

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN III · Nº 6 · 2011



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

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

RDIM es una publicación dedicada al estudio de la imagen medieval que pretende abordar los principales temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

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

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

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

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ghis.ucm.es

Página web:

<http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>

Directora

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

Secretario

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

Consejo editorial

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

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

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

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

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Anne-Gabrielle de la Rochelle, Aix-Marseille Université

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

Entidad editora

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

Departamento de Historia del Arte I

Facultad de Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Ciudad Universitaria

c/ Profesor Aranguren s/n

28040 Madrid

Teléfono: 913947785

e-ISSN 2254-853X

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

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen III, nº 6

2011

SUMARIO

	Páginas
<i>La Anástasis – Descenso a los infiernos</i>	1-17
Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	
<i>El ciclo de Ester</i>	19-27
Mónica Ann WALKER VADILLO	
<i>El Descendimiento</i>	29-37
Laura RODRÍGUEZ PEINADO	
<i>El Diluvio universal</i>	39-49
Irene GONZÁLEZ HERNANDO	
<i>El encuentro de los tres vivos y los tres muertos</i>	51-82
Herbert GONZÁLEZ ZYMLA	
<i>San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari</i>	83-90
Marta POZA YAGÜE	

LA ANÁSTASIS – DESCENSO A LOS INFIERNOS

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

Resumen: Anástasis (del griego *Ἀνάστασις* – subida, resurrección) designa un tema iconográfico tomado en Oriente como imagen simbólica de la Resurrección¹. Se asocia con el descenso de Cristo a los infiernos (*Descensus ad inferos*), insistiendo en la victoria redentora sobre la muerte y la salvación de la humanidad afectada por el pecado original, si bien el significado primordial del término es el de alzamiento o resurrección². Cristo, después de haber muerto y ser sepultado, descendió al Hades o infierno de los justos, donde aguardaban la resurrección los no bautizados, para vencer a la muerte y llevarlos consigo. El acontecimiento tuvo lugar antes de la Resurrección corporal del sepulcro acontecida al tercer día de la crucifixión.

Palabras clave: Anástasis; *Descensus ad inferos*; Resurrección; Adán; Hades

Abstract: Anastasis (from the Greek *Ἀνάστασις* – rising, resurrection) designates an iconographic formula taken as a symbolic image of the Resurrection in the East³. It is associated with Christ's descent into hell (*Descensus ad inferos*), emphasizing the redemptive victory over death and the salvation of humanity affected by original sin –although the primary meaning of the term is that of rising or resurrection⁴–. Christ, after his death and burial, descended into Hades or the Hell of the Righteous –where the unbaptized awaited for the resurrection– in order to defeat death and bring them back with Him. The event took place before the bodily Resurrection from the tomb, which occurred on the third day after the crucifixion.

Keywords: Anastasis; *Descensus ad inferos*; Resurrection; Adam; Hades

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Dos escenas principales concurren en la imagen de la Anástasis. De un lado, el triunfo de Cristo sobre la muerte, quebrando las puertas del infierno y marchando victorioso sobre Hades. Por otra parte, la acción salvífica de Cristo, de la que se benefician Adán y Eva, además de toda una serie de destacados patriarcas y personajes de la Antigua Ley presentes en el limbo (Abel, Abraham, David, Salomón y San Juan Bautista principalmente). Aunque la

¹ Sobre la relación complementaria o excluyente del tema de la Anástasis y el de las Marías ante el Sepulcro en la iconografía de la Resurrección ver KONIS, Polyvios (2008): *passim*.

² KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 4-7, sobre la utilización del término y la diferencia entre la *Anastasis* y la bajada a los infiernos, cuya conmemoración litúrgica en Bizancio correspondía a días distintos (domingo de Pascua y sábado santo, respectivamente).

³ On the complementary or exclusive relationship of the subject matter of the Anastasis and that of the Marys at the Sepulchre within the iconography of the Resurrection see KONIS, Polyvios (2008): *passim*.

⁴ See KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 4-7, on the use of the term and the difference between the *Anastasis* and the descent into hell, whose liturgical commemoration in Byzantium corresponded to different days (Easter Sunday and Holy Saturday, respectively).

formulación básica del tema corresponde a Oriente, la escena presenta en la Edad Media occidental algunas variantes fruto de un desarrollo propio⁵.

Cristo puede aparecer rodeado por una mandorla, especialmente en los primeros ejemplos, y presenta habitualmente nimbo. Entre los objetos que porta consigo puede aparecer un rollo. Sin embargo, el más habitual y frecuente es la cruz, símbolo de triunfo sobre la muerte y de redención generalizado en las imágenes de la Anástasis desde el siglo XI⁶. La cruz es utilizada como arma al oprimir con ella la boca, cuello o vientre de Satán⁷, y con un fin análogo se convierte en lanza en imágenes como la de la cripta de Tavant. Cristo avanza sobre un ser que yace tendido, al que pisotea y llega a encadenar. Esta criatura encarna bien a Hades –personificación del infierno– o a Satán⁸, identidades cuyos límites son confusos en muchas imágenes.

Puede considerarse el gesto de elevación de Adán, tomado generalmente por la muñeca, como un motivo iconográfico distintivo de la Anástasis⁹. Pese a que el protagonismo de Adán en el grupo de los salvados es claro, la figura de Eva suele acompañarlo, bien en un segundo término o beneficiándose directamente de la acción salvadora de Cristo, siendo también tomada por su mano. Los primeros padres pueden incorporarse desde sendos sarcófagos, elemento que aparece ya en las primeras representaciones. En líneas generales, Adán, Eva y el resto de salvados se presentan vestidos en las imágenes orientales –entre estos, se caracteriza a David y Salomón por su atuendo regio–, mientras que en Occidente tienden a permanecer desnudos.

La representación del limbo donde se encuentran los justos ofrece diversas posibilidades. El elemento más destacable son sus puertas, de bronce y con cerrojos según el *Evangelium Nichodemi*, situadas bajo Cristo o junto a Hades/Satán. Dichas puertas, quebrantadas por la presencia de Cristo, quedan dispuestas sobre el suelo en forma de cruz en las imágenes realizadas a partir del siglo XI. A la hora de recrear las mansiones infernales, estas pueden adoptar el aspecto de una cueva. Una alternativa sintética a la recreación de un espacio físico es la encarnación de los infiernos en la imagen de Hades, señor infernal. En ocasiones el limbo presenta muchas de las claves iconográficas del infierno. Destacan, en este sentido, la presencia de numerosos diablos –que en ocasiones intentan retener a los liberados–, las llamas, o la imagen de las fauces de Leviatán, de donde salen los rescatados por Cristo, prescindiendo del sarcófago. Tal énfasis en el imaginario infernal, especialmente desarrollado en las imágenes occidentales, conduce a que en ciertas ocasiones no se distinga el limbo de los patriarcas del infierno de los tormentos¹⁰. También en Occidente resulta en cierto modo frecuente la presencia de ángeles como asistentes formando parte del cortejo de Cristo.

⁵ Destaca algunas de estas variaciones ya en época románica MÂLE, Émile (1925): pp. 144-145, diferencias que se hacen más notorias en el arte bajomedieval.

⁶ GUARDIA PONS, Milagros (1986): p. 105, indica que salvo excepciones, mandorla y cruz no suelen aparecer simultáneamente hasta época paleóloga.

⁷ Para este detalle y su fundamento textual ver FRAZER, Margaret English (1974).

⁸ Sobre estos problemas de identificación ver: GUARDIA PONS, Milagros (1986): pp. 109-110; KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 14; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994). En alguna ocasión comparecen ambas figuras en una misma composición (*Salterio Chludov*, Moscú, Museo Histórico, Ms. 129, fol. 63).

⁹ MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2006): p. 3.

¹⁰ Esta ambigüedad tiene su paralelo en lo teológico (pese a comentarios como los de San Agustín en *De Civitate Dei*, XXX, 15, o Gregorio Magno en sus *Moralia in Job*). Resulta excepcional en este sentido la imagen del fol. 17v. del *Beato de Gerona* (Catedral de Gerona, n° inv. 7), donde se establece una clara distinción entre el limbo y el infierno, quizá como reflejo del texto agustiniano, según YARZA LUACES, Joaquín (1987): pp. 139-140.

Desde el punto de vista compositivo, un análisis de las distintas representaciones permite establecer cuatro tipos principales partiendo de la relación entre Cristo y los primeros padres¹¹:

1. - Tipo “narrativo”¹²: Cristo se inclina ante Adán y lo toma con su mano para alzarlo de su tumba.
2. - Tipo “renacentista”: Cristo, que acostumbra a llevar una cruz, saca a Adán de su sepultura tomándolo con su mano y volviendo la mirada hacia él mientras marcha en dirección opuesta. Eva sigue a Adán en un segundo plano.
3. - Tipo “dogmático”: Cristo, sobreelevado, es presentado frontalmente y flanqueado por Adán y Eva, en una composición estática.
4. - Cristo alza de sus tumbas a Adán y a Eva, que lo flanquean, mientras marcha en dirección opuesta al primero. Se trata de una combinación de los dos tipos anteriores.

Fuentes escritas

El origen del tema se encuentra en textos apócrifos neotestamentarios, concretamente en los once capítulos del *Descensus Christi ad inferos*, compuesto originariamente en griego en torno al siglo III. Entre los siglos V-IX fue traducido al latín y refundido con el núcleo de las *Acta Pilati* dando lugar al *Evangelium Nichodemi*¹³. El relato del descenso de Cristo a los infiernos es realizado por dos de los resucitados, Karino y Leucio, hijos de Simeón. Personajes del Antiguo Testamento como Adán, David, o Isaías, además de San Juan Bautista, se hacen eco de profecías y acontecimientos que anuncian la llegada salvífica de Cristo. Un diálogo mantenido entre Satán, deseoso de retenerlo en el Hades, y el Infierno, cauto ante el supuesto poder liberador de Cristo, precede la llegada de este “en figura humana” y entre aclamaciones angélicas. Las puertas del infierno quedan rotas, los difuntos liberados de sus ataduras, y las mansiones infernales se ven iluminadas. Cristo ordena a sus ángeles el aprisionamiento de Satán y confía al Infierno su custodia hasta la segunda parusía. Tomando de la mano a Adán, Cristo lo resucita junto al resto de difuntos en virtud del sacrificio redentor de la Pasión. Enoch y Elías los reciben en el Paraíso, y el buen ladrón se les une relatando su camino hacia la salvación. La redacción griega y la latina difieren en el castigo de Satán, ejecutado por ángeles en la versión oriental y por el propio Cristo en la versión latina.

El *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais y la *Leyenda Dorada* difundieron el relato del *Evangelium Nichodemi* en época bajomedieval.

Con menor extensión, el *Evangelio de Bartolomé* (siglos V-VII) recoge también el pasaje, con la diferencia de que Cristo abandona temporalmente la cruz para rescatar a los justos. El relato se estructura en forma de diálogo entre Cristo y Bernabé y refiere a su vez la conversación que mantienen Satán (Belial) y el Infierno mientras Cristo desciende.

¹¹ SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): pp. 30-31; KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 8-9; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2006), con numerosos ejemplos citados.

¹² La nomenclatura de los tipos iconográficos aquí reseñada fue acuñada por Weitzmann.

¹³ Sin embargo, según KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 14-16 y 229-230, las primeras imágenes conservadas de la Anástasis no se deben a la influencia directa de este relato, sino a un contexto de polémica teológica. La autora señala las incongruencias entre fuentes textuales e imágenes.

El *Descensus ad inferos* fue un tema de reflexión habitual en la liturgia medieval¹⁴. Se incluye en el credo y en el himno pascual del *Exultet*, donde se hace referencia al ascenso victorioso de Cristo desde los infiernos. La iglesia oriental le concede un gran protagonismo en el oficio del sábado santo y en la liturgia dominical, cuyos himnos y oraciones contienen menciones singularmente proliferas parangonables a las representaciones artísticas. En el ámbito occidental, las liturgias galicana e hispánica son especialmente ricas en referencias al misterio. El viejo rito hispano multiplica las menciones en las oraciones eucarísticas del tiempo pascual y en los *ordines* de la liturgia funeraria.

La popularidad del tema desde los siglos centrales de la Edad Media queda atestiguada por las numerosas leyendas y composiciones que proliferaron en torno al descenso a los infiernos y por ser asunto recurrente en comentarios y sermones¹⁵. Este acervo cristalizó en dramas litúrgicos¹⁶, ricos en elementos descriptivos, que siguen de cerca el relato del *Evangelium Nichodemi*.

Los comentaristas y Padres de la Iglesia reflexionaron sobre la bajada al limbo, especialmente en Oriente¹⁷. Uno de los asuntos que más interesaron a los exegetas y teólogos medievales fue la participación corpórea o meramente anímica de Cristo en la liberación de los justos, por el problema teológico que entrañaba respecto a la Resurrección y la doble naturaleza de Cristo¹⁸.

Si bien el relato de la Anástasis bebe de fuentes apócrifas, determinados pasajes bíblicos han sido interpretados como una prefigura o alusión implícita al descenso de Cristo a los infiernos:

- Sal. 9, 14: “Tenme piedad, Yahveh, ve mi aflicción, / tú que me recobras de las puertas de la muerte”.
- Sal. 24, 7: “¡Puertas, levantad vuestros dinteles, / alzaos, portones antiguos, / para que entre el rey de la gloria!” (citado en el *Evangelium Nichodemi*).
- Sal. 30, 4: “Tú has sacado, Yahveh, mi alma del šeol, / me has recobrado de entre los que bajan a la fosa”.
- Sal. 107, 10-16: “Habitantes de tiniebla y sombra, / cautivos de la miseria y de los hierros, / por haber sido rebeldes a las órdenes de Dios / y haber despreciado el consejo del Altísimo, / él sometió su corazón a la fatiga, / sucumbían, y no había quien socorriera. / Y hacia Yahveh gritaron en su apuro, / y él los salvó de sus angustias, / los sacó de la tiniebla y de la sombra, / y rompió sus cadenas. / ¡Den gracias a Yahveh por su amor, / por sus prodigios con los hijos de Adán! / Pues las puertas de bronce quebrantó, / y los barrotes de hierro hizo pedazos”.
- Mt. 12, 40: “Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches”.
- Mt. 27, 52: “Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron”.
- Rm. 10, 7: “(...) ¿quién bajará al abismo?, es decir: para hacer subir a Cristo de entre los muertos”.

¹⁴ Ver al respecto CABROL, Fernand (1920), y MEESTER, A. de (1920), con numerosas referencias textuales.

¹⁵ NERESSIAN, Sirarpie Der (1954). En Occidente destaca la importancia del tema en el mundo anglosajón: TRASK, Richard M. (1971); TAMBURR, Karl (2007).

¹⁶ Un ejemplo inglés en CAWLEY, Arthur C. (ed.) (1977): pp. 157-169.

¹⁷ McCULLOCH, John Amott (1930).

¹⁸ KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 29.

- 1 P. 3, 19-20: “[Cristo] En el espíritu fue también a predicar a los espíritus encarcelados, en otro tiempo incrédulos, cuando les esperaba la paciencia de Dios, en los días en que Noé construía el Arca, en la que unos pocos, es decir ocho personas, fueron salvados a través del agua”.
- Ef. 4, 8-9: “Por eso dice: Subiendo a la altura, llevó cautivos y dio dones a los hombres. ¿Qué quiere decir: ‘subió’ sino que también bajó a las regiones inferiores de la tierra?”.

Otras fuentes

Algunos detalles iconográficos presentes en las imágenes de la Anástasis remiten a la influencia de la puesta en escena de dramas litúrgicos. Como recoge Réau, “A los espectadores se ofrecía la diversión de un sitio en regla de la fortaleza del Infierno (...) Las puertas se caían en el momento en que Jesús las golpeaba con su cruz triunfal, y Satán caía al fondo de un pozo del cual salía una nube de azufre”¹⁹. El componente visual de tales dramatizaciones fue compartido por las artes plásticas, pudiendo detectarse motivos iconográficos comunes, tales como bocas monstruosas o torres para ilustrar la entrada al infierno²⁰. Es destacable la presencia de San Juan Bautista, narrador de algunas versiones dramatizadas del tema²¹.

Soportes y técnicas

El tema de la Anástasis obtuvo un gran predicamento en la iconografía bizantina, y se reprodujo en la práctica totalidad de manifestaciones artísticas. En los manuscritos, aparece como imagen de la Resurrección al comienzo de los leccionarios e ilustrando determinados salmos en salterios. Otras afamadas obras, como las *Homilias* de Gregorio Nacianceno incluyen la escena en sus copias.

Las artes suntuarias ofrecen un variado repertorio de imágenes de la Anástasis en sus diversas manifestaciones: glíptica, esmalte, etc. No debe olvidarse tampoco el fecundo capítulo de la decoración de iconos.

En el arte monumental, se representa en la decoración parietal (pintura y mosaico), bien como parte del ciclo de las Doce Fiestas o como imagen autónoma. Aparte de los célebres ejemplos de musivaria de la II Edad de Oro, sobresalen en el ámbito de la pintura mural los conjuntos de Capadocia y los Balcanes.

Occidente aporta respecto a Oriente notables ejemplos escultóricos en diversos formatos, tanto en capiteles (La Daurade de Toulouse, Saint-Nectaire) como en relieves monumentales (relieve del pórtico de Armentia, tímpanos de Bitonto o Rouen). Otras modalidades, como la pintura, la ilustración de manuscritos, las artes suntuarias o la vidriera también reproducen la escena.

Extensión geográfica y cronológica

El origen y desarrollo del tema de la Anástasis se encuentra en ámbito bizantino. Los primeros ejemplos conservados datan de comienzos del siglo VIII y se emplazan en territorio

¹⁹ RÉAU, Louis (1996): p. 557.

²⁰ Para ejemplos concretos de estas analogías entre drama e iconografía en la Corona de Aragón ver RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2006).

²¹ GUARDIA PONS, Milagros (1986): p. 105.

italiano (frescos de Santa Maria Antiqua de Roma)²², si bien podrían haber contado con prototipos occidentales anteriores²³, o remitir a obras constantinopolitanas perdidas²⁴. También han sido apuntados como posibles primicias de la imagen algunos códices litúrgicos sirio-palestinos²⁵. En territorio propiamente oriental, se conocen ejemplos anteriores al siglo X circunscritos al ámbito suntuario y de los manuscritos²⁶. La imagen de la Anástasis se consolida y difunde durante el Imperio Medio, conociendo una continuidad a lo largo del periodo medieval que se proyecta a época postbizantina fundamentalmente en ámbito ruso²⁷. Occidente será receptor de las formulaciones e innovaciones icónicas orientales desde los inicios de su iconografía, probablemente gracias a la circulación de objetos suntuarios y manuscritos transmisores de fórmulas icónicas. Desde su aparición en Europa, el tema de la Anástasis será conocido y representado durante toda la Edad Media.

Precedentes, transformaciones y proyección

Numerosos investigadores han situado el origen visual del tema y de sus componentes en el arte imperial romano. De este modo, el motivo del triunfo de Cristo sobre Hades tendría su precedente en la numismática y las medallas de la Antigüedad Tardía, que presentan imágenes triunfales del emperador sometiendo a un cautivo, sobre el que posa su lanza – reinterpretadas en clave cristiana como la victoria sobre la muerte mediante la cruz²⁸–. La escena de la liberación de los protoplastas cuenta con antecedentes en imágenes del emperador poniendo en pie a una figura rodeada de suplicantes, alegoría de una ciudad o provincia liberada puesta bajo tutela imperial²⁹. En particular para el segundo tipo iconográfico, llamado “renacentista”³⁰, Weitzmann apuntó a imágenes hercúleas de los siglos II-III plasmadas en sarcófagos (Hércules liberando al can Cerbero) como modelo para el grupo de Cristo liberando a Adán de su tumba³¹, mientras que Schwartz prefirió vincularlo a modelos monetarios y a medallas de los siglos IV-VI que muestran al emperador llevando tras de sí a un cautivo³².

Los primeros ejemplos plásticos de la Anástasis son relativamente simples en su formulación y reducen el número de personajes a lo esencial: Cristo, Hades, Adán y Eva. La imagen se enriquece durante el Bizancio Medio con la incorporación de nuevos detalles y personajes que amplifican las composiciones tendiendo a organizaciones simétricas, y dotan

²² NORDHAGEN, Per J. (1982). Otros ejemplos tempranos romanos documentados son los mosaicos del oratorio de Juan VII en San Pedro del Vaticano, las pinturas murales de la iglesia inferior de San Clemente o el mosaico de la capilla de San Zenón en Santa Práxedes.

²³ GRABAR, André (1971): p. 249. Más cuestionables son los precedentes de los siglos IV-V invocados por POST, Paul Gijbertus Johannes (1982) en una lámpara norteafricana y un sarcófago de San Félix de Gerona.

²⁴ KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 230.

²⁵ LUCCHESI PALLI, Elisabetta (1962).

²⁶ Recoge una nómina GUARDIA PONS, Milagros (1986): pp. 98-99, nn. 28-29.

²⁷ CORTÉS ARRESE, Miguel (1994): pp. 162-163.

²⁸ GRABAR, André (1971): p. 247.

²⁹ GRABAR, André (1971): p. 248.

³⁰ Ver el apartado “Atributos y forma de representación”.

³¹ WEITZMANN, Kurt (1950): p. 170.

³² SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): p. 32.

al tema inicial de una mayor carga teológica y de resonancias litúrgicas³³. Hacen su aparición entonces la pareja de David y Salomón, probablemente como referencia a las profecías veterotestamentarias rastreables en los salmos³⁴ y como afirmación de la humanidad de Cristo³⁵. Otros salvados por Cristo se añaden a la escena: profetas, patriarcas, Abel, y desde fechas avanzadas del siglo XI, San Juan Bautista³⁶. Estos dos últimos inciden en el carácter redentor del sacrificio al prefigurar y anunciar la pasión. En este mismo sentido, como ya se ha señalado, cobran protagonismo en estos momentos las puertas del infierno y la cruz, insistiendo en la dimensión soteriológica de la escena³⁷. Las primeras representaciones muestran claramente la figura de Hades, de cabello y barba blancos, inspirada en personificaciones del mundo clásico. Su presencia se generaliza en los salterios marginales del siglo IX³⁸. Acaso por influencia del *Evangelium Nichodemi*, en torno a los siglos XI-XII la figura se reviste de elementos demoníacos (color negro, cabello erizado) que permiten asimilarla a Satán³⁹. Los ejemplos más tardíos, de época paleóloga, perpetúan los esquemas desarrollados anteriormente, con ciertas novedades como los ángeles que atan a Satán y sus demonios⁴⁰ o la presencia activa de Eva, rescatada junto a Adán por la mano de Cristo.

Atendiendo a los modelos iconográficos ya señalados previamente, puede establecerse una secuencia cronológica en su aparición y uso. En época preiconoclasta y durante las querellas icónicas se desarrollaría la primera modalidad o tipo “narrativo”, vigente hasta el siglo XIV⁴¹. El tipo llamado “renacentista” por Weitzmann, aun contando con ejemplares desde el siglo IX⁴², se generaliza en el siglo XI y pervive hasta el siglo XIII. El tercer tipo se origina en la segunda mitad del siglo IX y su incidencia es mucho menor. El cuarto y último aparece en el XIII, y será el habitual en la plástica paleóloga.

Occidente fue receptor de las formulaciones e innovaciones icónicas orientales, si bien complementó su iconografía con detalles secundarios, algunos de ellos influidos por el drama litúrgico, concediendo un especial desarrollo al aspecto infernal. Las imágenes bajomedievales presentan preferentemente la boca de Leviatán como imagen de los infiernos, o bien una estructura arquitectónica. Cristo aparece frente a las puertas del infierno, sin llegar a internarse en él, y los salvados constituyen una fila o un nutrido grupo.

Desde un punto de vista programático, cabe señalar lo infrecuente de la aparición aislada del tema de la Anástasis, pues este tiende a ser incluido en ciclos más amplios. Tres contextos iconográficos fundamentales lo incorporan en programas de mayores dimensiones.

³³ Para la evolución del tema de la Anástasis en este periodo, ver KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 205-214, y GUARDIA PONS, Milagros (1986).

³⁴ GUARDIA PONS, Milagros (1986): p. 104, alude, en este sentido, a imágenes de salterios que incluyen al propio David junto al resucitado y la escena de la Anástasis como ilustración de salmos con significado resurreccional. Asimismo, cabe señalar la precisa alusión a David en el texto del *Evangelio de Nicodemo*.

³⁵ KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 231.

³⁶ Atestiguado ya desde el siglo X. Uno de los primeros casos destacables es el capadocio de Nea Tokali Kilise: OCÓN ALONSO, Dulce (1993): p. 197.

³⁷ KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 231-232.

³⁸ FANAR, Emma Maayan (2006).

³⁹ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994): pp. 144-145. La fusión de Satán con Hades se da ya en salterios occidentales del siglo IX como los de Utrecht o Stuttgart, según apunta FANAR, Emma Maayan (2006): pp. 94-95.

⁴⁰ KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 15; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994): p. 148.

⁴¹ Sobre la cronología de los diversos tipos iconográficos ver SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): pp. 30-31.

⁴² SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): p. 31.

Por un lado, el ciclo de las Doce Fiestas, del que es parte integrante, y cuya omnipresencia en la plástica bizantina aseguró el éxito icónico de la Anástasis. También aparece como un tema subsidiario en Juicios finales como el de Torcello. Por último, cabe destacar su ilustración en programas dedicados a la glorificación de Cristo tras su muerte, junto a la Resurrección y las apariciones milagrosas⁴³. Se ha planteado incluso la existencia de un ciclo narrativo que siguiera de cerca el relato del *Evangelium Nichodemi*⁴⁴.

Prefiguradas y temas afines

El tema de la Anástasis y su formulación iconográfica muestran evidentes paralelos con algunos mitos paganos protagonizados por héroes que visitan el inframundo para rescatar a algún personaje. Además del ya citado de Hércules, merecen la pena ser destacadas la liberación de Eurídice por Orfeo o la incursión de Teseo con Pirítoo en busca de Perséfone.

El simbolismo tipológico adoptó como tipo de la escena el enfrentamiento de Sansón con el león y otros episodios bíblicos susceptibles de una lectura en clave resurreccional y soteriológica⁴⁵: el paso del Mar Rojo, Jonás y la ballena⁴⁶, Daniel socorrido por Habacuc en la fosa de los leones, etc.

Selección de obras

- Roma (Italia), Santa Maria Antiqua, pinturas murales (c. 705-707).
- *Salterio de Stuttgart* (c. 820-830), París (Francia), Saint-Germain-des-Prés. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2º 23, fol. 29v.
- Beato de Liébana, *Comentarios al Apocalipsis* (975), catedral de Gerona, nº inv. 7, fol. 17v.
- *Exultet* (c. 981-987). Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 9820.
- Hosios Lukas (Grecia), Katholikon, mosaico (principios del siglo XI).
- Daphni (Grecia), iglesia monástica, mosaico (segunda mitad del siglo XI).
- *Exultet* (c. 1087), Montecassino (Italia). Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 592.
- Venecia (Italia), basílica de san Marcos, mosaico (primera mitad del siglo XII).
- Tavant, Indre-et-Loire (Francia), iglesia de San Nicolás, cripta, pinturas murales (mediados del siglo XII).
- *Salterio de la reina Melisenda* (c. 1131-1143), Jerusalén. Londres, The British Library, Ms. Egerton 1139, fol. 9v.

⁴³ SKUBISZEWSKI, Piotr (1982): 314, distingue dos grupos de ciclos cristológicos occidentales en función del lugar que ocupa en ellos la Anástasis: aquellos que la incluyen entre la Crucifixión y la Resurrección, como un episodio más de los hechos de Pasión y Pascua, y los que la sitúan entre las escenas de glorificación de Cristo resucitado, normalmente tras la visita de las Marías al sepulcro. La segunda modalidad se incrementa notablemente en época bajomedieval hasta el punto de emplazar la Anástasis como colofón del ciclo de Glorificación.

⁴⁴ TSUJI, Sahoko G. (1983): pp. 10-11.

⁴⁵ Ver el elenco recogido por RÉAU, Louis (2000): p. 244.

⁴⁶ Referencias patrísticas sobre esta analogía en FANAR, Emma Maayan (2006): p. 104, n. 59.

- Lincoln, Lincolnshire (Inglaterra), catedral, relieves de la fachada occidental (c.1140).
- Nicolás Verdún, *Ambón de Klosterneuburg* (1181), Klosterneuburg.
- Armentia, Álava (España), basílica de San Prudencio, relieve emplazado en el pórtico sur (finales del siglo XII).
- Tudela, Navarra (España), Santa María, claustro, capitel de la galería E. (finales del siglo XII).
- Estella, Navarra (España), iglesia del Santo Sepulcro, tímpano (c. 1270-1280).
- Duccio, *Maestà* (1308-1311), Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.
- Díptico con escenas de la Pasión (primer cuarto del siglo XIV), París (Francia). París, Musée du Louvre, inv. OA 7274.
- Estambul (Turquía), San Salvador de Chora, Paraccesion, pinturas murales del ábise (segunda década del siglo XIV).
- Messingham, Lincolnshire (Inglaterra), iglesia de Todos los Santos, vidriera procedente de Kettlethorpe (c. 1340).
- Jaume Serra, *Retablo de la Resurrección* del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (c. 1361). Museo de Zaragoza.
- *Paramento de Narbona* (c. 1375), París, Musée du Louvre, inv. MI 1121.
- Bartolomé Bermejo, *Bajada de Cristo a los infiernos* (fragmento de un retablo, c. 1475). Barcelona, MNAC.
- Alabastro inglés (siglo XV). París, Musée du Louvre, inv. O A 201.
- Mistra (Grecia), monasterio de la Pantanassa, pinturas murales (siglo XV).

Bibliografía

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde (1986): “Iconografía de la Resurrección en la escultura gótica española”, *En la España Medieval*, t. V, nº 8. *Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, pp. 169-194.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/ghi/02143038/articulos/ELEM8686120169A.PDF>

CABROL, Fernand (1920): “Descente du Christ aux enfers d’après la liturgie”. En: CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Letouzey et Ané, París, t. IV.1, cols. 682-693.

CAWLEY, Arthur C. (ed.) (1977): *Everyman and Medieval Miracle Plays*. J.M. Dent & Sons Ltd., Londres-Melbourne-Toronto.

CORTÉS ARRESE, Miguel (1994): “Imagen de los infiernos en el arte bizantino”, *Codex Aquilarensis*, nº 11. *El diablo en el monasterio*, pp. 151-174.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994): “De Hades a Satán: un problema iconográfico en la Anástasis bizantina”, *Codex Aquilarensis*, nº 11. *El diablo en el monasterio*, pp. 131-149.

FANAR, Emma Maayan (2006): “Visiting Hades: A transformation of the ancient God in the Ninth-Century Byzantine Psalters”, *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 99, nº 1, pp. 93-108.

FRAZER, Margaret English (1974): “Hades Stabbed by the Cross of Christ”, *Metropolitan Museum Journal*, vol. 9, pp. 153-161. Disponible en línea: <http://www.metmuseum.org/publications/journals/1/pdf/1512660.pdf.bannered.pdf>

GRABAR, André (1971): *L'Empereur dans l'art byzantin*. Variorum reprints, Londres.

GUARDIA PONS, Milagros (1986): “Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis”, *D'Art*, nº 12, pp. 86-112.

Disponible en línea: <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100033/169875>

KARTSONIS, Ana D. (1986): *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton University Press, Princeton.

KONIS, Polyvios (2008): *From the Resurrection to the Ascension: Christ's post-Resurrection Appearances in Byzantine Art (3rd-12th c.)*. Tesis doctoral, The University of Birmingham. Disponible en línea: <http://etheses.bham.ac.uk/663/1/Konis10PhD.pdf>

LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA, José Javier (1992): “El temor al infierno hacia 1200: análisis iconográfico de la anástasis de Armentia (Álava)”. En: *Alfonso VIII y su época. 2º Curso de Cultura Medieval*. Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 250-267.

LUCCHESI PALLI, Elisabetta (1962): “Der syrisch-palästinische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi”, *Römische Quartalschrift*, vol. 57, nº 1-4, pp. 250-267.

MÂLE, Émile (1924): *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Armand Colin, París.

McCULLOCH, John Amott (1930): *The Harrowing of Hell. A Comparative Study of an Early Christian Doctrine*. T & T Clark, Edimburgo.

MEESTER, A. de (1920): “Descente du Christ aux enfers dans les liturgies orientales”. En: CABROL, Fernand ; LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Letouzey et Ané, París, t. IV.1, cols. 693-696.

MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2006): “Byzantine iconographic models in the Romanesque West: the Anastasis in a Limoges enamel chest in the Museo Frederic Marès in Barcelona”. En: *21st International Congress of Byzantine Studies* (Londres). Disponible en línea: http://www.wra1th.plus.com/byzcong/comms/Munoz_Martinez_paper.pdf

NERESSIAN, Sirarpie Der (1954): “An Armenian version of the Homilies on the Harrowing of Hell”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 8, 1954, pp. 201-224.

NORDHAGEN, Per J. (1982): “‘The Harrowing of Hell’ as imperial iconography. A note on its earliest use”, *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 75, pp. 345-348.

OCÓN ALONSO, Dulce (1993): “La representación de la Anástasis de la basílica de Armentia”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 192-202. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1121.htm>

POST, Paul Gijbertus Johannes (1982): “‘Conculcabis leonem...’ Some iconographic and iconologic notes on an Early-Christian terracotta-lamp with an Anastasis-scene”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, año LVIII, nº 1-2, pp. 147-176.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2006): “Los mecanismos retributivos del más allá en el drama medieval catalano-aragonés: su relación con las artes plásticas”, *European Medieval Drama*, vol. 10, pp. 109-148.

SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): “A new source for the Byzantine Anastasis”, *Marsyas*, vol. XVI, pp. 29-34.

SKUBISZEWSKI, Piotr (1982): “La place de la Descente aux Limbes dans les cycles christologiques préromans et romans”. En: *Romanico padano, Romanico europeo*. Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell’arte, Parma, pp. 313-321.

SMITH, M.Q. (1976): “The Harrowing of Hell relief in Bristol cathedral”, *Bristol and Gloucestershire Archaeological Society. Transactions*, vol. XCIV, pp. 101-106. Disponible en línea: <http://www2.glos.ac.uk/bgas/tbgas/v094/bg094101.pdf>

TAMBURR, Karl (2007): *The Harrowing of Hell in Medieval England*. Bodywell & Brewer Ltd., Woodbridge.

TRASK, Richard M. (1971): “The Descent into Hell of the Exeter Book”, *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. LXXII, nº 3, pp. 419-435.

TSUJI, Sahoko G. (1983): “Destruction des portes de l’Enfer et ouverture des portes du Paradis. À propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du Psaume 117, 19-20”, *Cahiers archéologiques*, nº 31, pp. 5-33.

VILLETE, Jeanne (1957): *La Résurrection du Christ dans l’art chrétien du II^e au VII^e siècle*. Henri Laurens, París.

WEITZMANN, Kurt (1950): “The narrative and liturgical gospel illustrations”. En: PARVIS, Merrill M.; WIKGREN, Allen P. (eds.): *New Testament Manuscript Studies. The Materials and the Making of a Critical Apparatus*. The University of Chicago Press, Chicago, pp. 151-174.

YARZA LUACES, Joaquín (1987): “El ‘Descensus ad Inferos’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIII, pp. 135-146. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2691452>

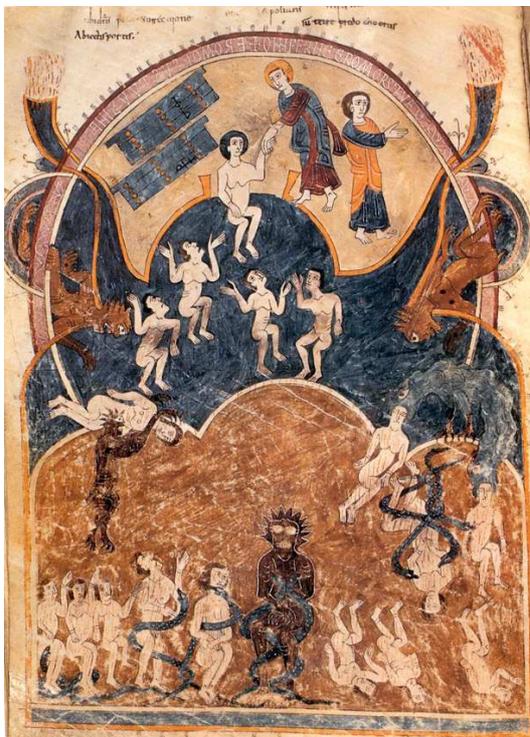
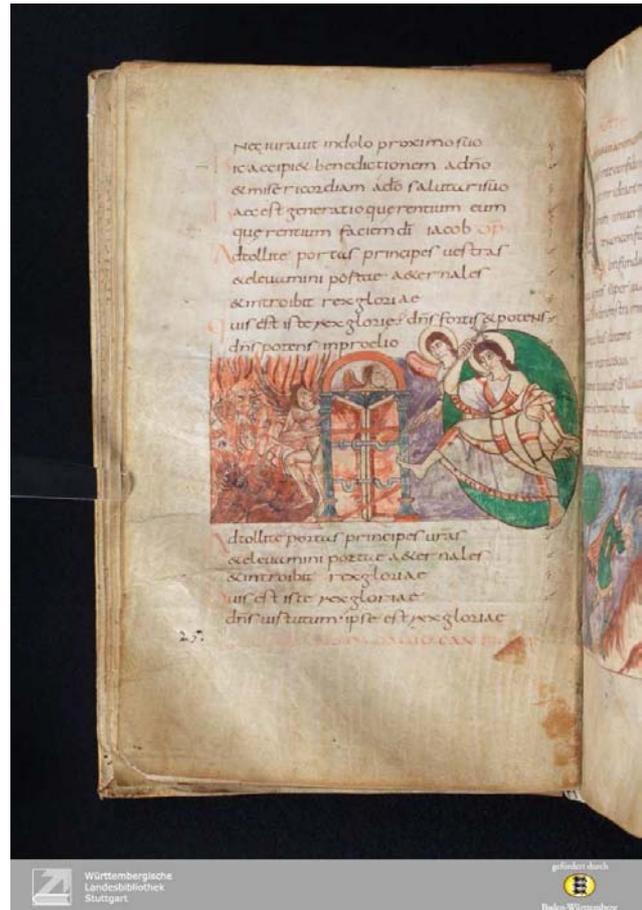


▲ Roma (Italia), Santa Maria Antiqua, pinturas murales, c. 705-707.

[DENNISON, W.; MOREY, Charles R. (1918): *Studies in East Christian and Roman Art*. MacMillan, Londres, p. 50]

► *Salterio de Stuttgart*, c. 820-830, París (Francia), Saint-Germain-des-Prés. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2° 23, fol. 29v.

http://digital.wlb-stuttgart.de/filegroups/stutps-c_307047059/default/00000062.jpg [captura 20/11/2011]



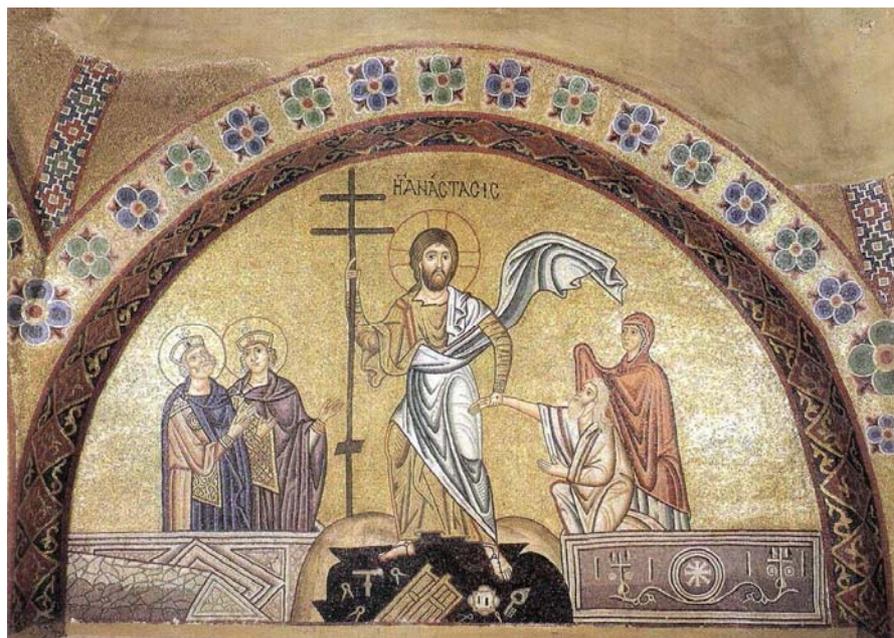
Beato de Liébana, *Comentarios al Apocalipsis*, 975. Catedral de Gerona (España), nº inv. 7, fol. 17v.

<http://faculty.maxwell.syr.edu/gaddis/HST310/Aug28/Beatus%20Hell.jpg> [captura 20/11/2011]



Exultet, c. 981-987. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 9820.

http://i589.photobucket.com/albums/ss332/_corso_/ressur.gif [captura 20/11/2011]

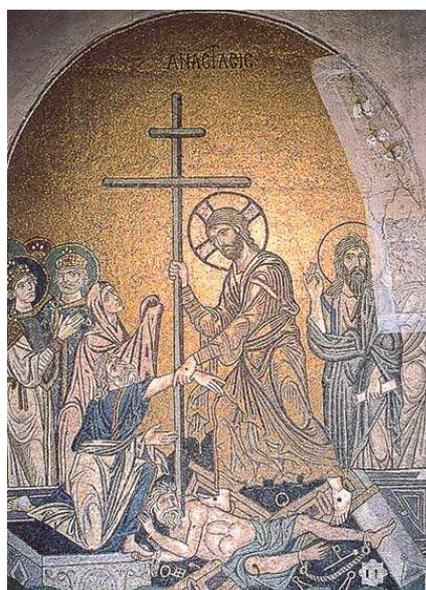


◀ **Hosios Lukas (Grecia), Katholikon, mosaico, principios del s. XI.**

http://images.icon-art.info/main/01000-01099/01022_hires.jpg [captura 20/11/2011]

▼ **Exultet, Montecassino (Italia), c. 1087. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 592.**

<http://images.icon-art.info/main/01000-01099/01026.jpg> [captura 20/11/2011]



▲ **Daphni (Grecia), iglesia monástica, mosaico, segunda mitad del s. XI.**

<http://images.icon-art.info/main/01000-01099/01026.jpg> [captura 20/11/2011]

► **Venecia (Italia), basílica de san Marcos, mosaico, primera mitad del siglo XII.**

http://images.icon-art.info/main/02400-02499/02455_hires.jpg [captura 20/11/2011]



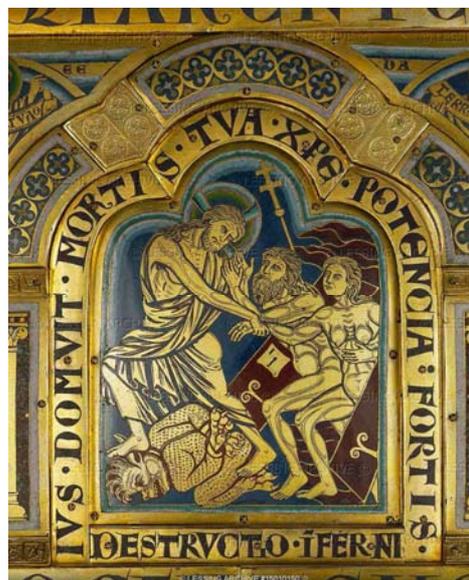
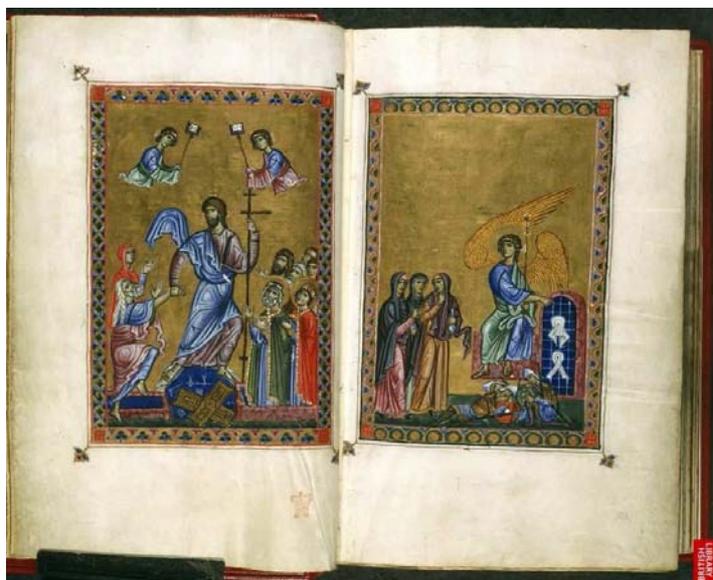
► **Tavant, Indre-et-Loire (Francia), iglesia de San Nicolás, cripta, pinturas murales, mediados del s. XII.**

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0376/ivr24_00370222xa_p.jpg
[captura 20/11/2011]



▼ **Salterio de la reina Melisenda, Jerusalén, c. 1131-1143. Londres, British Library, Ms. Egerton 1139, fol. 9v.**

http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtext/s/melispsalter_lg.html
[captura 20/11/2011]



▲ **Nicolás de Verdún, Ambón de Klosterneuburg, 1181, abadía de Klosterneuburg (Austria).**

http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtext/s/melispsalter_lg.html
[captura 20/11/2011]

◀ **Lincoln, Lincolnshire (Inglaterra), catedral, relieves de la fachada occidental, c. 1140.**

http://farm4.static.flickr.com/3551/3376892667_5771c32cdd_b.jpg
[captura 20/11/2011]



◀ Armentia, Álava (España), basílica de San Prudencio, relieve emplazado en el pórtico sur, finales del s. XII.

http://farm5.staticflickr.com/4131/4999437929_d97e7a436e_b.jpg [captura 20/11/2011]

▼ Estella, Navarra (España), iglesia del Santo Sepulcro, tímpano, c. 1270-1280.

[foto: autor]



▲ Tudela, Navarra (España), Santa María, claustro, capitel de la galería E., finales del s. XII.

[foto: autor]



► Duccio, *Maestà*, 1308-1311, Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.

http://www.wga.hu/art/d/duccio/maesta/verso_3/verso24.jpg [captura 20/11/2011]



▲ Detalle de un díptico con escenas de la Pasión, París (Francia), primer cuarto del s. XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 7274.

http://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Diptych_Passion_Louvre_OA7274_n2.jpg
[captura 20/11/2011]



Estambul (Turquía), San Salvador de Chora, Paraclesion, pinturas murales del ábside, segunda década del s. XIV.

<http://www.sacred-destinations.com/turkey/istanbul-kariye-chora-pictures/anastasis-cc-feuillu.jpg>
[captura 20/11/2011]



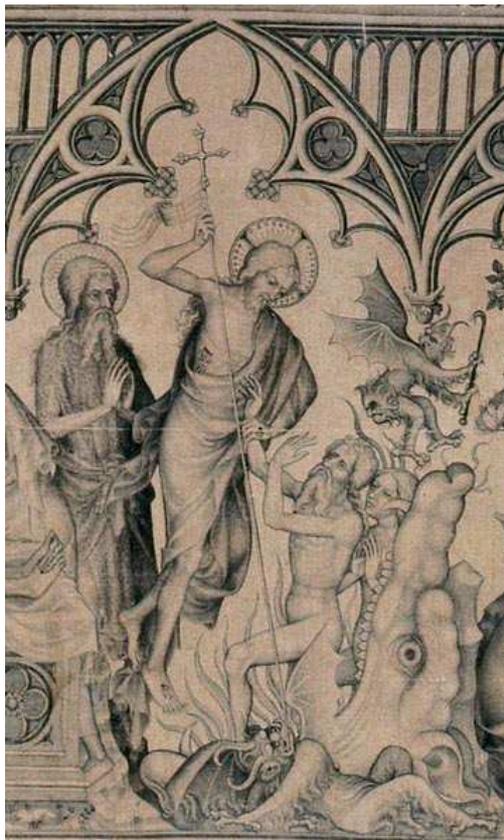
Messingham, Lincolnshire (Inglaterra), iglesia de Todos los Santos, vidriera procedente de Kettlethorpe, c. 1340.

http://farm4.static.flickr.com/3222/2919198059_19a01fca0c_b.jpg [captura 20/11/2011]



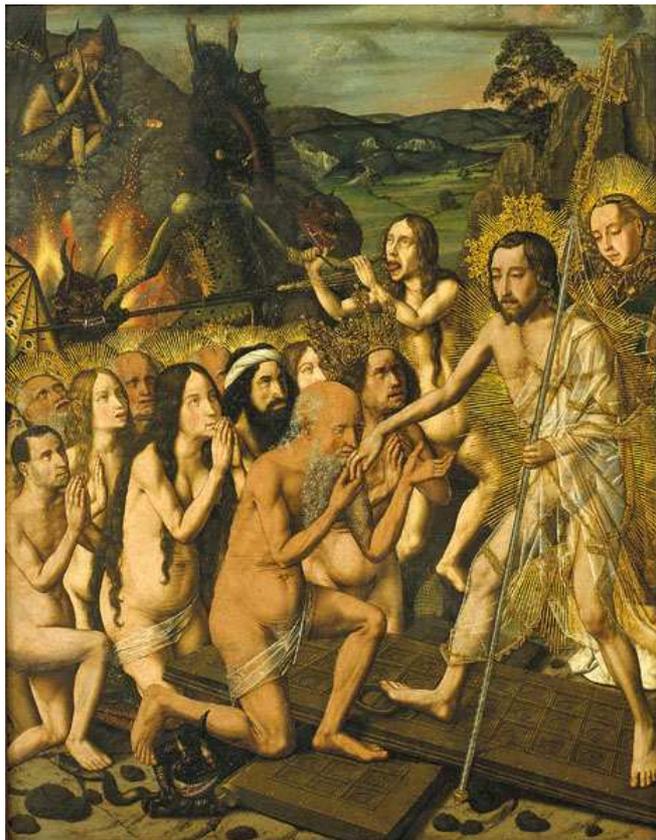
Jaume Serra, *Retablo de la Resurrección* del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (España), c. 1361. Museo de Zaragoza.

http://1.bp.blogspot.com/_onB-4lmtWgk/Sr1DILwJyvI/AAAAAAAAAIdY/P6yuvz8kEX0/s400/Santo+Sepulcro+CRisto+desciende+a+los+infiernos_Resurrecci%C3%B3n.jpg [captura 20/11/2011]



**Detalle del *Paramento de Narbona*, c. 1375.
París, Musée du Louvre, inv. MI 1121.**

http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/30136_ag111524.007.jpg [captura 20/11/2011]



**Bartolomé Bermejo, *Bajada de Cristo a los infiernos*
(fragmento de un retablo), c. 1475. Barcelona, MNAC.**

http://art.mnac.cat/image_big.html?id=015872-000 [captura 20/11/2011]



**Alabastro inglés, s. XV.
París, Musée du Louvre, inv.
O A 201.**

http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/5527_s0004825.001.jpg
[captura 20/11/2011]



Mistra (Grecia), monasterio de la Pantanassa, pinturas murales, s. XV.

<http://ica.princeton.edu/images/tomekovic/st.01204.jpg> [captura 20/11/2011]

EL CICLO DE ESTER

Mónica Ann WALKER VADILLO

University of Waterloo
Department of French Studies
mawalk01@ghis.ucm.es

Resumen: El rey Asuero dio una gran fiesta, y, después de siete días bebiendo, decidió mostrar a su esposa Vasti a los nobles que allí estaban reunidos. Cuando fue llamada, Vasti se negó a ir, y el rey y sus consejeros decidieron que Vasti no había faltado sólo al soberano sino a todos los nobles ya que “la conducta de la reina se divulgará entre todas las mujeres, provocando el menosprecio de las esposas hacia sus maridos...” (Ester 1:17), por lo que Vasti fue desterrada. Después de un tiempo, el rey decidió tomar una nueva esposa. La nueva reina fue Ester, una judía incomparablemente hermosa, y la hija adoptiva de Mardoqueo, un funcionario del palacio. En un primer momento Ester ocultó al rey Asuero su parentesco y su religión. Poco después de la boda, el gran canciller, Amán, ordenó a todos los funcionarios del palacio que se postraran ante él, pero Mardoqueo se negó a hacerlo y Amán se enfureció tanto que conspiró para matar, no sólo a Mardoqueo, sino a todos los judíos que había en el Imperio, y convenció al rey para que le permitiera hacer esto. El rey Asuero descubrió que Mardoqueo le había salvado de ser asesinado por unos eunucos, y ordenó que Mardoqueo fuera honrado, lo que aumentó la ira de Amán contra los judíos. Ester, quien conocía las perversas intenciones de Amán, organizó una fiesta para denunciarle y suplicar al rey por su pueblo. El rey perdona la osadía de Ester –a quien no excluía las órdenes de no aparecer ante el soberano sin previa audiencia– tendiéndole el cetro a la suplicante arrodillada. Después Asuero ordenó colgar a Amán en una horca que él mismo había erigido para Mardoqueo. Sin embargo, era imposible rescindir la orden por la cual se decretó la muerte del pueblo judío, por lo que Ester obtuvo un decreto que permitió a los judíos armarse para protegerse de sus enemigos y mataron a miles. Tras la victoria del Pueblo Elegido se instauró la fiesta de Purim para conmemorar su salvación.

Palabras clave: Ester; Asuero; Intercesión; Coronación; Antiguo Testamento; Baja Edad Media.

Abstract: King Assuerus gave a party, and after drinking for seven days, decided to show off his wife Vashti to the nobles who were gathered there. When she was called, Vashti refused to go, and the king and his advisors decided that Vashti had not wronged only the sovereign but all nobles “for the queen’s conduct will become known to all the women, and so they will despise their husbands...” (Esther 1:17), and so Vashti was banished. After a while, the king decided to take a new wife. The new queen was Esther, a stunningly beautiful Jewish woman, and the adopted daughter of Mordecai, a palace official. At first Esther hid her kinship and religion from king Assuerus. Shortly after the wedding, the chancellor Haman ordered all the palace officials to prostrate before him, but Mordecai refused to do so. Haman was enraged and he plotted to kill not only Mordecai, but all the Jews in the Empire; and so he convinced the king to allow him to do this. But later on king Assuerus discovered that Mordecai had saved him from being killed by eunuchs, and he ordered Mordecai to be honored by everyone, raising the wrath of Haman against the Jews. Esther, who knew the evil intentions of Haman, organized a party to denounce him and to plead to the king for her people. The king forgives the audacity of Esther, who was not excluded from the orders to never appear before the sovereign without a hearing, by holding out the scepter to the kneeling supplicant. After hearing what Esther had to say, Assuerus ordered Haman to be hanged on the gallows which he had erected for Mordecai. However, it was impossible to rescind the order for which he had sentenced the Jewish people to death, so Esther obtained a decree allowing the Jews to arm themselves for their protection against their enemies and they killed thousands. After this victory of the Chosen People, the feast of Purim was established to commemorate their salvation.

Keywords: Esther; Assuerus; Intercession; Coronation; Old Testament; Late Middle Ages.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Ester puede aparecer sola o en un ciclo narrativo con algunas escenas de su historia. Cuando Ester aparece sola lo hace con los atributos propios de la realeza (ropajes, corona y, en algunos casos, un cetro o un libro). Cuando Ester aparece en un ciclo narrativo las escenas que se suelen representar son las de la boda de Ester y Asuero, la coronación de Ester, el festín de Ester y la intercesión de Ester ante Asuero –escena que suele ir acompañada del ahorcamiento de Amán–. La representación de la boda de Ester y Asuero se realiza a través de la unión de sus manos, lo cual simboliza el momento en el que ambos contraen matrimonio. Éste gesto se denomina *dextrarum junctio* y se trata de una tradición que el mundo cristiano heredó del mundo clásico¹. La intercesión de Ester sigue la iconografía de una figura arrodillada ante Asuero mientras este le tiende el cetro en señal de perdón. También se representa a Asuero coronando a Ester, pudiendo estar Asuero entronizado y Ester arrodillada, o ambos de pie. El festín de Ester es una escena de banquete con los comensales sentados alrededor de una mesa, mientras que la intercesión de Ester se realiza o bien con Ester de pie o arrodillada ante Asuero, o en una orla miniada vertical con Asuero de pie o sentado en el registro superior, Ester en el central y Amán ahorcado en el inferior.

Fuentes escritas

El Libro de Ester es uno de los libros que conforman el *Tanaj* judío y el Antiguo Testamento cristiano². Recibe su nombre de su protagonista, Ester, una bella judía que a través de su intercesión salva a su pueblo. Se ha determinado a través de un análisis lingüístico y comparativo con los Libros de Judit y Daniel, que el Libro de Ester no puede ser anterior al 300 a.C.³. Este libro formaba parte de los cinco rollos o *megillot* judíos y es posible que fuera creado para explicar el origen y las circunstancias históricas que rodearon la institución de la festividad judía de Purim⁴. A pesar de que el texto posee un núcleo histórico alusivo a la persecución y liberación de los judíos en la diáspora oriental durante el periodo persa, predominan los rasgos fantásticos que acercan este relato al género de la novela histórica⁵. Este libro, junto con el de Judit, también se ha puesto en relación con las novelas eróticas del helenismo⁶, aunque otros investigadores señalan que el mejor modelo de análisis

¹ REEKMANS, L. (1958): pp. 76-77. Según esta tradición la futura esposa se pondría a la derecha del futuro esposo y con la mano izquierda le tomaría la mano derecha, momento en el que ambos serían ya marido y mujer.

² El Libro de Ester se puede consultar en línea en la siguiente dirección: <http://es.wikisource.org/wiki/Ester> (último acceso 3/5/2011).

³ Edición de CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): p. 778.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*. El comentario indica que la fiesta de Purim pertenece a la historia. El nombre extranjero confirmado por el asirio *purum* sugiere que en su origen se trataba de un festival no judío que pasaría al calendario de Israel en su forma mesopotámica. Varios estudiosos han intentado identificarla con alguna fiesta persa concreta. Otros la han interpretado mitológicamente como una batalla entre las divinidades babilónicas (Mardoqueo es Marduk; Ester es Istar) y las elamitas (Hamán es Umán; Vasti es Masti), que encarnarían una lucha entre los dioses de la luz y los dioses de las tinieblas. Sin embargo los problemas que rodean la fiesta de Purim no han encontrado aún explicación satisfactoria. Ver también RÉAU, Louis (2000) (1ª ed.1957): pp. 388-389.

⁶ BORNAY, Erika (1998): p. 149. Según Bornay citando a otros especialistas, judaísmo y helenismo no se deben percibir como dos polos opuestos ya que ambas culturas convivían en las mismas zonas geográficas al mismo

para definir el género de este texto se tiene que buscar en la misma Biblia siguiendo las figuras de las “heroínas libertadoras”, como Miriam, Débora, Jael y Judit⁷. Para los judíos, Ester era una heroína nacional, la libertadora de su pueblo⁸; para los cristianos, una prefiguración de la Virgen María.

Extensión geográfica y cronológica

Los primeros ejemplos de la iconografía de Ester no aparecen hasta principios del siglo XII cuando pasan a decorar las Biblias que se produjeron no sólo en los monasterios sino también en los talleres catedralicios⁹. Estas Biblias se caracterizaron por estar ricamente decoradas con nuevos ciclos iconográficos. Libros de la Biblia que anteriormente no se habían ilustrado, encontraron ahora nuevas formas de expresión. La historia de Ester pasó a formar parte de la decoración de la inicial “I” de su Libro. Numerosas Biblias del siglo XII, XIII y XIV producidas en Francia, Italia e Inglaterra han sobrevivido hasta nuestros días con la iconografía de Ester. En el siglo XIII se puede encontrar el ciclo completo de la historia de Ester en una arquivolta de la portada norte de la catedral de Chartres en Francia. En el siglo XIV y XV, otros tipos de manuscritos también incluyeron esta iconografía, tales como la *Bible Historiale*, el *Ars Moriendi* o las Crónicas Universales. La mayor parte de estos manuscritos se produjeron en Francia, los Países Bajos, Italia e Inglaterra. En Alemania, en el siglo XV Konrad Witz produjo un altar para la iglesia de Basler del cual ha sobrevivido un panel con la iconografía de Ester ante Asuero. A partir del siglo XIV y hasta el XVI, su iconografía se extendió por todo el continente europeo a través de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum Humanae Salvationis*, manuscritos de carácter tipológico donde Ester ante Asuero aparece como la prefiguración de la Coronación de la Virgen María. De esta época también son las vidrieras de la catedral de Notre-Dame de la Treille de Lille (Francia), donde aparece representada la coronación de Ester.

Soportes y técnicas

La historia de Ester aparece representada en diversos soportes artísticos aunque los más comunes fueron las vidrieras, los manuscritos iluminados, el temple y la piedra.

Precedentes, transformaciones y proyección

La historia de Ester no tiene ningún precedente en el mundo grecorromano ya que se trata de una historia judía original. A pesar de que Réau menciona que en la Edad Media su popularidad se debió exclusivamente al significado mariano que le atribuyeron los teólogos¹⁰, su afirmación no es del todo cierta, ya que antes de tener un significado mariano su iconografía decoró el Libro de Ester, sin que hubiese en estas representaciones ningún paralelismo tipológico. No es hasta el siglo XIV, con la creación de la *Biblia Pauperum* y el *Speculum Humanae Salvationes*, los dos tipos de manuscritos tipológicos más importantes de la Baja Edad Media, que Ester adquirió ese significado mariano del que hablaba Réau.

tiempo por lo que se tiene que hablar de un judaísmo helenizado que integraba muchos elementos de la cultura griega en la tradición judía.

⁷ BORNAY, Erika (1998): pp. 149-150.

⁸ RÉAU, Louis (2000) (1ª ed.1957): p. 389.

⁹ ALEXANDER, Jonathan J.G. (1992): p. 95.

¹⁰ RÉAU, Louis (2000) (1ª ed.1957): p. 389.

Durante el siglo XVI y XVII, este tema fue muy popular en Holanda, tanto en la literatura como en el teatro y las artes plásticas. Esta popularidad estaba asociada, no con el tema religioso, sino con los aspectos políticos e históricos. Los holandeses veían en la historia de Ester una similitud entre su dominio por la España católica y la dominación de los judíos bajo el mandato persa¹¹. Y también veían en la lucha de Ester por salvar a su pueblo, su propia lucha para liberarse de la opresión española. Más aún, en esta época también se veía a Ester como una diosa del amor, una “sustituta protestante de Venus”¹², ya que el éxito de su intercesión se basó sin lugar a dudas en su gran belleza y en el amor que inspiró a Asuero.

Prefiguras y temas afines

Ester ha sido interpretada dentro del sistema tipológico cristiano como la prefiguración de la *Stella Maris* de las Letanías ya que su nombre significa estrella. Al mismo tiempo, Ester aparece como la prefiguración de la coronación y de la mediación de la Virgen María. Es decir, Ester coronada por Asuero es la imagen de la Coronación de la Virgen, y su intervención ante el rey para salvar a su pueblo es el emblema de la intercesión de María frente a su Hijo el día del Juicio Final para obtener el perdón para el género humano. Asimilada así a la Virgen, Ester se convirtió también en la imagen de la Iglesia. Asuero casándose con Ester evoca a Cristo *Sponsus Ecclesiae*¹³. Por otra parte, la escena de la coronación e intercesión de Ester se puede relacionar con temas como el de Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor y Betsabé sentada a la derecha de Salomón, con los que comparte las mismas figuraciones.

Selección de obras

- *Ester y Asuero; Amán ahorcado*. Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Champagne (Francia), principios del s. XII. Reims, Bibliothèque municipale, Ms. 23, fol. 69v.
- *Ester reina*. Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Limoges (Francia), principios del s. XII. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 2, fol. 112 bis.
- *Ester ante Asuero; Ahorcamiento de Amán; Ester reina*. Inicio del Libro de Ester. *Biblia*, Bourbonnais (Francia), finales del s. XII. Moulins, Bibliothèque municipale, Ms. 1, fol. 284.
- *Ester y Asuero*. Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, París (Francia), mediados – tercer cuarto del s. XIII. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 9, fol. 188v.
- *Ester ante Asuero; muerte de Amán*. Inicial del Libro de Ester. *Biblia*, Francia, tercer cuarto del s. XIII. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 111, fol. 27v.
- *Ester ante Asuero*. Biblia glosada, París (Francia), ca. 1210. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 135, fol. 157v.
- *Historia de Ester y Asuero*. Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Oxford (Inglaterra), ca. 1220. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 791, fol. 150r.

¹¹ BORNAY, Erika (1998): p. 151.

¹² BORNAY, Erika (1998): p. 151.

¹³ BORNAY, Erika (1998): p. 151.

- Ester reina. Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Palermo (Italia), principios del s. XIV. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. G. 60, fol. 286r.
- El festín de Ester. *Bible Historiale*, París (Francia), ca. 1330. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 22, fol. 231.
- Ester y Asuero. *Speculum Humanae Salvationis*, Hainaut (Bélgica), 1461. Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 245, fol. 159.
- Ester ante Asuero. *Bible Historiale* de Guyart des Moulins, París (Francia), principios del s. XV. París, BnF, Ms. Français 9, fol. 275.
- Ester ante Asuero. Konrad Witz, detalle del retablo de la iglesia de San Leonardo de Basilea (Suiza), ca. 1435, temple sobre tabla. Basilea, Kunstmuseum, inv. 643.
- Ester ante Asuero. *Ars Moriendi*, ¿Provenza? (Francia), tercer tercio del s. XV. Marsella, Bibliothèque municipale, Ms. 89, fol. 40.
- Boda de Ester y Asuero; Vasti desterrada. *Crónica Universal*, Francia, principios del s. XVI. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 523.

Bibliografía

ALEXANDER, Jonathan J. G. (1992): *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. Yale University Press, New Haven.

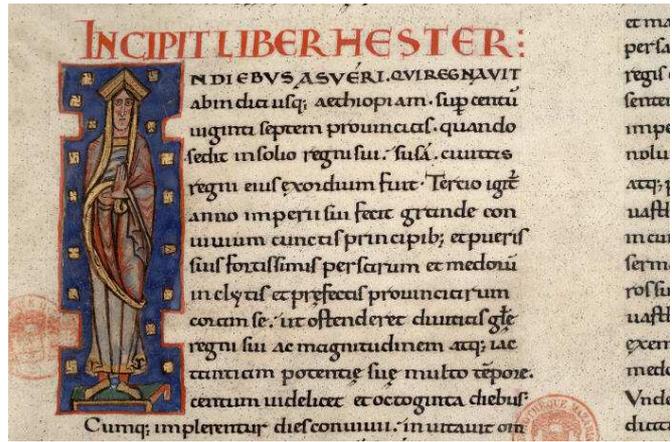
BORNAY, Erika (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la Ambigüedad*. Cátedra, Madrid.

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

MURRAY, Peter; MURRAY, Linda (2004): *Oxford Dictionary of Christian Art*. Oxford University Press, Oxford.

RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. 1955-1957): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REEKMANS, Louis (1958): “La ‘dextratum junctio’ dans l’iconographie romaine et paléochrétienne”, *Bulletin de l’Institut historique belge de Rome*, nº 31, pp. 70-81.

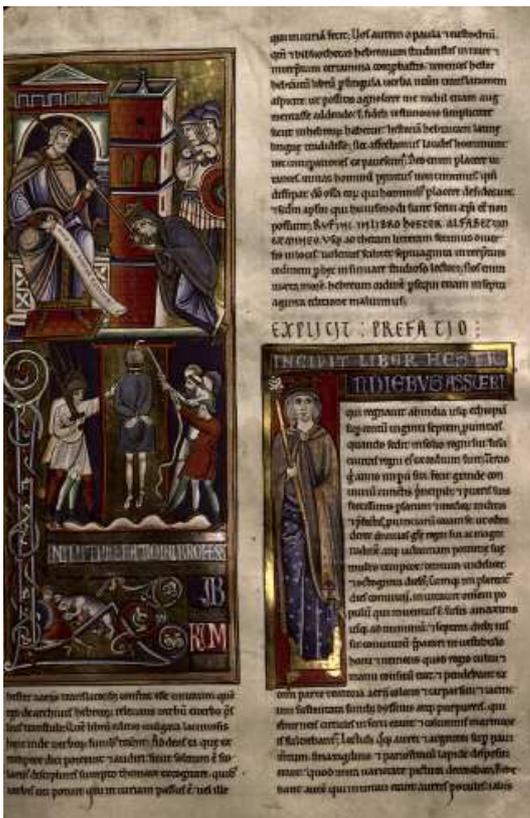


▲ **Ester reina.** Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Limoges (Francia), principios del s. XII. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 2, fol. 112 bis.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C0737.jpg [captura 20/11/2011]

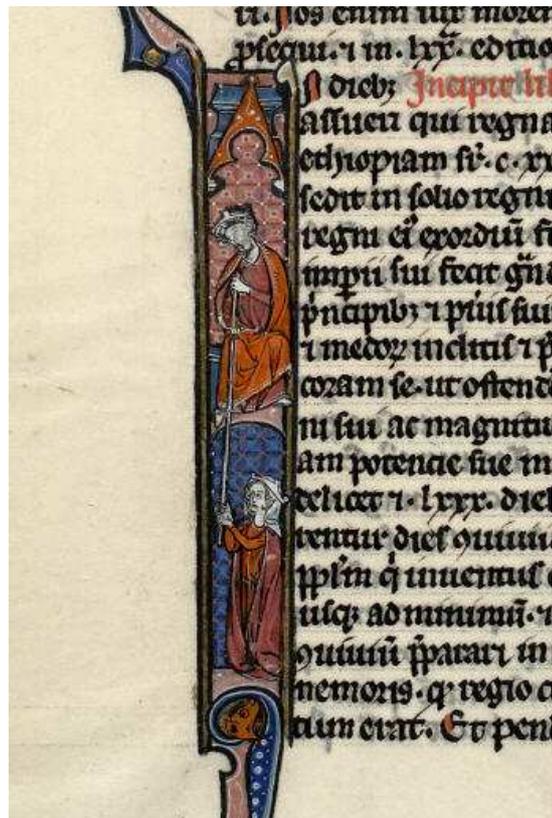
◀ **Ester y Asuero; Amán ahorcado.** Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Champagne (Francia), principios del s. XII. Reims, Bibliothèque municipale, Ms. 23, fol. 69v.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht6/IRHT_097929-p.jpg [captura 20/11/2011]



Ester ante Asuero; Ahorcamiento de Amán; Ester reina. Inicio del Libro de Ester. *Biblia*, Bourbonnais (Francia), finales del s. XII. Moulins, Bibliothèque municipale, Ms. 1, fol. 284.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht4/IRHT_080114-p.jpg [captura 20/11/2011]



Ester y Asuero. Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, París (Francia), mediados – tercer cuarto del s. XIII. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 9, fol. 188v.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C0967.jpg [captura 20/11/2011]



Ester ante Asuero; muerte de Amán. Inicial del Libro de Ester. *Biblia*, Francia, tercer cuarto del s. XIII. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 111, fol. 27v.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/1/m111.027v.jpg>
[captura 20/11/2011]



Ester ante Asuero. *Biblia glosada*, París (Francia), ca. 1210. París, Bibliothèque Mazarine, Ms. 135, fol. 157v.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C03919.jpg
[captura 20/11/2011]



◀ **Historia de Ester y Asuero.**

Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Oxford (Inglaterra), ca. 1220. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 791, fol. 150r.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/7/m791.150ra.jpg>
[captura 20/11/2011]

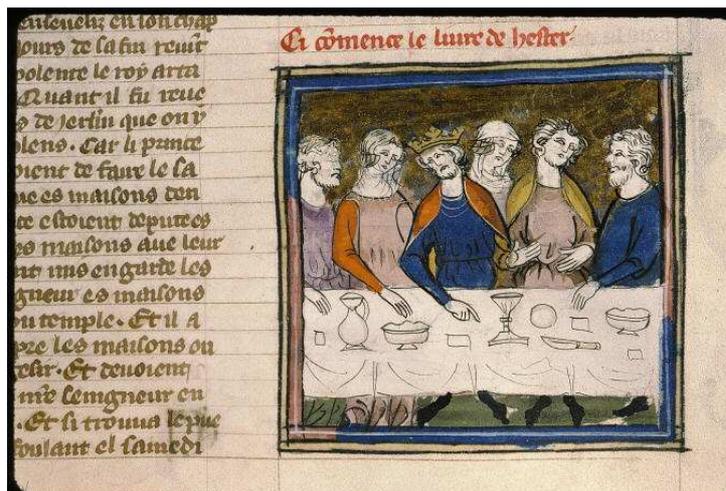
▶ **Ester reina.**

Inicial del Libro de Ester, *Biblia*, Palermo (Italia), principios del s. XIV. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. G. 60, fol. 286r.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/g60.286ra.jpg>
[captura 20/11/2011]



© Morgan Library, New York



◀ *El festín de Ester.*

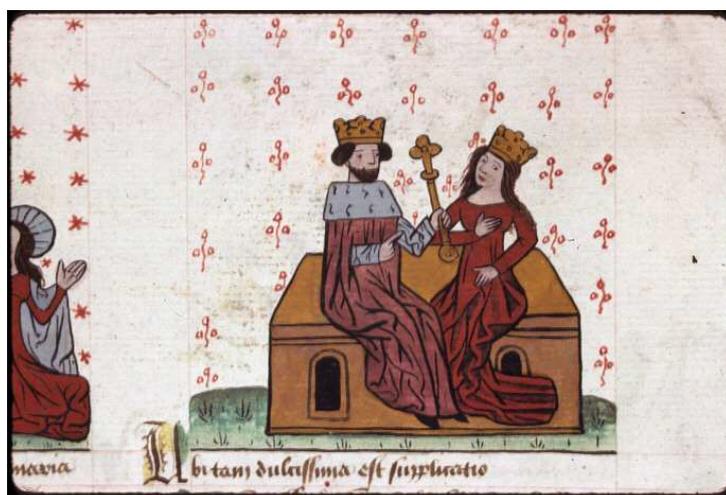
Bible Historiale, París (Francia), ca. 1330. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 22, fol. 231.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C021818.jpg [captura 20/11/2011]

▼ *Ester ante Asuero.*

Bible Historiale de Guyart des Moulins, París (Francia), principios del s. XV. París, BnF, Ms. Français 9, fol. 275.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Esther_et_Assu%C3%A9rus_BnF_Fran%C3%A7ais_9_fol._275.jpg [captura 20/11/2011]



▲ *Ester y Asuero.*

Speculum Humanae Salvationis, Hainaut (Bélgica), 1461. Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 245, fol. 159.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimag/e/enlumine/irht8/IRHT_126340-p.jpg [captura 20/11/2011]

► *Ester ante Asuero.*

Konrad Witz, detalle del retablo de la iglesia de San Leonardo de Basilea (Suiza), ca. 1435, temple sobre tabla. Basilea, Kunstmuseum, inv. 643.

<http://80.74.155.18/eMuseumPlus?service=Dyna micAsset&sp=SU5mxm4Yx%2FVbg9LVP7MZL Dqo6z5lhONBxez%2FYx5EhVSCZjU0bcvsnPx koLiFJnF9QzRY98OZwV3L%0ATpwyJeR7NM Pvp3RRP61q%2FZaOrpMlarV7ugzzULWD4cS KhPZoJX7u&sp=Simage%2Fjpeg> [captura 20/11/2011]



© Kunstmuseum Basel

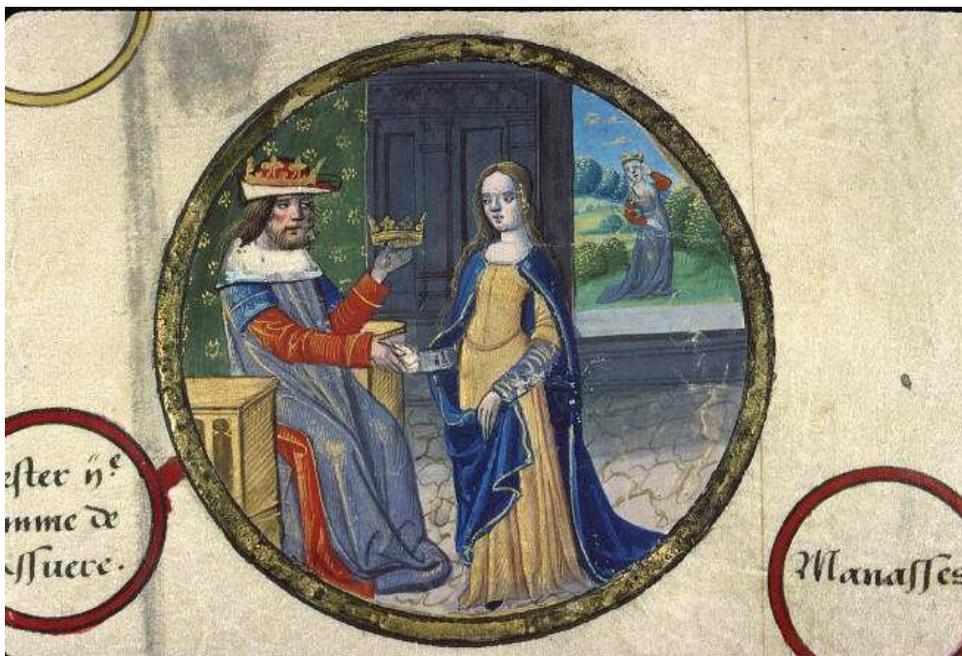


◀ *Ester ante Asuero.*
Ars Moriendi, ¿Provenza?
(Francia), tercer tercio del s.
XV. Marsella, Bibliothèque
municipale, Ms. 89, fol. 40.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht4/IRHT_076751-p.jpg [captura 20/11/2011]

▼ *Boda de Ester y Asuero; Vasti desterrada.*
Crónica Universal, Francia,
principios del s. XVI. París,
Bibliothèque Sainte-Geneviève,
Ms. 523.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C025997.jpg [captura 20/11/2011]



EL DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Resumen: El Descenso de la Cruz es una escena que forma parte del ciclo de la Pasión y que se sitúa entre la Crucifixión y el Llanto sobre Cristo muerto. Narra el episodio en que el cuerpo de Cristo es desclavado y bajado de la cruz por José de Arimatea y Nicodemo, que se ayudan, en ocasiones, de escaleras para llevar a cabo esta acción.

Palabras clave: Descendimiento; Descenso de la cruz; *Descensio*; Desclavamiento.

Abstract: The Descent from the Cross is a scene that is part of the cycle of the Passion and lies between the Crucifixion and the Lament over the Dead Christ. It narrates the episode in which the body of Christ is pulled down from the cross by Joseph of Arimathea and Nicodemus, helped at times by the use of stairs to carry out this action.

Keywords: Deposition; Descent from the Cross; *Descensio*.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

A lo largo de la Edad Media podemos encontrar al menos cuatro tipos en función de cómo se dispone la escena¹:

- 1.- Cristo, con una mano desclavada, es asido por José de Arimatea mientras Nicodemo le desclava la otra.
- 2.- Cristo está desclavado de una mano y sujeto por José de Arimatea mientras Nicodemo le desclava los pies.
- 3.- Las dos manos de Cristo han sido desclavadas y es sostenido por José de Arimatea mientras Nicodemo procede a desclavarle los pies.
- 4.- Cristo está desclavado y lo sostienen, para bajarle de la cruz, José de Arimatea y Nicodemo.

La sobriedad de las composiciones más antiguas, donde los dos discípulos son los únicos que llevan a cabo esta acción, se va transformando al ir aumentando el número de personajes; así se irán incorporando la Virgen, que besa y se aferra a la mano de su Hijo que pende inerte al ser desclavada², y se acompaña por San Juan al que pueden agregarse María Magdalena y las santas mujeres. El aumento del número de personajes irá acompañado de un mayor repertorio de recursos que aportan expresión dramática y sentimental.

¹ SÁENZ PASCUAL, Raquel (1994): p. 100, amplía en número de grupos a seis.

² Parece ser una innovación inspirada en los sermones místicos del siglo X, como los de Jorge de Nicomedia, según RÉAU, Louis (1996): p. 533.

Fuentes escritas

El episodio es narrado sucintamente por los cuatro evangelistas, que coinciden en que José de Arimatea pidió permiso a Pilato para descender el cuerpo de Jesús y enterrarlo: Mt. 27, 57-58; Mc. 15, 42-46; Lc. 23, 50-53; Jn. 15, 38.

En el siglo IX, Jorge de Nicomedia escribe unas oraciones que dan lugar a la representación iconográfica de María junto a la cruz besando y abrazando a su Hijo³.

En la Baja Edad Media cobrarán relevancia las reflexiones del Pseudo-Buenaventura, *Meditationes vitae Christi*, cap. LXXXI: “Cuando se le quitaron los clavos de los pies, José de Arimatea le descendió; todos rodearon el cuerpo del Señor y le pusieron en tierra. José era feliz porque había sido merecedor de tener el cuerpo de Cristo en sus brazos”.

Otras fuentes

Como otros episodios de la Pasión que se conmemoraban en las oraciones vespertinas del Viernes Santo, parece estar muy influido por los autos sacramentales y los Misterios medievales, de modo que las figuras se disponen en composiciones que siguen escenografías teatrales⁴. Es un tema que deriva plásticamente de la Crucifixión, por lo que en muchas de las composiciones se disponen a ambos lados de la cruz, la Virgen y San Juan⁵.

Extensión geográfica y cronológica

Las primeras representaciones del Descendimiento datan del siglo IX. En ellas la escena se desarrolla con gran sobriedad y está formada por Cristo y los dos discípulos. Así aparece en manuscritos iluminados donde se suele asociar al Santo Entierro, como es el caso del *Codex Egberti* (ca. 980), una de las primeras muestras del tema en el arte occidental. Parece que esta composición iconográfica seguiría prototipos sirios⁶, aunque en sus variantes derive directamente del arte bizantino⁷.

Por influencia bizantina, pronto se incorporaron a ambos lados de la cruz la Virgen y San Juan, posiblemente en relación con un texto apócrifo del siglo IX⁸. En las *Homilias de Gregorio Nacianceno*, iluminado en Constantinopla (ca. 867-886), la Virgen se encuentra junto a la cruz al lado de José de Arimatea, aunque todavía no tiene un papel activo en la escena⁹. También está en la tradición bizantina el que José de Arimatea sujete el cuerpo inerte mientras Nicodemo desclava los clavos de los pies¹⁰.

En el arte occidental a partir del siglo XI se produce una transposición de la Crucifixión por influencia bizantina, como muestra el grupo de Benedetto Antelami (catedral de Parma), donde también aparecen las santas mujeres y el Entierro, o el del machón del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) con más economía de figuras.

³ Véase la oración de *María al pie de la cruz* <http://www.sca.org.br/oracoes/MariaPeCruz.pdf> [consultado 03/06/2011].

⁴ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): p. 404.

⁵ SCHILLER, Gertrud (1972): p. 166.

⁶ RÉAU, Louis (1996): p. 533.

⁷ MÂLE, Émile (1966): pp. 101-104.

⁸ SCHILLER, Gertrud (1972): p. 165.

⁹ SCHILLER, Gertrud (1972): fig. 54.

¹⁰ SCHILLER, Gertrud (1972): p. 166, figs. 551-554.

Desde el siglo XIII, se tiende a introducir más figuras en esta escena, aunque no figuren de los relatos evangélicos, lo que incide en la mayor dramatización; así la Virgen pasa de tomar la mano de su Hijo a lamentarse y caer desmayada, teniendo que ser atendida por las santas mujeres, María Magdalena se dispone a los pies de Cristo, incluso junto a José de Arimatea y Nicodemo, una tercera persona ayuda a desenclavar al Crucificado¹¹. Además, en algunos casos, pueden incorporarse los donantes o patrocinadores en actitud contemplativa.

En los últimos siglos de la Edad Media gozó de gran difusión junto a los otros temas pasionarios, por formar parte de la religiosidad popular y ser difundidos por la literatura devocional.

Soportes y técnicas

El Descendimiento se ha representado en distintos materiales y técnicas artísticas. En los valles pirenaicos han quedado muestras de grupos del Descendimiento con esculturas de bulto realizadas en madera con una escenografía que evocaría los dramas litúrgicos.

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema iconográfico del Descendimiento presenta variaciones en la disposición de los personajes y la complejidad de la escena en función del número de figuras que lo componen, lo cual está en relación con la influencia que los dramas litúrgicos ejercieron sobre la composición.

En las representaciones más tempranas pueden incluirse a ambos lados de la cruz el sol y la luna, por influencia de la iconografía de la Crucifixión, al igual que ángeles revoloteando, que se mantienen en la imaginería gótica.

En los ejemplos más antiguos los actores de la escena acceden al cuerpo de Cristo desde el suelo, y será ya a partir de los siglos XI-XII cuando se sirven de una escalera para bajarle. Asimismo se pasa de composiciones más estáticas donde domina la verticalidad a otras más dinámicas donde la actitud de los personajes adquiere aspectos más grandilocuentes y teatrales.

Durante el Renacimiento y el Barroco el Descendimiento, como el resto de la iconografía pasionaria, se populariza y da lugar a composiciones de gran efectismo.

Prefiguraciones y temas afines

Josué narra una prefiguración simbólica cuando relata la toma de la ciudad de Hai y dice que “hizo colgar de un árbol al rey de Hai y le dejó allí hasta la tarde (y) a la puesta del sol dio orden de coger el cadáver...” (*Josué*, 8, 29).

El Descendimiento es afín a la Crucifixión, de la que deriva, y al Llanto sobre el cuerpo de Cristo¹², escena que transcurre a continuación en el relato de la Pasión. De hecho,

¹¹ MUÑOZ PÁRRAGA, María del Carmen, (1993-1994): p. 807, considera que puede ser el centurión que ayudó a los discípulos a desenclavar a Cristo.

¹² Véanse las entradas iconográficas del PIMCD *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval* de RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2011): “Crucifixión”, y “Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto”: <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento26323.pdf>
<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento26309.pdf>

en algunas representaciones, como en el *Descendimiento* de Simone Martini (catedral de Siena) la Virgen se apresura a coger a Cristo para comenzar su lamento.

Selección de obras

- *Descendimiento de la cruz y Entierro de Cristo. Codex Egberti*, Reichenau (Alemania), ca. 980, pintura sobre pergamino. Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 85v.
- *Descendimiento*. Machón NE del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), principios del s. XII, relieve en piedra.
- Benedetto Antelami, *Descendimiento*, 1178, catedral de Parma (Italia), relieve en mármol.
- *Descendimiento de la cruz*, ca. 1150, Hereford (Inglaterra), marfil. Londres, Victoria & Albert Museum.
- *Descendimiento de la cruz. Códice Pray*, 1192-1195, pintura sobre pergamino. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, MNy. 1.
- *Descendimiento*, Santa Eulàlia de Erill la Vall, Lérida (España), segunda mitad del s. XII, escultura en madera. Restitución del conjunto escultórico repartido entre el MNAC de Barcelona y el Museu Episcopal de Vic.
- *Santissim Misteri* del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, Gerona (España), ca. 1250, escultura de madera policromada.
- Maestro de Forlì, *Descendimiento*, 1300-1305, temple sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, depósito en el MNAC de Barcelona.
- Maestro anónimo alemán, *Descendimiento de la cruz*, ca. 1420, temple sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- Duccio di Buoninsegna, *Descendimiento de la cruz*, reverso de la *Maestà*, 1308-1311, temple sobre tabla. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.
- *Descendimiento de la cruz. Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, ca. 1415. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 65, fol. 156v.
- Rogier Van der Weyden, *Descendimiento de la cruz*, ca. 1435, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Bibliografía

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis Doctoral, UNED. Disponible en línea: <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/Pdf/Tesis.pdf>

MÂLE, Émile (1966) (1ª ed. 1922): *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Armand Colin, París.

MÂLE, Émile (1988) (1ª ed. 1898): *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Armand Colin, París.

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

MUÑOZ PARRAGA, María del Carmen (1993-1994): “Precisiones iconográficas sobre un alabastro inglés de la catedral de Sigüenza (Guadalajara)”, *Anales de Historia del Arte*, nº 4, pp. 805-813. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110805A/31914>

PARKER, Elizabeth C., LITTLE, Charles T. (1994): *The Cloisters cross, its art and meaning*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

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

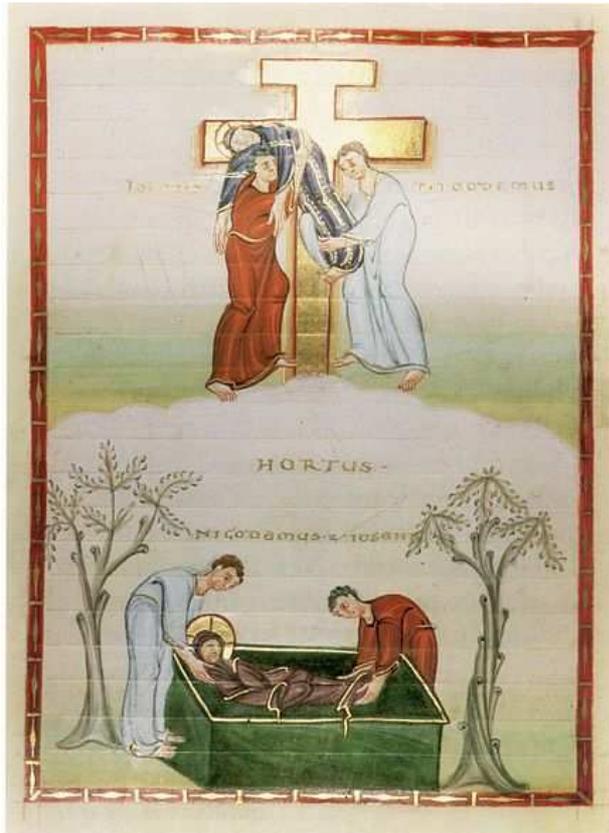
SÁENZ PASCUAL, Raquel (1994): “Pasión y Resurrección en la pintura alavesa. (Siglos XIV-XVI)”, *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, nº 12, pp. 69-119. Disponible en línea: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/12/12069119.pdf>

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

THOBY, Paul (1959): *Le crucifix des origines au Concile du Trente. Étude iconographiques*. Bellanger, Nantes.

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

VILADESAU, Richard (2006): *The beauty of the cross. The Passion of Christ in Theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*. Oxford University Press, Nueva York.



Descendimiento de la cruz y Entierro de Cristo.
Codex Egberti, Reichenau (Alemania), ca. 980.
Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 85v.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C0737.jpg
[captura 20/11/2011]



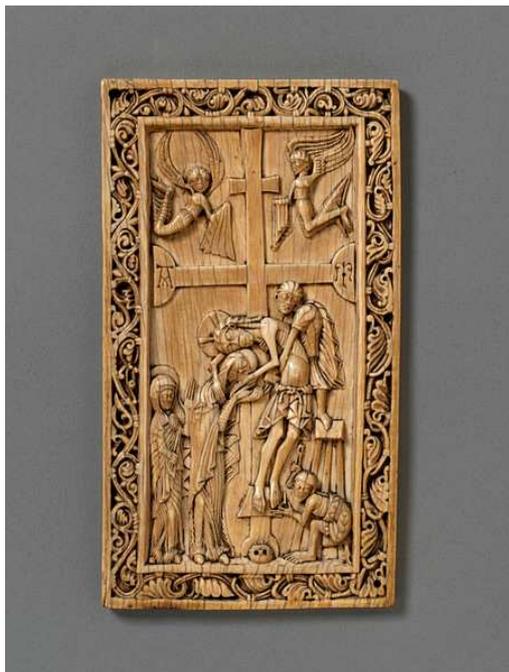
Descendimiento. Machón NE del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), principios del s. XII, relieve en piedra.

[Foto: Fco. de Asís García]



Benedetto Antelami, *Descendimiento*, 1178, catedral de Parma (Italia), relieve en mármol.

<http://www.wga.hu/art/a/antelami/depositi.jpg> [captura 20/11/2011]



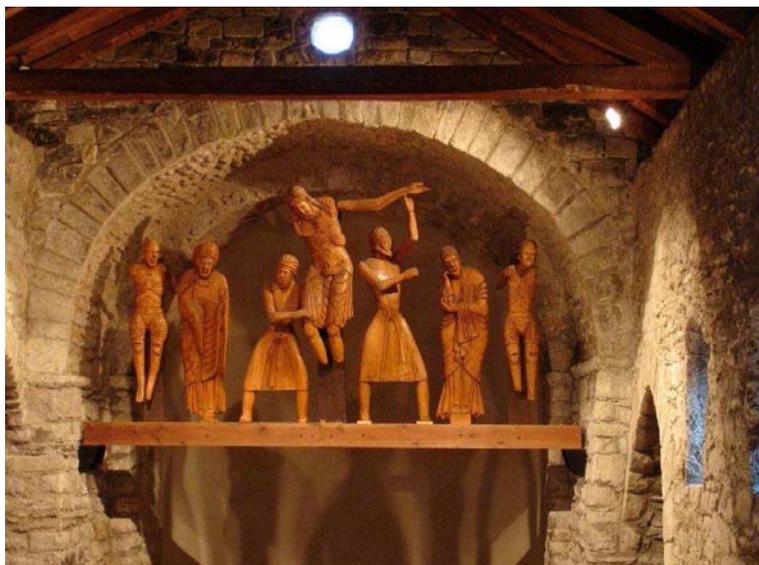
◀ *Descendimiento de la cruz, ca. 1150, Hereford (Inglaterra), marfil. Londres, Victoria & Albert Museum.*

http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2009CA/2009CA7135_jpg_1.jpg
[captura 20/11/2011]



▲ *Descendimiento de la cruz. Códice Pray, 1192-1195, pintura sobre pergamino. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, MNy. 1.*

<http://muvtor.btk.ppke.hu/romanika/pray2.gif>
[captura 20/11/2011]



◀ *Descendimiento, Santa Eulàlia de Erill la Vall, Lérida (España), segunda mitad del s. XII, escultura en madera. Restitución del conjunto escultórico repartido entre el MNAC de Barcelona y el Museu Episcopal de Vic.*

<http://viajes.laopinion.es/wp-content/uploads/2009/04/conjunto-escultorico-en-santa-eulalia-dc2b4-erill-la-vall.jpg>
[captura 20/11/2011]

Santissim Misteri del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, Gerona (España), ca. 1250, escultura de madera policromada.

http://www.nacioidigital.cat/blocdefotos/fotos/gran/santissim_misteri_monestir_de_sant_joan_de_les_abadesses40246.jpg [captura 20/11/2011]





◀ **Maestro de Forlì, *Descendimiento*, 1300-1305, temple sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, depósito en el MNAC de Barcelona.**

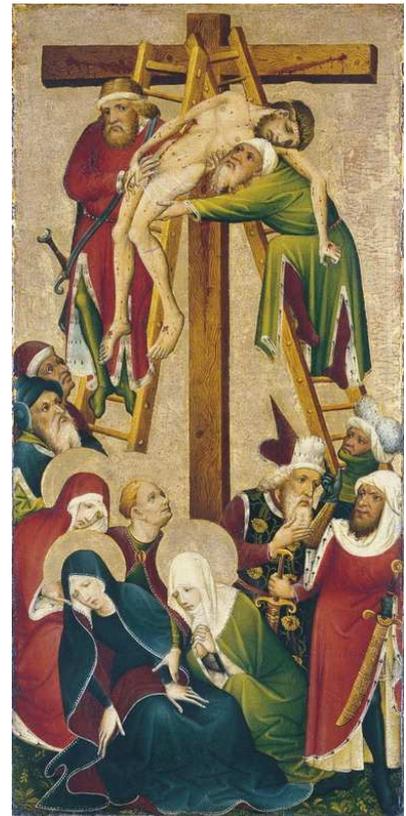
http://www.museothyssen.org/img/obras_grande/1930.71.jpg

[captura 20/11/2011]

▶ ***Descendimiento de la cruz*, maestro anónimo alemán, ca. 1420, temple sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.**

http://www.museothyssen.org/img/obras_grande/1970.19.a.jpg

[captura 20/11/2011]



Duccio di Buoninsegna, *Descendimiento de la cruz*, reverso de la *Maestà*, 1308-1311, temple sobre tabla. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.

http://www.wga.hu/art/d/duccio/maesta/verso_3/verso21.jpg [captura 20/11/2011]



***Descendimiento de la cruz. Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, ca. 1415. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 65, fol. 156v.**

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_156v_-_The_Deposition.jpg?uselang=es [captura 20/11/2011]



**Rogier Van der Weyden, *Descendimiento de la cruz*, ca. 1435, óleo sobre tabla.
Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-descendimiento/> [captura 20/11/2011]

EL DILUVIO UNIVERSAL

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: Según el Génesis, Dios, viendo la maldad que había crecido en la humanidad, decidió exterminarla junto con el resto de seres vivos. Si bien el texto bíblico es sutil al explicar los motivos de esta maldad, parece deducirse de él –y confirmarse a través de otros textos midrásicos– que los pecados de la humanidad tenían que ver con la violencia, la sexualidad y el no cumplimiento de los preceptos divinos¹. En cualquier caso Noé, que era un hombre justo, halló gracia a los ojos de Dios, quien decidió salvarlo. Para ello le pidió que construyese un arca de madera, indicándole las dimensiones de la misma (300 codos de largo, 50 de ancho y 30 de alto) y pidiéndole que la dividiese en tres pisos y que hiciese un tragaluz y una sola puerta en un costado. A continuación le ordenó que metiese en el arca una pareja de cada especie animal así como a los miembros de su familia, pues mandaría un diluvio que exterminaría la humanidad. Así lo hizo Noé y una vez que hubo entrado en el arca con los animales y su familia llovió durante cuarenta días y cuarenta noches, anegándose la tierra. Perecieron todos los seres vivos y el agua cubrió inclusive las cimas de las montañas. El arca de Noé quedó flotando sobre las aguas, que permanecieron altas por espacio de ciento cincuenta días. Al bajar las aguas el arca se posó sobre la cima del monte Ararat. Noé esperó cuarenta días más a que siguieran menguando las aguas y después abrió la ventana y soltó un cuervo, que iba y venía mientras se secaban las aguas. Soltó también una paloma que volvió rápidamente al no encontrar lugar donde posarse. Esperó siete días más y volvió a soltar la paloma que volvió trayendo una ramita de olivo en el pico. De este modo supo Noé que las aguas habían disminuido. Esperó siete días más y soltó por tercera vez a la paloma, que esta vez no regresó. La tierra ya estaba seca. Dios habló a Noé para que sacase los animales y a su familia del arca y para que volvieran a poblar la tierra. Así hizo Noé y una vez fuera ofreció un holocausto de animales en honor a Dios². Yavé prometió que nunca más exterminaría a la humanidad. Como símbolo de esta alianza, cada vez que se cubriera el cielo de nubes, se vería el arco iris.

Palabras clave: Noé; Antiguo Testamento; Diluvio; Pecado; Castigo

Abstract: According to Genesis, God, seeing the evil that had grown in humanity, decided to exterminate them with the rest of the living beings. Although the biblical text is subtle to explain the reasons for this evil, it can be inferred from it –and confirmed through other Midrashic texts– that the sins of mankind had to do with violence, sexuality and non-compliance of the divine precepts³. In any case, Noah was a righteous man and found favor in the eyes of God, who decided to save him. He was asked to build an ark of wood, indicating the dimensions of the same (300 cubits long, 50 wide and 30 high) and he asked him to split into three levels, to make a skylight and a single door on the side. Then God ordered Noah to get a pair of every animal species as well as his family members in the ark, as he would send a flood to exterminate mankind. And Noah did everything that God commanded, and then

¹ Así lo explica MIRALLES MACÍA, Lorena (2007), pp. 285-287, quien ha estudiado en profundidad como era la generación antediluviana según los textos midrásicos.

² Debemos entender el término *holocausto* empleado en este pasaje del Génesis en su acepción de “sacrificio en que se quemaba toda la víctima”, según el diccionario de la RAE, disponible en <http://buscon.rae.es/draeI/> (último acceso 20/6/2011).

³ This is how MIRALLES MACÍA, Lorena (2007): pp. 285-287, the scholar who studied the Midrashic texts regarding the pre-flood generation, explained this.

it rained for forty days and forty nights flooding the earth. The flood killed all living things and the water covered even the tops of the mountains. Noah's ark floated on the water, which remained high for a hundred and fifty days. When the water receded the ark rested upon the summit of Mount Ararat. Noah waited for forty days for the water to dwindle and then he opened the window and let out a raven, which went back and forth while the waters receded. He also released a dove that turned quickly when he could not find a place to land. He waited seven more days and then the dove returned with an olive branch in its beak. Thus Noah knew that the waters had subsided. He waited seven more days and for the third time he set the dove free, but it did not return this time. The land was dry. God told Noah to disembark the animals and his family from the ark and to return to populate the earth. Noah did what was commanded and he offered an animal sacrifice in honor of God⁴. Yahweh promised never to exterminate mankind again. As a symbol of this alliance, each time he covered the sky with clouds, a rainbows would follow.

Keywords: Noah; Old Testament; flood; sin; punishment.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

En el arte medieval pueden hallarse representados distintos momentos de este relato: Dios previendo a Noé del diluvio (por ej. pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe, finales del s. XI), la construcción del arca (por ej. pinturas murales del Monasterio de Sigena, principios s. XIII), la introducción de cada una de las especies animales (por ej. mosaicos de la Catedral de Monreale, s. XII), la entrada de la familia de Noé (por ej. capitel del claustro de la Catedral de Gerona, 2ª mitad s. XII), el arca flotando sobre las aguas en que se hunden los cadáveres de los ya fallecidos (por ej. *Pentateuco de Ashburnham*, s. VI), Noé recibiendo a la paloma que vuelve con la rama en el pico mientras el cuervo va de un lado a otro comiendo carroña (*Beato de Gerona*, s. X; *Biblia de Ávila*, BNE, s. XII; *Salterio de San Luis*, BNF, fol. 3, inicios s. XIII), los animales y la familia de Noé saliendo tras el diluvio (por ej. *Biblia de San Luis*, Catedral de Toledo, fol.10, inicios s. XIII), Noé haciendo el holocausto (por ej. *Biblia de Ávila*, BNE, s. XII; mosaicos de San Marcos de Venecia, s. XIII).

De todos estos episodios el que gozó de mayor fortuna fue aquel que mostraba el arca posada sobre la cima del monte Ararat y a Noé recibiendo a la paloma con la rama de olivo. Dicho arca con frecuencia adoptó forma de Iglesia, en base al paralelismo tantas veces subrayado por los escritores medievales, como es el caso de la ya mencionada *Biblia de Ávila* (véase apartado *Fuentes escritas*).

Fuentes escritas

Los pormenores del diluvio están recogidos en Génesis 6-9⁵. Asimismo el arca, que protegió a la familia de Noé durante las lluvias, fue objeto de diversos comentarios. Fue vista como símbolo de la Iglesia y de Cristo, precisamente por su carácter salvador. A modo de ejemplo pueden citarse los escritos de Hipólito de Roma y San Agustín:

⁴ We have to understand the term “sacrifice” used in this passage of Genesis as meaning “a sacrifice where the whole victim is burnt”, according to the RAE dictionary, found at <http://buscon.rae.es/draeI/> (last accessed on June 20th, 2011).

⁵ Disponible en http://www.teologia.com.es/index.php/RV_1909_G%C3%A9nesis (último acceso 6/4/2011).

- Hipólito de Roma, en *De Christo et Antichristo* (ca. 200) sostenía que: “[...]El mar es el mundo, donde la Iglesia es como un barco sacudido sobre el abismo, pero no destruido, porque lleva consigo al diestro Piloto, Cristo... Su proa es el Oriente; su popa, el Occidente, y su cala, el Sur, y las cañas de su timón son los dos Testamentos. Las cuerdas que la rodean son el amor de Cristo, que une la Iglesia. La red que lleva consigo es el lavacro de regeneración que renueva a los creyentes. El espíritu que viene del cielo está allí y forma una vela espléndida... El barco tiene también anclas de hierro, a saber, los santos mandamientos de Cristo, que son fuertes como el hierro. Tiene además marineros a derecha e izquierda, sentados como los santos ángeles, que siempre gobiernan y defienden a la Iglesia. La escalerilla para subir a la verga es un emblema de la pasión de Cristo, que lleva a los fieles a la ascensión del cielo. Y las velas desplegadas en lo alto son la compañía de los profetas, mártires y apóstoles, que han entrado ya en su descanso en el reino de Cristo [...]”⁶.
- San Agustín, en *De Civitate Dei* (año 426), libro XV, capítulo XXVI explica extensamente que *el arca que mandó hacer Dios en todo significa a Cristo y a su iglesia*⁷. Uno de los fragmentos más repetidos es aquel en que sostiene que el arca es la ciudad de Dios⁸: “[...] mandó Dios a Noé que construyese una Arca para salvarse de la inundación del Diluvio con los suyos, esto es, con su mujer, hijos, nueras y con los animales que por orden de Dios entraron con él en el Arca, lo cual es, sin duda, una figura representativa de la ciudad de Dios que peregrina en este siglo, esto es, de la Iglesia, que se va salvando y llega al puerto deseado por el leño en que estuvo suspenso el Mediador de Dios y de los hombres, el hombre Cristo Jesús, porque aun en las mismas medidas y el tamaño de su longitud, altura y anchura significan el cuerpo humano, con el cual real y verdaderamente, según estaba profetizado, había de venir y vino[...]”. También se reitera el pasaje en que se compara la puerta lateral del arca con la llaga abierta en el costado de Cristo.

Otras fuentes

Noé era mencionado en la *Oración de la recomendación del alma* como símbolo del alma salvada, lo que justificaría su temprana aparición en el arte paleocristiano, y su puesta en relación con otras figuras citadas en este rezo como Isaac, Susana o Daniel.

Extensión geográfica y cronológica

Como acabamos de mencionar, Noé salvado del diluvio es uno de los primeros temas en ser incorporado al repertorio cristiano, pudiendo encontrar un buen ejemplo en la Catacumba de Pedro y Marcelino (Roma, s. III). Es ésta una imagen sintética, en que se prescinde de muchos detalles, reduciendo el relato a lo esencial, de modo que Noé sale del arca con las manos alzadas al cielo en posición de orante, mostrando así pues la influencia de los gestos empleados en la liturgia. El arca, figurada como un cubo con un pequeño tragaluz, ya se ha posado en la tierra mientras las aguas descienden lentamente; de ahí que la paloma con la rama de olivo se aproxime a ella. De este modo se insiste además en la esperanza en la resurrección, noción que ocupó extensamente a los primeros cristianos.

⁶ Texto citado por SEBASTIÁN, Santiago (1985-1986): p. 142.

⁷ El texto completo, traducido al castellano, puede leerse en http://www.iglesiareformada.com/Agustin_Ciudad_15_16-17.html (último acceso 20/6/2011).

⁸ SEBASTIÁN, Santiago (1985-1986): p. 142.

Sin apenas cambios se representa este tema en los sarcófagos coetáneos, como es el caso del sarcófago nº 119 conservado en el Museo Laterano (Roma, s. IV) y centrado en la historia de Jonás. En este caso, es muy evidente el interés por afirmar la resurrección. Jonás y Noé están a punto de perecer y finalmente son salvados, convirtiéndose así en símbolo de Cristo y los cristianos. Jonás es expulsado por un animal marino junto a la costa después de haber pasado tres días en su vientre, mientras Noé agarra con su mano la rama de olivo que trae la paloma. Su presencia en un sarcófago refuerza esta esperanza en la resurrección de la carne.

El tema empezó a ser más narrativo en la plástica bizantina, con ejemplos desde la I Edad de Oro, como el controvertido *Pentateuco de Ashburnham* o *Pentateuco de Tours* (París, BnF, Ms. Nouv. Acq. latin 2334), fechado en torno al siglo VI, mucho más explícito en la representación de los cadáveres de hombres y animales flotando en las aguas bajo el arca aún sellada. Es por tanto una obra que hace más hincapié en el castigo a la humanidad que en la esperanza en la resurrección, pues ninguna referencia hay aquí a Noé salvado. El tema sigue siendo prolijo en detalles en la II Edad de Oro, tal como revelan los mosaicos de la siciliana catedral de Monreale (s. XII), donde el diluvio compone casi un sub-ciclo dentro del Génesis.

De Bizancio pasa a Occidente, teniendo un gran desarrollo en las artes del Románico, donde lo vemos aparecer a modo de ciclo, de modo que además de figurar el diluvio propiamente dicho, aparecen también el antes y el después. Se siguen por tanto las pautas marcadas por el arte bizantino. Es el caso por ejemplo de las pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe o del maltrecho conjunto del monasterio de Sigena, así como los capiteles del claustro de Gerona o el fol.1 de la Biblia de Ávila (BNE).

Sin demasiadas variaciones seguiremos encontrando el tema en el arte bajomedieval, aunque, tal vez en este caso, abundando en los paralelismos tipológicos, como ocurre en el fol. 10 de la Biblia de San Luis de Francia (Catedral de Toledo, s. XIII). En cualquier caso, se den o no estos paralelismos, el tema no pierde el carácter narrativo que había adquirido en el transcurrir de la Edad Media, tal como es visible en el fol.3v del Saterio de San Luis (Bnf, s. XIII).

Soportes y técnicas

Al ser uno de los temas más repetidos del Antiguo Testamento, es posible encontrar el diluvio sobre los más variados soportes: libro ilustrado, mosaico, pintura mural, talla en piedra, etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

El relato del diluvio, tal como es recogido en el Antiguo Testamento, debió tener su origen en la literatura próximo-oriental. De hecho, la historia del diluvio no parece haber nacido en Palestina, un terreno seco y sin apenas agua, sino que más bien parece haber sido importada de Mesopotamia, donde los ríos Tigris y el Éufrates se desbordaban periódicamente provocando inmensas inundaciones. En el sur de Mesopotamia, en torno al III milenio a.C. e inclusive antes, ya se han hallado diferentes versiones del diluvio, aunque el texto que se cita con más frecuencia es un fragmento del *Poema de Gilgamesh*, contenido en la tablilla XI y fechado en la segunda mitad del II milenio a.C., que parece ser la fuente de inspiración más cercana del diluvio bíblico⁹, conocida por los hebreos al ser deportados a Babilonia en los

⁹ Según JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2002): p. 401, “las historias más antiguas [del diluvio] pueden leerse en los textos cuneiformes sumerios gracias a los cuales poseemos amplios fragmentos del tema, si bien con muchas lagunas y, sobre todo, en los textos acadios, que son los que nos ofrecen la mayor información en dos grandes

primeros años del siglo VI a.C.¹⁰. En él, los dioses deciden inundar la tierra para castigar a la humanidad. Pero el dios Ea previene a Utnapishtim para que construya una gran nave y se resguarde en ella junto con su familia y su ganado. Después de llover seis días y seis noches, al séptimo día el mar se calma y la tierra queda convertida en un inmenso lodazal. La nave logra posarse en la cima del monte Nitsir, única tierra que emergía de las aguas. Utnapishtim suelta una paloma y una golondrina, pero vuelven al no encontrar lugar donde posarse. Entonces él mismo sale de su arca y ofrece un sacrificio para apaciguar a los dioses.

Pero el mito mesopotámico del diluvio no sólo pasa al texto bíblico, sino que también influye en la mitología greco-latina, siendo reelaborado por ésta. Es lo que se narra en la historia griega de Deucalión y Pirra, recogida posteriormente por Ovidio en sus *Metamorfosis*¹¹. En el mito griego, Zeus decide enviar un gran diluvio para exterminar a la humanidad. Sin embargo el titán Prometeo previene a Deucalión, rey de Tesalia. Éste construye un arca y entra en ella con su esposa Pirra. “Luego sopló el viento Sur, comenzó a llover y los ríos corrieron con estrépito al mar, el que, elevándose con una velocidad asombrosa, arrasó todas las ciudades de la costa y la llanura, hasta que el mundo entero quedó inundado, con excepción de unas pocas cumbres de montañas, y todas las criaturas mortales parecían haber muerto, menos Deucalión y Pirra. El arca flotó de un lado a otro durante nueve días, hasta que por fin las aguas descendieron y fue a posarse en el monte Parnaso o, según dicen algunos, en el monte Etna; o en el monte Athos, o en el monte Orthrys en Tesalia. Se dice que a Deucalión le tranquilizó una paloma que había enviado en vuelo exploratorio”¹².

Sin embargo, no son estos los únicos dos relatos que presentan similitudes con el diluvio bíblico. Lo cierto es que la historia del diluvio se halla en geografías y cronologías muy diversas¹³, a modo de mito *quasi* universal, lo que ha llevado a pensar inclusive en que las distintas civilizaciones se estén haciendo eco de algún fenómeno natural de tipo catastrófico¹⁴. Así, por mencionar alguno a modo ejemplo, Abenójar (2008) traduce un relato de origen siberiano, más concretamente obi-ugrio, en el que se dice que “por el camino se desata el diluvio, y toda la Tierra queda anegada. Después de siete días y de siete noches, la marea se retira, pero no queda ni rastro de los hombres”¹⁵.

obras, el poema de la Creación del Hombre, conocido por el título de *Atramhasis* o *Inuma ilu*, cuya redacción conocida más antigua pertenece a los siglos XVIII ó XVII a. C. y la tablilla XI del *Poema de Gilgamesh*, en su versión ninivita, versión que podemos fechar en la segunda mitad del II milenio a. C.6. Precisamente en una versión de este tipo debió inspirarse el relato bíblico.”

¹⁰ En su estudio, concluye JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2002): pp. 425-426 que “el relato del Diluvio debió tener su origen en el Sur de Mesopotamia, en una época difícilmente datable, pero en todo caso, en el III milenio o incluso antes. Desde aquí se extendió en todas direcciones constituyendo un motivo muy general, susceptible, en muchos casos, de sufrir modificaciones. Esto es lo que sucedió, por ejemplo, en el relato hebreo”.

¹¹ Las diferencias y similitudes entre el mito mesopotámico y el relato de Ovidio han sido estudiadas extensamente por JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2002): p. 426 quien afirma que “la finalidad ovidiana está lejos de las intenciones de las historias sumeria y acacias, que son básicamente míticas y desde luego tienen poco que ver con la finalidad perseguida por el relato bíblico que, como hemos dicho, constituye una elaboración teológica. Ovidio muestra una intención erudita y literaria, como puede comprobarse a partir de la elección de sus motivos y episodios frente a la selección efectuada por las otras literaturas”.

¹² Esta historia la recoge GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (1969): p. 137.

¹³ Véase por ejemplo el mito indio que recoge MAGNONE, Paolo (2006).

¹⁴ Véanse los párrafos introductorios de JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2002): p. 400, y un estudio mucho más extenso, crítico y politizado en AYALA-CARCEDO, Francisco J. (2004): pp. 121-123.

¹⁵ ABENÓJAR SANJUAN, Óscar (2008): p. 6.

Prefiguras y temas afines

A causa del diluvio, Noé fue visto como prefigura de Cristo ya que era el hombre justo salvador de la humanidad. Otros pasajes de su vida reforzaron en este paralelismo; así el episodio de la embriaguez en que Noé es escarnecido por uno de sus hijos fue considerado prefigura de la Pasión de Cristo, burlado y despojado de sus ropas antes de ser crucificado (véase este paralelismo en el fol.10 de la *Biblia de San Luis*, Catedral de Toledo, siglo XIII). Asimismo el Diluvio fue considerado prefigura del Bautismo y del Juicio Final.

Por otra parte, en la literatura rabínica podemos encontrar un paralelismo entre el castigo con agua y el castigo con fuego, e inclusive comparaciones entre el término *diluvio de agua* y *diluvio de fuego*. Por ello, termina produciéndose una afinidad entre el diluvio universal que destruye la tierra y del que se sólo se salva Noé y la lluvia de fuego y azufre que destruye Sodoma y de la que sólo se salva Lot¹⁶. De alguna manera esta idea debió pasar al mundo cristiano, y por ello entre los castigos representados en los programas iconográficos dedicados al Génesis no suele faltar ninguno de los dos (véanse por ej. las pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe, finales del s. XI, o los mosaicos de la catedral de Monreale, s. XII).

Selección de obras

- Noé saliendo del arca. Catacumba de Pedro y Marcelino, Roma (Italia), pintura mural, s. III.
- Noé comparado con Jonás. Sarcófago nº 119 del Museo Laterano de Roma (Italia), s. IV, bajorrelieve en piedra.
- Diluvio. *Pentateuco de Ashburnham*, manuscrito iluminado, s. VI. París, Bnf., Ms. Nouv. Acq. Latin 2334.
- Dios avisa a Noé y diluvio universal. Bóveda central de la abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), pintura mural, finales del s. XI.
- Noé y su familia entrando en el arca. Capitel del claustro de la catedral de Gerona (España), bajorrelieve en piedra, s. XII.
- Ciclo del diluvio. Catedral de Monreale (Italia), mosaico, s. XII.
- Ciclo del diluvio. Sala capitular del monasterio de Sigüenza, Huesca (España), pinturas murales, primer tercio del s. XIII. Barcelona, MNAC.
- Diluvio y holocausto de Noé. *Biblia de Ávila*, manuscrito iluminado, finales del s. XII. Madrid, BNE, Ms. Vitr. 15.1, fol. 2.
- Diluvio y embriaguez de Noé. *Biblia de San Luis*, París (Francia), s. XIII. Catedral de Toledo (España), fol. 10.
- Diluvio. *Salterio de San Luis*, manuscrito iluminado, París, ca. 1270. París, BnF, Ms. Latin 10525, fol. 3v.

Bibliografía

ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar (2008): “Los dioses del panteón ugro y la epopeya de la inundación del cielo y de la tierra”, *Culturas populares. Revista electrónica*, nº 7, 20 pp.

¹⁶ MIRALLES MACÍA, Lorena (2007): pp. 304-305.

- AYALA-CARCEDO, Francisco J. (2004): “Las ciencias de la Tierra y la Biblia. Una aproximación desde la razón científica”, *Investigaciones Geográficas*, nº 34, pp. 101-137.
- CLEUZIOU, Serge (1996): “Ur, la ciudad del diluvio”, *Arqueología: paseos virtuales por civilizaciones desaparecidas*, pp. 88-93.
- CONTESSA, Andreina (2009): “Noah’s ark and the ark of the covenant in Spanish and Sephardic medieval manuscripts”. En: *Essays Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, pp. 171-189
- DIATROPTOV, Pavel D. (2006): “Some specifications of the images of Noah’s Ark in early Christian art”, *Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel*, pp. 853-855.
- FROT, Y. (1986): “L’interprétation ecclésiologique de l’épisode du déluge chez les Pères des trois premiers siècles”, *Augustinianum*, vol. 26, pp. 335-348.
- GÁLLEGO, Julián (1987): “El diluvio universal”, *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 484-486, p. 34.
- GATCH, Milton McCormick (2000): “Noah’s raven in Genesis A and the illustrated Old English Hexateuch”. En: *Eschatology and Christian Nurture. Themes in Anglo-Saxon and Medieval Religious Life*. Ashgate, Aldershot, pp. 1-32.
- GRABAR, André (1966): *Le premier art chrétien (200-395)*. Gallimard, París [traducido al castellano por la editorial Aguilar, Madrid, 1967]
- GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2000) (1ª traducción al castellano 1969): *Los mitos hebreos*. Alianza Editorial, Madrid.
- JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2002): “El tema del diluvio en Ovidio y sus precedentes en las literaturas orientales”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 22, nº 2, pp. 399-428.
- MAGNONE, Paolo (2006): “El mito indio del diluvio en su relación con los cuentos clásico y próximo-orientales”, *Saravasti: estudios de Oriente-Occidente para impulsar un renacer humanista*, nº 9, pp. 151-160.
- MIRALLES MACÍA, Lorena (2007): “La generación del diluvio según la descripción del Midrás Levítico Rabbá”, *Sefarad*, vol. 67, nº 2, pp. 283-309.
- RABANAL ALONSO, Manuel Abilio (1991): “Paralelos entre el poema de Gilgamesh y el Génesis (caps. III- IV y VI-VIII)”, *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, nº 13, pp. 193-210.
- RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l’art chrétien. Volumen II- Parte I (Iconographie de la Bible-Ancien Testament)*. Presses Universitaires de France, París.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1985-1986): “El claustro de la catedral de Girona como imagen de la Iglesia”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, nº 28, pp. 135-156.
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Ángeles (1987): “El arca de Noé, origen de la iconografía de las siete iglesias en los Beatos”. En: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A) de 1985*. Universidad de Málaga, Málaga, pp. 363-384

SHALEM, Avinoam (2001): “Why is the lion always in a state of fever?: the legend of the sick lion in Noah’s ark as depicted in the mosaics of San Marco in Venice and the cathedral in Monreale”, *Cahiers archéologiques*, vol. 49, pp. 39-46.

SHANI, Raya Y. (2002): “Noah’s Ark and the ship of faith in Persian painting from the fourteenth to the sixteenth century”, *Jerusalem studies in Arabic and Islam*, vol. 27, pp. 127-203.

VILLASEÑOR, Fernando (2006): *Introducción a la iconografía del Antiguo Testamento y sus grandes ciclos en la Edad Media de Occidente*. Liceus.



Noé saliendo del arca.

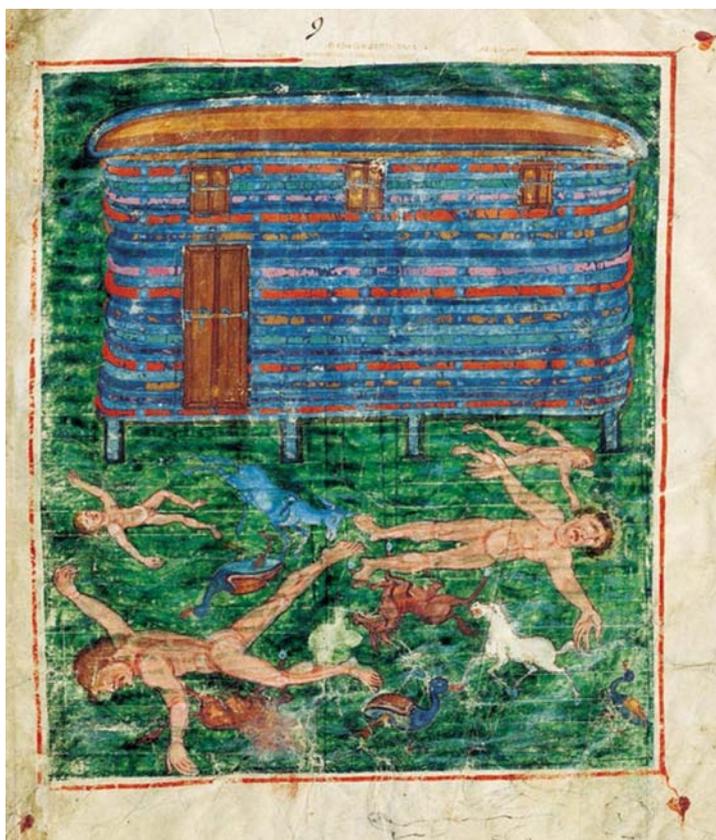
Catacumba de Pedro y Marcelino, Roma (Italia), pintura mural, s. III.

http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commission/archeo/images/noe_big.jpg [captura 20/11/2011]

Noé comparado con Jonás.

Sarcófago nº 119 del Museo Laterano de Roma (Italia), s. IV, bajorrelieve en piedra.

http://www.dartmouth.edu/~classics/rome2003/updates/week9_10/1119vat10Web.JPG [captura 20/11/2011]



Diluvio.

Pentateuco de Ashburnham, manuscrito iluminado, s. VI. París, Bnf., Ms. Nouv. Acq. Latin 2334.

<http://www.turismo-prerromanico.es/arterural/MINIATUR A/PENTATEUCO/PAT09V.jpg> [captura 20/11/2011]



Anuncio de Dios a Noé y diluvio universal.

Bóveda central de la abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), pintura mural, finales del s. XI.

[fotos: Fco. de Asís García]



Noé y su familia entrando en el arca.

Capitel del claustro de la catedral de Gerona (España), bajorrelieve en piedra, s. XII.

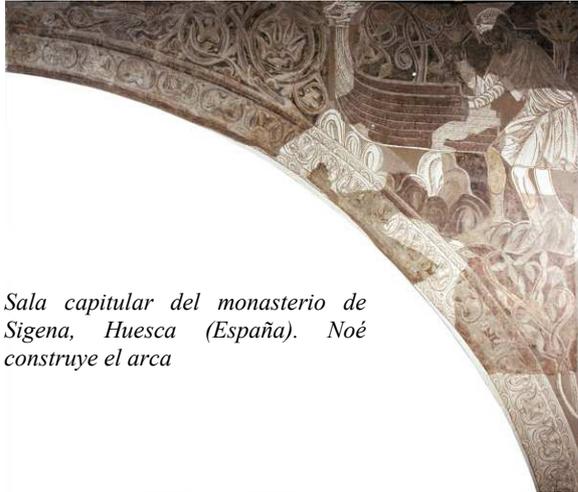
http://farm3.staticflickr.com/2710/5812723088_6b094e88e0_b.jpg
[captura 20/11/2011]



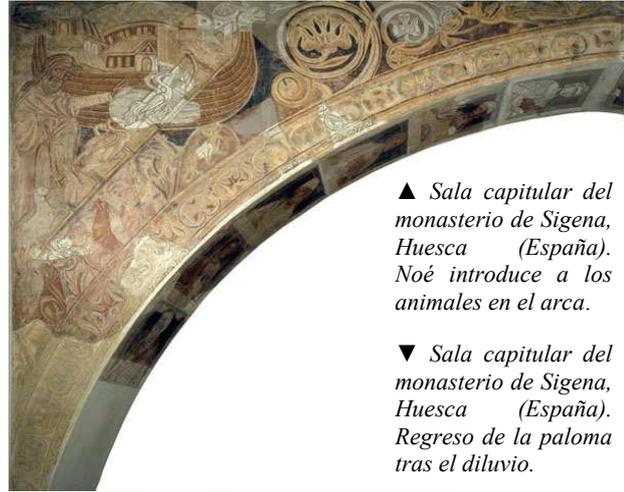
Noé recibe a la paloma que vuelve con la rama de olivo.

Catedral de Monreale (Italia), mosaico, s. XII.

<http://01varvara.files.wordpress.com/2010/12/01d-monreale-st-noe-and-the-ark-e1298310106883.jpg>
[captura 20/11/2011]



Sala capitular del monasterio de Sigena, Huesca (España). Noé construye el arca



▲ Sala capitular del monasterio de Sigena, Huesca (España). Noé introduce a los animales en el arca.

▼ Sala capitular del monasterio de Sigena, Huesca (España). Regreso de la paloma tras el diluvio.

▲► **Ciclo del diluvio.**

Sala capitular del monasterio de Sigena, Huesca (España), pinturas murales, primer tercio del s. XIII. Barcelona, MNAC.

http://art.mnac.cat/image_big.html?id=068705-002
http://art.mnac.cat/image_big.html?id=068705-003
http://art.mnac.cat/image_big.html?id=068705-004
 [capturas 20/11/2011]



▼ **Retorno de la paloma al arca.**

Salterio de San Luis, manuscrito iluminado, París, ca. 1270. París, BnF, Ms. Latin 10525, fol. 3v.

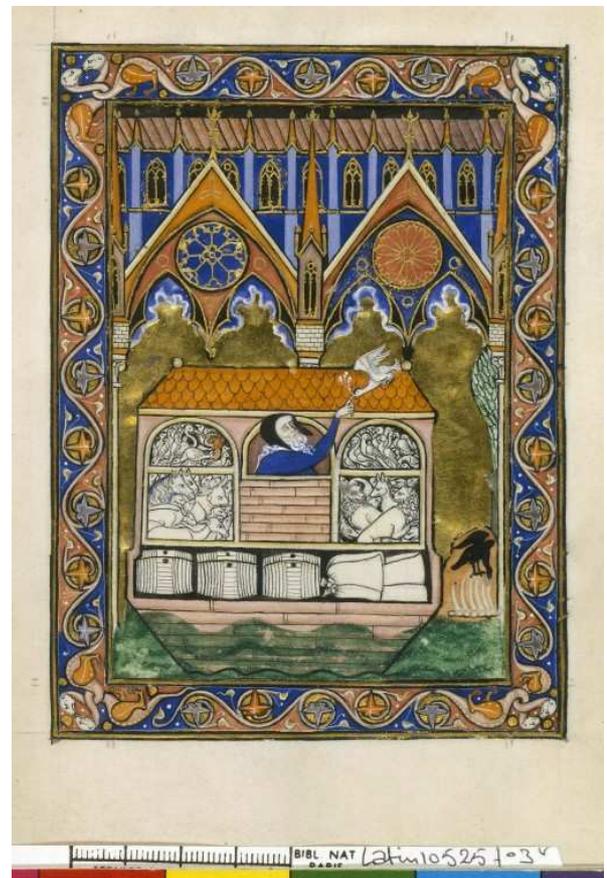
<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-07904226&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> [captura 20/11/2011]



▲ **Diluvio y holocausto de Noé.**

Biblia de Ávila, manuscrito iluminado, finales del s. XII. Madrid, BNE, Ms. Vitr. 15.1, fol. 2.

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=200&dvs=1333581553988~190 [captura 20/11/2011]



EL ENCUENTRO DE LOS TRES VIVOS Y LOS TRES MUERTOS

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

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

Resumen: El *encuentro de los tres vivos y los tres muertos* muestra un encuentro casual en el que tres hombres sanos, gozosos de la vida y despreocupados, en edad adulta, de elevada condición social (normalmente tres reyes o un sacerdote, un noble y un burgués) que, aparentemente, no conocen el dolor, van de cacería y al torcer una curva del camino o al llegar a un cruce de caminos marcado por una cruz de término, se encuentran de súbito con tres muertos cuyos cadáveres están *podridos y comidos por los gusanos*. En algunas versiones los muertos recobran momentáneamente la palabra para advertir a los vivos *éramos lo que sois, lo que somos seréis*, mientras que en otras los muertos permanecen inertes dentro de sus ataúdes y es un ermitaño el que advierte a los vivos de la caducidad de los bienes terrenos. Los vivos, impresionados por la visión, cambian de actitud existencial y, desde ese momento, cuidan de sus almas, temerosos de la cercanía de la muerte. El tema procede de la literatura sapiencial budista, donde el príncipe Sidartha Gautama tuvo cuatro encuentros, uno de ellos con un muerto, antes de convertirse en Buda¹. Debió pasar a la literatura Persa y Abbasí a través de las rutas de comercio² y llegó a occidente muy transformado, con los protagonistas triplicados para ganar intensidad dramática³.

Palabras clave: muertos; vivos; esqueletos; ermita; encuentro.

Abstract: The meeting of the three living and the three dead shows an occasional meeting of three carefree very relevant men (normally three kings or a priest, a nobleman and a member of the upper-middle class) who enjoy life in their adulthood. These three men, apparently not acquainted with pain, go hunting and, on turning a curve or reaching a crossroads marked by a landmark, come up against three dead whose corpses are rotten and eaten by maggots. In some versions the dead ones regain consciousness for a moment to warn the living ones, we were what you are, what we are you'll be. However, in others the dead ones lie lifeless inside their coffins and it is a hermit that warns the living ones about the expiry of earthly goods. The living ones, impressed by the vision, change their existential attitude and, from that moment on, look after their souls, afraid of death's proximity. The topic comes from the Buddhist sapiencial literature by which the Prince Siddhartha Gautama had four

¹ La noticia escrita más antigua al respecto es el relato de los cuatro encuentros del príncipe Siddhartha Gauthama (el tercero de los cuales es con un cortejo fúnebre), que vivió en el siglo VI a. de C. Las líneas argumentales occidentales son idénticas a las de Oriente y el Islam, aunque su sentido es sensiblemente distinto. La idea moralizante que encierra la historia del príncipe Siddhartha es universalmente válida, puesto que plantea el contraste entre el cuerpo joven, hermoso y lleno de vida, que se encuentra, de repente, con la corrupción de la carne. En el Occidente cristiano este contraste acaba siendo un *memento mori et nunc pecabis* o un *mundi transit*. En opinión de BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 241: *se abrevia el desarrollo búdico, pero expresa la misma idea en los mismos términos*.

² En el poeta árabe Adri y en la literatura árabe antigua, se documenta el encuentro del rey Norman de Hira con los muertos de un cementerio.

³ Según RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1955-1959): t. I, vol. 2, pp. 664-665 “su popularidad se debe sobre todo a los predicadores, quienes de buena gana atemorizaban a su grey con esta historia de fantasmas cuyas moralejas empleaban en los sermones. En particular, contribuyeron a su difusión los órdenes mendicantes de los franciscanos y los dominicos”.

meetings, one of them with a dead, before becoming Buddha⁴. It must have passed to both the Persian and Abbasid literature through the trading routes⁵ and it reached the West deeply transformed, with the main characters tripled to gain dramatic intensity⁶.

Keywords: dead; living; skeleton; hermitage; meeting.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos se encuentra en la literatura y bibliografía francesa con la expresión: *le dit des trois morts et des trois vifs* o *les trois vivant et trois mortis*, en la bibliografía inglesa como: *the three living and three dead*, *Legend of the tree living and the three dead* o *the three quick and the three dead*, en la bibliografía alemana como: *Die drei Leben und drei Toten*, *Die legende der drei Lebendigen und der drei Toten* o *Der spruch der Toten und der Lebenden*, en la italiana como: *Il contrasto (l'incontro) dei tre vivi et dei tre morti* y en holandés como: *legende van de drie levenden en de drie dooden*. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de expresarlo son muy heterogéneas, pudiendo incluir el término reyes para aludir a los vivos (*kings*).

Atributos y formas de representación

La temática de los tres vivos ante los tres muertos incluye necesariamente a los vivos enfrentados a los muertos, estos últimos descritos en las fuentes literarias como hombres *podridos y comidos por los gusanos*. Dependiendo de las fuentes los vivos pueden ser un rey, un sacerdote y un burgués (por tanto, símbolo de los tres estamentos), o tres monarcas, o un rey y tres príncipes, o tres cazadores aristócratas o, incluso, tres burgueses ricos, en todo caso, tres individuos de condición acomodada y lujosamente vestidos. Los muertos pueden estar inertes, dentro de sus ataúdes o incorporarse e intentar salir del osario o del sepulcro. Si están inertes, los vivos quedan estupefactos al contemplar los cadáveres en estado de putrefacción y esto les da ocasión para reflexionar sobre la caducidad de la vida. Junto a los muertos puede haber un ermitaño que inicia con los vivos un diálogo y les advierte de la fugacidad de la vida y de la necesidad de conducirla por el recto sendero del buen comportamiento. Si los muertos recobran la vida, se les representa incorporándose o saliendo de sus tumbas, ya sea tranquilos y quietos ya sea avanzando hacia los vivos. En ambos casos, los muertos, sin necesidad del ermitaño, toman la palabra y entablan un diálogo con los vivos. La reflexión sobre la caducidad de los bienes terrenales surge de la conciencia de los vivos de lo que han de ser en un futuro cercano, puesto que los muertos les hacen una siniestra advertencia: *éramos lo que*

⁴ The oldest written text on this is the story of the four encounters of Gauthama Prince Siddhartha (the third of which deals with a funeral procession), who lived in the sixth century BC. The Western plot lines are identical to those coming from the East and Islam, although their meaning is substantially different. The moralizing idea that encloses the story of Prince Siddhartha is universally valid since it raises the contrast between the young and beautiful body full of life, with the sudden corruption of the flesh. In the Christian West this contrast becomes *the memento mori et nunc pecabis* or *transit mundi*. According to BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 241 the Buddhist concept is abbreviated, but it expressed the same idea in the same terms.

⁵ The meeting of the King Norman of Hira with the dead in a cemetery is documented by the Arab poet Adri and in ancient Arabic literature.

⁶ According to Reau, Louis (1996) (1st ed. 1955-1959): t. I, vol. 2, pp. 664-665: "its popularity is mainly due to the preachers, who willingly terrorized their flock with this ghost story whose moralizing lessons they frequently used in their sermons. In particular, it was the mendicant orders of the Franciscans and the Dominicans who contributed to spread this theme."

*sois, lo que somos seréis*⁷. Los vivos, impresionados por la visión, cambian de actitud existencial y, desde ese momento, cuidan de su espíritu, temerosos de la muerte. En algunos relatos, después del diálogo, los muertos adoptan una actitud agresiva hacia los vivos y los persiguen o amenazan. El sentido profundo del encuentro de los vivos y los muertos debe descifrarse en relación con libro bíblico del *Eclesiastés*⁸.

En cualquier caso, conocemos dos versiones occidentales del encuentro de los vivos y los muertos que deben datarse en el siglo XIII. Éstas se fueron enriqueciendo con anécdotas y detalles locales a lo largo de los siglos XIV y XV y dieron origen a variantes nacionales específicas, si bien el tronco común se reconoce con facilidad. La versión italiana del siglo XIII, de la que tenemos tan sólo ejemplos iconográficos, se ha contrapuesto a la versión francesa, de mediados del siglo XIII, de la que tenemos ejemplos literarios e iconográficos que se proyectaron por toda Europa. Ambas versiones, en lo formal, son casi idénticas, con los muertos estáticos, tendidos sobre sus féretros o en pie, vueltos a la vida, pero separados de forma clara del espacio que ocupan los vivos.

El relato italiano es conocido a través de ejemplos iconográficos y desarrolla la idea del encuentro de tres vivos (ocasionalmente noble, clérigo y burgués o, simplemente tres nobles ricamente vestidos) con tres muertos. Los vivos están atónitos ante la visión de los muertos. No hay diálogo, sino que mantienen la idea de meditación sobre uno mismo, reforzada por la presencia de un ermitaño que contempla la escena y reflexiona sobre la caducidad de la vida. La aparición de los tres estamentos simboliza la idea de la universalidad de la muerte, para la cual no existen privilegiados. En principio, los tres caballeros son cazadores, suelen aparecer montados a caballo y uno de ellos es cetrero. Los tres muertos aparecen tendidos e inertes dentro de sus ataúdes, o en el momento en que cobran vida, levantándose y saliendo de sus tumbas como si se levantaran de una cama, tal y como son representados en la catedral de Atri hacia 1260⁹. Ocasionalmente, los muertos exhiben una

⁷ La advertencia que los muertos hacen a los vivos: *éramos lo que sois, lo que somos seréis*, es un calco de la epigrafía latina que puede leerse en numerosas laudas del periodo imperial, asociando el epígrafe a la imagen de la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*. En las puertas de muchos cementerios y osarios de la Edad Contemporánea, junto a la representación de dos tibias y una calavera, puede leerse el epígrafe: *Detente, caminante y mira si no hay dolor como el nuestro. Yo fui como tú eres, tú serás como nosotros*.

⁸ Vid. *Eclesiastés*, 1, 1-11; particularmente el versículo 11 que dice: “nadie se acuerda de los antiguos y lo mismo pasará con los que vengan: no se acordarán de ellos sus sucesores” (*Biblia del Peregrino*, Bilbao, 2001, trad. Luis Alonso SCHÖKEL).

⁹ Los frescos de la Catedral de Atri, ejecutados hacia 1260, son un perfecto modelo iconográfico para el modo italiano de representar el encuentro en el siglo XIII. El fresco se distribuye en dos paredes de modo que la esquina de la habitación sirve para separar el ámbito de los vivos del de los muertos. En la pared situada a la izquierda del espectador, se sitúan tres esqueletos sentados sobre una suerte de sarcófago-osario. Los esqueletos están tranquilos, con las manos sobre las piernas. RÉAU, Louis (1996): t. I, vol. 2, p. 665, defiende el primitivismo de esta composición por el hecho de que sólo se representaron dos esqueletos. Es decir, en origen eran tres vivos que se encontraban con un número no prefijado de muertos, que acabaron siendo tres, quizá por contaminación mimética con la historia de los Reyes Magos, o, simplemente, por el simbolismo del tres unido a la universalidad del mensaje que daban a los vivos, dado que era válido para los tres continentes entonces conocidos: Europa, África y Asia. Otro factor que podría explicar el préstamo icónico es que en la iconografía de los Reyes Magos estos se encuentran en un cruce de caminos y desde él hacen el recorrido juntos hasta llegar a su destino y los tres van montados a caballo, exactamente igual a como se representa a los vivos ante los muertos, cuyo encuentro, de conformidad a algunas versiones, se produce en un cruce de caminos, yendo los tres montados a caballo, pero esta vez, los caballeros se encuentran con los muertos, no con el Salvador. En Atri, los vivos se distribuyen en la pared de la derecha. Son tres hombres, de pie, ricamente vestidos, que abren los brazos en gesto de sorpresa al ver los esqueletos. El primero de los vivos es un sacerdote vestido con alba y hábito marrón de franciscano. El segundo es un hombre armado con una espada, abrigado con una capa y gorro rico, que denuncia ser noble. El tercero es un joven, con la cabeza descubierta, guantes en las manos y una espada

actitud agresiva frente a los vivos. El modelo iconográfico italiano es muy flexible y abierto a introducir detalles anecdóticos. Para enriquecer el tema pueden representar a los sirvientes que acompañan a los nobles en la cacería, los perros, el halcón que, asustado por la aparición de los tres muertos, alza el vuelo, temeroso, en una actitud idéntica a la de los hombres. A partir del siglo XIV se incluye en la composición un ermitaño, que se ha identificado como el anacoreta egipcio San Macario, si bien la identificación con el santo de la tebaida parece muy difícil de justificar¹⁰.

En resumen, en el relato a la italiana los muertos y los vivos se triplican para dar mayor fuerza dramática pero el ermitaño ayuda a reconducir la escena.

Desde mediados del siglo XIV, como consecuencia de la convulsión de la Peste Negra de 1348 y de la visión de múltiples epidemias, se empezó a representar el cadáver de los tres muertos en distintos momentos del proceso de corrupción. Se ha intentado comparar la iconografía de los cadáveres en descomposición con la descripción de las nueve fases de la corrupción de los cadáveres en la literatura china y japonesa¹¹, sin embargo no es necesaria la llegada a occidente de la literatura oriental, pues basta con observar la degradación de un cadáver para relatar cómo afecta a los cuerpos el paso del tiempo¹².

Del relato francés tenemos versiones escritas en el siglo XIII y ejemplos iconográficos que se alejan sensiblemente del modelo italiano. El relato francés genera un sistema figurativo diferente porque en él se presenta a tres cadáveres de pie, que han vuelto a la vida, frente a tres señores, noblemente vestidos, normalmente aristócratas, príncipes o reyes, en actitudes de diálogo (de ahí que hablemos de *dit*). Vivos y muertos gesticulan con las manos, como si estuvieran argumentando sus ideas, contrarias y enfrentadas. Los muertos han vuelto a la vida o se han convertido en tres espectros que asumen un papel activo en el diálogo. Los vivos no tienen miedo de los muertos y desde espacios separados hablan sobre el pecado del orgullo, como si los vivos tuviesen en los muertos una imagen especular en la que mirarse¹³. Los tres caballeros, ricamente vestidos, pueden ceñir corona en la frente y uno de ellos lleva un halcón para indicar que dominan el arte de la cetrería, prerrogativa propia de la nobleza. El encuentro se compone de modo especular, reduplicando la gestualidad de las manos, las cabezas, ojos y bocas, con la única salvedad de que los vivos están tristes y los muertos se ríen de los vivos, tal y como puede observarse en el Salterio de Arundel, obra que Robert de Lisle regaló a sus

ceñida a la cintura y podría ser un burgués llevándose la mano al pecho. A la derecha de la composición, una multitud de hombres y un caballo representan el séquito que les acompaña. Un pájaro, cuya especie no se puede identificar, huye asustado, dando la espalda a los muertos como si huyera en dirección opuesta. No hay desarrollo de paisaje, sino briznas de hierba a los pies y franjas horizontales monocromas, que denuncian una cierta dependencia formal con la pintura tardo-románica. Ferdinando Bologna estima que es la más antigua representación del tema en occidente, de hacia 1240-1250, y la estudia como obra relacionada con la corte de Federico II: BOLOGNA, Ferdinando (1969): pp. 41-47.

¹⁰ RÉAU, Louis (1996): p. 666.

¹¹ El repudio de la vejez, la fealdad, la enfermedad y la muerte dio origen a un subgénero literario oriental llamado *bihatsa rasa*, que significa *sentimiento de lo asqueroso*, común a la repudia del cuerpo tal y como la entendían los monjes de la Edad Media en sus sermones. Ejemplos interesantes son la descripción de la tumba de una emperatriz Dan Rin y la tumba de la poetisa Ono no Komachi y los sermones de Odón de Cluny que recoge HUIZINGA, Johan (1995): pp. 198-199: *La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel [...], sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. [...] encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?*

¹² ANDERSON, W. (1886): p. 87, nº 77 y p. 121, nº 205; CHIHAI, P. (1988), pp. 43-126.

¹³ SERVIÈRES, G. (1926): pp. 19-36.

hijas Audre y Alborou en 1339 y, conservada en la British Library, ejecutada, dependiendo de la corriente historiográfica que lo analice, entre 1310 y 1339, y cuya estética se clasifica dentro del gótico lineal fuertemente influido por los modos artísticos franceses, atribuido al maestro Thomas, influenciado por el arte de Jean Pucelle¹⁴.

En el encuentro a la francesa predomina el diálogo directo entre vivos y muertos, de modo que no es necesaria la presencia de ningún ermitaño. Según Huizinga *hay, sin duda alguna, en todas estas reflexiones un espíritu enormemente materialista, que no puede soportar la idea de la caducidad de la belleza, sin dudar de la belleza misma*¹⁵. En lo iconográfico, la imagen suele enfrentar tres cuerpos bellos, firmes y tersos frente a tres cadáveres corruptos, flácidos, fétidos y descompuestos. En realidad, es la viva imagen del tópico literario *Ubi sunt?*, característico de la elegía y de los sermones desde la Alta Edad Media. La imagen ayuda a preguntarse: *¿dónde están las antiguas glorias terrenales?* El tópico literario está presente ya en la literatura del siglo XII, en los escritos de Bernardo de Morlay¹⁶, pero tardó muchísimo en ser expresado de forma visual. De hecho no lo hizo de un modo decidido hasta mediados del siglo XIV. Muchos historiadores del arte se han preguntado por qué razón el tópico de la caducidad de la vida tardó tanto en incorporarse al repertorio de las artes visuales. No hay una respuesta clara ni unívoca, pero de lo que no hay duda es que para representar en comparativa un cuerpo bello y en plenitud enfrentado a uno en estado de putrefacción y deterioro, es necesario un cierto grado de plasticidad y una notable habilidad técnica en las artes visuales, que sólo se alcanzó al final de la Edad Media, así como una capacidad de observación de lo natural que no se alcanzó hasta mediados del siglo XIII. Irrumpe así en la sensibilidad occidental el realismo naturalista e inclusive el expresionismo dramático, del que hay buenos ejemplos en las versiones franco-flamencas y alemanas del encuentro de vivos y muertos durante el siglo XV. Precisamente, esta nueva percepción del mundo hizo más fácil traducir a imágenes pictóricas o escultóricas lo que hasta entonces había permanecido expresado en el mundo del pensamiento abstracto de la poesía y los sermonarios¹⁷.

En su origen, los tres vivos encuentran a los tres muertos tendidos en sus tumbas, en un completo silencio, reducidos a la quietud de un cementerio y al despiadado realismo de la degradación del cuerpo inerte. Esa imagen dio paso a esqueletos que se ponen de pie, reviven,

¹⁴ Vivos y muertos componen una imagen especular. Los vivos son tres reyes coronados y ricamente vestidos con túnicas y mantos. Uno de los monarcas lleva cetro y se coge las manos en gesto compungido. Los otros dos, representados con los cuerpos incurvados, se cogen de la mano y miran abiertamente a los muertos. Uno se lleva la mano a la barbilla y el otro lleva en la mano izquierda un halcón. Los muertos se agrupan de modo especular. Los dos muertos más cercanos a los reyes que se cogen de la mano, se tocan también. Uno de los cadáveres lleva las manos puestas sobre el pecho y tiene el vientre lleno de gusanos que le están devorando, mientras el otro le toca el hombro y ya no tiene fuerza suficiente en las vértebras para sostener la cabeza sobre el cuello. El último muerto está representado de frente. Los tres miran con los ojos muy abiertos y sonríen con muecas que se contraponen a las caras tristes de los tres reyes. Están representados en el momento en que los muertos se dirigen a los vivos para decirles: *Tu serás pronto, como yo, un cadáver fétido pasto de gusanos*, detalle este último recogido en todos los relatos que incluyen el diálogo. British Library, Arundel, ms. 83 II, fol. 127. La dependencia de los modelos británicos y franceses es fácil de advertir si se compara esta miniatura con otra que ilustra el poema de Baudouin de Condé que se conserva en la Biblioteca Nacional de París y depende formalmente de la miniatura inglesa pero estiliza las figuras y mata la intensidad del color. Biblioteca del Arsenal, ms. 3142, fol. 311v. ver 1285 y ss. Walters art Gallery de Baltimore, ms. 51, fol. 1-2. WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert, (2005): pp. 200-201.

¹⁵ HUIZINGA, Johan, (1995), p. 211.

¹⁶ *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* significa *por su nombre subsiste la antigua rosa, sólo nos quedan los nombres desnudos*. ¿Qué queda de toda belleza humana? sólo el recuerdo y el nombre. WRIGHT, Th. (1872): vol. II, p. 37.

¹⁷ HUIZINGA, Johan (1995): pp. 197-198.

salen de sus tumbas, invaden el espacio de los vivos, cobran vida, hablan, y, desde el siglo XV se mueven con tanto ritmo que llegan a bailar y acaban representados con tanta o más vitalidad que los vivos. Es entonces cuando los muertos transgreden las leyes de la naturaleza. En opinión del profesor Richard Buxton, el lugar de un muerto es la tumba y el más allá¹⁸. Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, un muerto que sale de la tumba, que está de pie o baila, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde. En la visión sobrenatural de los tres encuentros, los muertos vuelven al siglo, no están en el sitio que les corresponde, se levantan y es como si sus espíritus no pudieran descansar, poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico. Algo sobrenatural les obliga a hablar en el encuentro.

Desde la segunda mitad del siglo XIV se documentan algunos conjuntos pictóricos y escultóricos que asocian la representación del encuentro de vivos y muertos al triunfo de la muerte y la danza macabra. Esta asociación iconográfica no depende de ningún área geográfica, sino que parece responder a una exaltación moralizante de la caducidad de la vida y la cercanía de la muerte. Dentro de esta categoría deben ser estudiadas las pinturas dedicadas al triunfo de la muerte del camposanto de Pisa, cuya autoría es objeto de vivos debates y controversias. Las corrientes historiográficas tradicionales defienden su adscripción al pintor trecentista Francesco Traini entre 1350 y 1360¹⁹. Sin embargo, la ausencia de documentación contractual, firmas o fuentes escritas que indiquen una autoría clara, ha hecho que se baraje la posibilidad de adscribir las a Buonamico Buffalmacco por razones puramente formales y por el hecho de haber estado el pintor en Pisa en 1336²⁰. En ellas se desarrolla un paisaje con unos monjes ermitaños en oración que han renunciado al mundo. Los tres muertos están dentro de sus ataúdes, en diferentes estados de descomposición: uno de ellos con rica mortaja y vientre hinchado, otro con serpientes y otras alimañas propias de los cuerpos en descomposición. Precisamente, el espanto ante la descomposición del cuerpo ayuda a explicar el altísimo valor que se atribuía a los cuerpos incorruptos de los santos, a la ascensión de Cristo a los cielos y la asunción de la Virgen, que les libraban de la corrupción terrena. El séquito de los vivos, noblemente vestidos, acompañados de sus perros y aves de presa, siente miedo y este se capta a través de diferentes gestos. Un caballo bufaba ante el olor de la corrupción de los cuerpos, un caballero se lleva la mano a la mandíbula en actitud doliente análoga a la de San Juan a los pies de la cruz. Uno de los vivos señala a los cadáveres y habla con su compañero asustado de lo que contempla. Es un interesante catálogo de gestos dramáticos que concentra su interés en manos y caras. Los animales también son presas del pánico porque también están sujetos a la muerte. Los caballos relinchan, los perros aúllan ante la muerte, los halcones rompen sus ataduras y vuelan lo más lejos posible²¹.

¹⁸ El profesor Richard Buxton pronunció una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid titulada *Fantasmas griegos: contextos y control* el 29 de septiembre de 2011, en la que defendía, entre otras ideas, que el fantasma transgrede el orden natural porque no está en el lugar que le corresponde, que es la tumba y el más allá. Las *II Jornadas Aparecidos y muertos sin descanso en la literatura y el Arte* están ahora en proceso de publicación.

¹⁹ Esta teoría fue formulada en 1966 por el investigador británico WHITE, John, (1989), p. 666.

²⁰ Esta teoría fue formulada por el investigador italiano BELLOSI, Luciano (1974). Hoy buena parte de la comunidad científica se inclina por esta autoría, que es la que consta en el propio Camposanto de Pisa.

²¹ Este triunfo de la muerte capta magistralmente la atmósfera de pánico, causada por las epidemias y calamidades de mediados del XIV. La diosa de la muerte, con alas de murciélago, sobrevuela los cadáveres, agitando su guadaña. Unos mendigos y enfermos suplican a la muerte ser librados de sus males, pero ella les rechaza en espera de un botín más suculento. En el centro de la composición, unos ángeles portan un letrero: *Ni el mundo, ni el saber, ni la riqueza... les pueden a éstos evitar la muerte*. BUCCI, Mario (1960); CARLI, Enzo (1999); GUERRY, L. (1950), pp. 38-57.

En las pinturas del claustro de Clusone, cerca de Bergamo, obra de Giacomo Borlone de Buschis, pintadas en 1485, se representó el triunfo de la muerte y la danza macabra. Uno de los esqueletos, en actitud agresiva, representado de acuerdo a modelos tradicionales que derivan de la imagen de Apolo dador de muerte, dispara flechas contra los tres vivos cazadores, a caballo con halcones y lebreles, alcanzando a uno de ellos que cae abatido²².

Acaso el conjunto más importante, que marcó el modelo imitado por muchos artistas (entre ellos las estampas de la danza macabra de Guyot Marchant), fueron las desaparecidas pinturas y relieves de la capilla del cementerio de los Inocentes de París. En 1408 el duque Jean de Berry mandó fabricar un relieve con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos para ser colocado en memoria de su sobrino, el duque Luis de Orleans, asesinado en 1407, en la portada sur de la capilla del osario-cementerio de los inocentes de París. El relieve, colocado en 1424, fue destruido en el siglo XVII al reformarse el pórtico de la iglesia, que estaba decorado con frescos de la danza macabra acompañados de epígrafes. Las figuras eran sencillas, expresivas y los versos de las didascalias eran igualmente fáciles de comprender. Cada estrofa concluía con un refrán popular²³.

También son de sumo interés las pinturas de la capilla de Kermaria Jouet en Côtes du Nord an Isquit (en la Bretaña Francesa), pintadas por Jouet entre 1450 y 1460²⁴ y las de la iglesia de La Ferté-Loupière, en Yonne de finales del siglo XV o inicios del XVI²⁵. En ambos casos se incluye el encuentro de vivos y muertos y una compleja danza macabra, distribuidas a modo de friso y creando de este modo una procesión que rodea todas las naves de la iglesia e incluye las estrofas. En ambos casos, el encuentro de vivos y muertos es muy parecido. Los vivos a caballo, los esqueletos en pie intentando invadir el espacio de los vivos, armados y en actitud agresiva y un crucero de piedra separando el espacio de vivos y muertos.

Fuentes escritas

Desde el punto de vista literario, el encuentro de los tres vivos y los tres muertos debe estudiarse en el marco de los géneros didáctico-sapienciales de la literatura medieval. En Italia conocemos únicamente una versión del encuentro de los vivos y los muertos en lengua

²² Las pinturas del claustro de Clusone están organizadas en tres frisos. Pese a las alteraciones que ha sufrido su paramento mural con la apertura de ventanas y puertas, las iconografías son perfectamente reconocibles. En el remate, en forma de frontón, está representado el triunfo de la muerte como si fuera un imponente sepulcro pontificio presidido por tres esqueletos. El que está en el centro luce corona y capa pluvial y sonríe con gesto macabro. Los otros dos, simétricos, disparan a los vivos. El esqueleto situado a la izquierda dispara un arcabuz. Ni el poder, ni la gloria terrena, ni las riquezas salvan a los vivos del común denominador de la muerte. Algunos vivos intentan seducir a la muerte llevando monedas, coronas, ofrendas de toda suerte y naturaleza, sin éxito. La sonrisa de la muerte es irónica. Al tiempo, los vivos acaban siendo cadáveres sobre una verde pradera que recuerda la pastoral celeste del salmo 23. El friso inferior es una espectacular danza macabra en la que los vivos están rígidos y los muertos se mueven de forma frenética. GUERRY, L. (1950); PENCO, G. (1970): pp. 346-348; SETTIS FRUGONI, Ch. (1967): pp. 143-252; ROMANO, M.E. (1985): pp. 405-433.

²³ Huizinga describe magistralmente el conjunto de sensaciones que se experimentan ante la visión del cementerio de los inocentes de París. Vid. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 210-211.

²⁴ En la capilla de Kermaria la danza macabra ocupa la nave central, formando un ciclo iconográfico de lectura circular, sobre los arcos formos que separan las tres naves de la iglesia. El edificio fue fundado en el siglo XIII bajo el amparo de Henry d'Avaugour, que acompañó al duque de Bretaña, Pierre Maudere a las cruzadas de Tierra Santa y regresó a su señorío en 1240, momento en que debió ser fundada la capilla, de uso funerario, quizá como exvoto. Vid. BÉGULE, L. (1909); ROTZLER, W. (1961); SOLEIL, Felix (1882).

²⁵ En Ferté Loupière se pintó al fresco un friso de desarrollo horizontal en el lienzo de muro que salva la diferencia de alturas entre la nave central y las laterales. Fue restaurado por el abad Mertena. Vid. MEGNIER, P. (1939).

vernácula y una en latín²⁶. Aunque la historiografía tradicional tenía ambas versiones como las más antiguas, la crítica filológica actual las considera del siglo XIV y posteriores a los relatos franceses. En realidad, en Italia, la iconografía parece anterior al relato literario, lo que podría indicar la posible pérdida de las fuentes literarias más antiguas, sin que aún haya sido resuelta esta cuestión de modo satisfactorio.

El relato francés fue definido por la comunidad científica como el *Arsenal Group*, por ser estudiado de conformidad a un manuscrito que se conserva en la biblioteca del Arsenal de París²⁷. Esta versión del encuentro de los tres vivos y los tres muertos es tenida como patrón y modelo del que derivan las demás versiones. Los manuscritos que forman el *Arsenal Group* permiten estudiar el texto y la imagen como realidades creativas paralelas e interrelacionadas. Desarrolla dos líneas argumentales diferentes: la primera es el encuentro y la segunda el diálogo. Conocemos seis versiones manuscritas de mediados del siglo XIII y del siglo XIV; cinco de ellas están completas y son coincidentes en el argumento y divergentes en detalles sin importancia²⁸. Hay dos versiones de autor conocido y cuatro anónimas, con sensibles variantes a la hora de afirmar la existencia de la ermita, la cruz de término de piedra, la identidad de los vivos como hijos de un rey e, incluso, un miembro de cada estamento. La versión más antigua es la que escribió Baudoin de Condé, trovador de la corte de Margarita de Flandes (1244-1280), que debió componer el poema hacia 1275²⁹. La más interesante y conocida es, sin embargo, el poema que escribió Nicole de Margival, que debe datarse antes de 1310 y es clasificado por los estudiosos como el tercer texto en antigüedad sobre el tema, en el que los vivos son un obispo, un conde y un rey. Las versiones más antiguas son de mediados del s. XIII, por tanto, anteriores a la aparición de la iconografía en Francia, pero posteriores a la aparición del tema en el arte italiano, lo que parece indicar que el relato fue transmitido desde Oriente, por el Mediterráneo, vía Islam, quizá siguiendo consolidadas rutas de comercio. En Inglaterra se conoce una versión antigua y completa en un texto escrito por Gauthier Map que, durante mucho tiempo se tuvo como original del siglo XII y, por esta razón, la historiografía tradicional lo tomaba como primera versión textual conocida, anterior a las versiones escritas en francés, italiano y latín y contemporánea de las versiones iconográficas de la pintura italiana, sin embargo, la crítica actual lo considera del XIV y, en consecuencia, posterior a las versiones italianas y francesas. También existen variantes del cuento en alemán ilustradas con miniaturas como el *Dis ist der weltelon Wolfenbüttel*, del s. XIV³⁰.

Otras fuentes

El estudio de las tradiciones orales en relación con los Vivos y los Muertos, su presencia en el folklore popular y en la liturgia cristiana, no ha sido abordado nunca por la historiografía o no es suficientemente significativo como para haber generado líneas de investigación.

Extensión geográfica y cronológica

Los ejemplos iconográficos del encuentro de los tres vivos y los tres muertos llegados a nuestros días son muy dispersos en lo geográfico, pero todos están dentro de los reinos

²⁶ Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, ms. sig. II.I.122, fol. 134v, s. XIV, incluye miniatura.

²⁷ MALE, Émile (1922): vol. II, p. 2.

²⁸ GLOXELLI, S. (1914).

²⁹ PANUNZIO, Savarino (1992).

³⁰ Biblioteca Herzof August, Cod. 16.17, Aug. 4^o, fol. 85v y 87r. KÜNSTLE, K. (1908).

cristianos de Europa y dentro de la sensibilidad de la Baja Edad Media, es decir, se datan en los siglos XIII, XIV y XV y hay pervivencias tardías hasta el siglo XVI. No se conocen ejemplos anteriores aunque podrían haber existido y haberse perdido. El tema gozó de una notable fortuna en las artes visuales durante la segunda mitad del siglo XIV y a lo largo de todo el siglo XV, paralelo al gusto por lo macabro y lo escabroso, en cierto modo como consecuencia y respuesta visual a las convulsiones espirituales causadas por la Peste Negra de 1348 y sus continuos y sucesivos rebrotes.

Existen tres metodologías diferentes para abordar el análisis de la iconografía del encuentro de los vivos y los muertos: la cronológica, la geográfica y la temática. Ninguna de ellas es totalmente satisfactoria. La primera pretende ordenar cronológicamente las representaciones llegadas a nuestros días y establecer cómo evolucionó la representación y sus simbolismos, pero tal cosa en muchos casos no es posible por la dificultad inherente a la data exacta de relieves y pinturas anónimas, de lenguaje estético muy popular, que tan sólo pueden encuadrarse en cuartos de siglo y, aún así, sin una total certeza. El análisis siguiendo criterios geográficos, tampoco es del todo acertado porque puede hacer pensar en la existencia de modelos iconográficos cerrados y de carácter nacional y dificulta estudiar cómo éstos, en el caso de existir, se influyen mutuamente. El modelo de análisis temático estudia las formas iconográficas, asociadas a regiones no uniformes y, dentro de cada una de ellas, sigue un orden cronológico. Este tercer sistema de análisis es el único que permite alcanzar una cierta comprensión global de la temática iconográfica y sus simbolismos. De conformidad a este modelo de estudio debemos establecer dos categorías básicas: el sistema figurativo italiano y el modelo franco-flamenco; al que debe añadirse un tercer grupo que es consecuencia de la proyección del modelo franco-flamenco con puntuales aportaciones iconográficas italianas y variantes locales que son consecuencia de imposiciones contractuales de los clientes que encargan o de la necesidad de interpretar el tema por artistas locales. En tales casos hablamos de variantes en Alemania, Inglaterra, Irlanda, Dinamarca y los reinos de la península Ibérica. Desde el punto de vista cuantitativo se ha hecho un esfuerzo notable en intentar fijar cuántas representaciones se conservan en los diferentes países europeos. Los cómputos varían dependiendo de los autores, de modo que los datos no son incontestables, pero sí muy significativos de la difusión del tema. Según Franco Mata hay 92 representaciones en Francia, 58 en Inglaterra, en Italia 16, 13 en Alemania, Suiza, Países Bajos y Dinamarca (4 de cada uno), en Irlanda y Suecia 1 y 7 en la Península Ibérica³¹.

Los ejemplos italianos más importantes en el siglo XIII son los frescos de Santa Margarita, cerca de Melfi, h. 1250 y los ya estudiados de la Catedral de Atri. En el siglo XIV deben destacarse las pinturas de Montefiascone, de 1302; el fresco del Sacro Speco de Subiaco, de 1334, obra de Meo de Siena; el díptico atribuido a Bernardo Daddi, hacia 1340, conservado en Cremona; las ya estudiadas del Camposanto de Pisa de Francesco Traiani, las pinturas murales de Santa María de Vezzolano, en Albugnano, de hacia 1354, asociadas a una crucifixión, donde también existe un relieve en un sepulcro³² y algunas miniaturas del trecento ya citadas al hablar de los manuscritos. A lo largo de los siglos XV y XVI se documentan en Italia algunos ejemplos que acreditan la vitalidad del tema a destiempo, puesto que son ejemplos paralelos a la sensibilidad del pleno renacimiento y manierismo, entre los que se deben citar las pinturas de la sacristía de San Luca de Cremona, de 1419; las pinturas ejecutadas por Jacopo Casetino para el postigo de un tríptico anterior a 1358, que se conserva en la Universidad de Göttingen; los ya comentados frescos del claustro de Clusone; las pinturas de Antonio Ferraris, de la escuela lombarda y los frescos de Pinzolo, de 1539.

³¹ FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 175.

³² RAGUSA, Elena; SALERNO, Paolo (2003).

En el arte gótico franco-flamenco, encontramos un grupo de representaciones monumentales en las pinturas parietales y decoraciones al fresco o en seco, formando parte de los programas iconográficos de diversas iglesias³³. Hay más de sesenta ejemplos clasificados de los que los más significativos son las pinturas de la Iglesia de Mont Saint Michael, del siglo XIII, que por estar dentro de tetralóbulos pueden haberse inspirado en el arte de la vidriera. En el XIV, hay que destacar las destruidas pinturas de Sainte Ségolène de Metz; las pinturas de Villiers Saint Benoit en Yonne y los frescos de Notre Dame des Doms de Avignon³⁴. En el XV, deben citarse los frescos de Antigny en Vienne; Jouhet sur Gartempe; las pinturas de Ennezat en Puy de Dôme, de 1420³⁵ y las pinturas de la iglesia de Halle (Bélgica)³⁶. En las primeras décadas del siglo XVI, pervive la representación de los vivos y los muertos como bien demuestran las pinturas al fresco del castillo de Blois, de hacia 1502, cuya composición aparece en un pergamino iluminado que se guarda en el Gabinete de Estampas de París. También hay que citar los frescos de Auvers le Hamon, en Sarthe; los frescos de la iglesia de Meslay le Grenet en Eure et Loir³⁷ y los ya estudiados frescos de la Ferté Loupière en Yonne, así como los frescos de la capilla del tesoro de la iglesia de Saint Riquier en Somme³⁸, los frescos de la iglesia de San Juan Bautista de Lacombe donde se representa el encuentro junto a los santos protectores contra la mala muerte súbita³⁹, Antigny, Boismorand, Bourisp, Reveillon, Rossillon, Saint Clement, Sepvigny, Vieux Lugo, Thenissey y las vidrieras de Charmes sur Moselle. Todos estos ejemplos traducen a la imagen, con mayor o menor fidelidad, los textos manuscritos franco-flamencos del *Arsenal group* y generan un modelo figurativo propio. Se conocen también relieves relacionados con contextos arqueológicos funerarios como la tumba de Adalais de Champagne, muerto hacia 1260⁴⁰ y los relieves de Briey, en Merthe et Moselle. Ocasionalmente se asocia el encuentro de los tres vivos y los tres muertos con la representación de la rueda de la fortuna, como en las pinturas de Benouville (Calvados) y Vénéjan (Gard).

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos conoció un especial desarrollo en las miniaturas que ilustran los Libros de Horas donde suelen ocupar una página completa del

³³ *Vifs nous sommes... morts nous serons* (2001); KIENNING, Ch. (1995).

³⁴ En Notre Dame des Doms en Avignon se representa el encuentro de los vivos y los muertos de un modo muy singular, al mezclar la iconografía francesa con elementos de clara raigambre italiana. Los tres muertos están representados de pie, como si estuvieran encajados dentro de hornacinas, a la manera de un friso, es decir, tal y como estarían los tres féretros puestos en posición vertical. Los vivos aparecen en las enjutas del arco de medio punto, presidido por la muerte, representada como una diosa alada que triunfa y envía, desde la clave del arco, sus flechas a los cuatro puntos cardinales, en una actitud análoga a la que encontramos en la iconografía clásica cuando se habla de Apolo flechador y certero con el arco. Los vivos, sometidos al imperio de la muerte, no entablan diálogo entre sí y no tienen conexión ninguna con la imagen de la muerte.

³⁵ DUCHET SUCHAUX, Gaston (2001).

³⁶ En las pinturas de San Martín de Halle uno de los muertos avanza a tientas, puesto que, al haberse podrido su cadáver y carecer de ojos, se comporta como si estuviera ciego. Los vivos, aterrados, se aferran a sus caballos con miedo. En la misma iglesia hay otra imagen del encuentro en los relieves del coro. Vid. LUISS, A. (1936).

³⁷ UTZINGER, Héléne (1996).

³⁸ Los tres muertos, podridos y comidos por los gusanos, sostienen un dardo, una guadaña y una pala, avanzan al encuentro de los jóvenes jinetes acompañados por la inscripción: *Tels comme vous un temps nous fumes./ Et tells serez comme nous sommes./ La mort en tout tems vous épie/ Pour vous ôter du corps la vie*. Es decir: *Tales como sois fuimos un tiempo. Y tales como estamos, estaréis. La muerte en todo tiempo os espía para quitaros del cuerpo la vida*. Vid. MAGNILN, Aline (2009).

³⁹ Concretamente, junto a San Juan Bautista, titular de la parroquia, San Avertin, San Sebastián, el antipestoso, san Blas y Santa Avoye.

⁴⁰ BINSKI, Paul (1996): p.135.

oficio de difuntos⁴¹. La fabricación y venta de este tipo de libros a lo largo del siglo XV favoreció la proyección del modelo iconográfico franco-flamenco por toda Europa. Suelen ser representaciones llenas de anécdotas y detalles macabros y expresivos, en especial aquellas que se adscriben a los talleres parisinos del estilo internacional, hacia 1400, y las miniaturas flamencas y borgoñonas de la segunda mitad del siglo XV. Existe una cierta dependencia formal y compositiva entre la pintura al fresco y la miniatura. La interpretación tradicional afirmaba que la miniatura proporcionaba los modelos a la pintura parietal, pero en la actualidad, se piensa que son sistemas figurativos que interactúan. Los manuscritos que contienen las imágenes más sobresalientes son el poema de Baudouin de Condé, conservado en la Biblioteca del Arsenal, que sirve para dar nombre al modelo iconográfico franco-flamenco y que contiene una colección de poesías compuestas para María de Bravante, segunda esposa de Felipe el Audaz, a finales del siglo XIII⁴². Los manuscritos de los siglos XIII y XIV hicieron mucho hincapié en representar el diálogo entre muertos y vivos, captado en el momento en el que los muertos les explican a los vivos que en el pasado fueron tan poderosos como ellos, pero ahora penan en el infierno sus pecados de orgullo terrenal. Al tiempo que hacen la advertencia, los muertos se ríen de los vivos. Así se representan, por ejemplo, en el Salterio de Bonne de Luxemburgo (esposa de Juan II el Bueno de Francia), obra ejecutada por el miniaturista Jean le Noir y su hija Bourgot h. 1345-1350, conservado en la biblioteca del Museo Metropolitano de Nueva York, donde la terrorífica escena ilustra la parte del código dedicada al oficio de difuntos⁴³. En el XV hay que destacar las *Petties heures*⁴⁴ y las muy Ricas Horas del Duque de Berry, código conservado en el Museo Condé de Chantilly, que consta de 206 hojas, escritas en latín e ilustradas con 131 miniaturas. El código fue confeccionado para el Duque Jean de Berry por el copista Yvonet Leduc e ilustrado por los hermanos Limbourg, Paul, Jean y Hermann Malouel de Gueldre, que trabajaron en él entre 1408 y 1416. Es considerado una de las obras maestras del estilo internacional, si bien la muerte de su promotor lo dejó inacabado. Fue heredado por Carlos I de Saboya, en 1484 que encargó su terminación al pintor de Bourges Jean Colombe⁴⁵. Frente a la forma de representar a los tres muertos de los siglos XIII y XIV, que son serenos o sólo se ríen de los vivos, los tres muertos del siglo XV son convulsos, agresivos e invaden o intentan invadir el espacio de los

⁴¹ ALEXANDER BIDON, D. (1993): pp. 83-94.

⁴² París, BnF, Biblioteca del Arsenal, ms. 3142, fol. 311v.

⁴³ Este salterio es una obra clave para el estudio de los manuscritos del estilo internacional. El encuentro ocupa dos páginas enmarcadas con decoraciones marginales de tipo vegetal a base de cardillo, pájaros y emblemas heráldicos. La página de los vivos, los representa montados a caballo, con los animales nerviosos, sobre fondo neutro rojo. Los caballos sienten repugnancia ante el olor de los muertos. Uno de los vivos, coronado, se vuelve hacia uno de sus compañeros, que, con gorro puntiagudo se lleva el pañuelo a la nariz. El tercer jinete, de alborotado pelo rubio, tiene el halcón en la mano. Los expresivos esqueletos, representados sobre fondo azul, están de pie y muestran tres grados diferentes de corrupción. El primero tiene intacto el sudario y las manos cruzadas al pecho, el segundo tiene el sudario hecho girones y se dirige a los tres vivos habla y gesticula, mientras que el tercero, el más expresivo, se ríe de los vivos hasta que se le desencaja la mandíbula al ver lo vacuas que resultan las preocupaciones terrenas, tiene el sudario totalmente corrupto y deja ver su tripa llena de gusanos. Detrás de los muertos están representados sus ataúdes. La obra se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York, *Salterio de Bonne de Luxemburgo*. fol. 321-322. Vid. DEUCHLER, Flores (1971); WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert (2005), pp. 218-219.

⁴⁴ París, BnF, Ms. lat. 18014, fol. 282.

⁴⁵ La escena se ha imaginado como si hubiera sucedido en un cementerio cercado por una pared de piedra, con una puerta adintelada y una cruz de término en el centro de la composición, que ayuda a separar el espacio de los vivos del que corresponde a los muertos. A la izquierda, los tres muertos, de pie, intentan cubrir su desnudez con sudarios blancos, avanzan hacia los vivos, les señalan con las manos y se ríen de ellos cuando ven el modo en que aterrados y en huida, espolean a los caballos, representados a galope tendido. La pieza se conserva en el Museo Condé de Chantilly, *Las muy ricas horas del duque de Berry*, fol. 86v. Vid. MEISS, M. (1968).

vivos persiguiéndoles. También es muy interesante la miniatura del libro de horas de Anne de Beaujeu, señora de Baudricourt, de hacia 1470, que Reau estudió en la colección de la Condesa P. Durrieu⁴⁶; los libros impresos de Jean du Pré; el Libro de Horas de Bourges y el Libro de Horas que fue de Eduardo IV de Inglaterra, en el que la decoración marginal es a base de flores a punto de marchitarse⁴⁷. A finales del siglo XV se alteró el sistema de representación sustituyendo a uno de los caballeros por una mujer montada a la jineta. Esta variante iconográfica suele aparecer cuando el destinatario del códice es una mujer. Así sucede, por ejemplo en el *Libro de Horas de María de Borgoña*⁴⁸ y en el *Libro de horas de Juana I de Castilla*, de inicios del s. XVI, obra de los miniaturistas flamencos Gerard Horenbout y Sanders Bening que se conserva en la British Library⁴⁹. No menos interesante resulta el *Libro de horas de Carlos V*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, de hacia 1510-1515, escrito en francés y regalado por Felipe III en 1614 al cardenal Francisco de Joyeuse, arzobispo de Narbona, en ocasión de su visita a Montserrat, donde se incluye el encuentro a doble página⁵⁰.

El modelo iconográfico anglo-irlandés de los siglos XIII, XIV y XV muestra una evidente dependencia de los modelos franceses como consecuencia de las relaciones dinásticas entre las casas reales y las familias aristocráticas, paralelas a las intensas relaciones económicas y eclesiásticas⁵¹. Debieron existir en el arte inglés numerosas pinturas y relieves con el encuentro de los vivos y los muertos, pero el celo anicónico de la reforma anglicana acabó con la mayor parte de ellas y conocemos mejor las que están presentes en los manuscritos que las que ornamentaban los templos. Peculiaridad inglesa es que los muertos se identifiquen en las filacterias como abuelos de los vivos. Entre los ejemplos llegados a nuestros días deben destacarse el ya estudiado salterio de Arundel, las pinturas de Londres, datadas hacia 1440 y los dibujos esquemáticos y expresivos de las pinturas murales de la abadía irlandesa de Knockmoy, del s. XV, asociados a la iconografía de San Sebastián, el santo antipestoso⁵².

⁴⁶ RÉAU, Louis (1996), t. I, vol. 2, p. 666; BOURDICHON, Jean (2003).

⁴⁷ Los tres muertos, armados con lanzas de hierro y llevando al brazo ataúdes de madera, han derribado a uno de los vivos y le acosan, ante el espanto de los otros dos que montados sobre caballos ricamente enjaezados, intentan huir. Aunque se mantiene la cruz de piedra tradicional en las composiciones franco-flamencas, ya no separa los espacios porque los muertos invaden en actitud beligerante y agresiva el lugar de los vivos.

⁴⁸ Hija de Carlos el Temerario y esposa del emperador Maximiliano, su manuscrito ofrece una versión muy singular del tema: *Entre los tres jinetes que huyen a rienda suelta ante los tres muertos envueltos en sus mortajas que se esfuerzan en cogerlos, en primer plano destaca una mujer joven tocada con el mismo capirote que María de Borgoña. Esta anomalía sólo puede explicarse como una alusión a la prematura muerte de la hija de Carlos el Temerario, que víctima de su pasión por la caza, murió en 1482 a causa de una caída del caballo.* Vid. RÉAU, Louis (1996), t. I, vol. 2, pp. 665-666; PACTH, Otto (1948); UNTERKIRCHER, Franz; SCHRYVER, Antoine (1993).

⁴⁹ El manuscrito fue fabricado en Flandes y miniado por Gerard Horehout. Pudo ser uno de los regalos de boda que Margarita de Austria le hizo a Juana de Castilla con motivo de su matrimonio con Felipe el Hermoso. Los muertos están armados, tienen actitudes violentas contra los vivos. Salen de sus tumbas y les persiguen blandiendo las lanzas. Su agresividad provoca el miedo y la estampida de los perros y caballos en direcciones divergentes. Lo macabro se acentúa en el cuerpo inferior de la miniatura con la aparición de un osario abovedado con el epígrafe: *dies domini sicut rur veniet*, que significa: *el día del señor viene a través del campo.* Vid. HAVENBART, Gerard (2005).

⁵⁰ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1979); DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1933): t. I, pp. 433-437.

⁵¹ La fidelidad del modelo es aún más sorprendente si tenemos en cuenta el conflicto de la guerra de los cien años. Vid. STORCK, W.F. (1912); WILLIAMS, E.C. (1942); GHIRALDO, M. (2000).

⁵² STALLEY, Roger (1987).

En Alemania, centro-Europa y las áreas de influencia de la ruta de la liga de la Hansa se conocen muchos ejemplos iconográficos del encuentro de los tres vivos y los tres muertos⁵³, algunos son del siglo XIV y la mayor parte corresponden al XV. En ellos se detecta la proyección del modelo visual franco-flamenco con la variante de un marcado patetismo expresionista característico del arte alemán y centroeuropeo del gótico tardío⁵⁴, si bien en el sur de Alemania se conocen ejemplos con los muertos tumbados dentro de sus féretros y un ermitaño que interpela a los vivos, de acuerdo al modelo italiano. Los ejemplos más significativos son los frescos de la iglesia de Saint Martin Sempach, 1300-1310, en Suiza; las pinturas de la capilla del Espíritu Santo del antiguo hospital de Wismar, las pinturas de la parroquia de Bregninge, en Dinamarca, 1400⁵⁵; excepcionalmente, en Kientzeim, los vivos aparecen de pie; las pinturas de la capilla de Jodokus en la iglesia de Uberlingen, de 1424 donde los vivos, también de pie, están representados como si fueran los margraves burgueses de la ciudad, identificados así por el atuendo que visten, con ricas ropas y gorros, uno de ellos con cetro flordelisado; los frescos de la iglesia de Tuse, en Dinamarca, s. XV⁵⁶, las pinturas de Lübeck, de 1468 y las pinturas de Basilea. Por último, deben citarse los dibujos, estampas y xilografías, muy abundantes en la segunda mitad del siglo XV y en los primeros años del XVI, entre las que se han de citar una de Hausbuch, el dibujo del maestro del *Livre de Raison*, que trabajó al servicio del señor de Wolfegg y se conserva en el Gabinete de estampas y grabados del Rijksmuseum de Amsterdam y puede relacionarse formalmente con la obra de Wolgemut y de Dürero⁵⁷. Además, hay que citar un dibujo que ocasionalmente se ha atribuido a Dürero, pero que actualmente se piensa del entorno de Bulding Grieg⁵⁸.

⁵³ KÜNSTLE, K. (1908); STORCK, W.F. (1910); ROTZLER, Willy (1961).

⁵⁴ Para el estudio de los ejemplos alemanes, el patetismo creciente podría relacionar formalmente, a la manera de una semejanza especular, el encuentro de los vivos y los muertos con la recepción de las vírgenes necias por un príncipe carcomido, paralela a la recepción de las vírgenes prudentes por el príncipe celeste, tal y como son representadas, por ejemplo en la entrada de la Catedral de Estrasburgo.

⁵⁵ La iconografía de los tres vivos y los tres muertos depende formalmente de la de los Reyes Magos puesto que los vivos, montados a caballo, coronados, aparecen cabalgando juntos y gesticulan con las manos como cuando los Magos señalan la estrella. Separando su espacio del de los muertos hay un árbol a manera de eje de simetría. Los muertos son esqueletos coronados y de pie que sostienen filacterias con los avisos. Vid. CROUZIL, Lucien (1905).

⁵⁶ Los frescos están pintados en la bóveda de crucería que cubre el presbiterio. Son muy toscos y de evidente limitación cromática, pero muy expresivos. El encuentro de vivos y muertos se integra en un ciclo iconográfico narrativo cristológico muy completo junto a la anunciación, el nacimiento de Cristo, la adoración de los pastores, la matanza de los inocentes... El tema fue imaginado como si los vivos fueran reyes coronados y a caballo, acompañados por cuatro perros de caza y un halcón que alza el vuelo. Los tres esqueletos coronados están sentados sobre los sarcófagos del cementerio y llevan filacterias con los avisos. La posición del fresco es opuesta a la que ocupa la visita de los Reyes Magos, de modo que estamos ante una composición antitética y especular. Los Reyes Magos encuentran al Salvador, mientras los otros reyes se encuentran con la muerte, para la que no están preparados. El gusto por lo patético se traduce en la representación de serpientes saliendo de los orificios oculares de los esqueletos.

⁵⁷ Los muertos están representados de pie, en diversas posturas, uno de espaldas, más o menos con el mismo nivel de putrefacción, vestidos con harapos de sudarios, ciñéndose sobre las calaveras coronas reales e imperial. Los vivos, montados a caballo, siguen siendo cazadores, como bien se deduce de la compañía de los lebreses, uno ladrando. Los tres vivos van ricamente vestidos, ciñen las cabezas con coronas, los caballos enjaezados están representados en variedad de posturas escorzadas para simular un espacio tridimensional. Nada en el fondo del paisaje hace pensar que el encuentro sucede en un camposanto, salvo que en el primer término hay huesos de costillas, omóplatos y tibias. Al no haber ermita ni ermitaño se concentra la expresividad en los rostros, manos y pelo agitado por el viento en las cabezas de vivos y muertos.

⁵⁸ RÉAU, Louis (1996), t.1, vol. 2, p. 667.

También son importantes las xilografías y estampas que contribuyeron a popularizar el tema y que sirvieron de inspiración a la hora de componer pinturas y relieves de toda Europa.

En los reinos de la península Ibérica, debieron existir representaciones de los tres vivos y los tres muertos, pero muy pocas son las que han llegado a nuestros días y muestran en el caso de Castilla y Navarra una dependencia formal de los modelos figurativos franceses, mientras que en Aragón pueden detectarse poderosas influencias del modelo figurativo italiano⁵⁹. Las pinturas murales más conocidas en Castilla son las procedentes del presbiterio de la iglesia del convento de dominicos de San Pablo de Peñafiel, hoy en el Museo Arqueológico de Valladolid, encargadas, presumiblemente por el dominico Fray Juan de Villalumbroso, representado como orante⁶⁰. En la iglesia de San Miguel Arcángel de Oñate, Guipúzcoa, se conserva un relieve de alabastro con el encuentro de los vivos y los muertos que decora uno de los frontales del sepulcro yacente y exento de Pedro Pérez de Guevara, cuya muerte se documenta en 1414. En él resultan aún reconocibles dos de los tres esqueletos y el ermitaño⁶¹. No menos interesantes resultan las contraventanas del siglo XVI procedentes de una casa de la calle *Muerte y Vida* de Segovia, hoy en el Museo Provincial, donde el encuentro lo protagoniza un esqueleto y una mujer. En la corona de Aragón debe citarse el frontal de un sepulcro de la iglesia de San Pedro de Fraga, cuyos relieves se datan hacia 1330-1345⁶². En Cataluña el relieve más interesante es un capitel de la fachada occidental de Santa María del Mar en Barcelona, ejecutado entre 1335 y 1340, con el encuentro de los muertos y los vivos, todos ellos de pie, imaginado como si hubiera acontecido en un bosque⁶³. Más

⁵⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): pp. 53-153; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (2002): pp. 173-214.

⁶⁰ San Pablo de Peñafiel fue fundado por el infante Don Juan Manuel en 1320, para cuya construcción donó su alcázar. Las pinturas se adscriben al estilo lineal hispano de la primera mitad del siglo XIV y están firmadas como *e pintola Alfonso*, que se ha identificado como obra de Rodrigo y Alfonso Estevan, pintor del rey Sancho IV el Bravo, que trabajó también en la capilla de Santa Bárbara de Burgos. En la actualidad se discute si proceden del presbiterio o del muro de los pies. En ellas, los muertos, cogidos de las manos, se ríen a carcajadas de los vivos, ricamente vestidos y cabalgando. Un árbol separa los espacios. El tema se asocia a la iconografía del Juicio Final y de Santa María Magdalena. Las escenas conservadas son la llegada de la Santa a Marsella, la penitencia, la última comunión y su muerte. Hay epígrafes con la advertencia de los muertos a los vivos hoy casi ilegibles, que rezan *surgite mortui venite in iudicium diez illa diez irae calamitatis et mi(seriae)*, que se debe relacionar con la misa *pro difunctis*. Vid. PÉREZ VILLANUEVA, J. (1940): pp. 99-121; WATTENBERG GARCÍA, Eloisa (1997): pp. 176-177; FRANCO MATA, Ángela, (2003). Franco Mata ha puesto en relación la presencia de María Magdalena con la secuencia del *diez irae*, cuya relación con la predicación de la muerte ha estudiado Jean Charles Payen. Vid. PAYEN J.CH. (1965): pp. 48-76; FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 180.

⁶¹ Se integra como parte de un programa iconográfico dedicado a la infancia de Cristo. CASTAÑER, Xesqui (2003).

⁶² Quadrado, en 1868 ya vio el frontis del sarcófago muy mermado, formando parte de una capilla lateral de la iglesia de San Pedro de Fraga, donde Ricardo del Arco lo sitúa en el *Catálogo monumental de la provincia de Huesca*. Los relieves fueron parcialmente destruidos en la guerra de 1936 y sólo conocemos unos escasos fragmentos, hoy en el museo Diocesano de Lérida, siendo necesario el dibujo arqueológico para reconstruir su aspecto, a lo que ayuda mucho una fotografía del archivo MAS, tomada en 1917. El encuentro se planteaba como un diálogo, a la manera francesa, con los vivos a caballo, acercándose a los muertos, junto a un edificio con ricas tracerías, que parece una capilla cementerial. Desde el punto de vista formal, Franco Mata lo relaciona con Jaime Cascalls. Muy interesante es la expresión del corcel asustado que inclina la cabeza hacia abajo ante la horrenda visión. El ermitaño asomaba la cabeza por detrás de un árbol. Vid. BORRÁS GUALIS, Gonzalo (1973); FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 186.

⁶³ La cronología de la iglesia, más general, data el edificio entre 1329 y 1383. Vid. MONRREALE, M. (1973-1974), pp. 257-263; AINAUD DE LASARTE, J. (1992). Según Francesca Español los temas vegetales deben derivar de las *drôleries* de los manuscritos. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. III. Franco Mata afirma que *lo interesante y peculiar es que su finalidad se remarca al asociarse con el capitel compañero con el ejemplo o reflexión moral Amic y Melis, dos amigos que van a pasar a la Leyenda Dorada de Jacques de la Vorágine*. FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 187.

sorprendentes son las pinturas del atrio de la torre de Alcañiz, en Teruel, cuya datación se acepta entre 1290 y 1375, donde están representados los tres reyes montados a caballo que tradicionalmente se venían identificando como parte de una epifanía hasta el descubrimiento de los restos, en la pared opuesta, de los tres esqueletos, formando parte de un complejo programa iconográfico que distribuía los temas del siguiente modo: en el atrio estaba representado el combate de musulmanes y cristianos, el encuentro de los vivos y los muertos, el ciclo de la Pasión de Cristo, la Crucifixión y la Santa Cena; en la fachada de la iglesia el juicio final e infierno; en el interior de la capilla la historia de San Miguel, la Crucifixión, la Virgen galactotrefusa y en la planta noble de la torre del homenaje dos temas conmemorativos no identificados, un salvaje con una doncella y la rueda de la fortuna⁶⁴. En el reino de Navarra se conoce un encuentro de los vivos y los muertos, quizá obra de Martinet de Sangüesa de hacia el año 1350, pintado en el muro occidental de la iglesia de Ujué⁶⁵.

Soportes y técnicas

El tema de los tres vivos y los tres muertos, cuya cronología se ajusta a los siglos XIII, XIV, XV y XVI, se representó en diversos soportes, técnicas y ubicaciones. Se documenta en la técnica de la pintura al fresco o parietal en seco en el interior de las iglesias y los claustros de uso cementerial, a veces asociado a capillas funerarias y patronatos nobiliarios. Suele ocupar los muros occidentales de las iglesias como tema admonitorio que el fiel puede ver al salir del templo tras los oficios religiosos cumpliendo así una función de advertencia, admonición y vigilancia respecto del pecado⁶⁶. Ocasionalmente puede ocupar una pared en la nave o incluso, ser representado en el presbiterio, pero en tales casos es un tema complementario del Juicio Final o de la danza macabra cuando esta se representa a lo largo de los muros completos de la iglesia. Ese mismo uso de advertencia contra el pecado y vigilancia, se puede aplicar cuando aparece en la decoración de los claustros, si bien en ese

⁶⁴ Las pinturas tienen un sentido funerario relacionado con el uso cementerial de la capilla por los freires de la orden de Calatraba que controlaban la encomienda de Alcañiz. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992): p. 23; JIMÉNEZ, Francisco J. (1998); CID PRIEGO, Carlos (1958): pp. 5-100; CID PRIEGO, Carlos (1962): pp. 274-276; BARRACHINA, J. (1984): pp. 137-194; JIMÉNEZ ZORZO, Francisco José *et alii* (1998): p. 42; CASANOVAS I ROMEU, A. (1995): pp. 369-426. En opinión de Franco Mata: *la temática guerrera, lógica en un edificio de carácter militar, aparece vinculada a temática religiosa, con el ciclo de la pasión de Cristo, eje de la salvación del cristiano y fundamento de su fe, y el juicio final, destino escatológico del hombre guerrero, en este caso, el cristiano en su lucha con el Islam. [...] Para la Dra. Lacarra las milicias cristianas ya han traspasado la frontera de este mundo tras su lucha contra el infiel y gozan del paraíso. [...] La rueda debió estar asociada a una desaparecida Danza Macabra.* FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 176.

⁶⁵ Los vivos a caballo junto a los muertos (hoy desaparecidos), asociados a la Virgen Kiriotisa, acompañada de emblemas heráldicos que acaso indiquen que la pintura era un exvoto. Vid. LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTIN, María del Rosario (2011).

⁶⁶ *Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena.* ECO, Umberto (2011): p. 62.

caso, el número de fieles que lo contemplarían es mucho más restringido (frailes, monjas, canónigos de catedrales, etc).

Desde mediados del siglo XIV aparece en las decoraciones de cementerios y camposantos con la misma función admonitoria y con un creciente gusto por la representación de lo macabro, bien en pinturas al fresco, como en el camposanto de Pisa, bien en relieves decorando las puertas de acceso a los cementerios, las capillas o los osarios, como en el cementerio de los Inocentes de París. También puede, excepcionalmente, aparecer en relieves funerarios decorando el frontis de sarcófagos o los arcosolios e incluso en las portadas dedicadas al juicio final como tema complementario.

Es en los manuscritos, y particularmente en las páginas dedicadas al oficio de difuntos de los libros de horas, donde se representa con mayor riqueza iconográfica y con mayor atención a toda clase de detalles macabros. Estas miniaturas estaban pensadas para clientes muy concretos, las iban a ver muy pocas personas y despliegan, durante el siglo XV, en las formas del estilo internacional y flamenco, una notable imaginación, variedad compositiva y detalles ornamentales pensados para satisfacer un gusto sofisticado, culto y alejado de lo popular, pero muy comunicativo y desenfadado.

Desde mediados del siglo XIV, especialmente después de haberse desarrollado la Peste Negra, el tema de la aparición de los tres muertos a los tres vivos se hizo muy común en las capillas penitenciales de los hospitales, entendido siempre como un tema admonitorio contra el pecado.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los tres vivos y los tres muertos es un tema que hunde sus raíces tanto en el mundo clásico como en la tradición budista de la India, pasando por la literatura islámica, con importantes y ricos precedentes que son los que se describen a continuación:

I: Precedentes en el arte y la literatura del Extremo Oriente: los cuatro encuentros del príncipe Siddartha Gautama

Siddartha Gautama nació en el 558 a. C. Después de haber llevado una vida de lujos y placeres, ignorando la existencia de la muerte, a los veintiocho años, tuvo una crisis espiritual y un día que iba de un jardín a otro, en un coche de caballos gobernado por el palafrenero Channa, quiso cambiar de itinerario. Fue entonces cuando tuvo cuatro encuentros fortuitos: con un anciano, un enfermo, un cortejo fúnebre y un asceta. Al preguntar a Channa por cada una de estas realidades, fue informado de lo que veía y su percepción del mundo cambió para siempre. Ante el cortejo fúnebre, impresionado por el llanto de dolor de los parientes que acompañaban el cadáver, conoció la muerte y descubrió que la vida era efímera e intrascendente; luego, ante un mendigo asceta, vestido con harapos, pero con expresión serena, fue consciente de que había *una vida sin morada*; más tarde descubrió la injusticia, un hombre sabio que vivía en la indigencia. Los cuatro encuentros le revelan la vanidad del mundo y determinan su decisión de renunciar a los goces terrenos. Siddartha inicia el camino que le convierte en Bodhisattva, es decir, en un alma que busca la iluminación y que finalmente le llevó a ser Buda, que significa, literalmente, el iluminado⁶⁷. Los cuatro

⁶⁷ Siddartha se retira a hacer meditación y, habiendo resistido a las tentaciones de Mara, alcanza la iluminación bajo un peepal seco que florece, conoce sus existencias anteriores o jatacas y decide marchar a Benarés a predicar las cuatro verdades del budismo: I: Cualquier forma de existencia es fuente de dolor. II: El dolor es la causa del deseo. III: Debe eliminarse el deseo para eliminar el dolor. IV: El óctuple sendero de la iluminación: ocho pasos graduales que enseñan al fiel a renunciar al deseo y a lo superfluo. El objetivo último es romper la

encuentros de Buda son el detonante que conduce al príncipe hacia el ascetismo, la liberación de lo material y el conocimiento de la verdad espiritual.

Los cuatro encuentros de Siddartha se relatan en el canon budista, que ha pasado a la historia universal de la literatura como la *Tripitaka*, también citada como *Cánon Palí*, y en los *Sutras* tibetanos y chinos. En los ciclos iconográficos de la pintura budista apenas se representa el encuentro con el cortejo fúnebre por el prejuicio del arte oriental hacia la representación de los muertos, salvando una pintura sobre seda hoy en el Museo Guimet, procedente de las cuevas chinas de Dunhuang, del siglo IX, unas pinturas del museo de Nepal, ejecutadas en el siglo XVIII, en las que se representa a Siddhartha y Channa saliendo del palacio de Kapilavastu⁶⁸ y los frescos de la capilla del parque de Sarnat, ejecutados en el siglo XX. La influencia de la historia de los cuatro encuentros de Buda sobre el encuentro de los vivos y los muertos es puramente literaria, si bien Baltrusaitis cree que puede existir relación formal entre la imagen del monje ante el esqueleto, tal y como es representada en las cuevas budistas y los conventos franciscanos⁶⁹.

II: Precedentes en el arte clásico: El epicureísmo

La crisis del siglo XIV, provocada por la confluencia de la peste negra de 1348, la crisis socio-económica y política que de ella se habían derivado y la crisis de valores congénita a la incapacidad para dar una explicación a la nueva realidad por parte de las instituciones y los estamentos de poder, no gestó lo macabro en el arte, pero potenció su vertiente más repugnante y desagradable. Algunos de los repertorios iconográficos deberían ponerse en relación con el mundo clásico, en especial con la escuela de los estoicos y los hedonistas epicúreos del periodo helenístico (s. III-I a. de C) que exaltaban los placeres de la vida, curiosamente, algo totalmente opuesto al paradigma vital cristiano de la Edad Media⁷⁰. En la filosofía de los epicúreos se invitaba a los hombres a buscar el placer mediante los goces sensuales, especialmente los culinarios y los eróticos. Por esa razón, es habitual la aparición en la decoración de las salas de banquetes de esqueletos bailando, bebiendo o borrachos que se ríen como incitación al goce de los sentidos y a la capacidad para celebrar los placeres⁷¹.

rueda de las reencarnaciones y alcanzar la no existencia, el Nirvana. Vid. MANDEL KHAN, Gabriele (2002); MITCHELL, R.A. (1990); NAUDOU, J. (2010); KANJUR (1994); REVERT, Jesús (2005).

⁶⁸ Vid. HACKIN, H. (1916): p. 15, lám. 2; CHAVANNES E. (1909): lám. CIX, núm. 209; PLEYTE, C. M. (1961): fig. 58; GRÜNWEDEL, A. (1900): pp. 3 y 238; CERVERA, Isabel (1989): pp. 82-101; GARCÍA ORMAECHEA, Carmen (1989): pp. 42-50; MARSHALL, S. J. (1960).

⁶⁹ Baltrusaitis relaciona las pinturas de la gruta de Marin, en Kizil, en el Asia central, anteriores al siglo IX, en las que el esqueleto está de pie, con la cabeza girada, mirando al monje budista, como si le estuviera hablando, con la actitud del monje franciscano pintado en la iglesia inferior de Asís en 1325 que señala a un muerto como si estuviera advirtiéndolo a los vivos de la caducidad de la vida. Una teoría interesante, pero imposible de demostrar, afirma que el tema del encuentro de los tres vivos y los tres muertos deriva de la imagen del monje ante el esqueleto triplicada para ganar intensidad dramática. Vid. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983); GRÜNWEDEL, A. (1920): lám. XVIII, fig. 4; KLEINSCHMIDT, B. (1926): p. 210, fig. 143.

⁷⁰ ONIANS, John (1996).

⁷¹ Pueden aparecer en joyas de adorno personal, aderezando anillos o pendientes, en mosaicos de suelo y en la decoración del utillaje cotidiano de mesa (bandejas, platos, copas de metal o de cerámica...). Ejemplo interesante es el esqueleto filosófico encontrado en un triclinio pompeyano, representado como si estuviera recostado, junto al que aparece la didascalía filosófica de Sócrates en griego *ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ, conocerse a uno mismo*. A veces los mosaicos de triclinios muestran esqueletos que escancian bebidas y llevan en las manos oinocóes (jarras) y kilices (copas). En el tesoro de Boscoreale, sobre la superficie de uno de los cubiletes con asa, desfilan esqueletos que representan la envidia, los placeres y los escritores Sófocles, Moschión, Menandro y Epicuro. Con gestos elegantes, los esqueletos invitan a los vivos a apurar los placeres de la existencia antes de que se acaben. En la cerámica romana del periodo augusteo, durante el siglo I a. de C. encontramos esqueletos

Para los epicúreos la verdadera vida es la terrenal y se debe disfrutar a través del placer⁷². Conocemos numerosos objetos y obras artísticas ejecutadas para el contexto que rodea el banquete con representaciones macabras de esqueletos que bailan y se divierten. Son una prueba inequívoca de la penetración de las ideas del epicureísmo en el contexto doméstico de la fiesta y prueban el interés que la imagen del esqueleto tuvo para el arte helenístico y romano. Un posible precedente clásico para el tema de los tres vivos y los tres muertos lo encontramos en un bajo-relieve hallado en Cumas que muestra, a un lado, a tres habitantes del Eliseo y al otro tres esqueletos bailando. Es posible que este relieve u otros semejantes, hubieran sido conocidos por los artistas medievales y hubieran servido como modelo para solucionar la composición del encuentro de los tres vivos y los tres muertos.

III: Precedentes en la literatura árabe: El encuentro del Príncipe Norman con los muertos de un cementerio

La historia de los cuatro encuentros del príncipe Siddharta pasó a Occidente, pero ignoramos cómo llegó y cómo se produjeron las alteraciones que se detectan en su argumento. Lo más probable es que el relato fuese transformado en cuento moralizante en Persia y que, a través de las rutas de comercio, se transmitiera por vía oral. Los cambios se produjeron para adaptarlo al gusto de los oyentes, hasta adquirir soporte escrito. Los cuatro encuentros de Buda se convirtieron en el encuentro de vivos y muertos. Aunque la cadena transmisora no la conocemos al completo, una de las claves es Adi, poeta árabe que vivió hacia el 580, autor de un relato en el que Norman, rey de Hira, en las cercanías de la Meca, hombre hedonista volcado a los placeres del mundo y la carne, cabalga por el desierto y, casualmente, llega a un cementerio en el que los muertos se levantan y le dicen: *Fuimos lo que tú eres y tú serás lo que nosotros somos*. El impacto de esta visión modifica el comportamiento del rey que pasa a tener una conducta recta y a cumplir los preceptos del Corán. La línea argumental coincide con el encuentro de Siddharta con el muerto. Norman, al igual que Siddharta, va montado a caballo, es un príncipe, noblemente vestido, vive en un rico palacio con jardines y no conoce el dolor. Un cambio repentino en la ruta de su camino, le conduce a un cementerio y, allí, el encuentro con los muertos, le hace consciente de la realidad caduca del mundo. En la literatura islámica un noble príncipe se encuentra con varios muertos (normalmente tres, aunque puede ser con el cementerio entero) pero ya no hay encuentro con la vejez, la enfermedad y el ascetismo. La idea de mostrar a un vivo ante un muerto es, precisamente, la que pasó al mundo occidental. El diálogo entre el vivo y el muerto es una novedad importante. Los muertos se dirigen al vivo y le advierten que su vida es finita, con frases terribles. El encuentro le deja al rey una huella tan profunda, que con solo ese conocimiento,

danzarines en las lucernas de uso doméstico o funerario, de las que se han clasificado cinco tipologías diferentes, la mejor conservada en el Antikensammlung Museum Munich. En las piedras duras de los anillos se han documentado esqueletos bailando al son del aulós y esqueletos borrachos llevando ánforas cargadas de vino. Sin embargo, cabe preguntarse ¿Cómo les iba a afectar el alcohol, si tan solo son huesos? Vid. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 239.

⁷² En el capítulo XXXIV del Satiricón de Petronio se cuenta que sobre la mesa del festín de Trimalción, se llevó la imagen de un pequeño esqueleto de plata articulado, a la manera de una marioneta, que, como si fuera una larva, se contorsionaba de manera grotesca para mostrar a los vivos que al final de la vida, lo único que había eran simples gusanos y huesos, de modo que el esqueleto era mostrado a los comensales para excitarles a vivir la única vida posible: la corporal y la material. El origen de esta costumbre debe buscarse en los banquetes del Imperio Nuevo del Egipto (1550-1070) donde era costumbre mostrar a los comensales un ousebti de madera a la manera de un pequeño juguete, que mostraba un sarcófago con una momia dentro, como advertencia a los participantes en la fiesta acerca de la fugacidad de la vida. Vid. FERNÁNDEZ DAZA (1994); DIÓGENES LAERCIO (ed. 1981), Libro X, vida de Epicuro; GARCÍA GUAL, Carlos (1981); GRANADA, Miguel Ángel (1983); LLEDÓ, Emilio (1984); LALOUILLE, Clara (2000).

no necesita encontrarse con el asceta para corregir su comportamiento⁷³. Conviene aclarar que sólo conocemos la existencia del precedente literario árabe, es decir, sólo conocemos relatos y no tenemos noticia de representaciones iconográficas en miniaturas musulmanas.

Así pues, partiendo de estos tres precedentes, la literatura india y árabe, así como la filosofía epicúrea, se gesta en el arte occidental medieval el tema de los tres vivos y los tres muertos, con un enorme desarrollo ligado al gran brote de la peste negra de 1348. El tema acusa fundamentalmente dos grandes variantes iconográficas, la franco-francesa y la italiana, ampliamente descritos en el apartado *extensión geográfica y cronológica*, por lo que no insistiremos en ella, si bien es importante señalar la pervivencia del tema en el arte del renacimiento, como consecuencia del mantenimiento de los simbolismos de lo macabro en las primeras décadas del siglo XVI.

Prefiguras y temas afines

El tema de los vivos y los muertos, al no ser de raíz bíblica, no forma parte del sistema de prefiguras que interrelaciona Antiguo y Nuevo Testamento. No obstante es significativo el paralelo que se establece entre este encuentro y el de los Magos de Oriente, tal y como señalamos arriba (vid nota 9). Asimismo, el tema de los vivos y los muertos conecta con el relato de Barlaam y Josaphat, con las danzas macabras y con la representación de los cadáveres en descomposición; aunque cada uno de éstos tiene sus peculiaridades iconográficas y constituyen temas diferenciados, tal como se analiza a continuación:

I: La variante novelesca de Barlaam y Josaphat

En los manuscritos europeos existen variantes literarias del encuentro de los vivos y los muertos y del impacto emocional que éste tiene en los vivos. Uno de los más interesantes, por evidenciar una dependencia argumental con la vida del príncipe Siddartha Gautama, por estar ambientado en la India y ser ejemplo de literatura sapiencial, es la novela de *Barlaam y Josaphat*, que fue recogida como tema moralizante en el *Speculum Humanae Salvationis* de Vicente de Beauvais⁷⁴. Josaphat, hijo del rey de la India, tiene vocación ascética y es tentado por los malos espíritus. El casual encuentro con un cadáver humano en descomposición, le trastorna y le hace meditar sobre el sentido de la vida. Los manuscritos que contienen este relato pueden incluir miniaturas⁷⁵. Una versión manuscrita de este relato se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid⁷⁶. Existen otras variantes más o menos noveladas con representaciones de muertos poseídos por espíritus malignos o benignos, que transmiten a los vivos mensajes de ultratumba para que cambien de vida⁷⁷.

⁷³ BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): p. 236-250. RUBIERA MATA, María Jesús (1996); SABH, Mahmud (2002).

⁷⁴ JAMES, M.R. (1926).

⁷⁵ En un manuscrito servio del s. XIV se muestra a Josaphat, junto a un monje de pie, frente al cadáver y ante la tumba abierta. CHIALA, P. (1988): pp. 43-126; LIEBRECHT, F. (1860): vol. II, pp. 314-335; JACOBS, J. (1896).

⁷⁶ Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8562.

⁷⁷ En el folio 100 del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, obra anterior a 1284, que contiene la cantiga LXVII, el protagonista es un demonio que, hospedando en un cuerpo inerte, obliga al cadáver a acudir al mundo de los vivos para avisarles de aquello que les va a ocurrir, hasta que un obispo bendice el cadáver y el demonio sale del cuerpo por la boca y el difunto descansa.

II: La Danza Macabra

Pocos temas han sido objeto de tantos estudios interdisciplinarios como la danza macabra, estudiada desde la perspectiva de los filólogos e historiadores del arte⁷⁸. En realidad, este baile es la viva expresión de un tipo de cristianismo que nació después de la peste negra de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza externa. El término *macabré* fue usado por vez primera por el poeta Jean Le Févre en 1376 *Je fis de Macabré la dance*. La danza de la muerte escrita y la danza de la muerte pintada responden a una imagen mental sensiblemente distinta a la del encuentro de los vivos y los muertos, aunque, el origen puede estar en los tres muertos que invaden el espacio de los tres vivos e intercalados, los seis, intentan bailar, los esqueletos en frenético movimiento, llenos de ritmo, y los vivos rígidos y aterrorizados ante una visión tan tenebrosa. Ese sentido del movimiento debe ponerse en relación con la escenificación teatral del cuento de los vivos y los muertos en los atrios de las iglesias en la cuaresma y en otros periodos litúrgicos penitenciales, que podía concluir con los vivos bailando junto a los muertos. La idea era mostrar a los fieles que todos eran iguales ante la muerte, con independencia del estamento al que perteneciesen, de ahí que en ocasiones los vivos sean un sacerdote, un noble y un burgués y de ahí que en la danza macabra los atributos sean más variados. La Danza Macabra impresa por Guyot Marchant en 1486, incluyó en el cuento de los vivos y los muertos de conformidad a la versión que denominamos poema francés V, lo que aseguró la proyección iconográfica del tema del encuentro de vivos y muertos durante el siglo XVI⁷⁹. El tema de la Danza Macabra se explicará en una ficha independiente.

III: Los yacentes en descomposición o el transi.

La imagen especular de los tres muertos en descomposición ante los tres vivos influyó poderosamente en la iconografía funeraria del siglo XV en el momento en que los yacentes dejan de dormir plácidamente en espera de la resurrección y pasan a estar representados como cadáveres en descomposición. El tema recibe el nombre de transi, pues muestra la idea de que mientras el cuerpo transita a la degradación, el alma inmortal alcanza la salvación, de modo que en su iconografía muestra el cuerpo en proceso de descomposición ante el alma eternamente joven, bella e inalterable. Entiende el cuerpo como parte de la vanidad terrenal y en ocasiones duplica la imagen mostrando de manera especular, al muerto dormido y su cadáver corrupto como consecuencia de haberle afectado el paso del tiempo. Así aparece en una miniatura de British Library del siglo XV⁸⁰ y en los relieves de la tumba del canónigo y Doctor en Derecho Juan Martínez Grajal, muerto en 1447 y enterrado en el claustro de la Catedral de León⁸¹. Ejemplo de este interés por la iconografía de la caducidad del cuerpo es la tumba del Cardenal Lagrange, hoy en el Museo del Petit Palais de Avignon, que nació en 1325, fue nombrado cardenal por el Papa Gregorio XI en 1373, tuvo el título de San Marcelo

⁷⁸ La bibliografía de las danzas macabras es amplísima: LANGLOIS, E.H. (1851-1852); MONTAIGLON, A. de (1856); VIGO, P. (1901); MÂLE, Emile (1906); FEHSE, W. (1907); DÜRRWÄCHTER, A. (1914); VICARD, A. (1918); MÂLE, Emile (1922): pp.247-398; STAMMLER, W. (1926); DÖRING-HIRSCH, E. (1927); HELM, R. (1928); WARREN, F. (1931); MARLE, R. van, (1931): pp. 372 y ss.; KOZAKY (1936); TENENTI, A. (1957); VVAA. (1977); VVAA (1979); JORDAN, I.e. (1980); DOUCE, F. (1833); KASTNER, G. (1852); VIGO, P. (1901); WHYTE, Fl. (1931); ROSENFELD, H. (1934); ICAZA, F. de, (1981); CORVISIER, André (1998); INFANTES, Víctor (1997); UTLZINGER, Helene y Bertrand (1996).

⁷⁹ BERTONI, G. (1915): *I tre morti e i tre vivi e la Danza macabra*. Roma, pp. 542-552.

⁸⁰ Londres, British Library, Ms. Add. 37049, fol. 32 v.

⁸¹ FRANCO MATA, Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. VII.

en 1394 y murió en Avignon en 1402⁸². Las imágenes de cadáveres en descomposición, sobre arpilleras, dentro de arcosolios funerarios o sobre sarcófagos, son bastante habituales en la escultura inglesa del siglo XV, siendo ejemplo interesante el sepulcro del Doctor en derecho Thomas Bennetts, enterrado en 1536, que fue vicario general de la diócesis de Salisbury en tiempos del arzobispo Wolsey⁸³.

IV: Cuento de Navidad de Dickens.

La repercusión más moderna puede encontrarse en *Cuento de Navidad* del escritor británico Charles Dickens (*A Christmas Carol*) de 1843. Su protagonista, el señor Scrooge, un hombre avaro a quien tan solo le interesa el trabajo, los negocios y ganar dinero, en la noche del 25 de diciembre, víspera de Navidad, recibe la visita del fantasma de su antiguo socio y mejor amigo Jacob Marley, muerto 7 años antes. El espectro le cuenta que arrastra unas pesadas cadenas para toda la eternidad por sus maldades y le avisa de la visita de tres espíritus cuyas revelaciones son equivalentes a las que hacen los tres muertos en su encuentro a los tres vivos. El espíritu de las navidades pasadas le hace recordar a Scrooge su vida infantil y juvenil y su temprano afán por enriquecerse. El espíritu del presente le hace ver a Scrooge su soledad frente a la humanidad de su empleado, Bob Cratchit, que celebra la navidad aún a pesar de la enfermedad de su hijo Tim. También le sitúa frente a su sobrino, Fred, que celebra la navidad y se alegra con ironía de no tener en casa la presencia de su avaro tío. Al final, el espíritu del presente le muestra las alegorías infantiles de la ignorancia y la necesidad. El espíritu del futuro, mudo y sombrío, le muestra cómo los pobres saquean su casa, cómo sus amigos guardan un recuerdo sombrío de él, y finalmente su propia tumba. El avaro Scrooge despierta de la pesadilla y ante estas visiones cambia de actitud, convirtiéndose en un hombre generoso y amable, que rectifica sus errores del pasado para salvar su alma. El valor cristiano del cuento queda patente en el hecho de terminar con la frase: *Y que Dios nos bendiga a todos*. De este relato se conocen numerosas estampas (ya la primera edición fue ilustrada por el grabador John Leech), así como versiones cinematográficas que, desde 1910 hasta la actualidad, plantean los tres encuentros de Scrooge con los espíritus de un modo análogo a como lo hacía la pintura medieval de los siglos XIV y XV⁸⁴.

Selección de obras

- Frescos de la catedral de Atri (Italia), c. 1260.
- Baudouin de Condé, *Dit des trois morts et des trois vifs*, finales del s. XIV. París, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 3142, fol. 311v.
- *Salterio de Robert de Lisle*, c. 1310. Londres, The British Library, Ms. Arundel 83 (II), fol. 127.

⁸² Se le representa yacente. Su cuerpo, en estado de putrefacción yace sobre una rica capa con capelo y, pese a los altos cargos y a la riqueza de ropas y atuendos, estas de nada sirven ante la transitoriedad de la vida. El epígrafe reza: *Spectaculum facti sumus mundo, ut maiores et minores, in nobis clare pervivant, ad quem statum redigentur, nimirum excipiendo, cuiusuis status sexus vel etatis, ergo miser cur superbis nam cinis es, et in cadáver fetidum, cubum et escam vermium, ac cinerem sic et nos revertis*. Por encima asomaban una serie de cabezas destruidas en la Revolución Francesa de 1789 que conocemos a través de dibujos y que representaban diversos estamentos de la sociedad contemplando la muerte, dados de la mano. *Vid.* PANOFISKY, Erwin (1964); BALTRUSAITIS, Jurgis (1983), p. 243; Mc. LEE MORGANSTERN, Anne (1973).

⁸³ TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009).

⁸⁴ Existe una amplia bibliografía sobre Charles Dickens mucha de ella recopilada en: STONE, Harry (1987): *Dickens' Working Notes for His Novels*. Chicago.

- Francesco Traini (c. 1350-1360) o Buonamico Buffalmacco (c. 1336-1348), *Triunfo de la muerte*. Camposanto de Pisa (Italia).
- *Dis ist der weltelon*, siglo XIV. Wolfenbüttel (Alemania), Herzog August Bibliothek, Ms. 16.17 Aug. 4º, fols. 85v.-87r.
- Pinturas murales del presbiterio del convento de San Pablo de Peñafiel, firmadas por Alfonso, s. XIV después de 1320. Museo de Valladolid. Juicio final con el encuentro de los vivos y los muertos.
- Jean Le Noir (atr.), *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, París, c. 1345-1350. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, nº 69.88, fols. 321v.-322.
- Pinturas murales de la bóveda del presbiterio de la Iglesia de Tuse (Dinamarca), segunda mitad del s. XV. Encuentro de los vivos y los muertos integrado en un ciclo cristológico.
- *Las Muy Ricas Horas del duque de Berry*. Códice ilustrado por los hermanos Limbourg, Paul, Jean y Hermann Malouel de Gueldre, 1408 y 1416, y concluido por orden de Carlos I de Saboya, 1484, por Jean Colombe. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 65, fol. 86v.
- Pinturas murales de la capilla de St. Jodokus en Überlingen (Alemania), c. 1420. Encuentro de los vivos y los muertos.
- Pinturas murales de la Iglesia de Ennezat, Puy de Dôme (Francia), c. 1420. Encuentro de los vivos y los muertos.
- Giacomo Borlone de Buschis, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485. Triunfo de la muerte, encuentro de los vivos y los muertos y danza macabra.
- Maestro del Livre de Raison, *Encuentro de los vivos y los muertos*, 1490-1510, dibujo. Ámsterdam, Rijksmuseum, Gabinete de estampas y grabados.
- *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, s. XVI. Londres, The British Library, Ms. Add. 35313, fol 158v.
- Pinturas murales de la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière (Francia), siglo XVI. Encuentro de los vivos y los muertos precediendo la danza macabra.

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, Josep María (1992): “Dos eiximplis en les escultures de l’església de Santa María del Mar”. En: *Miscelania en honor del Cardenal Narcís Jubany i Arnau*. Barcelona, pp. 51-57.

ALEXANDER BIDON, Danièle (1993): “La mort dans les livres d’heures”. En: *À reveiller les morts: la mort au quotidien dans l’Occident médiéval*. Lyon, pp. 83-94.

ANDERSON, W. (1886): *A collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum*. Londres.

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

BARRACHINA, J. (1984), “Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del Castillo de Alcañiz”. En: *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona, pp. 137-194.

BÉGULE, Lucien (1909): *La Chapelle de Kermaria-nisquit et sa danse des morts*. París.

- BELLOSI, Luciano (1974): *Buffalmaco e il Trionfo della Morte*. Turín.
- BINSKI, Paul (1996): *Medieval death. Rithual and Representation*. Nueva York.
- BOLOGNA, Ferdinando (1969): *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266-1414*. Roma.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo (1973): *Estudios sobre el arte románico y gótico en Aragón*. Zaragoza.
- BOURDICHON, Jean (2003): *Libro de Horas de la reina Ana de Bretaña*. Madrid.
- BUCCI, Mario (1960): *Le camposanto monumental de Pise: fresques et sinopie*. Pisa.
- CARLI, Enzo (1999): *Il camposanto di Pisa*. Roma.
- CASTAÑER, Xesqui (2003): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al s. XX*. San Sebastián.
- CERVERA, Isabel (1989): *El arte Chino*. Madrid.
- CHAVANNES, Edouard (1909) : *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*. París.
- CHIALA, P. (1988) : “Le roman de Barlaam et Josaphat à l’origine du thème de la Rencontre des trois vifs et des trois morts”; “L’Itinéraire européen de la Rencontre des trois vifs et des trois morts”. En: *Immortalité et Décomposition dans l’art du Moyen Age*. Madrid, pp. 43-126.
- CID PRIEGO, Carlos (1962): “Las pinturas murales del castillo de Alcañiz”, *Goya*, nº 46, 1962, pp. 274-276.
- CID PRIEGO, Carlos (1958): “Las pinturas murales del castillo de Alcañiz”, *Revista Teruel*, nº 20, pp. 5-100.
- CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres*. París.
- CROUZIL, Lucien (1905): *Le catholicisme dans les pays scandinaves. Danemark et Islande*. París.
- DEUHLER, Flores (1971): “Looking at Bonne of Luxembourg’s Prayer Book”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 29, nº 6, pp. 267-278.
- DIÓGENES LAERCIO (1981): *Vidas de los filósofos ilustres*. Barcelona.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1933): *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Madrid.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1979): *Los libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid.
- DÖRING-HIRSCH, Erna (1927): *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*. Marburgo.
- DOUCE, F. (1833): *The Dance of Death*. Londres.
- DRAGONETTI, Carmen; TOLA, Fernando (2010): *Diálogos mayores de Buda*. Madrid.
- DUCHET SUCHAUX, Gastón (2001) : *L’iconographie: études sur les rapports entre textes et images dans l’Occident médiéval*. París.

- DÜRRWÄCHTER, A. (1914): *Die Totentanzforschung*. Múnich.
- ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. Barcelona.
- FERNÁNDEZ DAZA, Carmen (1994): *Epicuro, Máximas para una vida feliz*. Madrid.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1984): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la península Ibérica”. En: *Estudios de Iconografía medieval española*. Bellaterra, pp. 53-153.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992), *Lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.
- FEHSE, W. (1907): *Die Ursprung der Totentänze*. Halle.
- FRANCO MATA, Ángela (2002): “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 173-214.
- FRANCO MATA, Ángela (2003): “Texto e imagen: Del Credo Apostólico a los Santos confesores y mártires en la pintura bajomedieval de Castilla León, Navarra y Álava”. En: *Jornadas interdisciplinarias las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI*. Madrid.
- FRANCO MATA, Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia. (1230-1530)*. León.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1981): *Epicuro*. Madrid.
- GARCÍA ORMAECHEA, Carmen (1989): *El arte indio*. Madrid.
- GHIRALDO, M. (2000): “1350-1500: temi macabri e danze della morte nell’Inghilterra tardomedievale”. En: SCARAMELLA, P.; TENENTI, A.; AURIGEMMA, M.G.; GHIRALDO, M.; MERLO, E.Z.; BILINBACHOVA, T: *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra duecento e Setecento*. Clusone, pp. 197-218.
- GLOXELLI, S. (1914): *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. París.
- GRANADA, Miguel Ángel (1983): “Epicuro y el helenismo”. En: BERMUDO ÁVILA, José Manuel (dir.): *Los filósofos y sus filosofías*. Barcelona, p. 30-33.
- GRÜNWEDEL, Albert (1920): *Alt Kutscha*. Berlín.
- GRÜNWEDEL, Albert (1900): *Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en Mongolie*. Leipzig.
- GUERRY, L. (1950): *Le Thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*. París.
- HACKIN, H. (1916): *Les scènes figurées de la vie de Bouddha, memoires concernant l’Asie orientale*.
- HAVENBART, Gerard (2005): *Libro de horas de Juana I de Castilla*. Barcelona.
- HELM, R. (1928): *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*. Estrasburgo.
- HUIZINGA, Johan (1995): *El otoño de la Edad Media*. Barcelona.
- ICAZA, Francisco Antonio de (1981): *La danza de la Muerte*. Madrid.

- INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (s. XIII-XVIII)*. Salamanca.
- JACOBS, J. (1896): *Barlaam und Josaphat, English lives of Buddha*. Londres.
- JAMES, M.R. (1926): *Speculum humanae salvationis: being a reproduction of an Italian manuscript of the thirteenth century*. Oxford.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco José *et alii* (1998): *El castillo de Alcañiz*. Teruel.
- CASANOVAS I ROMEU, Angels (1995): “El complejo pictórico del castillo de Alcañiz”. En: *El castillo de Alcañiz Al Qannis*. Teruel, pp. 369-426.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier (1998): *El castillo de Alcañiz*. Teruel.
- JORDAN, Louis Edward (1980): *The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350*. University of Notre Dame.
- KANJUR (1994): *The Heart Sutra in Tibetan: A Critical Edition of Two Recensions Contained In The Kanjur*. Viena.
- KASTNER, Georges (1852) : *Les dances des morts. Dissertations et recherches*. París.
- KIENNING, Ch. (1995): “Le doublé descomposé. Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Âge”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, nº 50, pp. 1157-1190.
- KLEINSCHMIDT, B. (1926): *Die Basilika San francesco in Assisi*. Berlín, vol. II.
- KOZAKY (1936): *Geschichte der Totentänze*. Budapest.
- KÜNSTLE, Karl (1908): *Die Legende von der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*. Freiburg-im-Breisgau.
- LALOUETTE, Clara (2000): *La sabiduría semita del antiguo Egipto hasta el Islam*. Madrid.
- LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852): *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts*. Rouen, 2 vols.
- LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTIN, María del Rosario (2011): *Santa María de Ujué*. Pamplona.
- LIEBRECHT, Felix (1860): “Die Quellen des Barlaam und Josaphat”, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, serie 1, vol. 2, pp.314-334.
- LIGTENBERG, Raphael (1934): “Over de legende der drie levenden en drie dooden”, *Coll. Francis Neerl*, vol. III, nº 4.
- LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Barcelona.
- LONGPERIER, Adrien de (1845): “Le dit des trois morts et des trois vifs”, *Revue Archeologique*, vol. II, pp. 243-249.
- LUOIS, A. (1936) : “La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l’église Saint Martin à Hal. I: La rencontre des trois morts et des trois vifs”, *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, vol. IV, pp. 13-30.
- MAGNILN, Aline (2009): *Saint Riquier: une grande abbaye bénédictine*. París.

- MÂLE, Émile (1922): *L'art religieux à la fin du moyen age*. París.
- MÂLE, Émile (1906): *L'art français de la fin du moyen âge : L'idée de la mort et la danse macabre*. París.
- MANDEL KHAN, Gabriele (2002): *Buda. El iluminado*. Toledo.
- VAN MARLE, Raimond (1931): *Iconographie de l'art profane*. La Haya.
- MARSHALL, Sir John (1960): *The buddhist Art of Gandhara*. Cambridge.
- Mc. LEE MORGANSTERN, Anne (1973): "The La Grange Tomb And Chair. A Monument Of The Great Schism Of The West", *Speculum*, vol. 48, nº 1, pp. 56-69.
- MEGNIER, P. (1939): *La danse macabre de la Ferté Loupiere*. Peyrannet.
- MEISS, Millard (1968): "La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicaut et des Limbourg", *Revue de l'Art*, nº 1-2, pp. 17-25.
- MITCHELL, Robert Allen (1990): *Buda*. Madrid.
- NAUDOU, J. (1976): *Buda y el budismo*. Madrid.
- MONRREALE, M. (1973-1974): "Un tema no documentado en España: el encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXXV, pp. 257-263.
- MONTAIGLON, Anatole de (1856): *L'Alphabet de la Mort de Hans Holbein*. París.
- ONIAN, John (1996): *Arte y pensamiento en la época Helenística*. Madrid.
- PACHT, Otto (1948): *The Master of Mary of Burgundy*. Londres.
- PANOFSKY, Erwin (1964): *Tomb sculpture*. London.
- PANUNZIO, Savarino (1992): *Baudoin de Condé, ideologia e scrittura*. Farsano.
- PAYEN, Jean Charles (1965): "Le *dies irae* dans la prédication de la mort et des fins dernières au Moyen Age", *Romania*, t. LXXXVI, nº 341, pp. 48-76.
- PENCO, G. (1970): "In margine ad un tema iconográfico", *Benedictina*, nº XVII, pp. 346-348.
- PÉREZ VILLANUEVA, J. (1940): "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. IV, pp. 99-121.
- PLEYTE, C.M. (1961): *Die Buddhalegende in den Skulpturen des Temples von Boro Budun*. Amsterdam.
- RAGUSA, Elena; SALERNO, Paolo (2003): *Santa María di Vezzolano. Gli affrechi del chiostro. Il restauro*. Torino.
- REAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, t. I, vol. 2.
- REVERT, Jesús (2005): *El sutra de la luz dorada*. Alicante.

- ROMANO, M. E. (1985): “Il detto campano dei tre morti e dei tre vivi”, *Studi Medievale*, vol. XXVI, pp. 405-433.
- ROSENFELD, Hellmut (1934): *Der Mittelalterliche Totentanz*. Münster.
- ROTZLER, Willy (1961): *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*. Winterthur.
- RUBIERA MATA, Maria Jesús (1996): *La literatura árabe clásica: desde la época pre-islámica al Imperio Otomano*. Alicante.
- SABH, Mahmud (2002): *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid.
- SERVIÈRES, Georges (1926): “Les formes artistiques du Dit des trois morts et des trois vifs”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXVIII, pp. 19-36.
- SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): “Il tema dell’Incontro dei tre vivi e dei tre morti della tradizione medioevale italiana”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, ser. VIII, vol. XIII, pp. 143-252.
- SOLEIL, Felix (1882): *La dance macabre de Kermaria*. Desclee.
- STALLEY, Roger (1987): *The Cistercian Monasteries of Ireland: An Account of the History. Art and Architecture of the White Monks in Ireland from 1142-1540*. Yale University Press.
- STAMMLER, Wolfgang (1926): *Die Totentänze*. Leipzig.
- STORCK, William Fordice (1910): *Die Legende von drei Lebenden und den drei Toten und das Problema des Totentanzes*. Tubinga.
- STORCK, William Fordice (1912): “Aspects of Death in English Art and Poetry”, *Burlington Magazine*, vol. XXI, pp. 249-256 y 314-319.
- TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009): *Salisbury Cathedral. The Making of a Medieval Masterpiece*. London.
- TENENTI, Alberto (1957): *La vie et la mort à travers l’art du XV^e siècle*. París.
- UNTERKIRCHER, Franz; SCHRYVER, Antoine (1993): *Libro de horas de María de Borgoña: Codex Vindobonensis. 1857*. Viena.
- UTLZINGER, Hélène y Bertrand (1996): *Itinéraire des Dances macabres*. París.
- VICARD, Antoine (1918): *Les Fantômes d’une danse macabre*. Le Puy.
- VIGO, Pietro (1901): *Le Danse macabre in Italia*. Bergamo.
- VV. AA. (1997): *La mort au Moyen Âge. Colloque de la Société des Historiens Médiévistes de l’Enseignement supérieur public*. Estrasburgo.
- VV. AA. (1979): *Le sentiment de la Mort au Moyen Âge. Cinquième Colloque de l’Institut d’études médiévales de l’Université de Montréal*. Quebec.
- VV. AA. (2001): *Vifs nous sommes... morts nous serons. La rencontre des tríos morts et des tríos vifs dans la peinture mural en France*. Éditions du Cherche-Lune.
- WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert (2005), *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Colonia.

WARREN, F. (1931): *The Dance of Death*. Londres.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): *Bellas Artes. Museo de Valladolid*. Valladolid.

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

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

WILLIAMS, Ethel Carleton (1942): "Mural paintings of the three living and the three dead in England", *Journal of the British Archeological Association*, 3ª serie, vol. VIII, pp. 31-40.

WRIGHT, Thomas (1872): *The Anglolan Satirical Poets And Epigrammaticsts of The Twelfth Century*. Londres.

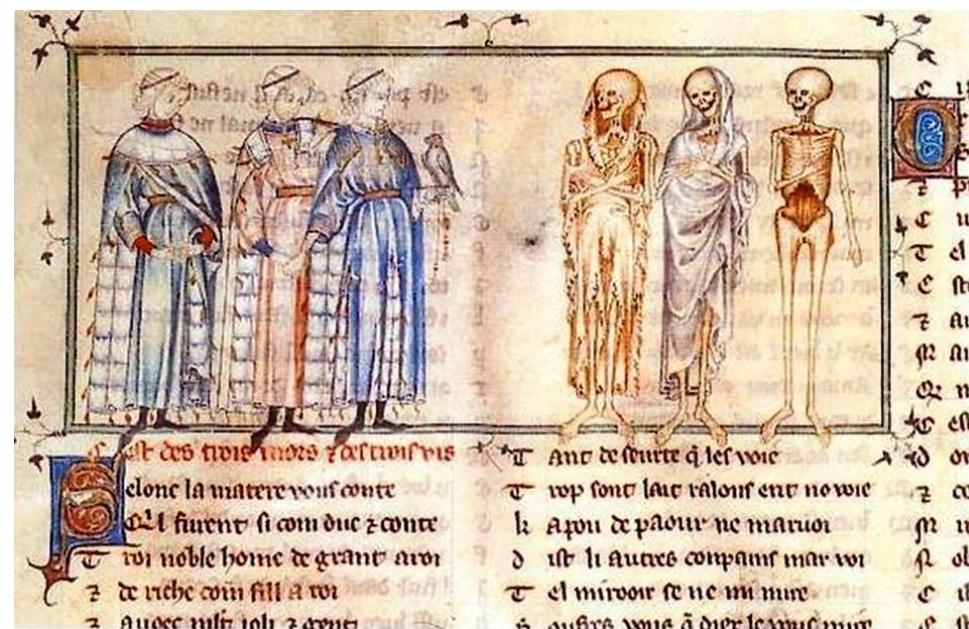


▲ Frescos de la catedral de Atri (Italia), c. 1260.

<http://ap.regione.abruzzo.it/xChoose/servlet/LoadImg?imgF=E:/xBeniCulturali/images/immagini/20/atri1.jpg> [captura 20/11/2011]

► Salterio de Robert de Lisle, c. 1310. Londres, The British Library, Ms. Arundel 83 (II), fol. 127.

<http://faculty.ncf.edu/benes/readings/deathsched11.html> [captura 20/11/2011]



Baudouin de Condé, *Dit des trois morts et des trois vifs*, finales del s. XIV. París, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 3142, fol. 311v.

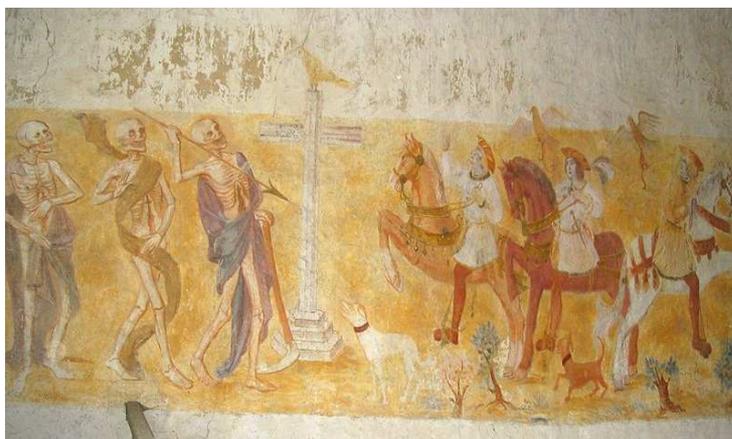
http://www.lamortdansla rt.com/3m3v/3m3v_ms3142.jpg [captura 20/11/2011]

► **Francesco Traini** (c. 1350-1360) o **Buonamico Buffalmacco** (c. 1336-1348), *Triunfo de la muerte*. Camposanto de Pisa (Italia).

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pisa_Camposanto_trionfo_della_morte_16_0pening_the_graves.JPG [captura 20/11/2011]

▼ **Giacomo Borlone de Buschis**, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clusone_oratorio_disciplini_esterno_05.jpg [captura 20/11/2011]

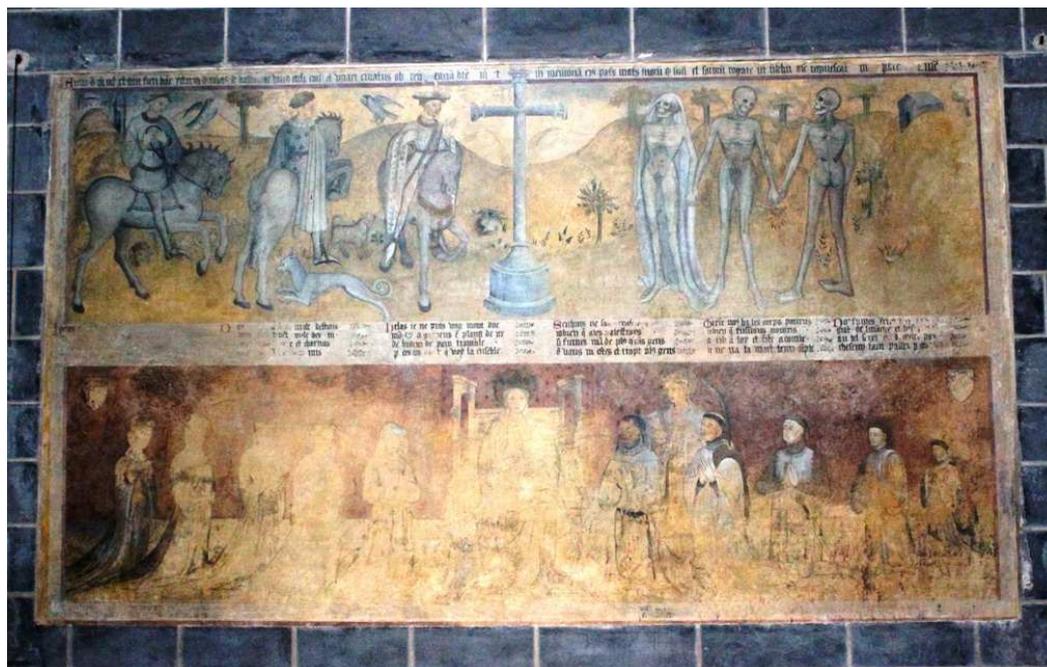


▲ *Dis ist der weltelon*, siglo XIV. Wolfenbüttel (Alemania), Herzog August Bibliothek, Ms. 16.17 Aug. 4°, fols. 85v.-87r.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_mss1617.jpg [captura 20/11/2011]

◀ Pinturas murales de la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière (Francia), s. XVI.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_ferte_dict.JPG [captura 20/11/2011]

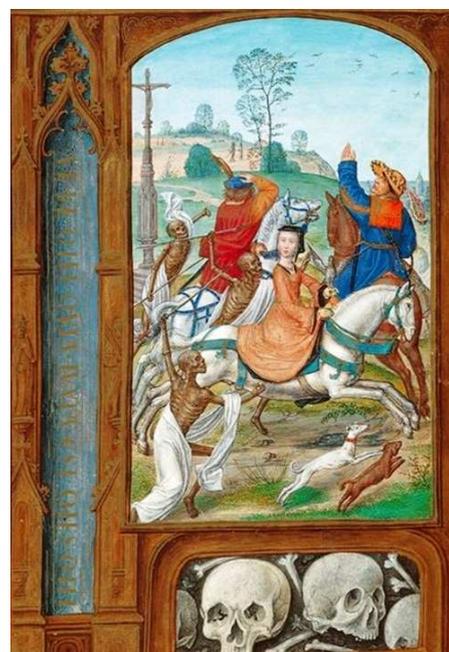


Pinturas murales de la iglesia de Ennezat, Puy de Dôme (Francia), c. 1420.



◀ Jean Le Noir (atr.), *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, París, c. 1345-1350. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, n° 69.88, fols. 321v.-322.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/original/DP227311.jpg> [captura 20/11/2011]



▲ *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, s. XVI. Londres, The British Library, Ms. Add. 35313, fol 158v.

◀ *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, c. 1415. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 65, fol. 86v.





Pinturas murales de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Tuse (Dinamarca), segunda mitad del s. XV.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_tuse.jpg [captura 20/11/2011]



Pinturas murales de la capilla de St. Jodokus en Überlingen (Alemania), c. 1420.

http://www.lamortdanslart.com/3m3v/3m3v_uberlingen.jpg [captura 20/11/2011]



Maestro del Livre de Raison, *Encuentro de los vivos y los muertos*, 1490-1510, dibujo. Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinete de estampas y grabados



Pinturas murales del presbiterio del convento de San Pablo de Peñafiel (siglo XIV), firmadas por Alfonso. Museo de Valladolid.

SAN NICOLÁS DE MYRA O SAN NICOLÁS DE BARI

Marta POZA YAGÜE

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

Resumen: Atendiendo a la tradición, San Nicolás debió nacer en la localidad de Pátara (o Patras de Licia, Asia Menor), en torno al 280, y murió en Myra (Anatolia), capital de la diócesis de la que fue primer obispo, el 6 de diciembre del 345, tras haber quedado probada su santidad a través de los múltiples milagros realizados y de la defensa que hizo del dogma trinitario en las sesiones del Concilio de Nicea (325), en las que, según se popularizó, abofeteó al mismo Arrio para hacerle abjurar de sus ideas heréticas.

Palabras clave: San Nicolás; Hagiografía; Tres Estudiantes; Tres Doncellas; Iconografía Cristiana.

Abstract: According to tradition, St. Nicholas must have been born in the town of Patara (or Patras in Lycia, Asia Minor) around 280 and died in Myra (Anatolia), capital of the diocese for which he was the first bishop, on December 6th, 345. Before his death, Nicholas was tested for his holiness through the many miracles that he performed and his defence of the Holy Trinity in the meetings at the Council of Nicaea (325), in which, as popularized, he slapped Arius himself to make him recant his heretical beliefs.

Keywords: St. Nicholas; Hagiography; Three Students; Three Maidens; Christian Iconography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Ningún dato histórico permite afirmar categóricamente la existencia de un obispo en Myra llamado Nicolás en la primera mitad del siglo IV, sino que la propia etimología del nombre lleva a pensar en la invención de un santo-héroe, necesario para la estabilidad de la región en un momento en que ésta se vio gravemente acechada por la herejía. Así se gestaría la personalidad de Nicolás, cuyo nombre en griego significa *el vencedor del pueblo*.

Realidad o ficción, prácticamente desde los primeros momentos se difunde una leyenda según la cual el futuro santo da pruebas de una vida extraordinaria desde el instante mismo de su nacimiento, cuando, nada más venir al mundo, se sostuvo en pie sin ningún tipo de ayuda cuando procedieron a darle el primer baño.

Sus milagros más conocidos comparten la característica común de estar presididos por el número tres. Aún antes de ser ordenado obispo, dotó con tres bolsas de monedas de oro a otras tantas doncellas cuyo padre, acuciado por las deudas, las había empujado a la prostitución (episodio conocido como *praxis de tribus filiabus*). Tiempo después, se apareció en sueños al emperador Constantino al tener noticia que éste había encarcelado y condenado injustamente a muerte a tres de sus oficiales, Nepociano, Urso y Apilión, acusados por envidia de traición (*praxis de stratelatis*). En Occidente, el suceso con mayor predicamento tenía que ver con tres estudiantes (en ocasiones transformados en tres monaguillos y de forma frecuente simplemente en tres niños) a los que un posadero había asesinado, desmembrado e introducido en una tina de sal para conservarlos y posteriormente servirlos como carne a sus

clientes. San Nicolás, que hizo un alto en la posada durante su viaje a Nicea, fue milagrosamente advertido del crimen cuando iba a comer del plato servido por el hospedero, bajó al sótano, recordó y resucitó a los tres jóvenes. No faltan tampoco, dentro de su mitografía, otros episodios que tienen el mar como protagonista en los que el santo evita naufragios al amainar tempestades, lo que le valió ser nombrado patrono de los marinos.

Como su historia, tampoco la iconografía de Nicolás de Myra es del todo uniforme, destacándose claras diferencias entre sus formas representativas orientales y occidentales.

En el arte bizantino, San Nicolás siempre aparece con la cabeza descubierta dejando ver su calva pronunciada, en franco contraste con una abundante barba blanca. Respecto a su indumentaria, viste el típico *felonion* o casulla amplia de los preladados de la Iglesia Ortodoxa, sobre el que figura el *omoforión* blanco (en ocasiones decorado con cruces), símbolo propio de los obispos griegos. Por todo atributo, con la mano izquierda velada sostiene el libro de los Evangelios, a la vez que realiza un gesto de bendición con la mano derecha.

En las representaciones occidentales se muestra como el típico obispo de la Iglesia de Roma, con la cabeza cubierta por mitra y sosteniendo el báculo episcopal con una de las manos. Durante los siglos del gótico se van desarrollando poco a poco algunos atributos que hacen fácilmente reconocible su identidad, sencillos símbolos que están tomados de los episodios fundamentales de su vida y que compendian en un solo elemento el contenido fundamental de la historia. Así, no es difícil encontrar imágenes del santo en las que éste muestra un ancla, destacando su papel de patrón de marineros; que lleva tres esferas doradas sobre el libro de los Evangelios en alusión a la dote otorgada a las tres doncellas; o acompañado de una pequeña cuba de madera de la que emergen los cuerpos de los tres niños a los que resucitó y rescató de la tina de sal.

Tampoco faltan los ciclos narrativos en los que los respectivos milagros tienen tratamientos compositivos más complejos, con las representaciones pormenorizadas y detallistas de cada uno de ellos.

Fuentes escritas

La cuestionada veracidad sobre la realidad histórica de San Nicolás parece encontrar uno de sus puntos de justificación más sólidos en la ausencia de noticias ciertas sobre su persona, silencio que se extiende, incluso, a los documentos que nos han llegado de las sesiones del Concilio de Nicea, en el que se supone que tuvo una participación destacada.

Citado por algún himno litúrgico de la Iglesia Oriental, entre las primeras compilaciones sistemáticas de su vida se cuenta un romance en octosílabos compuesto por el normando Wace, hacia 1150, conocido como la *Vie de Saint Nicholas*, una de cuyas copias más antiguas se conserva en la Bibliothèque Nationale de France. En ella quedan recogidos ya alguno de los milagros más importantes que se le atribuyen como el de las tres doncellas o el de los tres niños resucitados.

No mucho después, hacia 1200, el poeta Jean Bodel es el autor del *Jeu de Saint Nicholas*, el primer drama en francés medieval que tenía como argumento la vida de un santo, escrito por encargo de la cofradía de San Nicolás de Arrás¹.

Sobre la traslación de sus reliquias desde Anatolia al Sur de Italia, la fuente, en este caso, es un texto anónimo bizantino del siglo XIII²; momento en el que, como sucedió en

¹ Un excelente análisis de los textos antiguos en JONES, Charles Williams (1978).

tantos otros casos, será la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine la encargada de difundir con gran celeridad su relato a todo el occidente europeo³.

Otras fuentes

El impacto y la difusión del culto, y por ende, de la iconografía de San Nicolás, debe mucho al fenómeno de la peregrinación. Con la instalación de sus restos en Bari en 1087, la localidad se convirtió en punto obligado de visita para los peregrinos que se dirigían a Tierra Santa y que, normalmente, antes habían recalado en el cercano santuario angélico de San Miguel del Monte Gargano. En Bari, los fieles que oraban ante las reliquias no olvidaban llevar consigo antes de partir algo de mirra perfumada con un aceite que, según la tradición, manaba de su tumba, y que recogían en unas ampollas de plomo en ocasiones decoradas con su efigie.

Extensión geográfica y cronológica

Durante los siglos IV y V, como consecuencia de la cercanía con el lugar de nacimiento y actividad pastoral, su devoción se extiende por los territorios más orientales del Imperio, fundamentalmente entre las localidades anatolias más próximas a los enclaves que fueron escenario de su vida como Patras de Licia, Nicea o Myra. Allí empieza a ganar una fama de taumaturgo y milagrero que se verá notablemente potenciada con su temprano salto al continente europeo. Desde el siglo VI se tiene constancia de la difusión de su culto en Constantinopla, convirtiéndose en uno de los pilares de la Iglesia Griega quien, al igual que hizo posteriormente la Rusa, lo convertirá en su patrón.

Durante estos siglos de la Alta Edad Media, su figura no es del todo desconocida para el occidente europeo dado que, a finales del siglo X, su culto fue introducido y favorecido en el Sacro Imperio por la emperatriz bizantina Teófano, esposa de Otón II.

No obstante, el momento de esplendor se vivirá a partir del año 1087, cuando un grupo de peregrinos italianos trasladaron sus restos desde la ciudad de Myra, entonces bajo control musulmán, hasta la itálica de Bari. Antes de terminar la undécima centuria, San Nicolás se había convertido ya en uno de los santos más populares no sólo en el sur de Italia, sino en regiones septentrionales como Normandía, Lorena y los futuros Países Bajos, donde fue erigido patrón de los estudiantes, de los marineros y carpinteros navales, y hasta de los toneleros.

Esta traslación del culto desde Oriente hasta Occidente supuso, en la mayoría de los casos, la perpetuación de los tipos iconográficos orientales; aunque, en otros, está en la base de la creación de nuevos esquemas, en más de una ocasión gestados como consecuencia de la falta de comprensión del significado del prototipo original. El ejemplo más destacado fue el del episodio de los *Tres niños descuartizados*, tema occidental que nació a partir de la errónea interpretación que se dio del de los *Tres oficiales*. Según fue explicado por É. Mâle, en Oriente se representaba a los tres soldados cautivos en una torre cortada por la mitad y por cuyo borde asomaban las tres cabecitas, lo que condujo en Occidente, desconocedor en los primeros años de las hagiografías orientales, a que los tres oficiales fuesen tomados por tres niños y la torre por un barril de sal, siendo éste el comienzo de toda una serie de

² Cuya traducción al inglés se puede encontrar en la web: "An anonymous Greek account of the transfer of the Body of Saint Nicholas from Myra in Lycia to Bari in Italy" (translated by J. McGinley and H. Mursurillo), *Bolletino di S. Nicola*, n° 10 (1980), pp. 3-17 [<http://www.fordham.edu/halsall/basis/nicholas-bari.html>] (datos del 25/6/2011).

³ Sobre San Nicolás, las pp. 37-43 de la edición manejada (Madrid, 1995).

representaciones románicas de las que inmediatamente se hizo eco la literatura (la *Vie* de Wace a modo de ejemplo), quedando de este modo fijadas en la leyenda del santo⁴.

Soportes y técnicas

No hay una técnica dominante en lo que a las representaciones de San Nicolás se refiere; la preeminencia de una u otra tiene que ver -en todo caso- con las tradiciones artísticas y culturales de los lugares en los que éstas se producen. Así, en Oriente se prefiere su representación en iconos y mosaicos. En Occidente, sin embargo, se optó por la pintura (bien mural, sobre tabla, o, más tarde sobre lienzo), así como por las esculturas, en piedra o madera, formando parte de conjuntos de decoración monumental o retablos. Durante el período gótico fue tema recurrente en las vidrieras de iglesias y catedrales.

Precedentes, transformaciones y proyección

La popularidad de San Nicolás trascendió a su culto en la Edad Media hasta el punto que se convirtió en el referente para la figura del célebre Santa Claus navideño. Por una parte, San Nicolás proporcionaba el concepto del regalo que se deja de noche mientras su destinatario duerme, como hizo él con las monedas que entregó a las tres doncellas; por otra, era uno de los santos más vinculados a la protección de la infancia, a partir especialmente del milagro de los tres niños descuartizados por el posadero y resucitados por él.

Prefiguras y temas afines

Aunque hay episodios de su vida que forman parte de los *lugares comunes* de no pocos relatos hagiográficos, como sucede con el hecho que, desde el momento de su nacimiento, se negase a mamar los viernes como muestra de la santificación del ayuno ya desde la infancia (algo compartido por otros santos como San Roque), no se han identificado prefiguras válidas ni temas especialmente afines para la iconografía de este santo.

Lo que sí parece que puede desvelarse es una intencionalidad clara a la hora de definir el número de participantes en cada uno de los relatos que tienen al obispo de Mira como protagonista, y su relación con el Concilio de Nicea como telón de fondo. Al igual que en sus sesiones San Nicolás se erige en defensor del dogma trinitario, el número tres es la constante que se repite en sus milagros más representativos: tres son las doncellas a las que libra de la prostitución, tres los niños que resucita de la cuba de sal, tres los oficiales condenados injustamente a muerte..., como tres son las Personas de la Trinidad proclamadas por los conciliares.

Selección de obras

- San Nicolás. Mosaico de la basílica de Santa Sofía de Kiev (Ucrania), s. XI.
- San Nicolás y escenas de su vida y milagros. Icono bizantino del Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto), finales del siglo XII – comienzos del XIII.

⁴ MÂLE, Emile (1910): *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. París, pág. 977; de la misma se hará eco RÉAU, Louis (1996-2002): t. 2, vol. 4, p. 429. La idea ya había sido apuntada por el Padre Cahier, quien, sin embargo, no se había atrevido a formularla como tesis sino más bien como hipótesis: “(...) la tour ne sera-t-elle pas devenue un baquet, et les clients adultes n'auront-ils pas été changés en petits garçons?”: CAHIER, P. Charles de (1867): *Caractéristiques des saints dans l'art populaire énumérées et expliquées*. París, vol. I, p. 304.

- San Nicolás. Mosaico del monasterio de Grgeteg (Serbia).
- San Nicolás Obispo. Pintura mural del presbiterio de la ermita de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), ca. 1125-1130.
- San Nicolás Obispo. Tímpano románico procedente de la iglesia de San Nicolás de Soria, reubicado en la de San Juan de Rabanera, Soria (España), comienzos del siglo XIII.
- San Nicolás dota a las tres doncellas con tres monedas de oro. Pintura mural de la iglesia de Saint Jacques des Guérets (Francia), siglo XII.
- Báculo de marfil con escenas de la vida de San Nicolás. Victoria & Albert Museum, Londres (Reino Unido), ca. 1150-1170.
- Fra Angelico, *San Nicolás liberando a los tres soldados inocentes y Muerte del Santo*. Pinacoteca Vaticana, ca. 1437.
- Francisco de Colonia, *Milagro de los tres niños recuperados de la cuba de sal y resucitados*. Escena en alabastro policromado del retablo de San Nicolás de Bari de Burgos (España), 1505.

Bibliografía

- CASTIÑEIRAS, Manuel (2006): “San Nicola attraverso e al di là del Cammino di Santiago”. En: *San Nicola: splendori d’arte d’Oriente e d’Occidente*. Milán, pp. 127-136.
- CASTIÑEIRAS, Manuel (2009): “Iconografía e culto di San Nicola nella sponda occidentale del Mediterraneo (XI-XIII secolo)”. En: *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*. Bari, pp. 131-154.
- CLARE, Edward G. (1985): *St. Nicholas: His Legends and Iconography*. Florencia.
- FREDELL, Joel (1995): “The Three Clerks and St. Nicholas in Medieval England”, *Studies in Philology*, vol. 92, n° 2, pp. 181-202.
- GIOVINE, Alfredo e Felice (1987): *Le immagini popolari di San Nicola*. Bari.
- JONES, Charles Williams (1963): *The Saint Nicholas liturgy and its literary relationships: ninth to twelfth centuries*. Berkeley.
- JONES, Charles Williams (1978): *Saint Nicholas of Myra, Bari, and Manhattan. Biography and Legend*. Chicago – Londres.
- LINDEN, Renaat van der (1972): *Ikonografie van Sint-Niklaas in Vlaanderen*. Gante.
- POZA YAGÜE, Marta (1999): “San Nicolás de Soria: precisiones iconográficas acerca de su portada”, *Celtiberia*, n° 93, pp. 283-306.
- RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona, t. 2, vol. 4, pp. 428-442. Traducción de *Iconographie de l’Art Chrétien*, t. III, parte 2. *Iconographie des saints (G-O)*, París, 1958, pp. 976-984.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (s. XIII): *La leyenda dorada*. Traducción de J. M. Macías (1995, 7ª reimpr.). Madrid, vol. I, pp. 37-43.
- SEVCENKO, Nancy Patterson (1983): *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Turín.

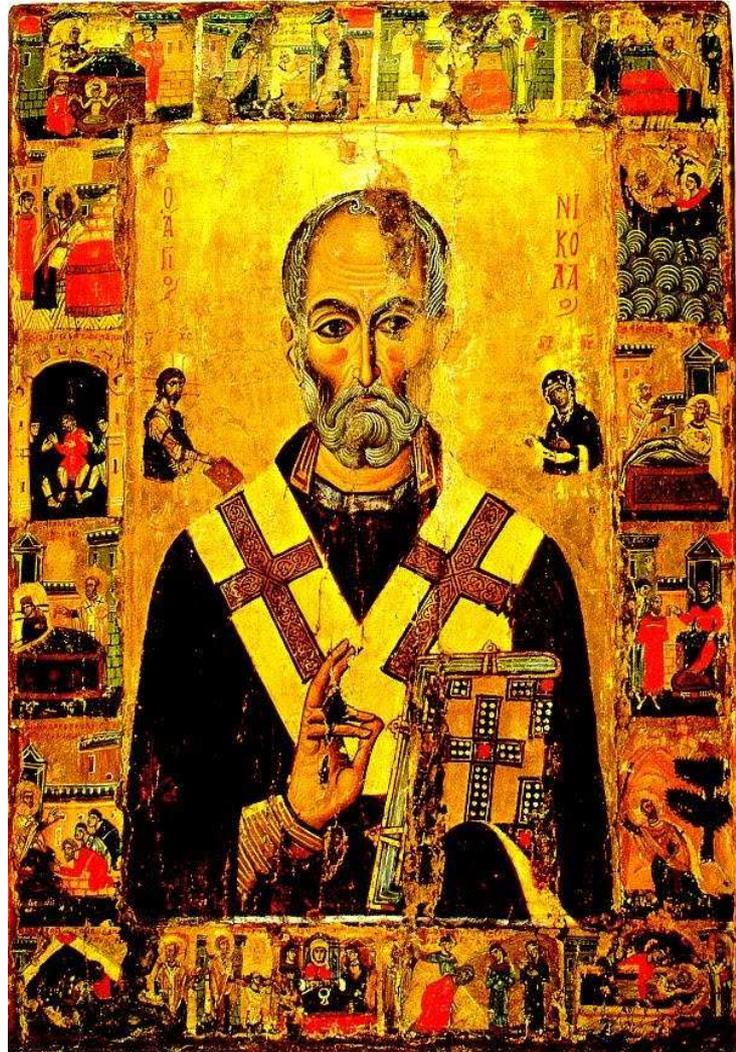


▲ **San Nicolás.** Mosaico de la basílica de Santa Sofía de Kiev (Ucrania), s. XI.

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=998
[captura 20/11/2011]

► **Icono bizantino de San Nicolás y escenas de su vida y milagros, finales del s. XII – comienzos del s. XIII, Monasterio de Santa Catalina del Sinaí.**

http://3.bp.blogspot.com/_NhYpyDPaS_4/SyD3xGRUhZI/AAAAAAAAABeA/eYXdCz1rJvI/s1600-h/BIZANTINO.+SAN+NICOL%C3%81S,+EL+HACEDOR+DE+MILAGROS,+CON+ESCENAS+DE+SU+VIDA.+SIGLOS+XII-XIII.jpg
[captura 20/11/2011]

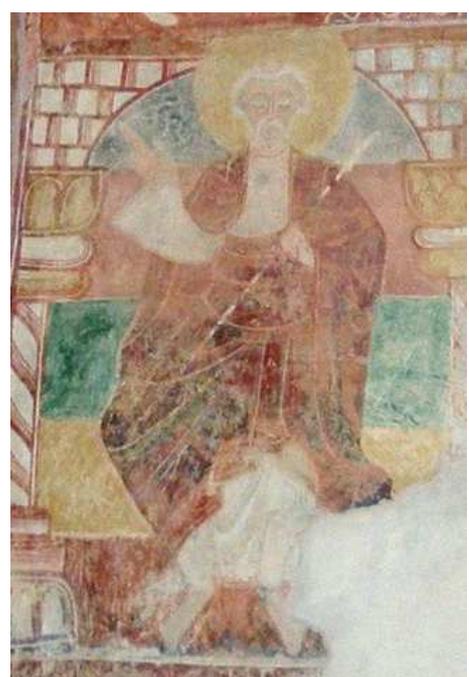


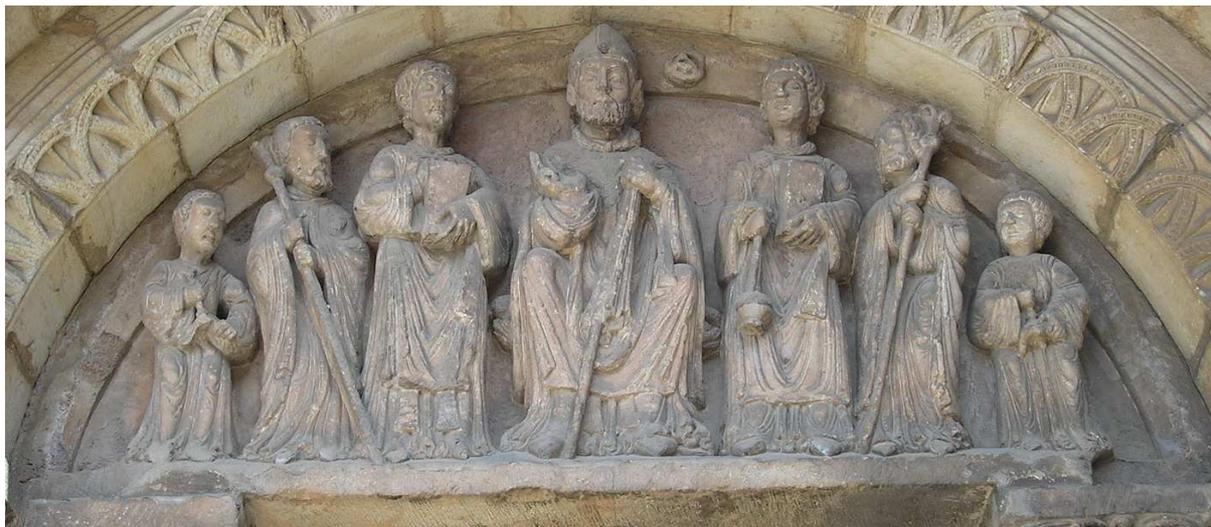
◀ **San Nicolás.** Mosaico del monasterio serbio de Grgeteg.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Sveti_Nikola.jpg?uselang=es
[captura 20/11/2011]

► **San Nicolás Obispo.** Pintura mural del presbiterio de la ermita de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), ca. 1125-1130.

<http://www.turismo-preromanico.es/arterural/SBBERLANGA/BERLANGAP23.htm>
[captura 20/11/2011]





San Nicolás Obispo. Tímpano procedente de la iglesia de San Nicolás de Soria (España), reubicado en la de San Juan de Rabanera, comienzos del s. XIII.

[foto: Fco. de Asís García]



◀ **San Nicolás dota a las tres doncellas con tres monedas de oro.**

Pintura mural de la iglesia de Saint Jacques des Guérets (Francia), siglo XII.

http://peintures.murales.free.fr/fresques/France/Centre/Vallee_du_Loier/St_Jacques_des_Guerets/gueret-s/SaintJacquesGuerets_legendeStNicolas.jpg
[captura 20/11/2011]

▼ **Báculo de marfil con escenas de la vida de San Nicolás, Francia, ca. 1160. Londres, Victoria & Albert Museum.**

<http://collections.vam.ac.uk/item/O70467/staff-head-crozier-the-st-nicholas-crozier/>
[captura 20/11/2011]





Fra Angelico, *San Nicolás liberando a los tres soldados inocentes y Muerte del Santo*, predela del retablo de Perugia, ca. 1437. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

<http://www.wga.hu/art/a/angelico/06/predel3.jpg> [captura 20/11/2011]



Milagro de los tres niños recuperados de la cuba de sal y resucitados. Francisco de Colonia, Retablo de San Nicolás de Bari de Burgos (España), 1505, alabastro policromado.

http://www.leonoticias.com/adjuntos/fichero_38474_20100523.jpg [captura 20/11/2011]

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estructura de los originales

Cada artículo tendrá una extensión mínima de 2500 palabras y máxima de 10000 palabras, notas incluidas, y contendrá los siguientes campos:

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

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

- *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 la ficha, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

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:

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.

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*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York). 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): “Virgenes abrideras”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León). 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

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

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

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.

Citas de RDIM

Si cita material publicado en esta revista puede indicarlo del siguiente modo: APELLIDOS, Nombre, “Título”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol., nº, año, pp.