas afines

Tal y como se ha indicado ya en las primeras líneas del presente estudio, el poder simbólico de Anastasia reside en el significado de su nombre: al personificarse en una santa, se sacralizan la resurrección y, por ende, el carácter soteriológico de la doctrina cristiana. Así, la representación de santa Anastasia podría resultar complementaria a la de la resurrección de Jesucristo, y dicha complementariedad quizá explique el que en varios iconos eslavos orientales en los que el tema iconográfico se compone de la anástasis y, en un registro inferior o superior, una selección de santos, Anastasia figure casi siempre. Cabe la posibilidad, pues, de que la representación de la santa sea un tema afín, pero puede que su presencia se deba simplemente a la enorme popularidad de su culto o al especial fervor por esta santa de quien encarga la obra.

No todos los temas afines, empero, son explicables en base a la doctrina cristiana, y de ello Santa Anastasia cuenta con algunos atributos iconográficos que la aproximan a las representaciones de santa Paraskeva en el ámbito eslavo oriental y georgiano: Paraskeva suele figurar con los mismos atuendos monacales que Anastasia, a saber, un *maforion* y un *khiton* verdes, rojos y/o azules. Con la mano derecha sostiene una cruz, mientras con la izquierda puede portar un pergamino desenrollado, hacer un gesto hacia el fiel con la palma de la mano o mantener esta velada. De este modo, podría fácilmente identificarse como Anastasia si no fuese por la presencia de epígrafes que determinen su identidad (icono con *Santos y Virgen Blakhernitissa*, Pskov, final del siglo XIV-principios del siglo XV). Cuando ambas santas aparecen en un mismo icono colectivo con otros santos, los colores de sus respectivos hábitos pueden ser diferentes, pero también puede suceder que coincidan; en estos casos, se da a entender que se trata de dos santas al distribuir los colores entre las dos diferentes partes de los atuendos (el *omophorion* y el *khiton*) de cada santa de manera distinta (icono *Deesis con santos*, finales del siglo XV-principios del siglo XVI, Kondopoga, Carelia). La distinción iconográfica, empero, no es clara en todos los casos, del mismo modo que tampoco siempre se trazaba una diferenciación nítida en las creencias y funciones de algunos santos, al menos entre eslavos orientales y por las razones detalladas anteriormente (véase "Otras fuentes"), que radican en la reinterpretación del cristianismo, con el cual se fusionaron algunos elementos de la religión pre-cristiana.

Tal y como se ha indicado más arriba, esas mismas pervivencias permiten explicar asimismo la frecuente presencia en la pintura sobre tabla en el ámbito eslavo oriental de la Virgen *Blakhernitissa* y de determinados santos que adoptan funciones que antes detentaban los dioses pre-cristianos, *v. gr.* san Elías, que adquirió funciones del dios eslavo Perun (por ejemplo, el vínculo con los fenómenos meteorológicos[29]) también entre los eslavos meridionales, o san Nicolás, que adoptó algunas de las de Veles (*v. gr.* protector del ganado, que caracterizó asimismo a san Blas) y podía incluso sustituir a Dios (*Descenso al Infierno con santos y Deesis*, Pskov, siglo XV); ambos gozaron también de enorme popularidad y eran, junto con la Madre de Dios, Paraskeva-Pjátnica y, algo menos, Anastasia, los santos más venerados en la Slavia oriental y meridional. Estos santos masculinos son algunos de los que aparecen muy frecuentemente acompañando a Anastasia y Paraskeva, entre otras, y la explicación a estas asociaciones puede radicar en el culto popular que entonces se rendía a estas personalidades, y no tanto en sus *vitae* "oficiales".

Selección de obras

- Procesión de santas mártires. Muro norte de la basílica de san Apolinar Nuevo, Rávena (Italia), mosaico, siglo VI.
- Santa Anastasia. Relieve en mármol de la catedral de Zadar (Croacia), segunda mitad del siglo XII. Zadar, Exposición permanente de arte sacro (SICU).
- Santa Anastasia. Puertas de bronce de San Marcos de Venecia (Italia), siglo XIII.
- Martirio de Anastasia *de Roma*. *Menologio del despotēs Demetrios I Paleólogo*, Tesalónica (Grecia), c. 1322-1340. Oxford, Bodleian Library, Ms. Gr. th. f. 1, fol. 15r.

[29] Esta faceta de Elías como rector de dichos fenómenos puede encontrarse asimismo en la previamente mencionada hagiografía conocida como *El apocalipsis de Anastasia*.

- Anastasia Pharmakolytria, icono griego, pintura sobre tabla, siglo XIV. Museo Estatal del Ermitaž, San Petersburgo (Rusia).
- Anastasia Pharmakolytria. Pinturas murales de la iglesia de la Madre de Dios Odigitria, Peč (Kosovo), siglo XIV.
- Santos Frol, Nicolás, Blas y Anastasia, tríptico de Nóvgorod, temple sobre madera de tilo, finales del siglo XIV-principios del XV. Galería Tretiakov de Moscú (Rusia).
- Aparición de la Virgen con santos (profeta Elías, san Nicolás, santa Anastasia), icono de Nóvgorod, temple sobre madera de tilo, finales del siglo XIV-principios del XV. Galería Tretiakov de Moscú (Rusia).
- Descenso al infierno con Deesis y santos, icono de Pskov, temple sobre tabla, siglo XV. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo (Rusia).
- Paraskeva-Pjátnica, icono de Vólogda, escuela de Nóvgorod, temple sobre tabla, segunda mitad del siglo XV. Museo Estatal de Vólogda, Vólogda (Rusia).

Bibliografía

"Anastasija Rimljanynja". En: *Pravoslávnaja Enciklopedija*, pp. 257-258. Disponible en línea: http://www.pravenc.ru/text/114936.html

"Anastasija Uzorešítelnica". En: *Pravoslávnaja Enciklopedija*, pp. 259-261. Disponible en línea: http://www.pravenc.ru/text/114938.html

BAUN, Jane (2007): *Tales from another Byzantium*. Cambridge University Press, Cambridge.

CLUGNET, Léon (ed.) (1901): *Vie (et récits) de l'abbé Daniel le Scétiote (VIe siècle)*. Bibliothèque Hagiographique Orientale, París.
Disponible en línea: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75521z/f9.image

DER NERSESSIAN, Sirarpie (1940-1941): "Remarks on the date of the menologion and the psalter written for Basil II", *Byzantion*, nº 15, pp. 104-125.

IACOPO DA VARAZZE (*ca*. 1230-1298): *Legenda aurea*. Edición de MAGGIONI, Giovanni Paolo (2007): *Iacopo da Varazze. Legenda aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf*. Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2 vols.

KONDÁKOV, Nikodim (1876): *Istorija vizantijskogo iskusstva i ikonografii po miniatjuram grečeskikh rukopisej* [Historia del arte y la iconografía bizantinos en base a las miniaturas de los manuscritos griegos]. Tipografiija Ulrikha i Šulce, Odessa, pp. 206-211.

Les merveilles de Cappadoce. Monastères et églises rupestres: Ürgüp Göreme (1951). Turkey. Basın-Yayın ve Turizm Vekâleti [Turquía. Dirección general de prensa y radiodifusión y de turismo], Ankara.

LEVKIEVSKAJA, Jelena; TOLSTAJA, Svetlana (2009): "Paraskeva Pjátnica". En: TOLSTÓI, Nikita (ed.): *Slavjánskie drévnosti: Etnolingvistíčeski slovar* [Los eslavos antiguos: diccionario etnolingüístico]. Institut slavjanovedenija RAN, Moscú, vol. 3, pp. 631-633.

MAGUIRE, Henry (2000): *The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium*. Princeton University Press, Princeton.

MAGUIRE, Henry (2007): "Eufrasius and friends. On names and their absence in Byzantine Art". En: JAMES, Liz (ed.): *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 139-160.

NELSON, Robert (2007): "Image and description. Pleas for Salvation in spaces of devotion". En: JAMES, Liz (ed.): *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 100-119.

PASCHALIDIS, Symeon (2011): "The hagiography of the eleventh and twelfth centuries". En: EFTHYMIADIS, Stephanos (ed.): *The Ashgate research companion to Byzantine hagiography*. Ashgate, Farnham – Burlington, vol. I, pp. 143-172.

RÉAU, Louis (1997) (1ª edición en francés, 1955): "Anastasia de Sirmio o de Zara". En: *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 3, t. 2], pp. 82-84.

ŠEVČENKO, Ihor (1962): "The illuminators of the menologium of Basil II", *Dumbarton Oaks Papers*, nº 16, pp. 245-276.

Stoglav (1551). Edición de DOBROTVORSKIJ, Iván (1862): *Stoglav*. Tipografija gubernskago pravlenija, Kazán.
Disponible en línea: http://dlib.rsl.ru/viewer/01003121952#?page=1

TCHAKHOTINE, Pierre (2009): *Santa Anastasia di Sirmio: chiese e arte sacra in Europa dal IV al XXI secolo*. Mondovì.
Disponible en línea: http://www.s.anastasia.wedge.ru/files/SA.it.pdf

"Vasilissa i Anastasija". En: *Pravoslávnaja Enciklopedija*, p. 225. Disponible en línea: http://www.pravenc.ru/text/149803.html

Procesión de santas mártires. Muro norte de San Apolinar Nuevo, Rávena (Italia), mosaico, s. VI.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ravenna,_sant%27apollinare_nuovo,_int.,_sante_vergini_offerenti,_epoca_del_vescovo_agnello,_06.JPG [captura 4/7/2014]

◄ Santa Anastasia, relieve en mármol de la catedral de Zadar (Croacia), segunda mitad del siglo XII. Zadar, Exposición permanente de arte sacro (SICU).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_with_saint_Anastasia_PEAE_Zadar.jpg [captura 4/7/2014]

Martirio de Anastasia *de Roma*. *Menologio del despotēs Demetrios I Paleólogo*, Tesalónica (Grecia), c. 1322-1340. Oxford, Bodleian Library, Ms. Gr. th. f. 1, fol. 15r (detalle).

http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~8~8~59037~132043:Menologion?sort=Shelfmark%2Csort_order&qvq=w4s:/what/MS.%20Gr.%20th.%20f.%201/when/1322-1340;sort:Shelfmark%2Csort_order;lc:ODLodl~8~8&mi=30&trs=116 [captura 22/6/2014]

Anastasia Pharmakolytria, icono griego, pintura sobre tabla, s. XIV. San Petersburgo, Museo Estatal del Ermitaž.

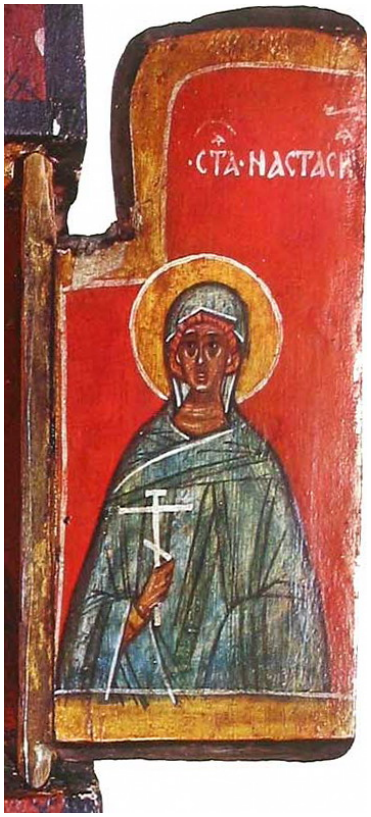
http://orthodoxwiki.org/File:Anastasia_of_Sirmium.jpg [captura 4/7/2014]

◄ Anastasia Pharmakolytria. Pinturas murales de la iglesia de la Madre de Dios Odigitria, Peč (Kosovo), s. XIV.

http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/pech_patriarshiya/anastasiya_uzoreshitelnitca_vmtc/ [captura 22/6/2014]

► Santa Anastasia. Ala de un tríptico de Nóvgorod (Rusia), temple sobre madera de tilo, finales del s. XIV – principios del s. XV. Moscú, Galería Tretiakov.

http://www.icon-art.info/hires.php?lng=en&type=1&id=513&mode= [captura 22/6/2014]

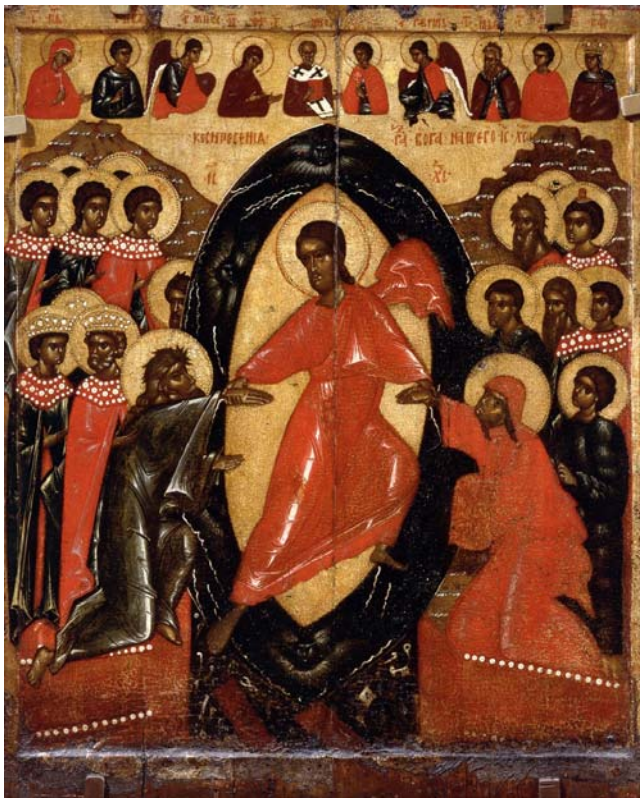


Aparición de la Virgen con santos (profeta Elías, san Nicolás, santa Anastasia), icono de Nóvgorod (Rusia), temple sobre madera de tilo, finales del s. XIV – principios del s. XV. Moscú, Galería Tretiakov.

http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=565 [captura 22/6/2014]

Paraskeva-Pjátnica, icono de Vólogda, escuela de Nóvgorod (Rusia), temple sobre tabla, segunda mitad del s. XV. Museo Estatal de Vólogda.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paraskeva-Vologda.jpg [captura 4/7/2014]



Descenso al infierno con Deesis y santos, icono de Pskov, temple sobre tabla, s. XV. San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unknow_-_Descent_into_Hell_with_Deesis_and_Selected_Saints._Pskov_-_Google_Art_Project.jpg [captura 4/7/2014]

LA ICONOGRAFÍA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL SEPULCRO DE D. PEDRO I (MONASTERIO DE ALCOBAÇA, PORTUGAL)

Ana Cristina SOUSA y Lúcia Maria ROSAS*

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património
accsousa@letras.up.pt; lrosas@letras.up.pt

Recibido: 8/10/2014
Aceptado: 10/11/2014

Resumen: Considerados dos referentes de la escultura gótica europea, los sepulcros de D. Pedro y Dª Inés de Castro (c. 1360-1367), del Monasterio de Alcobaça (Portugal), han suscitado la máxima atención y estudio desde finales del siglo XIX. La calidad técnica, el anonimato de su ejecución y la complejidad del programa iconográfico de los dos monumentos, han alimentado esa fascinación conduciendo a numerosas lecturas e interpretaciones. El reconocimiento de que los temas narrados obedecen a una selección consciente y pensada, de carácter biográfico y con una gran cohesión entre sí, ha llevado a los estudiosos a privilegiar algunas de las representaciones narrativas presentes en los sepulcros, consideradas raras en la iconografía medieval portuguesa, tales como la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* y el *Juicio Final*, dejando relegadas otras como la detallada representación de la vida y martirio de San Bartolomé. El propósito de este trabajo reside, precisamente, en un análisis minucioso de este episodio contrastado con fuentes escritas y con otras obras coetáneas. La rareza de los programas iconográficos relacionados con la vida de San Bartolomé en el arte medieval europeo justifica, igualmente, el interés despertado por el sepulcro de D. Pedro I.

Palabras clave: Bartolomé (San), iconografía, Alcobaça, escultura funeraria, Pedro I (D.) de Portugal, Inés de Castro

Abstract: Considered as two reference points of European gothic sculpture, the tombs of D. Pedro and Inês de Castro (c. 1360-1367) in the monastery of Alcobaça, Portugal, have been the subject of great attention and study since the end of the 19th century. The technical quality, the anonymity of their execution and the complexity of the iconographic programme of the two monuments has fuelled this fascination and led to many readings and interpretations. The recognition that the narrated themes follow a cohesive, conscious, thought out selection of a biographical nature has led scholars to privilege some of the narratives represented on the tombs considered rare in Portuguese medieval iconography, including the *Wheel of Life/Wheel of Fortune* and the *Last Judgement*. However, these approaches have overlooked the detailed representation of the life and martyrdom of St Bartholomew. The purpose of this paper is precisely that: a thorough analysis of these episodes in conjunction with written sources and other contemporary works. The rarity of iconographic works referring to the life of St. Bartholomew in European medieval art equally justifies the interest shown in D. Pedro I's tomb.

Keywords: Bartholomew (St.), iconography, Alcobaça, funerary sculpture, Pedro I (D.) de Portugal, Inês de Castro.

* Traducción del texto original portugués: Alegría Royo Beltrán.

INTRODUCCIÓN

Los "amores" de D. Pedro I de Portugal y Dª Inés de Castro han ejercicio desde siempre una gran fascinación, siendo narrados por cronistas, poetas y artistas de múltiples nacionalidades a lo largo de los tiempos. Como memoria materializada de *semelhante amor*[1], los sepulcros de Alcobaça han merecido por parte de los historiadores del arte la máxima atención y multitud de lecturas e interpretaciones[2]. Fernão Lopes, parco *em considerações de caráter estético*[3] según Vieira da Silva, las describe como siendo *dalva pedra*, *sotilmente obrado** el de Dª Inés y *obrado* el de D. Pedro. Pero fue a partir de principios del siglo cuando los dos sepulcros de Alcobaça, considerados unánimemente como exponentes máximos de la escultura funeraria medieval europea, conocieron diversos estudios centrados en sus cualidades de orden plástico e iconográfico.

Además de la calidad de su escultura y de la complejidad de los programas iconográficos que exhiben, los sepulcros del rey D. Pedro (1320-1367) y Dª Inés de Castro (?-1355) han ejercido una innegable atracción, a la que no es ajena la historia de sus vidas. Dª Inés Pérez de Castro, hija de D. Pedro Fernández de Castro, mayordomo mayor de Alfonso XI de Castilla y de Aldonza Suárez de Valadares, vino a Portugal en 1340 acompañando a la infanta Dª Constanza, mujer del futuro rey D. Pedro[4]. La pasión entre el entonces infante D. Pedro e Inés fue vista con desagrado por Alfonso IV. En 1354, el partido de la nobleza castellana, adverso a D. Pedro I de Castilla, pidió al infante D. Pedro que aceptase la corona de Castilla, episodio decisivo para que D. Alfonso IV mandase asesinar a Dª Inés en 1355, como escribe Oliveira Marques[5].

Encargados por D. Pedro tres años después de subir al trono en 1357, tras la muerte de su padre, los sepulcros de Pedro e Inés siguen planteando muchos interrogantes, entre los que destacamos el de su autoría. En verdad, no se conoce ningún documento que aclare quién, o quiénes, fueron los autores de estos sepulcros ni, tampoco, su procedencia. La disposición de algunas escenas, como la de la *Anunciación* del sepulcro de Dª Inés, parece apuntar a un artista formado en la corriente italo-gótica o en la catalana influenciada por ella[6].

La actual colocación de los sepulcros, uno en cada brazo del transepto de la abadía cisterciense de Santa María de Alcobaça, resulta de la disposición efectuada en 1957. Anteriormente estaban depositados en el panteón neogótico adyacente a la iglesia, construido entre 1782 y 1786[7]. Fernão Lopes, cronista del monarca, destaca que D. Pedro no quiso que su sepulcro estuviese en la entrada *onde jazem os Reys**, en el panteón regio

---

[1] "tal amor" (N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 392.

[2] No abordaremos las innumerables obras literarias y artísticas inspiradas en este tema sino apenas aquellas que se centran en su estudio iconográfico.

[3] "en consideraciones de carácter estético" (N. del T.).VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): p. 274.

* "de alba piedra, sutilmente labrado" (N. del T.).

[4] MARQUES, A. H. De Oliveira (1986): p. 504.

[5] Ibid., p. 504-505.

[6] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1983): p. 13.

[7] SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): p. 269.

* "donde yacen los reyes" (N. del T.).

donde reposaban sus antecesores, sino dentro de la iglesia, junto a la capilla mayor[8], esto es, en el brazo derecho del transepto frente a la capilla de San Benedicto[9].

LA ICONOGRAFÍA DE S. BARTOLOMÉ EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LOS SEPULCROS

El primero en valorar esta *preciosa obra d'arte, este delicioso poema d'amor gravado na álgida dureza de um grande bloco calcareo** fue Manuel Vieira Natividade en 1910, al comparar la calidad de este trabajo escultórico al cincelado de un orfebre[10]. El autor destaca el carácter biográfico de las escenas representadas entendiendo estos monumentos como únicos y verdaderos documentos contemporáneos de la historia de Pedro e Inés, adulterada a lo largo del tiempo por un sinnúmero de episodios legendarios[11]. Procede a un análisis detallado de los temas representados en *La Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* del frente de la cabeza del sepulcro de D. Pedro, relativos al ciclo de la vida de los dos amantes y comprende la generalidad de la obra artística como un excelente testimonio de la indumentaria y de la vida cotidiana de su tiempo, además de los valiosos aspectos de carácter etnográfico y religioso presentes en ellos. En este contexto, hace apenas una breve referencia a los doce edículos dedicados a la vida y martirio de San Bartolomé representados en el sepulcro del monarca, demostrando más interés por las representaciones del diablo –que considera estar muy presente en los dos sepulcros– que propiamente con la vida del santo. En las notas finales, citando al cronista de Alcobaça, Fray Fortunato de S. Boaventura, vuelve a hacer una breve referencia a San Bartolomé refiriendo la especial devoción del rey por el apóstol[12].

En un pequeño texto publicado en 1924, Reinaldo dos Santos reconoce el mérito de este primer trabajo de Vieira Natividade, denunciando el poco interés que la lectura iconográfica de los dos sepulcros parecía despertar en los *historiadores da nossa arte**,

---

[8] *(…) e este muymento mãdou pôr no Mosteiro de Alcobaça, não à entrada, onde jazem os Reys; mas dentro na Igreja à mão direita junto da Capella Môr*. Cita literal de la fuente (N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 395.

[9] SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): p. 270.

* "preciosa obra de arte, este delicioso poema de amor grabado en la álgida dureza de un gran bloque calcáreo" (N. del T.).

[10] NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 7. El autor ya había aludido en 1902, en la revista *A Arte e a Natureza em Portugal*, junto a una fotografía del sepulcro de Dª Inés de Castro de la Casa Emílio Biel, al carácter biográfico de la iconografía de los sepulcros, refiriendo las escenas de la *vida intima de los dos amantes* y de la muerte de Dª Inés, comentario que poca atención mereció por parte de los historiadores portugueses, como refiere António de Vasconcelos. VASCONCELOS, António de (1983): p. 10.

[11] NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): pp. 47, 51, 63 y 85. De las dispersas informaciones que los sepulcros merecieron antes del inicio del siglo XX, conviene recordar el texto del conde A. Raczynski, publicado en 1846 en París, por el hecho de haber sido el primero en relacionar los temas escultóricos de los sepulcros con pasajes de la vida de D. Pedro y Dª Inés. VASCONCELOS, António de (1983): p. 56; Ferreira de Almeida alude al mismo autor y a otros eruditos del siglo XIX pero considera que estos seguramente solo estarían pensando en los dos paneles de la parte superior de los pies del sepulcro de D. Pedro, con dos edículos dedicados a la muerte del rey. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 17.

[12] NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 113. En un trabajo publicado en 1885 sobre el Monasterio de Alcobaça el autor considera digno de atención el *martyrio de S. Bartholomeu, de quem el-rei era especial devoto, e que alli se acha traçado com grande firmeza.* ("martirio de San Bartolomé, de quien el rey era especial devoto, y que allí se traza con gran firmeza", N. del T.). VASCONCELOS, António de (1983): p. 58.

* "historiadores de nuestro arte" (N. del T.).

reiterando la riqueza y complejidad iconográfica, únicas en la historia del arte funerario medieval portugués[13]. El origen del artista, o de los artistas, mereció la atención de Reinaldo dos Santos, que defendía tratarse de un francés o "español" de formación francesa. Este autor describe de forma detallada el tema del *Juicio Final* del sepulcro de Dª Inés, estableciendo comparaciones con las representaciones afines de los tímpanos de las catedrales góticas francesas. La *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* del sepulcro de D. Pedro le mereció igual consideración, procediendo a una lectura crítica de las interpretaciones expuestas por Vieira Natividade y avanzando con nuevas propuestas. De los restantes temas, apenas una breve referencia a los episodios de la vida y pasión de Cristo, en el sepulcro de Dª Inés, y de la vida de San Bartolomé, en el de D. Pedro, afirmando que estos seguían *uma tradição apócrifa diferente da de Jacques de Voragine, com episódios que este não refere**. No añade nada más[14].

El trabajo más amplio dedicado al tema surge en 1928 de la mano de António de Vasconcelos[15], que defiende tratarse de dos piezas ejecutadas por los mismos artistas en piedra caliza de la región, negando la superioridad técnica y plástica del sepulcro de D. Pedro en relación al de Dª Inés, como otros autores habían defendido y, a veces, siguen defendiendo. Vasconcelos procede a una descripción exhaustiva de los frentes escultóricos presentes en los dos monumentos y es, hasta ahora, el estudioso que más atención ha dedicado a los episodios de la vida de San Bartolomé y el que ha dejado sobre ellos la lectura e interpretación más completa y actualizada. Las razones de la elección de este tema tampoco escapan a António de Vasconcelos y, aunque puedan ser forzadas o exageradas, tienen el mérito de mostrar la pertinencia de la cuestión: alude a la parroquia de S. Bartolomeu, en Coimbra, donde la pareja vivió los últimos años de la vida de Dª Inés y, sobre todo, a la gran devoción por el apóstol popularizada en la Edad Media, *então sem dúvida o mais popular de todos*[16]. Procede, igualmente, a un riguroso análisis de las fuentes documentales relativas a la vida del santo con el fin de identificar cada uno de los episodios representados. Alude al apócrifo *Passiones Apostolorum*, de Pseudo-Abdias, afirmando que se trata de la principal fuente de Santiago de la Vorágine y refiere que los artistas recurrían a las diferentes leyendas que circulaban en su tiempo, confirmando que los tres episodios de la infancia y adolescencia del apóstol no constaban en la *Legenda Áurea* ni en los *Acta Sanctorum Augusti*. Pero la mayor contribución de António de Vasconcelos al estudio de estas obras tal vez haya sido, a nuestro entender, la comprensión de su iconografía como un todo cohesionado y de lectura continua, defendiendo que los temas deberían ser entendidos en su conjunto y no separadamente. Asegura, también, que la responsabilidad de la elección de las escenas se debió a la erudición de los monjes de Alcobaça que, para tal efecto, habrían mandado venir a artistas de Francia[17] y no a las orientaciones del propio rey, como afirma Natividade.

---

[13] SANTOS, Reinaldo dos (1924): pp. 83-84.

* "una tradición apócrifa diferente a la de Jacques de Vorágine, con episodios que este no refiere" (N. del T.).

[14] SANTOS, Reinaldo dos (1924): p. 86.

[15] VASCONCELOS, António de (1983) [1ª ed., Marques de Abreu, Porto; 2ª ed. Revisada y actualizada, de 1933, seguida de otra de 1935]. La primera parte de la obra está dedicada a la historia de D. Pedro y Dª Inés de Castro y la segunda a la historia y análisis iconográfico de los sepulcros.

[16] "entonces, sin duda, el más popular de todos (N. del T.).VASCONCELOS, António de (1983): p. 75.

[17] Ibid., p. 86.

Medio siglo después, la iconografía de los sepulcros encuentra una nueva interpretación en el extraordinario estudio desarrollado por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que marcó profundamente las generaciones de historiadores de arte que le sucedieron [18]. El texto se centra, esencialmente, en el tema de la *Rueda de la Fortuna/Rueda de la Vida*, la *fortuna imperatrix* tan apreciada por la cultura de la baja Edad Media donde la vida se entendía como una rueda donde se glosan las aventuras y desventuras de la existencia humana y, en este caso, de los dos amantes. La considera una de las más *notáveis e ricas realizações plásticas** medievales de toda Europa y lamenta su ausencia en la bibliografía internacional sobre el tema[19]. La justificación que hace sobre la elección de San Bartolomé para el sepulcro de D. Pedro ha sido corroborada por todos los trabajos más recientes dedicados a la iconografía de los dos sepulcros[20]. Afirma que Bartolomé es el santo protector de D. Pedro, aludiendo a la tartamudez del rey, de la que nos habla el cronista[21], y a los problemas psíquicos que habría sufrido durante la infancia. Es de destacar el trabajo más reciente de Luís Urbano Afonso, que establece la original relación entre los episodios de la vida de San Bartolomé y los restantes temas de la iconografía de los sepulcros[22], constituyendo este uno de los objetivos de nuestro trabajo.

El presente estudio tiene como objetivo, en este sentido, hacer una lectura atenta de los doce episodios de la vida de San Bartolomé, iconografía no muy abundante en la Historia del Arte europeo y que se encuentra detalladamente expuesta en estos frentes. Pero busca también comprender las razones de su elección en relación al conjunto iconográfico del que forma parte, en una búsqueda de significados tan interiorizados en la *"Kunstwollen" da época e dos artistas medievais*** como muy bien recordó Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

FUENTES ESCRITAS

La información que aparece en los Evangelios Canónicos sobre San Bartolomé es muy escasa y poco contribuyó a su representación iconográfica. El nombre Bartolomé es

[18] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991). Lúcia Rosas refiere el notable análisis iconográfico del tema. ROSAS, Lúcia (1992): p. 146; José Custódio Vieira da Silva dedica a Ferreira de Almeida el artículo *Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês, em Alcobaça*. VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): 269; Mário Barroca escribe que el tema mereció magistral estudio del autor. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de y BARROCA, Mário (2003): p. 239. Luís Urbano Afonso se refiere a él como *saudoso medievalista* ("muy recordado medievalista", N. del T.) y recuerda la fascinación que le produjo este autor en una conferencia a la que asistió en el invierno de 1992/93, dedicada a la "Rueda de la Fortuna/Rueda de la Vida" del sepulcro de D. Pedro I. AFONSO, Luís Urbano (2003): pp. 13 y 146. Las autoras de este artículo compartieron ese mismo sentimiento cuando asistieron a otra conferencia suya en el Museu Nacional Soares dos Reis, en aquellos años.

* "notables y ricas realizaciones plásticas" (N. del T.).

[19] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 257.

[20] VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): p. 272 y (2003): p. 86; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de y BARROCA, Mário (2003): p. 239; MACEDO, Francisco Pato y GOULÃO, Maria José (1995): pp. 451-452; MACEDO, Francisco Pato y GOULÃO, Maria José (1999): p. 497; GOULÃO, Maria José (2009): pp. 87-88; PIMENTA, Cristina (2005): p. 198; AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 146.

[21] *Este Rey D. Pedro era muito gago* ("Este rey D. Pedro era muy tartamudo". N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 49.

[22] AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

** "*Kunstwollen* de la época y de los artistas medievales" (N. del T.).

referido en la *Elección de los doce* en Mateo (10, 3)[23], Marcos (3, 18)[24] y Lucas (6, 14)[25], siempre asociado a Felipe, su amigo. Esta designación de origen griego (*Bartholomaios*) corresponde, no a un nombre propio, sino a un patronímico de origen arameo –*Bar* y *Tholomay*–, que significa "hijo de Tolomeo"[26]. Juan se refiere a él por el nombre propio Natanael (Jn 1, 43. 21, 2), que significa "don de Dios" y nos dice que es el discípulo natural de Canaán de Galilea[27]. Esta identificación es aceptada entre los sirios en el siglo IX y entre los latinos en el XII[28]. El encuentro de Jesús con Natanael se produce de camino a Galilea (Jn 1, 43-51), después del llamamiento de Felipe.

Este pasaje es el único de los Evangelios que nos permite deducir algo sobre la personalidad del apóstol: integridad, simplicidad de corazón, sincera confesión de su fe[29], hombre sin doblez y de rápido entendimiento pues en seguida comprendió el mesianismo en Cristo[30]. Poco más se puede conocer sobre la vida de San Bartolomé a partir de los Evangelios Sinópticos. Será necesario buscar en los Evangelios Apócrifos, en los textos de la patrística y en las leyendas y tradiciones medievales, para poder explicar algunos de los programas iconográficos relacionados con él. En el *Evangelio de Bartolomé* se relata, entre otras escenas, la visión del apóstol sobre la desaparición de Cristo de la cruz, seguido del diálogo con Jesús y las cuestiones sobre el descenso al infierno[31].

La transcripción y publicación, por parte de Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier[32], de los documentos que se enumeran a continuación, alteraron completamente el conocimiento sobre algunos episodios comunes de las infancias de San Bartolomé y de San Esteban representados en la Edad Media:

- Manuscrito en latín de la Biblioteca Marciana de Venecia (nº 158) que relata la historia del nacimiento y educación de San Esteban, fechado en los siglos XIV-XV.

- Manuscrito flamenco de la Bibliothèque Royale de Bruselas (nº 1116), fechado en el siglo XV, sobre el contexto regio del nacimiento de San Bartolomé.

- Manuscrito en latín de la Biblioteca de la Universidad de Padua (nº 1622), fechado igualmente en el siglo XV sobre la natividad de San Bartolomé apóstol.

---

[23] "Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo el publicano; Jacobo hijo de Alfeo, Lebeo, por sobrenombre, Tadeo".

[24] "Andrés, Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Jacobo hijo de Alfeo, Tadeo, Simón el cananita".

[25] "Simón, a quien también llamó Pedro, a Andrés su hermano, Jacobo y Juan, Felipe y Bartolomé".

[26] SALAS PARRILLA, Miguel (2007): p. 2.

[27] Es uno de los testigos de la aparición de Jesús a orillas del Lago Tiberiades: "Estaban juntos Simón Pedro, Tomás llamado el Dídimo, Natanael el de Caná de Galilea, los hijos de Zebedeo, y otros dos de sus discípulos".

[28] SOARES, Franquelim Neiva (1988): p. 20.

[29] AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2008): p. 858.

[30] SOARES, Franquelim Neiva (1988): p. 20.

[31] SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): pp. 541-548.

[32] TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): pp. 33-58. Los autores refieren otros documentos de esta naturaleza presentes en algunas bibliotecas y archivos europeos.

LA ICONOGRAFÍA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL SEPULCRO DE D. PEDRO

Los pasajes de la vida de San Bartolomé se distribuyen por los frentes laterales del sepulcro de D. Pedro estando divididos en doce edículos separados entre sí por microarquitecturas labradas con gran rigor, diversidad y naturalismo: contrafuertes escalonados rematados por pináculos, gabletes con rosetones en el centro, arcos cairelados con cogollos, arcos polilobulados, evidenciando la plena aceptación de las formas góticas del *Trecento* (Figs. 1-2). Cada uno de estos espacios se distingue por la calidad narrativa de las escenas, marcadas por planos bien definidos por estructuras arquitectónicas, mobiliario o elementos de paisaje, mostrando una gran seguridad en la representación del espacio y de la disposición de las figuras en la composición general. El dominio técnico es igualmente evidente por la diferenciación de volumetrías: formas casi de bulto redondo en los primeros planos y delicados detalles de bajorrelieve en aquellos más distantes del espectador. Las mutilaciones a las que fueron sujetas las esculturas dificultan su plena lectura iconográfica en un tiempo en que las *potencialidades expressivas da linguagem gestual* se encontraban ya muy desarrolladas en el lenguaje plástico[33].

Nuestro análisis recaerá en la lectura iconográfica patente en los frentes laterales del sepulcro de D. Pedro, en los cuales se representan escenas referentes a la vida y muerte de San Bartolomé, desde el nacimiento y rapto en la cuna a la predicación después del martirio. El recorrido sigue una secuencia cronológica, es continuo y se inicia en el frente izquierdo, encontrándose el primer edículo junto al testero, donde está representada una *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna*. Cada uno de los frentes presenta seis escenas interrumpidas por el frente de los pies donde se encuentra la *Buena Muerte* del Rey, con la representación de la *Extrema Unción* a la izquierda del observador y, a la derecha, la recepción del *Viático*[34].

Frente izquierdo

1. El rapto del bebé Bartolomé y su sustitución por un demonio

En esta primera escena, el diablo, que emerge junto a los pies de la cama donde está sentada una mujer, acaba de hacer la sustitución, cogiendo en los brazos al bebé Bartolomé mientras la cuna está ya ocupada por un bebé diablo (Fig. 3). Los dos se distinguen claramente, por la fealdad y deformación de la cara del que está en la cuna y por la normal apariencia de recién nacido que lleva el diablo. A pesar de que no conocemos ejemplares similares de la escultura, esta solución parece ser un subterfugio del autor para distinguir los dos seres. En la pintura, esta distinción se hace con el color (el negro para el diablo y la blancura para San Bartolomé), y por otros elementos como la aureola dorada indicando la santidad del apóstol o los cuernos identificando a la criatura diabólica. Estos esquemas iconográficos se repiten en la pintura italiana hasta mediados del siglo XV, como podemos ver en el *Retablo de la Leyenda de San Esteban*, de Martino

[33] "las potencialidades expresivas del lenguaje gestual" (N. del T.). ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 258. Muchas figuras presentan las cabezas y las manos cortadas. Para este estudioso esos cortes sistemáticos fueron voluntarios. La dificultad está en saber en qué época o cuáles fueron los motivos que llevaron a esos cortes. La falta de las cabezas hace difícil la identificación social o de estatuto del figurante que podría deducirse de atributos tales como las coronas para los reyes, las barbas para los nobles o la falta de ellas para los plebeyos.

[34] AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 153.

di Bartolomeo, con fecha probable de 1435[35]. En la escena de la sustitución, y tal como vemos en Alcobaça, los dos bebés van vestidos exactamente de la misma manera, distinguiéndose por el color y por la expresión malévola del recién nacido cornudo, ya en la cuna, y por la aureola del santo. Lo mismo ocurre en el más tardío *Retablo del Nacimiento de San Esteban*, fechado entre 1495-1500 y atribuido al Grupo Vergós, que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Los dos recién nacidos presentan exactamente la misma indumentaria, van vestidos de rojo, enfajados y tocados, distinguiéndose por los cuernos dorados de la criatura maligna que está en la cuna y por la aureola del bebé que lleva el diablo, ya en la esquina superior derecha[36]. Los dos diablos que hacen la sustitución aparecen suspendidos, con alas de murciélago, patas de cabra y rostro monstruoso.

Esta caracterización del diablo como ladrón de niños es constante a lo largo de este período en análisis, como nos ejemplifica el *Retablo de San Bartolomé* de Lorenzo di Niccolo Gerini, fechado en 1401 (Pinacoteca Civica de San Gimignano), en el cual la escena del cambio se desarrolla en un lugar separado, lateralmente, fuera del espacio físico de la habitación[37]. En el sepulcro de Alcobaça este momento es tratado en primer plano. Tal como es habitual en todos los ejemplares indicados y en las escenas medievales de nacimiento, la escena del nacimiento en el sepulcro de D. Pedro va acompañada por tres figuras que, a pesar de la ausencia de cabeza de una de ellas, aparentan ser mujeres, probablemente parteras. Aquí, es de destacar el carácter escénico de la mujer que mira a través de una cortina en el extremo superior izquierdo, de la separación de los dos grupos de la composición a través de la cama rectilínea y de la postura del cuerpo de la mujer sentada, en una pose muy natural afín a la pintura italiana de la época.

Este episodio de la vida de San Bartolomé no figura en la *Passio* del Santo, en la *Legenda Áurea* ni en otro relato o himno como los registrados en los *Acta Sanctorum*. Hasta 1936 se desconocían completamente las fuentes relacionadas con la sustitución y rapto diabólico del santo, lo que dificultaba la interpretación iconográfica de todos los ejemplares dedicados a esta temática. La transcripción y publicación de Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier de tres manuscritos inéditos[38], fechados en los siglos XIV y XV, reveló el contenido de un conjunto de leyendas medievales que circulaban por toda Europa, que alimentaban el imaginario y, consecuentemente, la iconografía del tiempo. Tal como refieren los autores, ningún santo ocupó un lugar tan preponderante en la Edad Media como el diablo[39]. En relación a los niños, el miedo se justifica fácilmente dada su vulnerabilidad pues antes del bautismo se convertían en presas fáciles del espíritu maligno. Así se explica la protección de San Bartolomé a los niños tartamudos y con miedos, justificando la proliferación de una serie de creencias y rituales que se han mantenido hasta nuestros días, entre los que se incluyen los tan ancestrales y peculiares

[35] Städel Museum, Frankfurt, http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1028&ObjectID=1169&websiteLang=en (consulta de 26/8/2014).

[36] Museu Nacional d'Art de Catalunya, http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/naixement-de-sant-esteve/grup-vergos/015876-000 (consulta de 27/9/2014).

[37] Pinacoteca Civica de San Gimignano, http://www.alinariarchives.it/it/search (consulta de 21/8/2014).

[38] TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 33.

[39] Ibid., p. 33.

baños santos[40]. La falta de vigilancia podía llevar a que el diablo sustituyese al bebé de la cuna por una criatura maligna que solo llorase, gritase y no creciese. En el manuscrito de la *Bibliothèque Royale* de Bruselas (nº 1116), se habla del rapto de Bartolomé y de la sustitución del santo por un diablo negro como la brea que permaneció en la cuna durante tres años llorando y gritando[41].

2. El bebé Bartolomé es rescatado de lo alto de una montaña

En este edículo podemos observar al bebé Bartolomé en lo alto de una montaña protegido por un águila. António de Vasconcelos interpreta con detalle este momento refiriendo que el pequeño Bartolomé fue llevado por el demonio *para o cimo de uma penedia onde abundavam grandes aves de rapina, para que estas o devorassem; mas uma águia, abrigando-o com as asas abertas guardou-o e defendeu-o das outras aves*[42]. Desconocemos el origen de este relato, que no es indicado por el autor y que no consta en ninguna de las fuentes mencionadas relativas a la vida del apóstol. Un obispo montado a caballo, a la izquierda, señala la escena y con gesto de mando ordena que el bebé sea rescatado. A la derecha, un hombre sube la montaña para recoger al niño y otro, en el plano inferior, coge los arneses de un caballo. El centro de la composición está ocupado por un excelente escorzo en diagonal de un caballo con su jinete que, a pesar de la visible mutilación, se dirige a lo alto de la montaña. Destacamos, una vez más, la calidad de los volúmenes, el equilibrio de la composición y la calidad plástica (Fig. 4). El manuscrito de la *Bibliothèque Royale* de Bruselas (nº 1116) refiere, tal como ya se ha descrito, el episodio de la sustitución y abandono del niño en una montaña. Según las palabras del demonio era necesario sacar a aquel niño de su cuna, llevarlo a la cima de una montaña y dejarlo en la nieve para que se muriese de frío[43]. Mientras los padres de Bartolomé invocan a Dios recordándole la promesa de honrarlos con un hijo que iluminaría el mundo y vencería las tinieblas y lamentando, por eso, la presencia del niño horrible y hediondo del submundo, un sacerdote judío descubre al bebé Bartolomé cuando atraviesa las montañas. Al oír un llanto, ordena a sus acompañantes que sigan la voz, encontrando estos a un neófito que yacía en la nieve. El sacerdote lo lleva a su casa y cuida de él durante tres años[44].

---

[40] SOARES, Franquelim Neiva (1988): pp. 34-37. Los *baños santos* constituyen, según este autor, prolongaciones de los rituales ancestrales realizados en fuentes sagradas de agua dulce o en el mar, creencias relacionadas con la virtud renovadora del agua que propician los baños de regeneración, purificación y de profilaxis. La seguridad del litoral marino derivada del proceso de Reconquista cristiana llevó a que en muchas comunidades las fuentes se sustituyesen por el mar salado que ejercía mayor atracción sobre las gentes. El miedo que causa la tartamudez y su consecuente relación con los espíritus demoníacos explica este vínculo con San Bartolomé, el apóstol que expulsa, domina y encadena demonios. Esta asociación es nítida en esta *quarteta* popular recitada en el Norte de Portugal: *S. Bartolomeu me disse /Que me deitasse e dormisse /Sem medo da onda, / Nem do homem da sombra, /Nem do velhaco pesadelo,/ Que tem a mão virada /E a unha revirada*. ("San Bartolomé me dijo/que me acostase y durmiese/sin miedo a la ola,/ni al hombre de la sombra/ ni a la vil pesadilla,/que tiene la mano levantada y la uña afilada" (N. del T.) En Portugal son famosos los *baños santos* de São Bartolomeu do Mar (Esposende), Foz do Douro (Oporto), Matosinhos y Cavez (Cabeceiras de Basto).

[41] TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 41.

[42] "a lo alto de una cima donde abundaban grandes aves de rapiña para que estas lo devorasen; pero un águila, abrigándolo con las alas abiertas, lo guardó y defendió de las otras aves" (N. del T.). VASCONCELOS, António de (1983): p. 76.

[43] TERVARENT, Guy de; GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 41.

[44] Ibid., p. 41.

La escena del sepulcro de Alcobaça parece respetar, en parte, este pasaje. Afortunadamente se trata de una de las representaciones más completas de este episodio. El jinete de la izquierda que señala hacia lo alto de la montaña está envuelto por un gran manto y lleva en la cabeza lo que podrá ser una mitra o, de acuerdo con el manuscrito, el sombrero de un sacerdote judío. En el folio 37r del *Salterio de Gough* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Gough. liturg. 8, c. 1300-1310), el Sumo Sacerdote Caifás usa un sombrero de características muy parecidas al de la escena descrita y es interpretado como una mitra de obispo[45]. Sin embargo, en cuanto a la composición, este episodio del sepulcro de D. Pedro se aproxima mucho a la representación que encontramos en la calle lateral izquierda (escena central), del *Retablo de San* Bartolomé del Museu Diocesà de Tarragona (Fig. 5), atribuido al Maestro de Santa Coloma de Queralt[46]. Esta escena está dominada por un grupo de nobles cazadores dispuestos en primer plano y por la montaña escalonada que exhibe, en su parte más alta, al bebé salvado por uno de los jinetes, mientras el asustador diablo se aleja. Para Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier el manuscrito de Bruselas difícilmente podría haber inspirado al artista catalán: el documento refiere un sacerdote judío que no está presente en el grupo de cazadores del *Retablo de San Bartolomé*[47]. En este sentido, este pasaje del sepulcro de Alcobaça parece establecer una fusión entre el texto descrito y el episodio del retablo de Tarragona que llegó hasta nosotros. Sacerdote y jinetes se encuentran, en el caso portugués, en la misma escena, demostrando lo diversas y dispersas que pueden ser las fuentes iconográficas, no ciñéndose apenas a los textos sino también, a las imágenes en sus casi infinitas combinaciones.

3. El joven Bartolomé desenmascara al demonio en la cuna

En el tercer edículo se observa el regreso de Bartolomé a casa de los padres. Forman parte de esta composición y están cuidadosamente distribuidos en el segundo plano, el rey, a la izquierda, seguido de la reina, de un personaje femenino que podrá ser un ama de leche y de un joven monje imberbe con tonsura. El primer plano está ocupado por la cuna, que define el eje, donde está sentado el niño diablo que parece señalar al rey, que tiene al lado al joven Bartolomé. Este se distingue de los otros personajes por su menor estatura (que pretende corresponder a la edad de la adolescencia), y sostiene un libro en la mano izquierda. Finalmente, se observa la figura de un obispo que lleva una túnica, un gran manto y un báculo en la mano izquierda. La posición del brazo fragmentado hace pensar que este personaje señalaba la cuna (Fig. 6). Este mismo episodio está representado en el ya referido *Retablo de San Bartolomé* de la Catedral de Tarragona, fechado hacia 1360, esto es, con una cronología muy próxima al caso en estudio. En la escena central de la calle derecha, se representa el regreso de Bartolomé a casa de sus padres para desenmascarar al diablo intruso que permaneció en la cuna durante veinticuatro años, tal como nos es revelado en la inscripción que hay en la cuna: *aquest diable he(n) / forma de infant jage he(n) lo breç xxix Anys he(n) forma de Sant bertom/eu aucis iiii didas*[48]. Las

[45] *Cristo ante Herodes y el Gran Sacerdote*. http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=456 (consulta de 27/9/2014).

[46] El retablo se encuentra, actualmente, en el Museu Diocesà de Tarragona. Agradecemos aquí la rápida y generosa ayuda dada por la Dra. Sofía Mata de la Cruz, directora del mismo.

[47] TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 42.

[48] MATA DE LA CRUZ, Sofia (2012): p. 34. "Este diablo, en forma de niño, estuvo acostado en la cuna veinticuatro años, bajo la forma de San Bartolomé causó la muerte a cuatro amas de leche".

diferencias entre las dos escenas, sin embargo, son evidentes: la edad de Bartolomé, joven en el sepulcro de D. Pedro y adulto de veinticuatro años en el retablo catalán, vestido de peregrino de Santiago; la presencia del obispo en el caso portugués y de un compañero de viaje, en el caso español y, también, las cuatro amas de leche muertas junto a la cuna de la criatura diabólica que señala con el brazo derecho levantador[49]. Este último detalle iconográfico corresponde a la inscripción que aparece en la cuna y parece constituir un hecho nuevo y original en la iconografía de la vida de San Bartolomé. La presencia de un obispo en este episodio del sepulcro de D. Pedro no levanta dudas por la presencia del báculo y es coherente con el episodio anterior. Las fuentes relativas a la vida de San Bartolomé no indican nada en relación a la presencia de un obispo, al contrario de las que se refieren a San Esteban, cuya historia de infancia sigue un modelo muy semejante al de San Bartolomé. También San Esteban fue víctima de un rapto diabólico, habiendo sido abandonado y alimentado por una corza que lo dejó en la puerta del obispo Julián[50]. Es posible que, en el caso del sepulcro de Alcobaça, nos encontremos ante el cruce de la historia de dos santos. Podemos, sin embargo, considerar también una aproximación a las representaciones medievales ya citadas, habiendo cambiado el artista la presencia del sacerdote judío por la figura de un obispo.

4 y 5. San Bartolomé libera del demonio a la hija del rey Polimio de Armenia y lo presenta encadenado ante el monarca

Los últimos edículos del frente izquierdo presentan grandes lagunas en la parte superior que no nos impiden, a pesar de ello, hacer la lectura de los episodios de la vida de San Bartolomé. A partir del cuarto edículo se pasa a la vida adulta del santo y a los episodios de evangelización por tierras de oriente. Estas representaciones están descritas en los *Acta Sanctorum*, en la *Legenda Áurea* y, el propio monasterio de Alcobaça, guardaba una versión en *medievo-português* de los *Autos de los Apóstoles*, en la que se describe la figura de San Bartolomé con *muitos cabelos na cabeça* e *barba longa*, vestido con *uma púrpura branca e um manto branco assyado, vestes que em vinte e seis anos numa se romperam ou envelheceram*[51]. Estas características, que definirán la iconografía de San Bartolomé, son referidas en la *Legenda Áurea*, texto que pone en boca del demonio Berith la descripción del apóstol:

> "es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana; va vestido con una túnica blanca estampada con dibujos rojos en forma de clavos, y con un manto blanco también ribeteado con una orla guarnecida de piedras preciosas del color de la púrpura. Ya hace veintiséis años que lleva esa ropa y las mismas sandalias; durante todo ese tiempo ni sus vestiduras ni su calzado se han deteriorado ni manchado"[52].

La representación del apóstol en estos edículos, sigue estas características y su iconografía es constante hasta el final del ciclo del frente derecho, permitiéndonos identificar la figura del santo en todas las escenas: cabellos abundantes y rizados, barba larga y espesa, túnica y manto, y calzado hasta la escena del martirio, a partir de la cual se presenta descalzo.

---

[49] TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 40.

[50] Ibid., p. 37.

[51] "muchos cabellos en la cabeza y barba larga, vestido con una púrpura blanca y un aseado manto blanco, ropaje que en veintiséis años nunca se rompió o envejeció" (N. del T.). MARTINS, Mário (1962): p. 177.

[52] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 524.

El episodio de la liberación de la hija del rey Polimio es uno de los más glosados en los pocos ejemplares conocidos dedicados a la vida de este apóstol, por el tema del exorcismo en sí, del cual San Bartolomé es patrono y tal vez por el hecho de haber desencadenado la conversión del rey, lo que podría establecer una aproximación a la vida y miedos del rey D. Pedro. Los dos episodios presentan una composición muy próxima, destacándose en ambos las figuras de San Bartolomé y de la hija de Polimio en posiciones muy similares entre sí: el santo en pie, de perfil y curvado sobre el cuerpo arrodillado de la princesa. En el cuarto edículo, el santo sujeta el libro sagrado con la mano izquierda y en el quinto, encadena al diablo (Figs. 7 y 8). Se trata de una interpretación plástica del pasaje narrado en la *Legenda Áurea*, en el momento en que el apóstol pide a los siervos del rey que liberen a la princesa, diciendo: "Haced lo que os mando; no tengáis miedo; no os morderá, porque ya tengo yo bien sujeto al demonio que la dominaba"[53]. Esta seguridad y este poder sobre las criaturas de las tinieblas se deducen también de sus cualidades físicas, al describirse a Bartolomé como poseedor de una voz de sonoridad poderosa[54], característica que puede haber contribuido a convertirlo en patrono de la tartamudez, disturbio que sufría el propio rey D. Pedro. Las otras figuras de las escenas pueden ser interpretadas como elementos de la corte de Polimio, debiendo representar una de ellas al propio rey (a la derecha, en el cuarto edículo y en el quinto, a la izquierda, detrás de Bartolomé), tal como se refiere en la *Legenda Áurea* y en otras representaciones conocidas de la pintura. Igualmente fechado en el siglo XIV, el retablo del *Maestro del trittico di Urbino*, de la Galleria Nazionale delle Marche de Urbino, describe, en la parte superior de la calle derecha, el mismo episodio en un contexto muy cercano al descrito en la *Legenda Áurea.* En esta representación es posible observar la escena en la corte del rey Polimio que se destaca en su trono prestando atención a todo lo que está pasando[55].

6. Bartolomé expone la fe cristiana en la cámara del rey Polimio

Este episodio sigue muy de cerca la versión de la *Legenda Áurea*: encontrándose Polimio completamente solo en su cámara, Bartolomé se presentó ante él[56]. Los dos personajes se encuentran en primer plano, en bulto casi redondo, estando el santo de pie y perfil señalando el libro sagrado, cuyas virtudes explica al rey. Este está sentado en posición de tres cuartos, enmarcado por un dosel del que cuelgan cortinas con amplios pliegues y una puerta en el centro, al fondo, lo que refuerza el carácter íntimo propio de una escena de interior y acentúa la tridimensionalidad (Fig. 9). Este momento será decisivo para la conversión del rey al cristianismo. Desconociendo esta escena en otros trabajos de pintura o escultura, podemos justificar el protagonismo de la figura de Polimio por tratarse del sepulcro de un rey.

---

[53] Ibid., p. 525.

[54] MARTINS, Mário (1962): p. 177.

[55] http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?id=10056&apply=true&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+del+trittico+di+Urbino+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (consulta de 28/9/2014); http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/bartolomeo/bartolomeo/lapala.html (consulta de 28/9/2014).

[56] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 525.

Frente derecho

7 y 8. En el templo, junto al Palacio del rey Polimio, San Bartolomé ordena la destrucción del ídolo

La secuencia de la vida de San Bartolomé continúa en el frente derecho, solo interrumpida por las dos escenas relacionadas con la *Buena Muerte* del rey en el frente de los pies. Son los hechos relatados en la *Legenda Áurea* los que sirven de base a cinco de las seis escenas de este frente, que siguen rigurosamente los detalles registrados por Santiago de la Vorágine. El séptimo edículo representa una escena en el interior de un templo donde consta, a la derecha, un altar que ocupa en profundidad todo el espacio disponible, reforzando el sentido de tridimensionalidad en un trabajo minucioso, bien patente en el mantel que cubre el altar y en las molduras del pedestal sobre el que está la imagen del ídolo. Este episodio se desarrolla durante un oficio religioso, en el templo pagano, en el momento en que se ofrecían sacrificios en honor de Berith. La escena aquí representada ocurre inmediatamente después de la intervención del diablo, que implora el fin del ritual por estar sufriendo atado con las ligaduras de fuego que le ha puesto un ángel de Cristo[57]. Los dos hombres que vemos en primer plano, a la izquierda, intentan sin éxito derribarlo. En el plano de fondo emerge la figura de San Bartolomé que, con gesto de mando, señala al ídolo (Fig. 10).

Esta historia continúa en el edículo siguiente (el octavo) en el que se puede observar el momento de la destrucción del ídolo. San Bartolomé surge representado a la izquierda, señalando una vez más la imagen y sujetando, con la mano izquierda, la cadena que sujeta al demonio, tal como había prometido al rey Polimio: "le prometió que, si se bautizaba, le mostraría atado con cadenas al que hasta entonces había venido sirviendo y adorando como si fuese su dios"[58]. La figura del monarca aparece inmediatamente a la izquierda del santo, en un plano ligeramente posterior y con las manos juntas en señal de conversión. Esta representación iconográfica del rey es constante, siguiendo las mismas características físicas y plásticas vistas en los dos episodios del exorcismo de su hija y en el del encuentro con el apóstol en su cámara. Al lado, y tras el monarca, otro personaje repite el mismo gesto de oración y una cuarta cabeza emerge entre San Bartolomé y el rey, ocupando un vacío y sugiriendo una mayor profundidad. En el lateral derecho se repite el esquema esculpido en el edículo anterior, pudiendo verse un demonio en forma de gárgola, en la parte superior, que sujeta un palo en la mano derecha para llevar a cabo la destrucción del ídolo ordenada por el santo (Fig. 11). Esta es la solución encontrada por el escultor para respetar el relato trazado en la *Legenda Áurea*: "Entonces intervino el apóstol mandando al demonio que saliera del interior de la imagen y convirtiera la estatua en añicos"[59]. La extraordinaria curvatura del cuerpo del ídolo constituye una solución plástica original, propia de la escultura y única entre las representaciones del mismo episodio que se observan en otros ejemplares que han llegado a nosotros. En la iluminación de un códice fechado hacia 1463, guardado en la Bibliothèque nationale de France (París), la solución encontrada por el artista para representar el mismo episodio fue presentar una columna partiéndose, sugiriendo la caída del ídolo y su destrucción y

[57] Ibid., p. 526.

[58] Ibid.

[59] Ibid.

mostrando la fuga del diablo[60]. Otra solución fue la encontrada por el pintor del retablo de Tarragona, que optó por representar simultáneamente dos momentos que se suceden en el templo: la columna intacta con el ídolo encima y el demonio saliendo de la imagen mostrando, en el suelo, la imagen del ídolo ya hecha añicos y el diablo en fuga (Fig. 5). El pintor de la *Pala di San Bartolomeo de Urbino*, fechada a fines del siglo XIV e inicios del siglo XV, simplificó la escena colocando el diablo fuera de la imagen, que ya presenta señales de destrucción, empujándola hacia el suelo[61]. En la jamba derecha de la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, fechada según Ruiz de Galarreta en el último cuarto del siglo XIII, la solución de la columna constituye también la opción del artista y, a pesar de las lagunas que presenta, es perceptible que el ídolo está cayendo[62]. El conjunto iconográfico de esta portada, también dedicado a las representaciones narrativas de la vida de San Bartolomé, es el más extenso y detallado que conocemos en la escultura gótica y con una cronología próxima a la de los sepulcros de Alcobaça.

9. La consagración del templo

La escena tratada en este edículo encierra los acontecimientos narrados en los dos anteriores. Tal como nos describe la *Legenda Áurea*, después de la destrucción del ídolo y de la expulsión del demonio del templo al desierto, todos los presentes se recogieron en oración y San Bartolomé consagró la iglesia dedicándola al culto del verdadero Dios. El espacio está ocupado, a la izquierda, por las figuras del santo, en primer plano, del rey, cuyo rostro se entrevé, y de la probable hija de Polimio que, tal como San Bartolomé, se presenta con las manos juntas en señal de oración. Un ángel de grandes dimensiones ocupa la parte central del edículo y posa una cruz sobre el pedestal del altar donde antes estaba la imagen del ídolo. El escultor utiliza, una vez más, idéntica solución para la representación del altar, reforzando el hecho de continuar en el mismo espacio (Fig. 12). Este tema, que encontramos en Alcobaça, sintetiza en términos iconográficos un pasaje importante relatado en la *Legenda Áurea*, donde se refiere que un ángel del Señor entró volando al interior del templo y trazó con su mano la señal de la cruz en cada uno de sus cuatro ángulos. Es de destacar la calidad plástica de la imagen del ángel que sugiere movimiento a través de las alas ligeramente abiertas y que presentan una dimensión capaz, realmente, de transportar este cuerpo. Consideramos que este pasaje hace más relevante y refuerza la originalidad del sepulcro de D. Pedro, ya que no conocemos otra representación de este episodio.

10. San Bartolomé ante el rey Astiages

Después de la consagración del templo real, Polimio es bautizado junto a su esposa, hijos y todo el pueblo. El rey renuncia al trono y se convierte en discípulo del

---

[60] *Speculum Historiale*, París, BnF, Ms. Fr. 50, fol. 337v. Escena que ilustra el capítulo 85 dedicado a la destrucción del ídolo y a la forma del diablo. http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100039&E=JPEG&Deb=164&Fin=164&Param=C (consulta de 28/9/2014)

[61] http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?id=10056&apply=true&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+del+trittico+di+Urbino+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (consulta de 28/9/2014); http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/bartolomeo/bartolomeo/lapala.html (consulta de 28/9/2014).

[62] RUIZ DE GALARRETA, José María (1952): p. 126. http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Bartolomé_(Logroño)#mediaviewer/File:Logroño_-_Iglesia_de_San_Bartolome_01.jpg (consulta de 28/9/2014).

apóstol, siendo el trono ocupado por su hermano Astiages. Los pontífices de los templos se quejan ante el nuevo rey de la destrucción de los ídolos, acusando a San Bartolomé de esos hechos y de la perversión de Polimio. Furioso con lo sucedido, Astiages ordena la prisión del santo y exige que lo lleven ante él. Es este el momento elegido por los artistas de Alcobaça para continuar el relato de la vida del apóstol. En la composición, Astiages se distingue claramente a la derecha, coronado, sentado en un trono ennoblecido por un tapiz que ambienta el espacio apuntando al apóstol en señal de mando. Enfrente, de perfil y con las manos levantadas, se presenta a San Bartolomé, que es empujado hacia la escena por un soldado *perfectamente armado* como refiere la *Legenda Áurea* (Fig. 13). Un manuscrito iluminado de la Bibliothèque de l'Arsenal de París, fechado hacia 1335, relata el mismo episodio con una composición muy próxima al de Alcobaça, también enmarcado por una microarquitectura gótica: el rey Astiages está sentado en el trono pero en el lado izquierdo, el santo, al centro y con los brazos cruzados en señal de impotencia, es también empujado por un hombre que lo agrede con una vara[63].

11. El martirio de San Bartolomé

Esta escena está dominada por el episodio del martirio de San Bartolomé. El santo, tumbado y con la cabeza erguida, cubre el primer plano del edículo definiendo el eje. A la derecha, vemos al verdugo que arranca parte de la piel de la pierna izquierda y, justo atrás, es posible identificar la figura del rey Astiages, que se presenta coronado y con gesto de mando. El ambiente se enriquece con una cortina que tapa una abertura. Otro personaje, muy mutilado, ocupa el fondo del lado izquierdo (Fig. 14). La Edad Media aceptó muchas versiones de la muerte de San Bartolomé; Santiago de la Vorágine refiere la crucifixión, la decapitación, el desollamiento o todas ellas[64]. El martirologio romano dice que fue desollado vivo[65] pero, según Réau y en tono irónico, el hecho de haber muchos apóstoles decapitados y crucificados llevó a que los hagiógrafos optasen por un martirio menos trivial y convirtiesen a Bartolomé en el Marsias cristiano[66]. Y, tal como Marsias, sufriendo, pregunta a Apolo: "¿Por qué a mí de mí me arrancas?"[67] también Jesús responde a Bartolomé, cuando este le pide que le conserve sus nobles vestiduras, que si el discípulo no renuncia voluntariamente a sus trajes ostentosos, tendrá más tarde que dejar la túnica natural, es decir, su propia piel[68].

La escena del martirio de San Bartolomé, como es común a todos los santos mártires, es sin duda la más representada en la hagiografía. Por esta razón son también muy diversas las soluciones formales e iconográficas encontradas por los artistas para representar este episodio. Con más o menos detalle y dramatismo en la descripción del martirio, la tendencia es realzar la crueldad visible en el horror de las escenas y de los instrumentos usados para desollar al apóstol. En la escultura de bulto, los atributos

---

[63] *Speculum Historiale*, Ms. Arsenal 5080, fol. 89v. http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-08004378&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C (consulta de 28/9/2014).

[64] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527.

[65] REVILLA, Federico (2012): pp. 92-93.

[66] RÉAU, Louis (1997): p. 180.

[67] "*Porque me arrancas de mim próprio?*" (N. del T.). OVÍDIO (2007): p. 160.

[68] VASCONCELOS, António de (1983): p. 77. El autor, a pesar de no referir el origen de estas historias, señala que no pasaban de un montón de fábulas sin ningún fundamento.

privilegiados de San Bartolomé son, primero el libro y, más tarde, precisamente el gran cuchillo del martirio. Curiosamente, en el sepulcro de D. Pedro, es sobria y casi estoica la forma en que el santo recibe el martirio. Como ejemplos comparativos referimos el manuscrito iluminado de la Bibliothèque de l'Arsenal ya citado por las semejanzas compositivas e iconográficas de este tema: el rey, a la derecha, con gesto impositivo, el santo tumbado con la cabeza erguida y dos verdugos, uno arrancándole la piel de una pierna y el otro la del brazo derecho[69]. Esta representación nos ayuda a plantear la hipótesis de que, en el caso del sepulcro de D. Pedro, la muy deteriorada figura de la izquierda, detrás del santo, pueda ser un verdugo más arrancándole la piel del brazo, que también se ha perdido. La misma Bibliothèque nationale de France guarda algunos libros, entre los cuales destacan versiones ilustradas de la *Legenda Áurea* como la de 1348, en los que se representa varias veces el martirio del santo con soluciones muy semejantes a la descrita[70]. La posibilidad de que estas versiones estuviesen en la biblioteca de Alcobaça o fueran del conocimiento de los artistas nos parece, ante estas representaciones, muy verosímil.

12. San Bartolomé camina con su piel sobre el hombro

El tema escogido en este último edículo no consta en la *Legenda Áurea* y constituye, de alguna forma, un enigma en el conjunto del programa iconográfico. En la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, el mismo tema es tratado en la jamba izquierda: el santo aureolado carga la piel y se presenta ante una asamblea de oyentes. De acuerdo con Réau, esta escena representa a San Bartolomé rezando ante un auditorio de ancianos, considerándola –citando a Chandler Post– como un tema particular del arte español[71]. En el caso del *Retablo de Santa Isabel y San Bartolomé*, de la autoría de Guerau Gener (c. 1369-1408/11), que se expone en la Catedral de Barcelona, esta constituye la última escena de los episodios dedicados a la vida del santo. Aureolado, en carne viva y con la piel desollada sobre el hombro, el apóstol predica ante una asamblea atenta de ancianos[72].

El *Retablo de San Bartolomé* expuesto en la Capilla del Obispado de Astorga, registra una versión cuatrocentista más minuciosa y más rica en detalles de este episodio. El santo con su piel al hombro predica, desde un púlpito, ante una asamblea atenta, viéndose al fondo, sobre un altar, un magnífico relicario dorado[73]. La dificultad en el sepulcro de Alcobaça reside en la imposibilidad de identificar los dos personajes que se encuentran ante el apóstol, estando uno de ellos sentado y esculpido con una gran calidad plástica (Fig. 15). Maria José Goulão afirma tratarse del *triunfo da fé sobre a adversidade**, encontrándose el santo predicando a los ancianos[74], tal como en los

[69] Vid. nota 63.

[70] París, BnF, Ms. Fr. 241, fol. 219. http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100138&E=JPEG&Deb=110&Fin=110&Param=C (consulta de 28/9/1204).

[71] RÉAU, Louis (1997): p. 184.

[72] Vid. una reproducción en http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/CatedralBCN-Gener-StBartomeuStaIsabel-7041r.jpg (consulta de 30/9/2014).

[73] SANCHEZ FERNÁNDEZ, Mireya (1989): p. 118. Agradecemos igualmente la información cedida por Francisco Centeno Cristóbal, Director del *Palacio de Gaudí, Museo de los Caminos*.

* "triunfo de la fe sobre la adversidad" (N. del T.).

[74] GOULÃO, Maria José (2009): p. 88.

episodios referidos en la portada de Logroño y en los retablos de San Bartolomé citados. Luís Afonso, por otro lado, considera que se trata del momento en que San Bartolomé se presenta en carne viva y con la piel al hombro ante Astiages, el monarca que mandó desollarlo. El autor conecta con el tema de la resurrección del cuerpo y del alma y recuerda el testimonio de Job (19, 26): "*depois que a minha pele se desprenda da minha carne, na minha própria carne verei a Deus*"[75]. La tesis que proponemos, identificando el tipo iconográfico de la figura que está de pie con la de San Bartolomé adulto de los otros edículos, y la de la figura sentada con la de Polimio, en la escena con el santo en la cámara (edículo seis del frente izquierdo), es que estamos ante el momento de la *Legenda Áurea* en que el rey Polimio es elegido para continuar la misión del apóstol, tarea que desempeñó durante veinte años, descansando después "en la paz del Señor"[76]. Son los principios de la conversión y de la evangelización continuada los que podrán estar representados en este episodio pero, de hecho, se constata que la mano partida apunta hacia arriba o, tal vez, al testero del sepulcro de D. Pedro, al tema de la *Rueda de la Vida /Rueda de la Fortuna*, como defiende Luís Afonso. En la base de la rueda exterior, y de acuerdo con la lectura de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, D. Pedro espera en su sepulcro hasta el Juicio Final, entendiendo este autor la inscripción como inspirada en el símbolo de los Apóstoles: *A(qui) E(spero) A FIN DO UM(n)DO*[77]. De esta forma, el tema podrá establecer el nexo con el *Juicio Final* representado en el frente de los pies del sepulcro de Dª Inés de Castro, la imagen *de la resurrección de los muertos y la espera del mundo que ha de venir*.

SAN BARTOLOMÉ: LAS RAZONES DE UNA ELECCIÓN

Esta minuciosa descripción de los episodios que llenan los frentes del sepulcro de D. Pedro en Alcobaça conduce, necesariamente, a la apremiante pregunta: ¿por qué se da esta relevancia a San Bartolomé, uno de los más enigmáticos discípulos de Cristo[78], en este programa iconográfico tan complejo? Los estudiosos que han analizado este asunto dieron importancia a otros temas iconográficos como la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* o el *Juicio Final*, intentando establecer correspondencias entre los programas iconográficos de los sepulcros de Dª Inés y D. Pedro. Sin embargo, poca atención se dio a los pasajes de la vida de San Bartolomé. Solo António Vasconcelos les dedicó la debida atención narrando todos los episodios detalladamente, sin citar fuentes pero añadiendo notas personales a esas lecturas. A partir de 1993 se generalizó la postura defendida por Carlos Alberto Ferreira de Almeida: el apóstol fue elegido como patrono por D. Pedro a causa de su tartamudez, referida por el cronista Fernão Lopes, y por las perturbaciones psíquicas que, supuestamente, habría sufrido de niño. De hecho, una tradición local asocia la fundación de la ermita de San Bartolomé, construida por la Orden de Santiago en Sines, a la iniciativa de D. Pedro, lo que, de ser verdad, parece reforzar la devoción del rey por este santo. El hecho de ser abogado de los niños que tienen miedo, epilepsia y tartamudez,

[75] "después de desprenderse mi piel de mi carne, en mi propia carne veré a Dios" (N. del T.). AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

[76] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527; VASCONCELOS, António de (1983): pp. 79-80.

[77] ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 262. Esta inscripción ha merecido diferentes lecturas entre los investigadores portugueses. Cfr. BARROCA, Mário (2000): pp. 1740-1746, que presenta la propuesta *CA E A FIN DO MU(n) DO*.

[78] La misma cuestión coloca Paul M. Bacon en relación a la elección de Federico el Sabio, Elector de la Casa de Sajonia (1486-1525), de San Bartolomé como su patrono.

explicaría que el rey, conocedor de las historias que corrían en su tiempo, eligiera a este apóstol[79].

Luís Urbano Afonso explica la elección del patrono por las fuertes afinidades biográficas, especialmente la de la infancia atribulada de ambos, y establece la interesante asociación con la estirpe noble del apóstol, presentada en las leyendas medievales, y la elección del monarca[80]. Paul M. Bacon llegó a la misma conclusión en relación a la elección de este apóstol como patrono de Federico III de Sajonia (1463-1525), mecenas que mucho contribuyó para afirmar del culto del santo en la región[81]. Constatación igualmente innovadora es la correlación que Luís Afonso observa entre los dos temas de la vida de San Bartolomé que flanquean la *Rueda de la Vida* –el nacimiento y resurrección del santo–, interpretándolos como una reflexión sobre la fugacidad de la vida y sobre el desprendimiento corpóreo del alma que se presentará de esta forma libre el día del *Juicio Final*. En este sentido, se establece la relación entre los episodios de la vida de San Bartolomé y los restantes temas de la iconografía de los sepulcros[82].

La cuestión del origen noble de Bartolomé puede acompañarse también por la importancia que se da a las figuras de los dos reyes en los episodios de la vida del apóstol: Polimio y Astiages, una especie de dicotomía entre el *rey bueno* y el *rey malo*, dualidad muy querida en la época medieval. Polimio es el ejemplo del *rey* bueno porque reconoce los valores de la fe cristiana al convertirse y dedicar veinte años de su vida a su servicio; Astiages, el *rey malo*, incapaz de renunciar a la idolatría y capaz de ordenar tan crueles martirios. Por eso, el primero es compensado con el descanso eterno *en la paz del Señor*, y el segundo muere a manos de los demonios[83]. De ahí el protagonismo que estos asumen en el conjunto de los edículos dedicados a la vida de San Bartolomé, ya sea en los episodios de la infancia, en las escenas de exorcismos o en la destrucción de los ídolos.

La relación de los episodios de la infancia del santo con las fuentes medievales dispersas y su comparación con otras obras de pintura y de escultura coetáneas constituye, ciertamente, una novedad en la lectura iconográfica del sepulcro de D. Pedro. Lo mismo se puede decir en relación a la repetición de episodios de la vida de diferentes santos, como lo observado en relación a San Bartolomé y a San Esteban.

El prestigio que el santo conquistó como exorcista, por el poder que demuestra en dominar a los demonios y por el terror que ejerce sobre los mismos, explica claramente la elección de estas escenas en el sepulcro de D. Pedro. El vínculo de este apóstol con el mundo de las tinieblas también fue alimentado a través del *Evangelio de Bartolomé*, integrado en la categoría de los apócrifos de la Pasión y de la Resurrección, dos temas que merecieron enorme atención en el programa de los sepulcros de D. Pedro y Dª Inés. Bartolomé, a quien Cristo se refiere varias veces como *amado mío*, es el único de los discípulos a quien le fue permitido contemplar el misterio de la Resurrección y saber que Cristo bajó al limbo para liberar a los bienaventurados. Asimismo, en estos textos encontramos los diálogos entre Bartolomé, el Infierno y sus criaturas malignas[84]. En

[79] Cita también el estudio de Baudouin de Gaiffier, el más importante estudio relativo a los episodios de la infancia y de la adolescencia de San Bartolomé. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): pp. 258-259.

[80] AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 146. Cuestión que volveremos a abordar.

[81] BACON, Paul M. (2008): p. 981.

[82] AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

[83] SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527.

[84] SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): pp. 542-543.

relación con lo expuesto y desde nuestro punto de vista, la elección de San Bartolomé fue más allá, con toda seguridad, de la cuestión de la tartamudez del rey, integrándose en el programa iconográfico de los dos sepulcros. Podemos concluir que la elección y la extensión que la vida del apóstol ocupa en el sepulcro de D. Pedro, la más detallada que conocemos, tiene raíces profundas en los miedos del rey por la aproximación de la muerte, el infierno, los demonios y el castigo eterno. La representación de la *Buena Muerte* del Rey (Fig. 16), en el frente de los pies y entre los doce episodios de la vida del santo, parece reforzar, sin duda, la fundamental motivación de este tan rico programa iconográfico que culmina en el *Juicio Final*, representado en el frente de los pies del sepulcro de Dª Inés (Fig. 17) y al que asiste el matrimonio real[85] (Fig. 18).

Bibliografía

AFONSO, Luís Urbano (2003): *O ser e o tempo. As idades do homem no gótico português*. Caleidoscópio [Lisboa].

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1983): *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo iconográfico*. FLUP, Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): "A Roda da Fortuna /Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça", *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. 8, pp. 255-263. Disponible en línea: http://aleph20.letras.up.pt/exlibris/aleph/a20_1/apache_media/EBH6X6BF6HUL64JPSC6J6YL1744668.pdf

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário (2002): *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Presença, Lisboa.

AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2008): "La devoción a San Bartolomé en el occidente andaluz. Las hermandades de Umbrete (Sevilla) y Villalba del Alcor (Huelva)". En: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Ediciones Escurialenses – Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, pp. 857-876. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2825296.pdf

BACON, Paul M. (2008), "Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of his Patron, St. Bartholomew", *The Sixteenth Century Journal*, vol. 38, nº 4, pp. 973-1001.

BARROCA, Mário (2000): *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, vol. II, Tomo 2.

FERNÃO LOPES (siglo XV): *Chronica del Rey D. Pedro I*, edición de 1735. Disponible en línea: http://purl.pt/422/3/#/74 (consulta de 20/9/2014).

GOULÃO, Maria José (2009): "Expressões artísticas do universo medieval". En: *História da Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. Fubu Editores, s/l.

MARQUES, A. H. De Oliveira (1986): *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*. Volumen IV de SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. De Oliveira (eds.): *Nova História de Portugal*. Presença, Lisboa.

[85] NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 28.

MARTINS, Mário (1962): "Os 'Actos de Bartolomeu' em medievo-português", *Brotéria*, vol. LXXV, nº 2-3, pp. 177-181.

MATA DE LA CRUZ, Sofia (2012): *Museu Diocesà de Tarragona*. Escua, Barcelona.

NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconografhia do seus túmulos*. "A Editora", Lisboa. Disponible en línea: https://archive.org/stream/ignezdecastroepe00viei#page/n15/mode/2up

OVÍDIO (2007): *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa.

PIMENTA, Cristina (2005): *D. Pedro I*. Círculo de Leitores [Lisboa].

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos A-F*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REVILLA, Federico (2012): *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Cátedra, Madrid.

ROSAS, Lúcia (1992): Nos *Confins da Idade Média. Arte Portuguesa séculos XII-XV*. Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa-Oporto.

RUIZ DE GALARRETA, José María (1952): "La portada de San Bartolomé de Logroño", *Berceo*, nº 22, pp. 125-134. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61124

SALAS PARRILLA, Miguel (2007): "San Bartolomé Apóstol y los dichos de las danzantas de La Almarcha (Cuenca)", *Culturas Populares*, nº 5 (julio-diciembre). Disponible en línea: http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/19732

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Mireya (1989): "El Retablo de San Bartolomé", *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, vol. 29, nº 75, pp. 111-120. Disponible en línea: http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=75081

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (siglo XIII) (1992): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid.

SANTOS, Reynaldo dos (1924): "A iconografia dos túmulos de Alcobaça", *Lusitania*: *Revista de Estudos Portugueses*, fasc. I, pp. 83-90. Disponible en línea: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Lusitania/V01/Fasc01/Fasc01_item1/P88.html

SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): *Los Evangelios Apócrifos*, 2ª edición. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): "Os túmulos de D. Pedro e Dª Inês de Castro", *Portugália*, vols. XVII-XVIII (nueva serie), pp. 269-276.

SOARES, Franquelim Neiva (1988): *A Romaria de S. Bartolomeu do Mar E o seu Banho Santo*. Passado e Presente, Centro Social da Juventude de Mar, Esposende.

TERVARENT, Guy de; GAIFFIER, Baudouin de (1936): "Le Diable, voleur d'enfants. À propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy". En: *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch*. Barcelona, vol. 2, pp. 33-58.

VASCONCELOS, António de (1983): *Inês de Castro. Estudos para uma série de lições no Curso de História de Portugal*. Edición facsímil de la publicada en 1933. Sòlivros de Portugal, Barcelos.

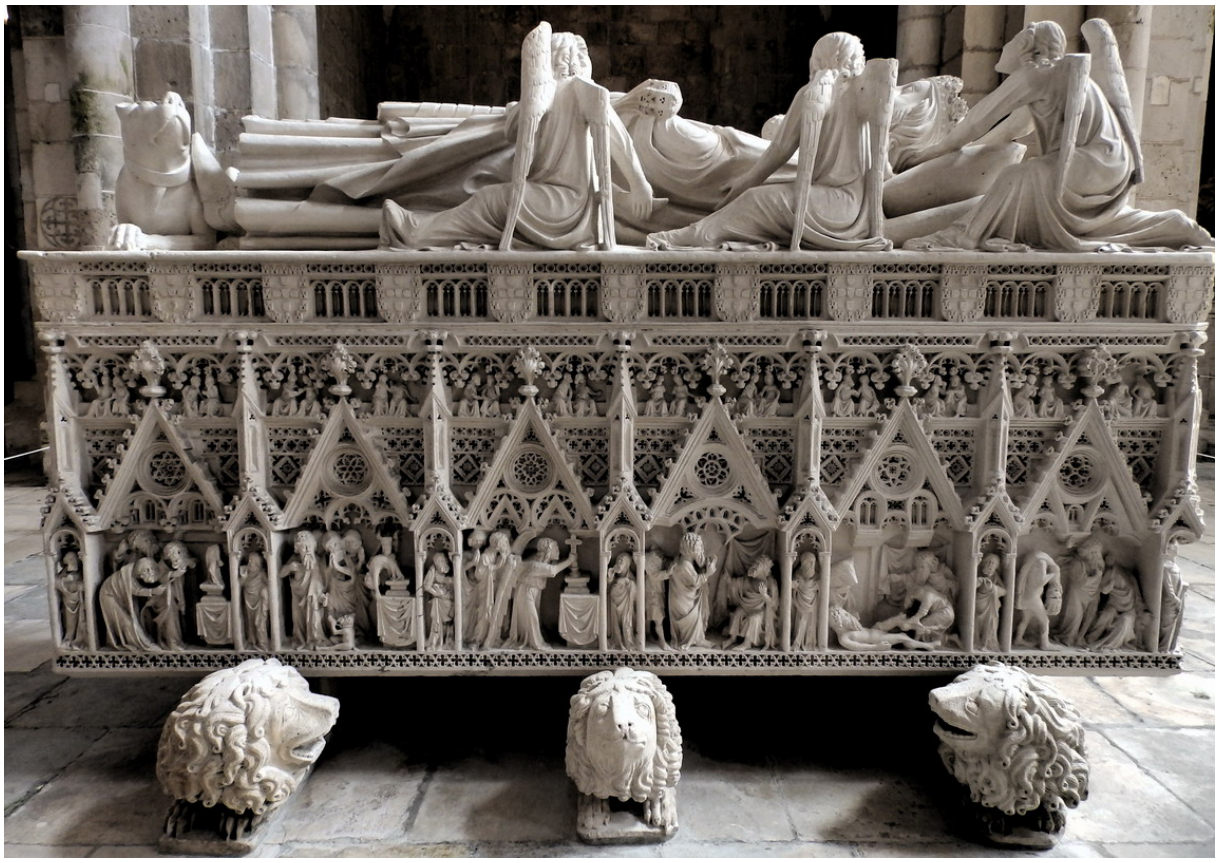


Fig. 1. Sepulcro de D. Pedro I, frente derecho (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]

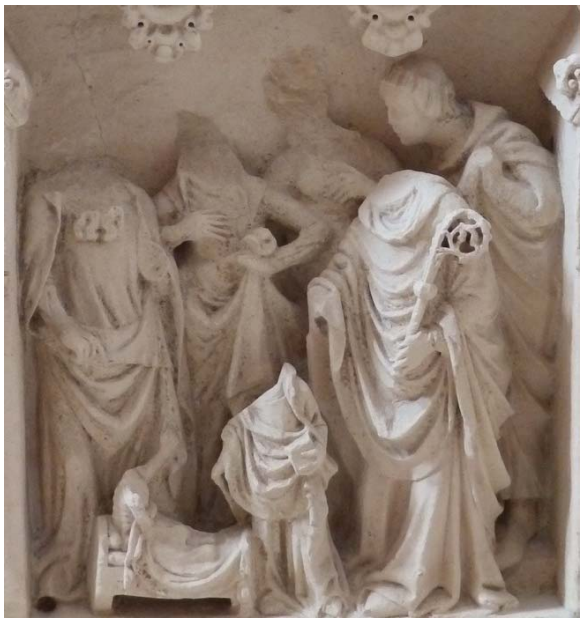
Fig. 2. Sepulcro de D. Pedro I, frente de la cabeza y frente izquierdo (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]

Fig. 3. El rapto del bebé Bartolomé y su sustitución por un demonio [foto: autoras]

▲ **Fig. 4. El bebé Bartolomé es rescatado de lo alto de una montaña** [foto: autoras]

► **Fig. 5. Maestro de Santa Coloma de Queralt, *Retablo de San Bartolomé*, c. 1360, detalle. Museu Diocesà de Tarragona** [foto cedida por el Museu Diocesà de Tarragona]

▼ **Fig. 6. El joven Bartolomé desenmascara al demonio en la cuna** [foto: autoras]



► **Fig. 7. San Bartolomé libera del demonio a la hija del rey Polimio de Armenia** [foto: autoras]

Fig. 8. San Bartolomé presenta al diablo encadenado ante el rey Polimio de Armenia [foto: autoras]

Fig. 9. Bartolomé expone la fe cristiana en la cámara del rey Polimio [foto: autoras]

Fig. 10. En el templo, junto al palacio del rey Polimio, San Bartolomé ordena la destrucción del ídolo [foto: autoras]

Fig. 11. La destrucción del ídolo [foto: autoras]

Fig. 12. La consagración del templo [foto: autoras]

Fig. 13. San Bartolomé ante el rey Astiages [foto: autoras]

Fig. 14. El martirio de San Bartolomé [foto: autoras]

Fig. 15. San Bartolomé camina con su piel echada al hombro [foto: autoras]

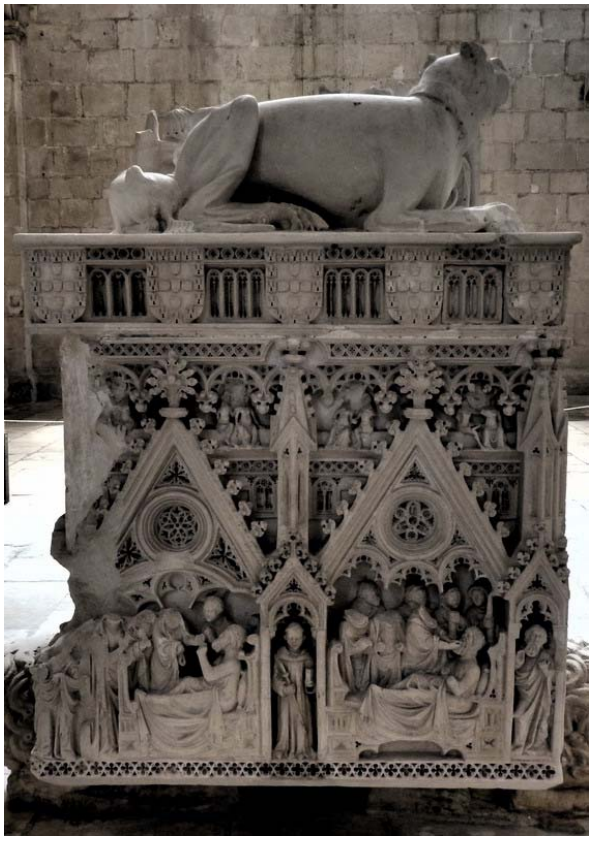


Fig. 16. Buena Muerte del Rey, frente de los pies (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]

Fig. 17. Juicio Final, frente de los pies, sepulcro de Dª Inés de Castro (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]

Fig. 18. D. Pedro y Dª Inés, detalle del Juicio Final, frente de los pies, sepulcro de Dª Inés de Castro (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

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

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

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

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

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

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

NOTAS AL PIE:

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

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

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

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

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

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

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

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

Recursos y ediciones digitales

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

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, nº 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

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