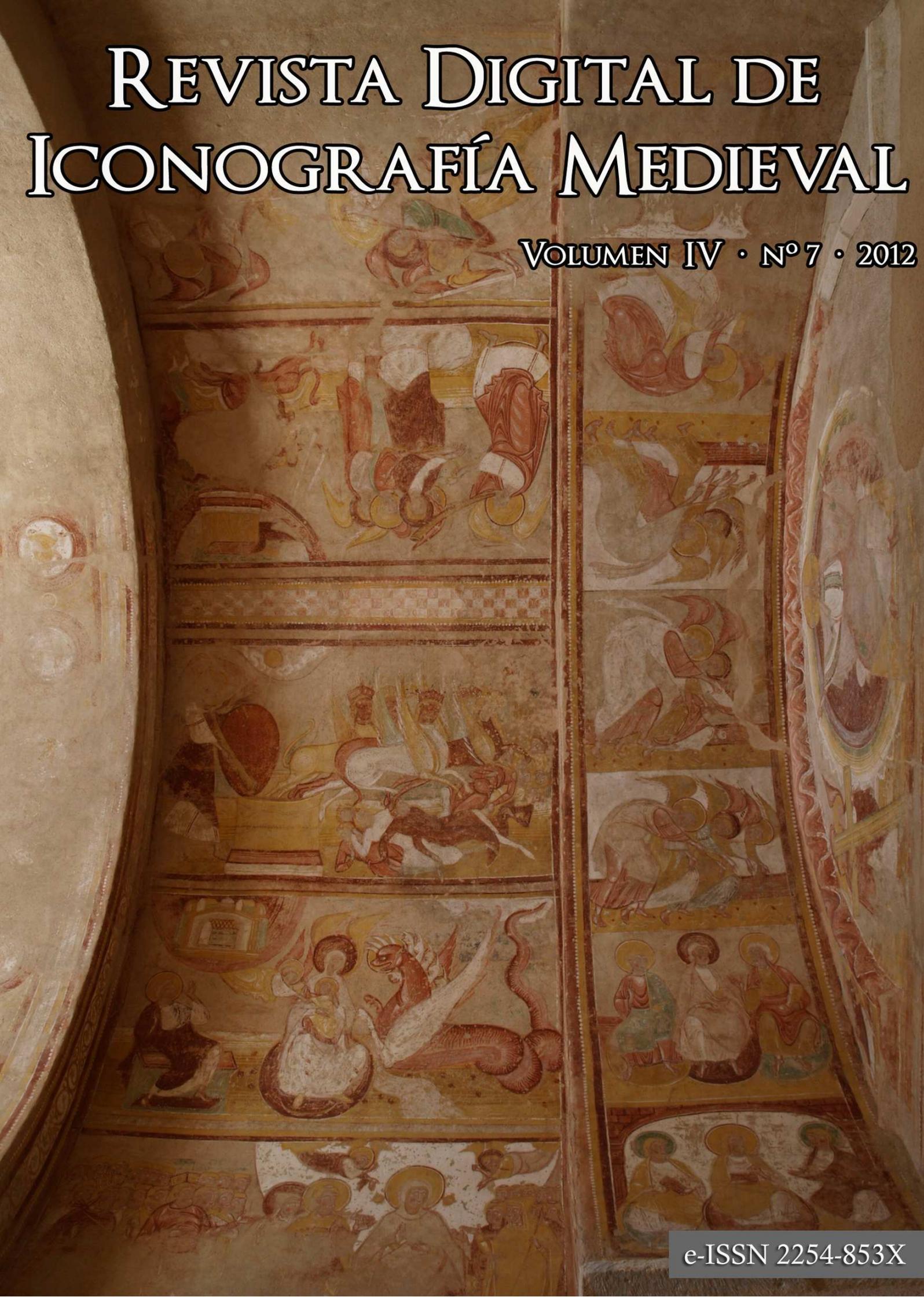


# REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN IV · Nº 7 · 2012



# 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](mailto: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](mailto:irgonzal@ghis.ucm.es))

## Secretario

Francisco de Asís García García ([fdagarcia@ghis.ucm.es](mailto:fdagarcia@ghis.ucm.es))

## Consejo editorial

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

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

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

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid ([fdagarcia@ghis.ucm.es](mailto: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 IV, nº 7

2012

---

## SUMARIO

	Páginas
<i>El caballero victorioso</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	1-10
<i>La psicostasis</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	11-20
<i>San Jorge</i> Helena CARVAJAL GONZÁLEZ	21-28
<i>San Millán</i> Marta POZA YAGÜE	29-36
<i>Santa Catalina de Alejandría</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	37-47
<i>Susana y los viejos</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	49-57



# EL CABALLERO VICTORIOSO

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

**Resumen:** Se conoce como “Caballero victorioso” una fórmula iconográfica desarrollada en el románico consistente en un jinete que marcha sobre un hombre o criatura postrada a los pies del caballo. Su interpretación reviste posibles significados. Desde un punto de vista genérico podría constituir una imagen del *miles Christi*, si bien se ha procurado identificarlo con personajes concretos. Entre éstos, se ha impuesto como interpretación dominante la de Constantino en calidad de liberador y protector de la Iglesia. En función de las diversas identificaciones, apoyadas en buena parte de los casos en versiones legendarias y tradiciones locales gestadas *a posteriori*, el personaje vencido a los pies del caballo ha sido interpretado como una imagen del mal, del paganismo o de la herejía vencidos por el caballero. En un plano alegórico, se ha querido ver en la representación del caballero victorioso una imagen del triunfo de la virtud sobre el vicio e incluso del sometimiento del Islam.

**Palabras clave:** caballero, Constantino, *miles Christi*

**Abstract:** The term “Victorious knight” designates an iconographic formula characteristic of Romanesque art, which consists of a rider that tramples a man or creature prostrated at the feet of the horse. The interpretation of this subject matter suggests some possible meanings. From a general point of view, it could be an image of the *miles Christi*. However, some authors have sought to identify the knight with specific characters. Among these, the main interpretation recognizes him as Constantine in his role of liberator and protector of the Church. According to the different identifications –many of them supported by local traditions and legendary versions developed *a posteriori*–, the character under the horse’s feet has been interpreted as an image of evil, paganism or heresy which is overcome by the knight. From an allegorical point of view, the image of the victorious knight has been related to the triumph of virtue over vice and even the submission of Islam

**Keywords:** knight; Constantine; *miles Christi*

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Antes de abordar los rasgos iconográficos más destacados de la figura del caballero victorioso, es preciso realizar una somera aproximación a la problemática de su significado e identificación, pues ha supuesto uno de los principales intereses de la historiografía acerca del tema.

H. Leclercq y E. Mâle recogen opiniones vertidas previamente que proponen identificar al caballero con –entre otros– Constantino, Pipino el Breve, Carlomagno, Enrique II Plantagenêt, San Jorge, San Martín, San Miguel, un jinete apocalíptico, el ángel que agredió a Heliodoro, la efigie del fundador del templo, o imágenes alegóricas de la nobleza aplastando al pueblo, la victoria de la fe o la Iglesia triunfante<sup>1</sup>. Otros autores abogan por una identificación con Santiago apóstol para los ejemplos hispanos y, por extensión, para los franceses, de modo que el personaje vencido a los pies de su montura sería un musulmán<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> LECLERCQ, Henri (1925): cols. 2691 y 2692-2697; MÂLE, Émile (1966): p. 248.

<sup>2</sup> APRAIZ, Ángel de (1940-1941).

Con todo, como ya se ha apuntado, la tesis constantiniana es la dominante. Una inscripción asociada a una de las imágenes murales ecuestres del Baptisterio de Poitiers, así como otra del perdido mosaico del Baptisterio de Riez, avalan dicha identificación. H. Leclercq se hace eco de un documento de mediados del siglo XII del cartulario de l'Abbaye aux Dames de Saintes que menciona una sepultura en relación con un "Constantino de Roma" que quiso identificarse con una imagen monumental del caballero victorioso<sup>3</sup>. Mâle fue el principal valedor y popularizador de la identificación con Constantino en la literatura artística, tesis revisada posteriormente por R. Crozet, entre otros<sup>4</sup>. L. Seidel<sup>5</sup> ha analizado significados superpuestos en los ejemplos aquitanos atendiendo a los programas figurativos en los que se inserta el caballero, al contexto histórico y a la influencia de la literatura épica: la referencia al señor del lugar, el ideal caballeresco, el llamamiento a la cruzada, el enfrentamiento con el Islam, etc.

### Atributos y formas de representación

Dos figuras integran la fórmula iconográfica. El jinete, presentado habitualmente de perfil, adopta dos modalidades básicas: la del noble caballero y la del guerrero. En la primera, viste un atuendo propio de un elevado rango social, con un manto movido en ocasiones por el viento. El aire aristocrático de la figura puede verse enfatizado por elementos adicionales, tales como la corona que ocasionalmente ciñe su cabeza, el rico jaez de la montura, e incluso un halcón, como en el ejemplo de Parthenay-le-Vieux. El jinete-guerrero viste arnés y porta armas propias del estamento bélico, como la espada del desaparecido caballero de Notre-Dame de Poitiers. Desde el punto de vista gestual es frecuente que alce o extienda su brazo en un gesto de difícil caracterización, probablemente derivado de modelos antiguos (aclamación o saludo, protección, etc.).

El personaje vencido yace tendido en el suelo entre las patas delanteras del caballo. Su fisonomía oscila entre una forma humana y los rasgos deformes o monstruosos que adopta en ciertos casos para marcar su carácter negativo. La figura del sometido presenta un menor tamaño en comparación con el jinete, e incluso llega a desaparecer en contadas ocasiones.

### Fuentes escritas

No han sido reconocidas fuentes textuales concretas en la formación de la iconografía del caballero victorioso. Sin embargo, se ha destacado la influencia de la literatura épica, en particular la del ciclo carolingio (*Crónica de Pseudo-Turpin*, *Chanson de Roland*, etc.), como uno de los factores que podrían explicar el éxito de su figuración en la plástica románica<sup>6</sup>.

### Extensión geográfica y cronológica

Dos áreas geográficas se reparten la mayor concentración de representaciones del caballero victorioso: el antiguo ducado de Aquitania y el norte hispano. Se ha contabilizado una cincuentena de ejemplos franceses<sup>7</sup> y doce españoles<sup>8</sup> llegados hasta nuestros días o

<sup>3</sup> LECLERCQ, Henri (1925): col. 2695.

<sup>4</sup> CROZET, René (1958).

<sup>5</sup> SEIDEL, Linda V. (1976, 1981).

<sup>6</sup> SEIDEL, Linda V. (1974, 1976, 1981).

<sup>7</sup> CROZET, René (1971): pp. 125-126, n. 2, recoge 46, a los que se han de añadir algunos ejemplos descubiertos posteriormente.

conocidos por otras fuentes. Los galos, si bien circunscritos generalmente al suroeste, cuentan con algún testimonio fuera de dicho ámbito en regiones como Normandía, Borgoña o Provenza<sup>9</sup>. Los ejemplos hispanos catalogados se extienden desde Lérida a León. Fuera de este entorno, las muestran son puntuales, como es el caso de un relieve integrado en el hastial norte de la catedral italiana de Foggia<sup>10</sup> o una imagen ecuestre en la iglesia parroquial de Fardhem (Suecia)<sup>11</sup>.

La vigencia cronológica del tema se limita al periodo románico, desapareciendo a comienzos del XIII<sup>12</sup>. Las representaciones francesas corresponden en su mayoría a la primera mitad del siglo XII, mientras que las hispanas se escalonan a lo largo de la centuria.

### **Soportes y técnicas**

Es destacable el predominio casi absoluto de la escultura sobre otras manifestaciones artísticas. El relieve monumental, emplazado preferentemente en portadas historiadas y capiteles, es el medio artístico más habitual en la representación del caballero victorioso. Entre las portadas, la estadística revela su especial incidencia en el sector izquierdo de los hastiales occidentales<sup>13</sup>. Se conoce alguna representación pictórica, como las del Baptisterio de Poitiers o Cressac, e incluso en musivaria, como la perdida del Baptisterio de Riez. Asimismo, referencias documentales y literarias plantean la existencia de imágenes de bulto redondo de bronce con una iconografía análoga a la del caballero victorioso<sup>14</sup>.

### **Precedentes, transformaciones y proyección**

El origen del tema se ha situado en algunas imágenes ecuestres del mundo antiguo vinculadas a la iconografía imperial. Aparece ya en las representaciones del *adventus* del emperador, plasmadas en relieves, monedas y medallas conmemorativas. En ellas se figura al emperador rodeado de alegorías triunfales, particularmente la Victoria, marchando sobre un personaje vencido que yace bajo su montura. Dentro del imaginario visual imperial, la efigie de Marco Aurelio del Campidoglio romano, cuya reinterpretación como Constantino en tiempos medievales –cuando se emplazaba en la explanada del Laterano– favoreció la cristianización del modelo icónico, ha sido señalada como la principal fuente de inspiración para los caballeros victoriosos del románico<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> Aguilar de Bureba, Armentia, Carrión de los Condes, León, Lérida, Pelayos del Arroyo, San Juan de la Peña, Sangüesa, Santillana del Mar, Toro (dos ejemplos) y Vallejo de Mena. RUIZ MALDONADO, Margarita (1983), añade el segundo ejemplar toresano al catálogo inicial de diez representaciones fijado en RUIZ MALDONADO, Margarita (1979). Por su parte, RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2003): p. 449, incluye en la nómina el ejemplar segoviano de Pelayos del Arroyo.

<sup>9</sup> Sobre la proyección de los modelos del Poitou en Flandes ver GABET, Philippe (1988).

<sup>10</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita (1987): pp. 72-73, recoge la interpretación de F. Jacobs, que identifica al jinete con Federico II según la tónica habitual ya apuntada de asociar la imagen del caballero con personajes históricos.

<sup>11</sup> KENNERSTEDT, Lars (1985).

<sup>12</sup> ADHÉMAR, Jean (1939): p. 216, relaciona este hecho con las dudas aparecidas entonces sobre la identidad constantiniana del Marco Aurelio romano.

<sup>13</sup> CROZET, René (1971): pp. 127-128.

<sup>14</sup> Como remate de fuente en Saint-Martial de Limoges y en la abadía de Saint-Bertin en Saint-Omer. Ver GABET, Philippe (1988): pp. 353-360.

<sup>15</sup> Mâle atribuye esta migración semántica al recuerdo de los peregrinos francos, movidos por el recuerdo a llevar la imagen a sus iglesias: MÂLE, Émile (1927): pp. 247-251.

Tesis alternativas hacen derivar el caballero victorioso de modelos imperiales y hagiográficos bizantinos (santos militares)<sup>16</sup>, o defienden su relación con las artes suntuarias islámicas<sup>17</sup>. Algunos sellos y monedas de época románica presentan a señores locales de una forma similar a la de las imágenes estudiadas. De hecho, para algunos autores, los jinetes monumentales serían representaciones de dichos poderes locales, acaso los fundadores o benefactores de las iglesias, entre quienes se ha documentado el antropónimo Constantino<sup>18</sup>.

Las representaciones conservadas testimonian la estabilidad iconográfica del tema. Éste no experimenta una evolución como tal, aparte de las variantes presentes en el ámbito gestual o de los atributos portados ya reseñadas.

Mayor interés reviste la frecuente asociación del caballero victorioso con otras figuras en los conjuntos monumentales en los que se hace presente. En una veintena de casos aparece relacionado con la figura de una dama, conformando una escena con identidad propia, la de la dama y el caballero<sup>19</sup>. En función de la interpretación constantiniana que se ha apuntado para los caballeros, tiende a identificarse la figura femenina con la Iglesia protegida por el emperador, e incluso con Santa Elena, su madre. Los ejemplos aquitanos muestran, además, una estrecha vinculación con otros temas de contenido triunfal, como la parábola de las vírgenes necias y prudentes y la psicomaquia<sup>20</sup>.

Otro emparejamiento relativamente frecuente es el constatado con personajes enfrentados a un león, identificables con Sansón o David<sup>21</sup>. En este sentido, se ha destacado la particularidad de la unión del tema del caballero victorioso con motivos del ciclo davídico<sup>22</sup>.

### **Prefiguradas y temas afines**

El tema del caballero victorioso presenta grandes concomitancias con otros personajes ecuestres, como es el caso de determinadas imágenes de Santiago apóstol<sup>23</sup> o de algunos santos militares de raigambre oriental (Jorge, Demetrio, Teodoro, etc.)<sup>24</sup>. Tal analogía ha dado pie a identificar al caballero victorioso con dichas figuras. Comparte con ellos la tipología ecuestre y la presencia de un personaje o monstruo sometido. Asimismo, se ha reconocido la proximidad icónica del tema con la imagen de Cristo en su entrada en Jerusalén.

<sup>16</sup> PORTER, Arthur Kingsley (1923): pp. 187-189.

<sup>17</sup> SEIDEL, Linda V. (1976): p. 38.

<sup>18</sup> LE ROUX, Hubert (1974).

<sup>19</sup> RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2003), en particular pp. 448-452.

<sup>20</sup> SEIDEL, Linda V. (1976): p. 36.

<sup>21</sup> CROZET, René (1971): p. 137; SEIDEL, Linda V. (1981): pp. 68-69. Resulta significativo el hecho de que la estatua de un coloso que acompaña en el Laterano la efigie de Marco Aurelio fuera identificada por Benjamín de Tudela con Sansón: ANDRAULT-SCHMITT, Claude (2001): p. 141.

<sup>22</sup> EYGUN, François (1927); RUIZ MALDONADO, Margarita (1983).

<sup>23</sup> SICART GIMÉNEZ, Ángel (1982).

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): "Santos Caballeros", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento19559.pdf> [consultado 9/2/2012].

## Selección de obras

- Poitiers, Vienne (Francia), Baptisterio de San Juan, pinturas murales (finales del siglo XI).
- Parthenay-le-Vieux, Deux-Sèvres (Francia), iglesia de Saint-Pierre, fachada occidental (c. 1115-1125).
- Oloron-Sainte-Marie, Pyrénées Atlantiques (Francia), catedral de Santa María, portada occidental, primer tercio del siglo XII (figura del caballero restaurada).
- Châteauneuf-sur-Charente, Charente (Francia), iglesia prioral de Saint-Pierre-ès-Liens, fachada occidental (c. 1130-1150).
- Carrión de los Condes, Palencia (España), iglesia de Santa María del Camino, portada meridional (segundo tercio del siglo XII).
- Melle, Deux-Sèvres (Francia), iglesia de Saint-Hilaire, portada septentrional (c. 1150).
- Surgères, Charente-Maritime (Francia), iglesia de Notre-Dame, fachada occidental (siglo XII).
- Fardhem (Suecia), iglesia parroquial, relieve de la portada (siglo XII).
- Palestina, capitel de la segunda mitad del siglo XII de procedencia imprecisa. París, Musée du Louvre.
- Armentia, Álava (España), basílica de San Prudencio, relieve emplazado en el pórtico meridional (finales del siglo XII).
- Vallejo de Mena, Burgos (España), iglesia de San Lorenzo, capitel exterior del ábside (finales del siglo XII-inicios del siglo XIII).
- Foggia, Puglia (Italia), catedral de Santa Maria in Icona Vetere, portada septentrional (inicios del siglo XIII).

## Bibliografía

ADHÉMAR, Jean (1939): *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*. The Warburg Institute, Londres.

ANDRAULT-SCHMITT, Claude (2001): "Le 'cavalier Constantin', une image polysémique de Rome dans l'Aquitaine du XII<sup>e</sup> siècle", *Méditerranées*, vol. 28, pp. 129-153.

APRAIZ, Ángel de (1940-1941): "La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago", *Archivo Español de Arte*, t. XIV, n<sup>o</sup> 46, pp. 384-396.

CROZET, René (1958): "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. I, n<sup>o</sup> 1, pp. 27-36. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed\\_0007-9731\\_1958\\_num\\_1\\_1\\_1031](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1958_num_1_1_1031)

CROZET, René (1971): "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", *Príncipe de Viana*, año XXXII, n<sup>o</sup> 124-125, pp. 125-143. Disponible en línea en Biblioteca digital de Navarra: <http://hidabe.com/opendatanavarra/>

DARAS, Charles (1969): “Réflexions sur les statues équestres représentant Constantin en Aquitaine”, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 4<sup>a</sup> serie, t. X, pp. 151-157.

EYGUN, François (1927): “Un thème iconographique commun aux églises romanes de Parthenay et aux sceaux de ses seigneurs”, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, pp. 387-390.

FRANCO LLOPIS, Borja (2008): “El *miles Christi*: entre protestantismo y catolicismo en la Europa moderna”. En: FERRER MAESTRO, Juan José; BARCELÓ, Pedro (coords.): *Europa: historia, imagen y mito. I Congreso Internacional* (Castellón de La Plana, 2006). Universitat Jaume I, Castellón de La Plana, pp. 769-784.

GABET, Philippe (1988): “L’image équestre dans le Nord de la France au moyen âge”, *Cahiers de civilisation médiévale*, t. XXXI, n° 4, pp. 347-360. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed\\_0007-9731\\_1988\\_num\\_31\\_124\\_2421](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1988_num_31_124_2421)

KENNERSTEDT, Lars (1985): “Den triumferande ryttaren i Fardhem”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 54, n° 2, pp. 64-76.

LECLERCQ, Henri (1925): “Cavaliers au portail des églises”. En: CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*. Letouzey et Ané, Paris, t. II. 2, cols. 2690-2700.

LE ROUX, Hubert (1974): “Figures équestres et personnages au nom de Constantin aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles”, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 4<sup>a</sup> serie, t. XII, pp. 379-394.

LE ROUX, Hubert (1977): “Les énigmatiques cavaliers romans, St. Jacques ou Constantin?”, *Les dossiers de l’Archéologie*, n° 20, pp. 75-85.

MÂLE, Émile (1966): *L’art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Âge*. Armand Colin, Paris (7<sup>a</sup> edición).

PORTER, Arthur Kingsley (1923): *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*. Marshall Jones Company, Boston, vol. I.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): “Santos Caballeros”, *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento19559.pdf>

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2003): “Un tema iconográfico en torno al 1200. La dama y el caballero”. En: *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales* (León, 2001). Fundación Sánchez Albornoz, Ávila, pp. 435-467.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1979): “El ‘caballero victorioso’ en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVI, pp. 271-286. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2691026>

RUIZ MALDONADO, Margarita (1983): “Un nuevo ejemplo de ‘caballero victorioso’ en relación con el ciclo davídico”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIX, pp. 457-459.

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

RUIZ MALDONADO, Margarita (1987): “El jinete de Foggia y otras dos obras italianas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVIII, pp. 71-84.

SEIDEL, Linda V. (1974): “Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight against Islam”. En: MURPHY, Thomas Patrick (ed.): *The Holy War*. Ohio State University, Columbus, pp. 33-77.

SEIDEL, Linda V. (1976): “Constantine ‘and’ Charlemagne”, *Gesta*, vol. XV, nº 1-2, 1976, pp. 237-239.

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

SICART GIMÉNEZ, Ángel (1982): “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, vol. XXVII, nº 1-2, pp. 11-32.

TCHERIKOVER, Anat (1990): “Concerning Angoulême, Riders and the Art of the Gregorian Reform”, *Art History*, vol. 13, nº 4, pp. 425-457.

TCHERIKOVER, Anat (1997): *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine c. 1090-1140*. Clarendon Press, Oxford.



◀ Poitiers, Vienne (Francia), Baptisterio de San Juan, pinturas murales, finales del s. XI. *Constantinus*.

[foto: autor]

▼ Parthenay-le-Vieux, Deux-Sèvres (Francia), iglesia de Saint-Pierre, fachada occidental, c. 1115-1125.

[http://farm1.static.flickr.com/207/535652868\\_7b520f61ec\\_o.jpg](http://farm1.static.flickr.com/207/535652868_7b520f61ec_o.jpg) [captura 31/05/2012]



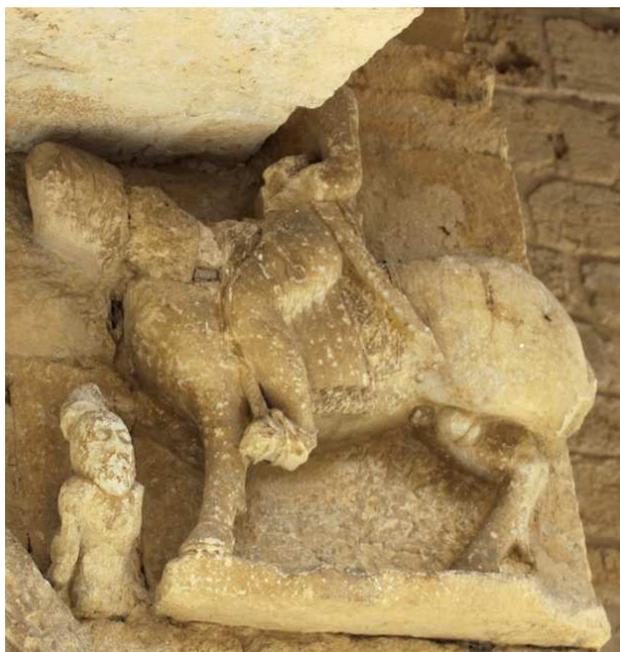
▲ Oloron-Sainte-Marie, Pyrénées Atlantiques (Francia), catedral de Santa María, portada occidental, primer tercio del s. XII (figura restaurada).

[foto: autor]

► Châteauneuf-sur-Charente, Charente (Francia), iglesia prioral de Saint-Pierre-ès-Liens, fachada occidental, c. 1130-1150.

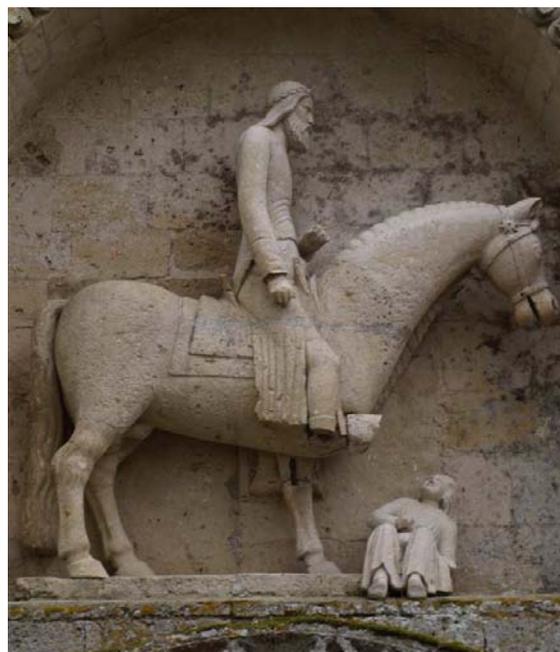
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8b/%C3%89glise\\_de\\_Ch%C3%A2teauneuf-sur-Charente\\_3.JPG/800px-%C3%89glise\\_de\\_Ch%C3%A2teauneuf-sur-Charente\\_3.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8b/%C3%89glise_de_Ch%C3%A2teauneuf-sur-Charente_3.JPG/800px-%C3%89glise_de_Ch%C3%A2teauneuf-sur-Charente_3.JPG) [captura 31/05/2012]





**Carrión de los Condes, Palencia (España), iglesia de Santa María del Camino, portada meridional, segundo tercio del s. XII.**

[foto: Diana Lucía Gómez-Chacón]



**Melle, Deux-Sèvres (Francia), iglesia de Saint-Hilaire, portada septentrional, c. 1150.**

[foto: autor]



**▲ Surgères, Charente-Maritime (Francia), iglesia de Notre-Dame, fachada occidental, s. XII.**

[http://farm4.static.flickr.com/3240/3139326178\\_58efef8dfa\\_b.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3240/3139326178_58efef8dfa_b.jpg) [captura 31/05/2012]

**► Fardhem (Suecia), iglesia parroquial, relieve de la portada, s. XII.**

<http://www.guteinfo.com/scripts/bilder/info/3004.jpg> [captura 31/05/2012]





▲ Palestina, capitel de procedencia imprecisa, segunda mitad del s. XII. París, Musée du Louvre.

[http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/1184\\_s0002584.001.jpg](http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/1184_s0002584.001.jpg)  
[captura 31/05/2012]



► Armentia, Álava (España), basilica de San Prudencio, relieve emplazado en el pórtico meridional, finales del s. XII.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Vitoria\\_-\\_Armentia%2C\\_Basilica\\_de\\_San\\_Prudencio\\_10.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Vitoria_-_Armentia%2C_Basilica_de_San_Prudencio_10.jpg)  
[captura 31/05/2012]



▲ Vallejo de Mena, Burgos (España), iglesia de San Lorenzo, capitel exterior del ábside, finales del s. XII-inicios del s. XIII.

<http://www.arquivoltas.com/15-Burgos/VallejoMena%20G17.jpg>  
[captura 31/05/2012]



► Foggia, Puglia (Italia), catedral de Santa Maria in Icona Vetere, portada septentrional, inicios del s. XIII.

[http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Foggia/Foggia\\_02.jpg](http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Foggia/Foggia_02.jpg)  
[captura 31/05/2012]

# LA PISCOSTASIS

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

**Resumen:** El término *psicostasis* proviene del griego y significa el peso del espíritu o la lucha del alma, esto es, el procedimiento por el cual se determina la condenación o salvación eterna. En el cristianismo sucederá al final de los tiempos, cuando se produzca el Juicio Final y San Miguel pese en una balanza las buenas y malas acciones. En este proceso también interviene el diablo, quien utiliza artimañas para inclinar la balanza a su favor y llevarse el alma al infierno.

**Palabras clave:** Psicostasis; pesaje de las almas; San Miguel y la balanza; Juicio Final.

**Abstract:** The term *psychostasis* comes from the Greek and it means the weighing of the soul or the battle of the soul, that is, the process that decides salvation or condemnation of the soul. In Christianity this process will take place in the end of time, when the Final Judgment takes place and Saint Michael weighs the souls in a scale the good and bad deeds. In this process, the devil also intervenes by using trickery to make the scale fall on his side and take the soul to Hell.

**Keywords:** Psychostasis; weighing of the souls; Saint Michael and the scales; Last Judgment.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

La Psicostasis o Pesaje de las Almas forma parte del ciclo iconográfico del Juicio Final. Para los cristianos es la expresión de que el hombre sobrevive en sustancia después de la muerte, y su salvación o condenación dependerá de la inclinación de los platillos de la balanza cuando se produzca, al final de los tiempos, el juicio de sus acciones en la vida terrena.

En la escena San Miguel figura como psicopompo, esto es, conductor de las almas, y se encarga de pesar sus acciones en una balanza con dos platillos donde se disponen las buenas y las malas, personificadas por cabecitas o por dos pequeñas figuras desnudas, en ocasiones más grotesca la que encarna los pecados del que va a ser juzgado. El diablo interviene intentando inclinar el platillo de las malas acciones a su lado por medio de ganchos, desnivelándolo con sus manos o ayudado por diablillos. La secuencia suele completarse, en ciclos iconográficos donde se desarrollan distintos momentos del Juicio Final, con la espera de las almas que van a ser juzgadas a un lado, y al otro las de los justos dirigiéndose al cielo y las de los condenados al infierno, donde son engullidas por la gran boca de Leviatán.

Una variante, que no es estrictamente una escena de Psicostasis, se produce cuando el arcángel sujeta la balanza y a su vez con una lanza ataca al diablo, produciéndose un sincretismo entre dos temas propios de su iconografía, el Pesaje de las almas y su lucha con el demonio.

Generalmente es San Miguel quien sujeta la balanza, pero en alguna ocasión esta acción puede ser llevada a cabo por el propio Dios, como en la iglesia de Saint Révérien de

Nièvre (Borgoña), donde está sujeta por la mano de Dios que sale de una nube<sup>1</sup>. La Virgen puede estar presente en la escena por su papel de intercesora<sup>2</sup>. Y otra de las variantes iconográficas se produce al sustituir en uno de los platos las acciones por un cáliz con carácter redentor, por el Cordero de Dios, o por monedas<sup>3</sup>.

### Fuentes escritas

No hay demasiadas alusiones al pesaje de las almas en la literatura bíblica y eclesiástica, siendo las más claras:

- *Libro de Job*, cap. 31, 6. “¡Pésame Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!”.
- *Libro de Daniel*, cap. 5, 27. “Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso”.
- *Apocalipsis de Esdrás (Esdrás IV)*, III, 34 “Pesa hoy en la balanza nuestros pecados y los de los habitantes del mundo, de modo de encontrar la más pequeña cantidad que haga mover la cruz de la balanza”.
- *Testamento de Abraham*, XII, <http://mb-soft.com/believe/tsxm/abraham0.htm> (última consulta 25/3/2010)

San Gregorio Magno en sus *Morales* (libro XXI, cap. XI, 11) interpreta el versículo del Libro de Job y lo aplica a los méritos de Cristo, no a un juicio general.

En la literatura hermética egipcia está presente desde los *Textos de las Pirámides*, sistematizándose una idea que tendría incidencia en el cristianismo primitivo.

En la literatura griega la psicostasis se entiende como el destino que enfrenta a dos pueblos o dos héroes, como se pone de manifiesto en la *Ilíada* cuando el destino de griegos y troyanos es puesto en la balanza por Zeus (VIII, 68 y ss.), o en la lucha entre Héctor y Aquiles (XXII, 209 y ss.).

### Otras fuentes

La Psicostasis es un tema de origen faraónico y fue la tradición de los antiguos ritos egipcios mantenida en el Valle del Nilo la que favoreció que fuese incorporado por los cristianos egipcios –coptos-, cuyo sincretismo hizo posible la integración de una parte del repertorio iconográfico faraónico, al que se habían asimilado las deidades greco-romanas que tenían asignadas las mismas funciones, adaptándolo a sus nuevas necesidades espirituales. De modo que se transmitió al cristianismo a través de imágenes más que a partir de referencias textuales.

---

<sup>1</sup> RÉAU, Louis (1996): p. 765. Véase en [www.terres-romanes.lu/reverien.htm](http://www.terres-romanes.lu/reverien.htm) (consultado 17/03/2010).

<sup>2</sup> Es el caso de un alabastro inglés conservado en el palacio de Uriarte en Lekeitio, Vizcaya. Véase en las imágenes adjuntas.

<sup>3</sup> RÉAU, Louis (1996): p. 765. Cita para el primer caso una miniatura del Evangelionario de Wolfenbüttel (1194) y el tímpano de la catedral de Bourges y para el segundo el tímpano de la catedral de Amiens. Por otra parte, en el retablo del Juicio Final de la iglesia de San Albans en Colonia, de Colin de Coter (ca. 1455) San Miguel sostiene una balanza a la cual desequilibran las monedas de uno de sus platos: [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Colin\\_de\\_Coter-Retable\\_du\\_Jugment\\_Dernier\\_IMG\\_1393.JPG](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Colin_de_Coter-Retable_du_Jugment_Dernier_IMG_1393.JPG) (consultado 24/03/2010)

## Extensión geográfica y cronológica

Parece que las primeras representaciones plásticas relacionadas con la Psicostasis en ambientes cristianos pudieron ser amuletos mágicos en los que se identificaba a Hermes con San Miguel, en cuanto que Hermes era el portador de la balanza en la mitología griega<sup>4</sup>. Pero es probable que muchas de las primeras imágenes se destruyeran al estar en relación con creencias gnósticas y herméticas.

Aunque el culto a San Miguel estuvo muy extendido entre los cristianos del Valle del Nilo y entre ellos se considera que tuvieron su origen los modelos de la iconografía del arcángel, su representación en el arte copto con la balanza es tardía, perpetuándose su iconografía en iconos que siguen prototipos bizantinos<sup>5</sup>.

Se viene considerando que la primera representación de San Miguel con la balanza fue en Alahan Monastir<sup>6</sup>, pero aunque las primeras imágenes sobre el tema partieran de modelos bizantinos que no se han conservado, hasta el siglo X no encontramos las primeras manifestaciones, considerándose los dos ejemplos más antiguos un relieve de Monte Gargano (siglos IX-X), donde se hace una exaltación del arcángel y no forma parte de una Psicostasis y la cruz irlandesa de Muiredach, donde forma parte de un ciclo del Juicio Final.

A partir de la segunda mitad del siglo XI la Psicostasis empieza a intervenir en las representaciones del Juicio, siendo una de sus primeras manifestaciones la de la iglesia de la Capadocia de Yilandi Kilisse (Irhala). Y desde finales del siglo XI ya se incorpora de forma más sistemática tanto en el arte oriental, donde podemos destacar los mosaicos la basílica de Torcello, como en el arte occidental, donde se convertirá en habitual a lo largo del siglo XII<sup>7</sup>.

Aunque no se conservan miniatura bizantinas sobre el tema, dentro de la miniatura mozárabe se conserva una hoja de Antifonario conocida como el *infierno de Silos*, datado en el primer cuarto del siglo XII, que hace pensar en modelos desaparecidos difundidos a partir de la producción libraria.

En el gótico, las portadas donde se desarrolla el ciclo iconográfico del Juicio Final siguen incluyendo el pesaje de las almas, tema que también será habitual en la pintura y la miniatura durante todo el periodo.

A partir del siglo XVI, la Psicostasis como tal no interviene en los ciclos del Juicio Final, donde San Miguel suele aparecer con la espada para expulsar al diablo, aunque la balanza sigue formando parte de sus atributos cuando se le representa luchando con el demonio.

## Soportes y técnicas

La miniatura, pintura mural, pintura sobre tabla, mosaicos y escultura monumental son las técnicas donde habitualmente encontramos el tema iconográfico de la Psicostasis, también presente en medallas y amuletos.

---

<sup>4</sup> No solo se le atribuye esta función en la *Ilíada* y otros textos clásicos, sino que el tema de la Psicostasis se representa en la decoración de vasos. Asimismo en el Trono de Bostón se le representa manejando la balanza entre dos diosas.

<sup>5</sup> CANNUYER, Christian (2000): p. 88; ZIBAWY, Mahmoud (2003): p. 212.

<sup>6</sup> YARZA LUACES, Joaquín (1987): pp. 126-127

<sup>7</sup> Véanse distintos ejemplos en el arte español en <http://www.lromanico.com/004/iconografiaf2.asp?codi=0000078> (consultado 25/03/2010).

## Precedentes, transformaciones y proyección

El pesaje de las almas como procedimiento que determina la salvación o condenación eterna tiene su origen en el *Libro de los Muertos*, cuya redacción data del Imperio Nuevo en el Egipto faraónico y sistematiza una idea ya presente en los Textos de las Pirámides. Se relata el Juicio de Osiris<sup>8</sup>, ante el que el espíritu del difunto llega guiado por Anubis – psicopompo–, no sin antes tener que sortear diversos peligros en el inframundo o *Duat*. Allí, ante el dios de la resurrección se le extraía el corazón, como manifestación de su conciencia y moralidad, para depositarlo en el platillo de una balanza donde era contrarrestado en el otro con la pluma de *Maat*, símbolo de la verdad y la justicia universal, para que los dioses que conformaban el tribunal, presididos por *Thoth*, dios de la sabiduría, que actuaba como notario, le formularan preguntas acerca de su conducta pasada, ante cuyas respuestas la balanza se inclinaría a un lado u otro. Al final del juicio, Osiris dictaba sentencia y si ésta era afirmativa el *Ka* y el *Ba* podían reunirse con la momia para vivir eternamente, pero si era negativa, su alma era arrojada al *Amit*, un ser híbrido con cabeza de cocodrilo, torso y manos de león, y patas de hipopótamo que le devoraba y acababa con su condición de inmortal.

Los griegos atribuyeron a Hermes la facultad de manejar la balanza, asimilándolo a *Thoth* y creando la nueva deidad Hermes-*Thoth*, identificada a su vez con Hermes Trismegisto, considerado el fundador del Hermetismo, al que se identificó en el cristianismo con San Miguel, cuyo culto nació y se desarrolló en ambientes esotéricos entre los cristianos coptos de Egipto, cumpliendo la función de psicopompo, como sus predecesores, y pudiéndose considerar su culto una forma de sincretismo religioso<sup>9</sup>.

En el mundo romano la balanza se identifica con la Justicia, convirtiéndose en su atributo más característico y con esta idea de justicia divina será introducida en el tema que nos ocupa durante el cristianismo.

Tras la crisis iconoclasta, en la iglesia bizantina la Psicostasis ocupó su lugar dentro del ciclo iconográfico del Juicio Final, que se disponía en la parte occidental de los templos, y a partir del Románico su representación fue habitual dentro del arte occidental.

## Prefiguras y temas afines

El peso de las almas como parte de iconografía escatológica es una alegoría de la creencia en la salvación o condenación eterna. Se relaciona con el ciclo del Juicio Final, del cual forma parte.

En las representaciones iconográficas de San Miguel, ya en época moderna, como jefe de las milicias celestes luchando con el diablo, incorpora en ocasiones la balanza entre sus atributos, aunque no se lleva a cabo el pesaje de las almas<sup>10</sup>. En un fresco de la iglesia de San Laurencio y Santa Isabel en Aulzhausen (Alemania) el arcángel sujeta con una mano una espada de fuego y con la otra una balanza, como símbolos representativos<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Papiro Ani, capítulo 125, XIX dinastía, British Museum, Londres, nº 10.470.

<sup>9</sup> YARZA LUACES, Joaquín (1987): p. 124.

<sup>10</sup> Véanse, entre otros el Arcángel San Miguel de Bronzino, (1540-1541) capilla de Eleonora de Toledo, Palacio Vecchio, Florencia, en [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Angelo\\_Bronzino\\_010.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Angelo_Bronzino_010.jpg) (consultado 24/3/2010).

<sup>11</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Erzengel-Michael-1.jpg> (consultado 24/3/2010).

## Selección de obras

- *Psicostasis. Cruz de Muiredach*, comienzos del siglo X, piedra, Monasterboice (Irlanda).
- San Miguel con la balanza lucha con el diablo Barrabás. *Beato de Santo Domingo de Silos*, ca. 1109-1120, miniatura sobre pergamino. Londres, British Library, Ms. Add. 11695, fol. 2.
- *Psicostasis*. Muro occidental de la iglesia de Santa María de Taüll, Lérida (España), ca. 1123, pintura mural al temple. Barcelona, MNAC..
- *Psicostasis*. Gislebertus, Juicio Final, tímpano de la portada occidental de Saint-Lazare d'Autun (Francia), ca. 1130-1145, piedra.
- *Psicostasis*. Leodegarius, Juicio Final, tímpano de la portada del transepto sur de Santa María la Real de Sangüesa, Navarra (España), último tercio del s. XII, piedra.
- *Psicostasis*. Juicio Final, muro occidental de la basílica de Torcello (Italia), finales del s. XII, mosaico.
- Maestro de Navasa, *Psicostasis*, cripta norte o Archivo o Sala del Tesoro, catedral de Roda de Isábena, Huesca (España), ca. 1200, pintura mural al temple.
- *Psicostasis*. Tímpano de la portada sur de San Miguel de Biota, Zaragoza (España), ca. 1200.
- *Psicostasis*. Juicio Final, tímpano central de la fachada occidental de Notre-Dame de París (Francia), ca. 1220.
- Maestro de Soriguerola, Frontal de San Miguel, finales del s. XIII, iglesia de Sant Miquel de Soriguerola, Fontanals de Cerdanya, Gerona (España), temple sobre tabla. Barcelona, MNAC.
- *San Miguel con la balanza y la Virgen*. Alabastro policromado, producción inglesa, finales del s. XIV. Palacio de Uriarte, Lekeitio, Vizcaya (España).
- *Psicostasis*. Hans Memling, tabla central del *Triptico del Juicio Final*, ca. 1467-1471, óleo sobre tabla. Gdansk (Polonia), Museo Nacional.

## Bibliografía

BOURGUET, Pierre du (1967): *L'Art Copte*. Albin Michel, París.

CANNUYER, Christian (2000): *L'Égypte copte. Les chrétiens du Nil*. Institut du Monde Arabe – Gallimard, París.

CRHISTE, Yves (dir.) (1996): *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, actas del coloquio de la Fondation Hardt (Ginebra, 13-16 de febrero, 1994). Fondation Hardt, Ginebra.

LARA PEINADO, Federico (2005): *Libro de los muertos*. Tecnos, Madrid.

MELERO MONEO, Marisa (2005): *La pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

PERRY, Mary Phillips (1912-1913): "On the Psicostasis in Christian Art", *Burlington Magazine*, vol. XXII, pp. 94-105 y 208-218.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línea: <http://www.tdx.cat/TDX-1222103-161339>

RUIZ LARREA, Elena (1993): "Torcello. Aproximación iconográfica al mosaico del Juicio Final", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 231-239. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1126.htm>

YARZA LUACES, Joaquín (1987): *Formas artísticas de lo imaginario*. Anthropos, Barcelona.

ZIBAWI, Mahmoud (2003): *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*. Picard, París.



**Psicostasis.**

**Cruz de Muiredach, comienzos del siglo X, piedra, Monasterboice (Irlanda).**

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/muiredach/eastweighing.jpg> [captura 31/05/2012]

**San Miguel con la balanza lucha con el diablo Barrabás.**

**Beato de Santo Domingo de Silos, ca. 1109-1120, miniatura sobre pergamino. Londres, British Library, Ms. Add. 11695, fol. 2.**

<http://www.flickr.com/photos/52462947@N03/4835329940/>  
[captura 31/05/2012]



**Psicostasis.**

**Muro occidental de la iglesia de Santa María de Taüll, Lérida (España), ca. 1123, pintura mural al temple. Barcelona, MNAC.**

[http://art.mnac.cat/image\\_big.html?id=015836-000](http://art.mnac.cat/image_big.html?id=015836-000) [captura 31/05/2012]



◀ **Psicostasis.**

**Gislebertus, Juicio Final, tímpano de la portada occidental de Saint-Lazare d'Autun (Francia), ca. 1130-1145, piedra.**

<http://www.wga.hu/art/g/gisleber/2lastj2.jpg>  
[captura 31/05/2012]

▼ **Psicostasis.**

**Leodegarius, Juicio Final, tímpano de la portada del transepto sur de Santa María la Real de Sangüesa, Navarra (España), último tercio del s. XII, piedra.**

[foto: Fco. de Asís García]



**Psicostasis.**

**Juicio Final, muro occidental de la basílica de Torcello (Italia), finales del s. XII, mosaico.**

<http://c720450.r50.cf2.rackcdn.com/torcello-cathedral-101118142416.jpg>  
[captura 31/05/2012]





**Maestro de Navasa, *Psicostasis*, cripta norte o Archivo o Sala del Tesoro, catedral de Roda de Isábena, Huesca (España), ca. 1200, pintura mural al temple.**

<http://www.romanicoaragones.com/2-Ribagorza/Roda%20G41.jpg>  
[captura 31/05/2012]

***Psicostasis.***

**Tímpano de la portada sur de San Miguel de Biota, Zaragoza (España), ca. 1200.**

<http://www.romanicoaragones.com/4-Cinco%20Villas/Biota%20g061.jpg>  
[captura 31/05/2012]



***Psicostasis.***

**Juicio Final, tímpano central de la fachada occidental de Notre-Dame de París (Francia), ca. 1220.**

<http://www.socialhistoryofart.com/photos/Medieval/LastJudgmentNotreDamedeParisB%20web.jpg>  
[captura 31/05/2012]



*Psicostasis.*

**Maestro de Soriguerola, Frontal de San Miguel, finales del s. XIII, iglesia de Sant Miquel de Soriguerola, Fontanals de Cerdanya, Gerona (España), temple sobre tabla. Barcelona, MNAC.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Taula\\_soriguerola-detall.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Taula_soriguerola-detall.jpg) [captura 31/05/2012]



*San Miguel con la balanza y la Virgen.*

**Alabastro policromado, producción inglesa, finales del s. XIV. Palacio de Uriarte, Lekeitio, Vizcaya (España).**

[http://4.bp.blogspot.com/\\_UYbzZRlj9AY/SeVgIIRQTWI/AAAAAAAAABLI/EOwbOYlvgrg/s1600/007psicostasis.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_UYbzZRlj9AY/SeVgIIRQTWI/AAAAAAAAABLI/EOwbOYlvgrg/s1600/007psicostasis.jpg) [captura 31/05/2012]



*Psicostasis.*

**Hans Memling, tabla central del Tríptico del Juicio Final, ca. 1467-1471, óleo sobre tabla. Gdansk (Polonia), Museo Nacional.**

<http://www.wga.hu/art/m/memling/1early3/02last2.jpg> [captura 31/05/2012]

# SAN JORGE

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

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

**Resumen:** San Jorge es un santo legendario cuya historia, adaptación cristiana de temas de la Antigüedad que simbolizan la lucha del bien y el mal, tuvo, sin embargo, una enorme difusión en la Edad Media (véase “Precedentes, transformaciones y proyección”). Desde muy pronto será conocido con el sobrenombre de *Megalomartir* (gran mártir, mártir insigne) y pasara a formar parte del grupo de los *Catorce intercesores*.

El santo, oriundo de Capadocia y de familia acomodada, habría sido militar de la legión romana y podría identificarse, quizá, con el tribuno que, según Eusebio de Cesarea, se opone al edicto de Galerio contra los cristianos de Nicomedia.

**Palabras clave:** Jorge; hagiografía; dragón; iconografía cristiana

**Abstract:** St. George is a legendary saint whose history had a huge spread in the Middle Ages even though it was originally a, Christian adaptation of a story from Antiquity that symbolized the struggle between good and evil (see "Precedents, transformations and projection"). From early on he will be known by the pseudonym *Megalomartyr* (great martyr, famous martyr) and he became part of the Group of the Fourteen Intercessors.

The saint, a native of Cappadocia and born into a wealthy family, had been a soldier of the Roman legion and could be identified, perhaps, with the tribune that, according to Eusebius of Cesarea, opposed the edict of Galerius against the Christians of Nicomedia.

**Keywords:** George; hagiography; dragon; Christian iconography

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

San Jorge suele aparecer representado como un hombre joven e imberbe vestido de militar con coraza, casco y capa, ya sea a pie o a caballo. Es frecuente que el caballo sea de color blanco, igual que sucede en el caso del *Santiago matamoros*, color que según L. Réau, era el de los caballos sagrados del culto mazdeísta, corriente mística de gran influencia en Capadocia<sup>1</sup>. Entre sus atributos destacan el dragón a sus pies, una lanza partida, la espada desenvainada y el escudo. Con frecuencia sobre éste aparecerá la cruz de San Jorge, de color rojo sobre fondo blanco<sup>2</sup>.

La forma de representación de San Jorge es bastante similar a la de otros santos militares<sup>3</sup>, en especial a San Demetrio, aunque Jorge suele llevar el cabello más largo<sup>4</sup>. Su

<sup>1</sup> RÉAU, Louis (1996-2002): t. II, vol. 2, p. 157.

<sup>2</sup> En heráldica, cruz de gules sobre campo de plata.

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010).

<sup>4</sup> RÉAU, Louis (1996-2002): t. II, Vol. 2, p. 157.

representación a pie es muy similar a la de San Miguel arcángel, cuando éste aparece venciendo al dragón o como príncipe de las milicias celestiales. La presencia de las alas en el caso del arcángel erradica cualquier confusión entre ambos personajes.

En cuanto a las escenas narrativas, la más frecuente es, sin duda, la de la lucha con el dragón, acompañado por la princesa, que suele aparecer con gesto de oración. Dentro de su *legenda* se cuenta que, en uno de sus viajes, Jorge habría llegado a la ciudad de Silca, aterrorizada por un monstruo que devoraba el ganado. Acabadas las ovejas, los pobladores entregaban al monstruo una doncella por sorteo. San Jorge llegaría a la ciudad precisamente cuando la princesa iba a ser entregada al dragón y, ante este hecho, el santo habría atacado y dado muerte al monstruo. La *Leyenda dorada* recoge, además, otra versión en la que Jorge habría herido al dragón y lo habría atado con el cinturón de la princesa, de modo que el monstruo seguiría a la joven como un perro faldero. Ante la importancia de la acción, la población de Silca se habría convertido en masa al cristianismo.

Son también habituales, aunque menos, las representaciones de su ciclo martirial. El martirio de San Jorge debió acaecer durante la “Gran Persecución” ordenada por Diocleciano en el 303. Según Santiago de la Vorágine, el santo, conmovido ante la matanza de cristianos, habría renunciado a su estatus de militar y a sus bienes para dedicarse a la predicación de la fe cristiana.

El gobernador Daciano, tras interrogarlo y exigirle que renunciase a su fe, le someterá a todo tipo de torturas: será atado a un potro, rasgada su carne con garfios, quemado con teas y restregado con sal. Ante la inutilidad de estos tormentos, trataron de envenenarlo, fue atado a una rueda dentada, sumergido en plomo fundido y, tras destruir un templo pagano al invocar a Dios, arrastrado por las calles empedradas atado a un caballo. Finalmente, Jorge fue decapitado.

### Fuentes escritas

Como ya se ha señalado, la historicidad de San Jorge es bastante dudosa. Su leyenda fue considerada apócrifa ya en el siglo V por el papa Gelasio I en un decreto del año 496.

La fuente más antigua conservada es la llamada *Passio Georgii*, cuya primera redacción se encuentra en el códice Palimpsesto griego 954 de la Biblioteca Nacional de Viena.

La *Leyenda dorada* de Santiago de Vorágine será, sin duda, la fuente esencial para la consolidación y difusión de la leyenda de San Jorge por toda la geografía europea<sup>5</sup>.

### Otras fuentes

Por un lado es necesario considerar la importancia que la figura del caballero tuvo en el mundo antiguo como símbolo de la victoria del bien sobre el mal, normalmente en leyendas de guerra o caza y en la mitología, tanto egipcia como persa o grecolatina.

La propia posesión de un caballo es símbolo de status y dominio, como por ejemplo en la Roma pre-imperial donde los *equites* vinculaban su rango a la posesión de estos animales.

Asimismo, las representaciones del tema de Perseo y Andrómeda y de Horus matando a Seth (véase “Precedentes, transformaciones y proyección”) pueden haber ejercido su influencia también en la configuración del tipo iconográfico.

---

<sup>5</sup> MACÍAS, José Manuel (2008): pp. 248-252.

## Extensión geográfica y cronológica

Según la tradición, San Jorge muere en el siglo IV y su culto parece haberse extendido desde fecha muy temprana, primero en Oriente y posteriormente en Occidente. Existen testimonios de que ya en el siglo IV se habían levantado iglesias dedicadas al santo en Siria y Palestina, y que en fecha próxima se extendería su culto a Egipto, Grecia o Líbano. En concreto, Teodosio Perigeta (ca. 530) afirma en su obra *De situ terrae sanctae* que la tumba del santo era venerada en Lydda (Diospoli), Palestina<sup>6</sup>.

Venancio Fortunato (536-610), obispo de Poitiers, menciona en sus *Carmina* la existencia de una basílica dedicada a San Jorge en Maguncia<sup>7</sup> y Beda el Venerable lo menciona ya en el siglo VII aunque aparece en poemas anglosajones más antiguos<sup>8</sup>.

Sin embargo, será con las cruzadas cuando el culto del santo alcance su máxima difusión en Occidente, al ser el santo nombrado patrón de los caballeros y militares. En efecto, la enorme importancia que adquirió el culto a San Jorge a raíz de las cruzadas, así como el tráfico de sus reliquias, facilitó la difusión del tipo iconográfico. En concreto, San Gregorio de Tours en la obra *Miraculorum liber* narra cómo durante la invasión islámica del s. VII, las reliquias de San Jorge fueron trasladadas a Limoges y a Le Mans desde donde se dispersaron por todo el Occidente<sup>9</sup>.

Su patronazgo en la Corona de Aragón proviene de la leyenda según la cual en la Batalla de Alcoraz del año 1096, las tropas de Sancho Ramírez consiguen vencer a sus enemigos gracias a la aparición milagrosa de San Jorge. Esta misma intervención se relata años más tarde con Pedro I o Jaime el Conquistador y reproduce los mismos esquemas que vemos en otros relatos hagiográficos de santos hispanos relacionados con la reconquista, como San Millán para los castellano-navarros y Santiago para los castellanos<sup>10</sup>. Es también patrón de Inglaterra y de Portugal desde el siglo XIV.

La imagen más antigua la encontramos en un icono de Santa Catalina del Sinaí datado en el siglo VI; su representación será amplísima hasta el XVI en el que se le excluye del *Breviario romano* de Pío V<sup>11</sup>.

## Soportes y técnicas

Como se ha señalado, la representación de San Jorge será tremendamente ubicua desde la tardoantigüedad hasta los inicios de la Edad Moderna en todo tipo de soportes, aunque abundan las manifestaciones pictóricas.

En el mundo bizantino primará la representación de la escena de la lucha contra el dragón, que nos lo muestra ensartado y elevado, en todo tipo de soportes.

---

<sup>6</sup> “*In Diospolim, ubi sanctus Georgius martyrizatus est, ibi et corpus eius est et multa mirabilia fiunt*”. *Itineraria Hierosolymitana, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 1898, XXXIX, p. 139.

<sup>7</sup> LEONARDI, Claudio (2000): p. 1209.

<sup>8</sup> DIGBI, Kenelm Henry (1846): pp. 68-69 y n. 2.

<sup>9</sup> GREGORIO DE TOURS (s.VI): *Miraculorum liber I*, 101, en *Opera omnia, Patrologia Latina* (1968), vol. 71, cols. 792-793.

<sup>10</sup> POZA YAGÜE, Marta (2012); RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010).

<sup>11</sup> CARMONA MUELA, Juan (2003): p. 226.

Es también en este ámbito donde encontramos los mejores ejemplos de su ciclo martirial en los iconos biográficos. Son frecuentes sus representaciones junto a otros santos militares en interiores de mosaico como en las catedrales de Cefalù o Palermo.

Durante el periodo gótico, son muy abundantes las representaciones pictóricas en el arte occidental, sobre todo en Italia y en la Corona de Aragón.

### **Precedentes, transformaciones y proyección**

Los orígenes de la representación del caballero se encuentran en el Oriente del siglo VII a.C., vinculados a las creencias del maniqueísmo mazdeísta. Esta temática de la lucha del bien y el mal pasa a la Grecia Helenística en la figura de Alejandro y posteriormente a la Roma Imperial para representar el triunfo del emperador<sup>12</sup>.

Por otra parte, la leyenda de San Jorge reproduce fielmente el mito de Perseo y Andrómeda. Perseo, hijo de Dánae y Zeus metamorfoseado en lluvia de oro, es un semidios de la mitología griega al que se le atribuyen una serie de actos legendarios, como la lucha contra la Gorgona Medusa o el robo de las manzanas del jardín de las Hespérides. En uno de sus viajes, Perseo se encontraría con la princesa Andrómeda, encadenada para ser devorada por un monstruo marino enviado por los dioses como castigo por la vanidad de su madre Casiopea. Perseo mataría al monstruo, liberaría la ciudad y se casaría con la bella Andrómeda. Una buena representación de esta escena se encuentra en el vaso corintio conservado en el Altes Museum de Berlín.

Por otra parte, es evidente que la imagen del santo alanceando el dragón sería la transposición cristiana del Horus egipcio matando a Seth, representado como un cocodrilo, para vengar a su padre Osiris, tal como nos muestra la pieza del siglo IV d.C. conservada en el Museo del Louvre, París.

### **Prefiguras y temas afines**

Como ya se ha señalado, al igual que ocurre con otros santos militares, la representación de San Jorge se ha entendido con frecuencia como una imagen del cristianismo militante<sup>13</sup> y en último caso, de la victoria del bien sobre el mal, idea presente en todas las mitologías antiguas.

En concreto en el texto bíblico es habitual la aparición del caballo como símbolo de estatus y del caballero como ejemplo de dignidad: II Macabeos 3, 25: *Pues se les apareció un caballo montado por un jinete terrible y guarnecido con riquísimo arnés; lanzándose con ímpetu levantó contra Heliodoro sus patas delanteras. El que lo montaba aparecía con una armadura de oro.*

### **Selección de obras**

- *Perseo y Andrómeda*. Vaso corintio, siglo VII a. C. Berlín, Altes Museum.
- Horus matando a Seth, s. IV a.C. París, Musée du Louvre.
- Icono de San Jorge y San Teodoro, siglos IX-X. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010).

<sup>13</sup> La relación entre las actividades bélicas del caballero y el triunfo del cristianismo también se localiza en un tema de factura románica, el caballero victorioso. *Vid.* GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012).

- *San Jorge*. Mosaico del muro sur del coro de la catedral de Cefalù (Italia), c. 1145-1160.
- *San Jorge y el dragón*. Tímpano de Santa María de Yermo, Cantabria (España), siglo XIII.
- Vitale da Bologna, *San Jorge y el dragón*, 1350. Bolonia, Pinacoteca Nazionale.
- Altichiero da Zevio, *La ejecución de San Jorge*, c. 1380. Padua (Italia), oratorio de San Giorgio.
- Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, 1470. Londres, National Gallery.

## Bibliografía

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

CORTÉS ARRESE, Miguel (1993): “La imagen de San Jorge en el arte bizantino”. En: EGEA, José M. (coord.): *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjos bizantinos en la cultura occidental. Actas de las VIII Jornadas sobre Bizancio*. Instituto de Ciencias de la Antigüedad, Vitoria, pp. 247-260.

DIGBI, Kenelm Henry (1846): *The broad stone of honour: or, the true sense and practice of chivalry*. Edward Lumley, Londres.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Alianza Editorial, Madrid.

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

MACÍAS, José Manuel (trad.) (2008): *Jacobo de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols.

LEONARDI, Claudio (dir.) (2000): *Diccionario de los Santos*. San Pablo, Madrid.

POZA YAGÜE, Marta (2012): “San Millán”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 29-36.

RÉAU, Louis (1997) (1ª ed. 1955-1957): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. T. II, Vol. 2. Ediciones del Serbal, Barcelona.

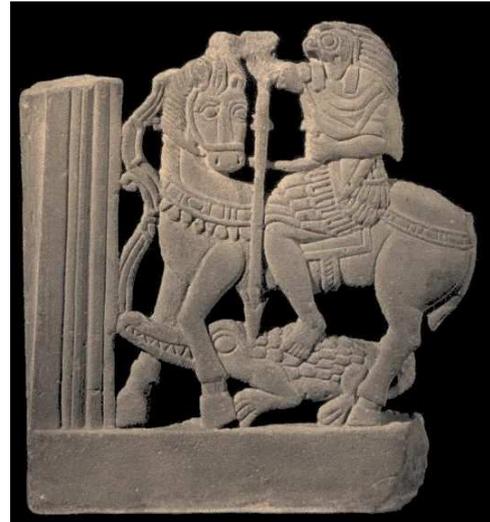
REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid

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



**Perseo y Andrómeda. Vaso corintio, s. VII a.C.  
Berlín, Altes Museum.**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corinthian\\_Vase\\_depicting\\_Perseus,\\_Andromeda\\_and\\_Ketos.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corinthian_Vase_depicting_Perseus,_Andromeda_and_Ketos.jpg?uselang=es) [captura 31/05/2012]

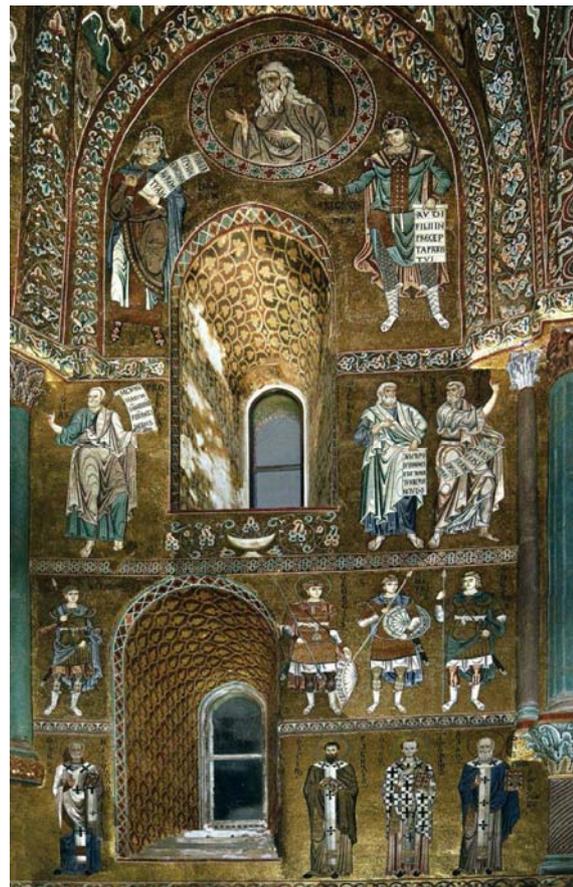


**Horus matando a Seth, siglo IV a.C. París,  
Musée du Louvre.**



**Icono de San Jorge y San Teodoro, siglos IX-X.  
Monasterio de Santa Catalina del Sinaí.**

[http://iconreader.files.wordpress.com/2012/05/st\\_theodor\\_george\\_sina\\_i\\_9-10th\\_century.jpg](http://iconreader.files.wordpress.com/2012/05/st_theodor_george_sina_i_9-10th_century.jpg) [captura 31/05/2012]



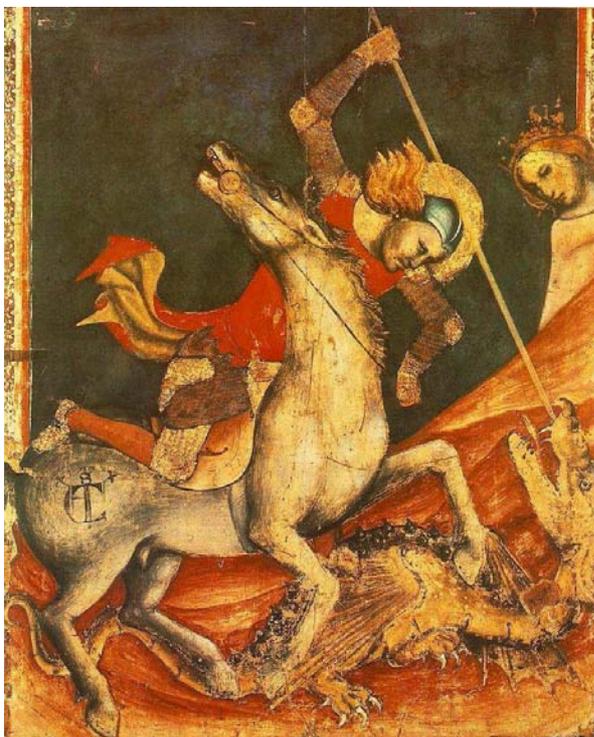
**San Jorge. Mosaico del muro sur del coro de la  
catedral de Cefalù (Italia), c. 1145-1160.**

<http://03varvara.files.wordpress.com/2011/08/01-anonymous-south-wall-of-the-choir-mid-12th-century-duomo-di-cefalco-3b9-cefalco-3b9-sicily-it.jpg?w=1000> [captura 31/05/2012]



**San Jorge y el dragón. Tímpano de Santa María de Yermo, Cantabria (España), siglo XIII.**

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Santa\\_Maria\\_Yermo\\_04.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Santa_Maria_Yermo_04.jpg) [captura 31/05/2012]



**Vitale da Bologna, *San Jorge y el dragón*, 1350.  
Bologna (Italia), Pinacoteca Nazionale.**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/VitaledaBologna.jpg> [captura 31/05/2012]



**Altichiero da Zevio, *La ejecución de San Jorge*, c. 1380. Padua (Italia), oratorio de San Giorgio.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Beheadin\\_St\\_George.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Beheadin_St_George.jpg) [captura 31/05/2012]



**Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, 1470, óleo sobre tabla. Londres, National Gallery.**

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Saint\\_George\\_and\\_the\\_Dragon\\_by\\_Paolo\\_Uccello\\_%28London%29\\_01.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Saint_George_and_the_Dragon_by_Paolo_Uccello_%28London%29_01.jpg) [captura 31/05/2012]

# SAN MILLÁN

Marta POZA YAGÜE

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

**Resumen:** San Millán o San Emiliano, santo de la Hispania visigoda de los siglos V y VI. Atendiendo a lo comunicado por sus biógrafos, debió nacer hacia el 474 en el paraje riojano de Vergegio, identificado con el actual Berceo. Allí debieron transcurrir sus primeros años de vida como sencillo pastor, mientras recibía formación religiosa de manos del eremita Félix de Bilibio. Su influencia debió de ser determinante para la futura vocación eremítica del propio Millán, habitando, durante cerca de cuarenta años, un oratorio natural en el monte Distercio. Como su fama de hombre santo se extendió rápidamente, y teniendo en cuenta el recelo con el que anacoretas y eremitas eran contemplados por la jerarquía eclesiástica del momento, para regularizar su situación fue conminado a ordenarse sacerdote por el obispo Didimio de Tarazona. Sólo años después, casi al final de su vida, residirá como monje en un monasterio, donde murió en noviembre de 574, algo más de cien años después de su nacimiento.

**Palabras clave:** San Millán de la Cogolla; Hagiografía; Arca de marfiles; Iconografía cristiana.

**Abstract:** Saint Millan or Saint Emiliano was the saint of Visigothic Spain in the 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries. Following the statement of his biographers, he must have been born in 474 in Vergegio, in La Rioja, identified with current Berceo. This is the place where he spent his early years as a humble shepherd and where he received religious training at the hands of the hermit Felix Bilibio. His influence must have been decisive for Millan's future vocation as a hermit, living for nearly forty years in a natural oratory at Distercio Mount. As his fame as a holy man spread rapidly, and given the suspicion with which anchorites and hermits met by the hierarchy of the Church, he was asked to be ordained as a priest to regularize his situation by the Bishop Didimio of Tarazona. Only some years later, near the end of his life, he will live as a monk in a monastery, where he died in November 574, just over one hundred years after his birth.

**Keywords:** San Millán de la Cogolla; Hagiography; Ark of ivories; Christian iconography.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

Atendiendo a lo comunicado por sus biógrafos, Emiliano debió nacer hacia el 474 en el paraje riojano de Vergegio, identificado con el actual Berceo. Allí debieron transcurrir sus primeros años de vida como sencillo pastor, mientras recibía formación religiosa de manos del eremita Félix de Bilibio. Su influencia debió de ser determinante para la futura vocación eremítica del propio Millán, habitando, durante cerca de cuarenta años, un oratorio natural en el monte Dirtercio. Como su fama de hombre santo se extendió rápidamente, y teniendo en cuenta el recelo con el que anacoretas y eremitas eran contemplados por la jerarquía eclesiástica del momento, para regularizar su situación fue conminado a ordenarse sacerdote por el obispo Didimio de Tarazona. Sólo años después, casi al final de su vida, vivirá como monje en un monasterio. Allí murió en noviembre de 574, algo más de cien años después de su nacimiento.

San Millán es reconocido como taumaturgo, sanador, milagrero y exorcista, buscando vincular su persona con personajes notables del Antiguo Testamento o, más frecuentemente, con el propio Cristo, y así es representado por el arte.

Por una parte es vencedor de las fuerzas del mal que le asedian para tentarle (*conluctatio demonis cum Emiliano*) o que incluso pretenden prender fuego a su lecho mientras duerme (*dum iacet incendunt / surgit se quoque cedunt*). Del mismo modo exorciza endemoniados (*de Maximi filia energumena liberata; de diacono quodam energumine sanato*), o expulsa diablos de casas como la del Senador de Parpalinas (*de demone expulso a domo Honorii senatoris parpalinensis*). También, como Cristo en Caná, es capaz de multiplicar el vino (*de parvo vini multitudo hominum satiata*), devolver la vista a ciegos (*ubi Sicorii ancilla illuminatur ab ipso*), resucitar a los muertos -aún después de su propia muerte- (*de puella parvula quae ad ejus oratorium examinis delata / statim est resuscitata*), o hacer que los paralíticos anden (*ubi sanat mulierem paralyticam / vale factio nomine Barbara*). Finalmente, como nuevo Jonás en Nínive, recibe el encargo de anunciar a los cántabros su destrucción por parte de las tropas de Leovigildo si no enmiendan su estilo de vida (*de excicio Cantabriae ab eodem nuntiatio / ubi Leovigildo rege cantabros occidit*)<sup>1</sup>.

En las primeras representaciones conocidas, en las placas de marfil del siglo XI, San Millán aparece caracterizado como diácono con casulla recogida a la altura de la cintura. Esta indumentaria se transforma, ya en época gótica, por el hábito y la cogulla negros propios de la orden benedictina a la que pertenecía el monasterio emilianense, iconografía que se va a perpetuar en los lienzos de época moderna. En ellos, como característica añadida, el santo figura como un anciano vigoroso, de cabeza calva y larga barba blanca, detalles ausentes en las representaciones medievales donde lo que no solía faltar era una destacada tonsura monacal.

## Fuentes escritas

Hacia el 635-640, apenas sesenta años después de la muerte de Emiliano, San Braulio, obispo de Zaragoza, se convierte en su primer biógrafo al escribir la *Vita Sancti Aemiliani*<sup>2</sup>, a partir de las informaciones que le habían proporcionado personajes vinculados directamente con el santo como sus discípulos Sofronio y Geroncio. Su intención, como él mismo declara, era la de componer un sermón para ser leído en la misa conmemorativa de la festividad del santo, y en el que quedasen reflejadas sus virtudes y milagros, no sólo los obrados en vida, sino también aquéllos operados después de muerto. El título de cada uno de los capítulos de la *Vita* será el punto de partida para el escriba que redacte las inscripciones que acompañan a las escenas de marfil del arca del siglo XI<sup>3</sup>.

Poco antes de mediar el siglo XIII, un ilustre monje de La Cogolla, Gonzalo de Berceo, escribirá una versión romanceada, la *Estoria del Sennor Sant Millan*<sup>4</sup>, que popularizará en lengua vulgar unos hechos hasta entonces sólo recogidos en latín:

*Qui la vida quisiere                      de sant Millán saber,*  
*e de la su historia                        bien certano seer,*

<sup>1</sup> Los textos en latín y en cursiva corresponden con las cartelas que identifican cada uno de estos episodios en el arca románica de marfiles, en los que cada placa, por lo general, se presenta dividida en dos registros superpuestos en los que se representan dos momentos sucesivos de la misma historia, explicados por las citadas inscripciones que acompañan cada relieve. Para este apartado, POZA, Marta (2001): pp. 393-394.

<sup>2</sup> Aunque antigua, sigue siendo una buena referencia la versión crítica de VÁZQUEZ DE PARGA, Luis (1943).

<sup>3</sup> A modo de ejemplo, el capítulo dedicado en la *Vita* a su designación como párroco por orden del obispo Dídimo queda encabezado como “*De Didimo episcopo qui ei ecclesiam deligauit*”, mientras que el episodio correspondiente en el marfil queda enmarcado por la inscripción *VBI DIDIMO EPISCOPO ECCLESIAM DELEGAUIT*.

<sup>4</sup> En este caso la referencia obligada es la de DUTTON, Brian (1967).

*meta mientes en esto      que yo quiero leer:*  
*verá adó embían      los pueblos so aver*

### Otras fuentes

La rivalidad entre el Reino de León y el naciente Condado de Castilla por la hegemonía militar en la Reconquista, convirtió a San Millán, en el imaginario popular, en un caudillo militar. Así, como respuesta a la ayuda prestada por Santiago a las tropas de Ramiro I en la batalla de Clavijo (844), el santo riojano capitaneará las huestes castellano-navarras del conde Fernán González y del rey García Sánchez, en la batalla librada en Simancas contra Abd al-Rahman III (939).

Como consecuencia de la victoria, San Millán será proclamado patrón de Castilla y Navarra; patronazgo que quedará relegado a un segundo lugar cuando, tras la incorporación de los distintos territorios bajo el cetro de los antiguos reyes leoneses, ese honor sea reservado al apóstol compostelano. A pesar de ello, la cuestión vuelve a plantearse en el siglo XVII, reclamándose de nuevo su patronazgo sobre Castilla y el copatronazgo, en plano de igualdad con Santiago, sobre toda España.

### Extensión geográfica y cronológica

Santo de devoción circunscrita a los territorios de los antiguos reinos de Navarra y Castilla, especialmente popular entre los peregrinos que recorrían los caminos del norte peninsular durante la Edad Media, y con un nuevo período de auge en el siglo XVII, coincidiendo con la agudización de la crisis de la monarquía hispánica, institución que volvió los ojos hacia sus ilustres patronos buscando de nuevo su protección.

### Soportes y técnicas

Posiblemente existiese en el siglo X un manuscrito iluminado en el monasterio de San Millán de la Cogolla, en el que un número indefinido de miniaturas ilustrasen pasajes fundamentales de la vida del santo patrón. Del mismo se conserva solamente una, que reproduce el episodio del robo de su caballo<sup>5</sup>. Su proximidad compositiva e iconográfica con los marfiles del arca románica parecen apuntar a que las pinturas pudieron servir de modelo para el trabajo de los eborarios.

Es esta pieza la que mejor representa el compendio iconográfico más completo que se conoce sobre el personaje. El Arca de los Marfiles es un relicario de madera recubierto de láminas de oro y con cabujones de piedras preciosas y semipreciosas, en el que se insertaron 24 placas de marfil. Comisionada por los reyes navarros Sancho IV y Placencia (*ca.* 1067), fue saqueada y destruida por las tropas napoleónicas el 20 de diciembre de 1809. Las representaciones de sus marfiles se pueden agrupar en dos ciclos: uno hagiográfico, dedicado a la vida y milagros de Emiliano, otro conmemorativo, integrado por todos aquellos personajes cuya intervención fue fundamental para la factura del arca: promotores, donantes, iconógrafos, comerciantes del marfil, orfebres, eborarios...

Durante los siglos del Gótico la pintura al temple sobre tabla, fue el soporte preferido para la representación, bien de escenas aisladas (como la que aparece en el Retablo de San Cristóbal del Museo del Prado), bien de ciclos completos (como el que aún se conserva en el propio monasterio de Suso).

<sup>5</sup> Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. a II, 9.

Óleos sobre lienzo de gran formato, para exponerse en capillas y altares, fueron la opción prioritaria del Barroco.

### **Precedentes, transformaciones y proyección**

Durante la Edad Media dominan las escenas que ilustran los episodios más conocidos de su vida y milagros, bien a partir del texto de San Braulio, bien a partir de los versos de Berceo, con especial incidencia aquéllos que hablaban de su capacidad de santo sanador y vencedor del demonio. Su intención en aquellos siglos era no sólo devocional, sino también propagandística de los beneficios de la peregrinación al lugar de reposo de sus restos, algo especialmente grato a los monjes de Yuso, principales receptores de las donaciones de los devotos fieles.

Estos temas pierden fuerza durante el Barroco, momento en el que cobra protagonismo la iconografía del santo guerrero en las batallas de Simancas y Hacinas.

### **Prefiguración y temas afines**

La comentada tradición que convertía a Emiliano en paladín de las tropas castellanas en Simancas, condicionó una iconografía inspirada en la de Santiago Matamoros. Como el Apóstol en Clavijo, San Millán será figurado a lomos de un caballo blanco, blandiendo una espada de fuego y pisoteando a los enemigos caídos. Únicamente distinguirá a ambos personajes la indumentaria. Mientras que Santiago aparecerá caracterizado con las enseñas propias de la peregrinación (fundamentalmente el gorro de ala ancha y la venera), el eremita riojano vestirá el tradicional hábito negro de la orden benedictina.

### **Selección de obras**

- San Millán con sus discípulos. Marfil del arca de San Millán, *ca.* 1067. Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).
- San Millán, pastor de ovejas. Marfil del arca de San Millán, *ca.* 1067. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- San Millán anuncia la destrucción de Cantabria a manos de Leovigildo. Marfil del arca de San Millán, *ca.* 1067. Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).
- San Millán, pastor de ovejas. Tabla gótica de fines del siglo XIII - inicios del XIV, Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).
- Cenotafio de San Millán, s. XII. Monasterio de San Millán de Suso, La Rioja (España).
- San Millán expulsando demonios. Tabla del Retablo de San Cristóbal, *ca.* 1300, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fray Juan Rizzi, *San Millán en la batalla de Simancas (o Hacinas)*, *ca.* 1653, Retablo Mayor del Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).

### **Bibliografía**

BANGO TORVISO, Isidro (2006): “San Millán. ¡Quién pudiera narrar su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *La Edad de un Reyino. Sancho*

*el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*. Pamplona, vol. I, pp. 297-350.

BANGO TORVISO, Isidro (2007): *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*. Salamanca.

CASTELLANOS, Santiago (1998): *Poder social, aristocracia y hombre santo en la Hispania visigoda. La Vita Aemiliani de Braulio de Zaragoza*. Logroño.

CAZZANIGA, Ignazio (1955): *La vita di S. Emiliano scritta de Braulione, vescovo di Zaragoza*. Roma.

DUTTON, Brian (1967): *La Vida de "San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo*. Londres.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (1984): *Catálogo de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño.

HARRIS, Julie Ann (1989): *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivories*. Tesis doctoral, University of Pittsburg. U.M.I., Ann Arbor.

HARRIS, Julie Ann (1991): "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. LX, pp. 69-81.

ORTIZ, Paloma (1993): "San Braulio, la vida de San Millán y la Hispania visigoda del siglo VII", *Hispania Sacra*, vol. XLV, nº 92, pp. 459-486.

POZA, Marta (2001): "El arca-relicario de San Millán de la Cogolla". En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*. Madrid, vol. I, pp. 391-398.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis (1943): *Sancti Braulionis cesaraugustani episcopi VITA S. EMILIANI*. Madrid.

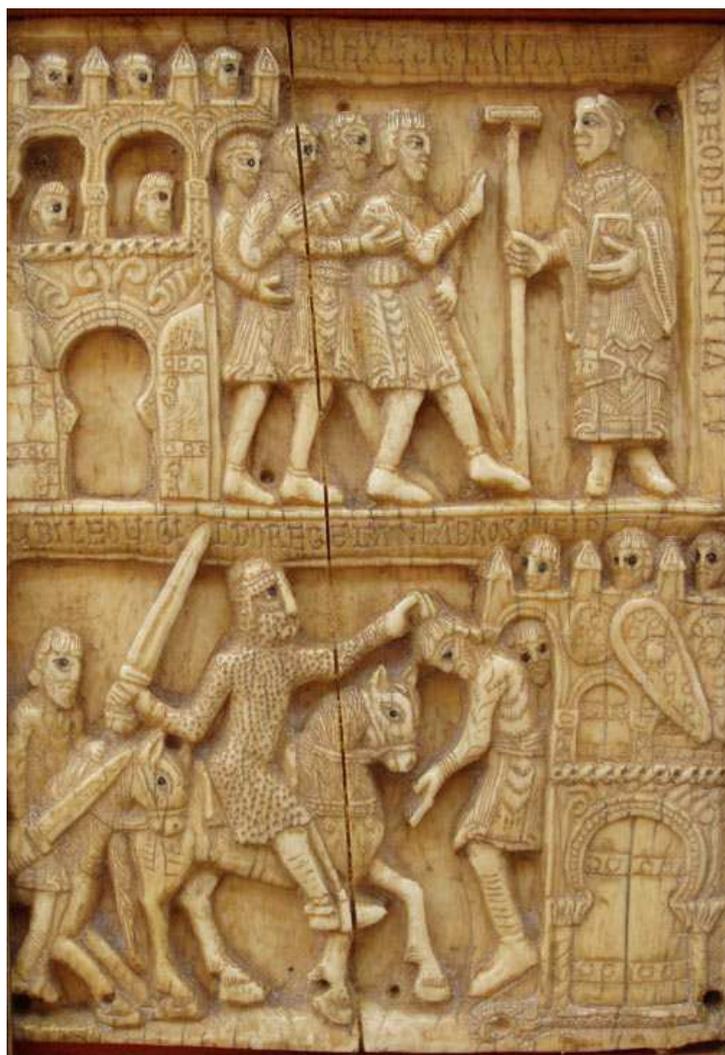
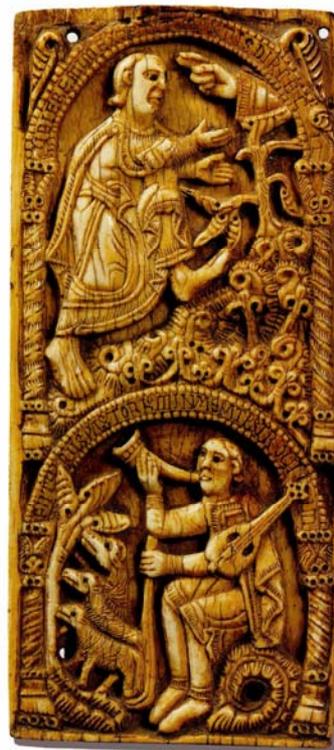


◀ **San Millán con sus discípulos. Marfil del arca de San Millán, ca. 1067. Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Marfiles.01.jpg>  
[captura 31/05/2012]

▶ **San Millán, pastor de ovejas. Marfil del arca de San Millán, ca. 1067. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/MARFIL.SANMILANPASTOR.02.jpg?uselang=es>  
[captura 31/05/2012]



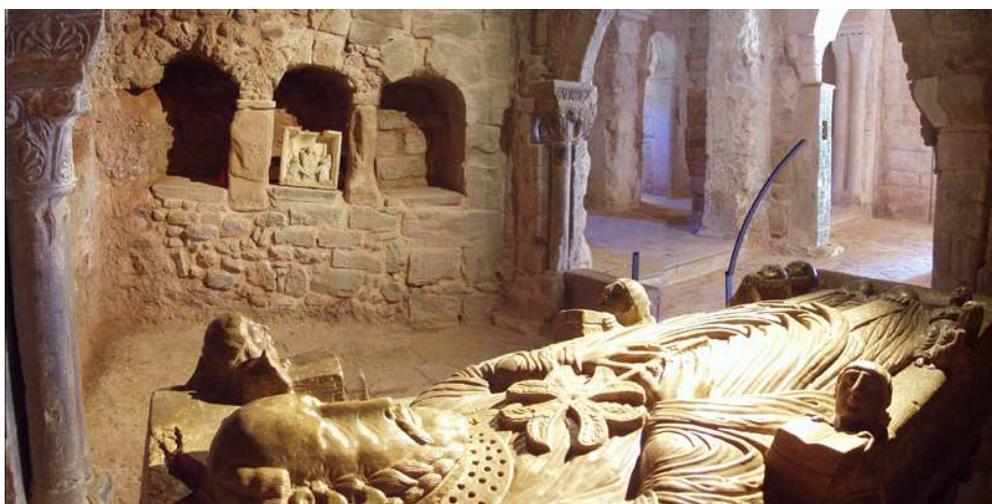
**San Millán anuncia la destrucción de Cantabria a manos de Leovigildo. Marfil del arca de San Millán, ca. 1067. Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Marfil-san-millan.jpg?uselang=es>  
[captura 31/05/2012]



◀ San Millán, pastor de ovejas. Tabla gótica de fines del siglo XIII - inicios del XIV, Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/San\\_millan.pastor.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/San_millan.pastor.jpg)  
[captura 31/05/2012]



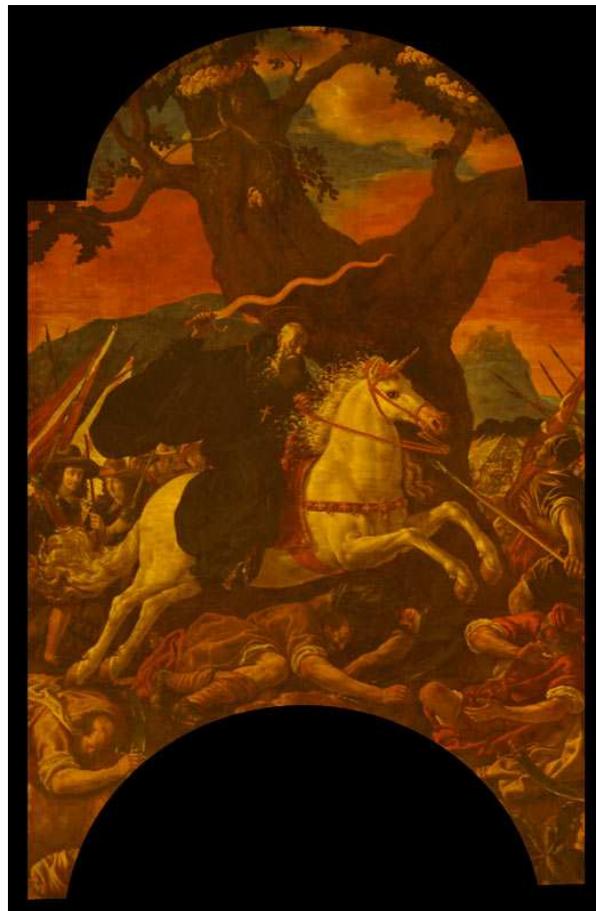
**Cenotafio de San Millán, s. XII. Monasterio de San Millán de Suso, La Rioja (España).**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Cenotafio.04.jpg?uselang=es>  
[http://farm5.staticflickr.com/4111/5081479849\\_d30ee202af\\_b.jpg](http://farm5.staticflickr.com/4111/5081479849_d30ee202af_b.jpg) [capturas 31/05/2012]



**San Millán expulsando demonios. Tabla del Retablo de San Cristóbal, ca. 1300, Madrid, Museo Nacional del Prado.**

[http://cvc.cervantes.es/img/citas\\_claroscuro/precursores34.jpg](http://cvc.cervantes.es/img/citas_claroscuro/precursores34.jpg) [captura 31/05/2012]



**Fray Juan Rizzi, *San Millán en la batalla de Simancas (o Hacinas)*, ca. 1653, Retablo Mayor del Monasterio de San Millán de Yuso, La Rioja (España).**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Rizzi-san-millan.jpg> [captura 31/05/2012]

# SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

**Resumen:** Catalina de Alejandría, cuya vida se sitúa en el siglo IV, recibió el título de virgen y mártir. Los hechos más conocidos y representados de su vida fueron los recogidos y difundidos por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada* (s. XIII). En la Edad Media se la representó como figura aislada (siendo la rueda dentada su atributo más frecuente), formando parte de un ciclo alusivo a su biografía (en el que no suelen faltar su enfrentamiento filosófico con el emperador y su martirio), y desde el siglo XIV desposándose místicamente con el Niño Jesús.

**Palabras clave:** Catalina de Alejandría; Hagiografía; Rueda; Mártir; Iconografía cristiana.

**Abstract:** Catherine of Alexandria, who lived in the 4th century, was a virgin and a martyr. In the 13<sup>th</sup> century Jacobus de Voragine wrote and compiled a biography about her, which is an excellent guide to understand medieval depictions. In the Middle Ages, Saint Catherine was represented either as a single figure with the wheel being the attribute most often represented, as part of a cycle alluding to her biography, where her philosophical confrontation with the emperor and her martyrdom were usually present, and, after the fourteenth century, the mystical union between her and the Child Jesus.

**Keywords:** Catherine of Alexandria; Hagiography; Wheel; Martyr; Christian iconography.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

Santa Catalina puede aparecer representada como figura aislada o de modo narrativo, interviniendo en alguno/s de los episodios que forman parte de su biografía.

Como figura aislada, se la representa como princesa real (coronada y vestida con túnica y manto como las doncellas romanas o siguiendo la moda contemporánea al artista), con uno o varios de los atributos siguientes: pisoteando el busto con cabeza coronada del emperador (su perseguidor), con la rueda dentada y quebrada (del suplicio), la espada (de la decapitación), el libro (símbolo de la ciencia) y otros símbolos de erudición (globo celeste e instrumentos matemáticos), el anillo (de los desposorios místicos) y la palma (del martirio). La rueda, su atributo más característico, presenta formas muy diversas: única o doble, lisa o dentada, entera o rota, pequeña o gigante; incluso ciertos artistas cubren a la santa con una túnica constelada de ruedas. Según Roig (1950), en ocasiones puede acompañarla una paloma que, tal como se narra, apareció para ilustrarla en la discusión contra los filósofos. Según Hall (1987) a veces sobre el libro aparece la inscripción *Ego me Christo sponsam tradidi (me he ofrecido a Cristo como esposa)*.

Igualmente nos la podemos encontrar representada dentro del grupo de los Catorce Intercesores (Agacio, Blas, Cristóbal, Ciríaco, Dionisio, Erasmo, Eustaquio, Gil, Jorge, Pantaleón, Vito, Bárbara, Margarita y Catalina), respondiendo a la devoción nacida en un convento de dominicos de Ratisbona y muy difundida por las órdenes mendicantes, esencialmente en el ámbito germánico de la Baja Edad Media.

Se representan también casi todos los episodios de su vida narrados por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*. Según éste la santa procedía de la familia real y había sido educada en las artes liberales. Entre sus virtudes habrían destacado la sabiduría, la elocuencia, la castidad y la fortaleza.

Un día recibió la noticia de que el emperador<sup>1</sup> había convocado a sus ciudadanos para hacer un gran sacrificio ante los ídolos y había amenazado con castigar a los cristianos que no acudiesen a tal evento. Catalina, irritada con esta actitud, se encaró con el emperador y le recomendó que en vez de creer en falsas divinidades creyese en Dios. Sostuvo un prolongado debate filosófico para probarle la existencia de Dios. El emperador, disminuido ante la inteligencia de la santa, mandó posponer la discusión y continuarla después de las celebraciones paganas.

A continuación ordenó encerrarla en su palacio. Pero no satisfecho con los resultados del debate, escribió a los más sabios gramáticos y retóricos para que rebatieran a la santa. Sin embargo, Catalina fue visitada por un ángel y éste le anunció que derrotaría a los sabios. Aunque los sabios trataron de hacerle dudar de la Encarnación de Cristo, Catalina consiguió vencerlos. Los cincuenta sabios dijeron al emperador que si él no era capaz de rebatir tales argumentos, se convertirían al cristianismo. El emperador enfurecido mandó quemarlos en una hoguera. Los sabios tenían miedo de morir sin ser bautizados antes, pero Santa Catalina les dio consuelo e hizo sobre sus cuerpos la señal de la cruz, justo antes de que fuesen arrojados a la hoguera. Así consiguió que el fuego no dañase sus cuerpos.

El emperador propuso a Catalina convertirse en su *primera dama*, pero ésta se opuso vanagloriándose de su virginidad. Por ello fue martirizada una primera vez (con escorpiones y cadenas de hierro), encerrada en un calabozo, y puesta en férreo ayuno.

Poco después, el emperador salió de viaje. En su ausencia, la emperatriz y el soldado Porfirio fueron a visitar a la prisionera y comprobaron que su habitación estaba inundada de luz y que unos ángeles le curaban las heridas. La emperatriz, el soldado Porfirio y otros doscientos soldados se convirtieron al cristianismo por efecto de Catalina. Cristo alimentó a la prisionera con un manjar celestial que le llevaba una paloma.

Cuando volvió el emperador decidió castigar a aquellos que le habían dado alimento. Pero Catalina afirmó que habían sido seres celestiales los encargados de su alimentación. El emperador, para mancillar la virginidad de la santa y horrorizar a los cristianos, ordenó un nuevo martirio con ruedas dentadas, que dejarían su cuerpo magullado. Catalina oró a Dios y por ello en el momento de poner la máquina de tortura en funcionamiento, las ruedas se rompieron y saltaron en pedazos, matando a varios cientos de paganos que contemplaban el espectáculo.

La emperatriz reprochó a su marido la crueldad y por ello éste mandó que le cortaran los pechos y la cabeza. Porfirio enterró el cuerpo de la emperatriz mártir. Cuando el emperador se enteró, ordenó degollar también a Porfirio y a todos los soldados cristianos recién convertidos, y que sus cuerpos quedasen a la intemperie para que los perros los devorasen.

El emperador presionó una vez más a Catalina para que renunciase a su religión y aceptase el trono imperial. Pero ella se opuso y por ello fue decapitada. Sin embargo, de sus heridas no manó sangre sino leche. Su cuerpo fue trasladado por ángeles al monte Sinaí.

---

<sup>1</sup> Según Santiago de la Vorágine hay dudas en torno a qué emperador gobernaba en el momento en que fue martirizada Santa Catalina, ya que hacia el 310 (fecha posible del acontecimiento) había tres emperadores ejerciendo su poder simultáneamente: Constantino, Maximino y Majencio. Podría haber sido Maximino en Oriente el que mandase martirizarla.

Al margen de los hechos recogidos por Santiago de la Vorágine, fue muy importante también el episodio de los desposorios místicos entre Catalina y el Niño Jesús, uno de los episodios más controvertidos de su vida, que debió aparecer hacia el siglo XIV<sup>2</sup>, gozando de gran popularidad a finales de la Edad Media y en la Edad Moderna (vid. sección *prefiguradas y temas afines*). Réau (1955-1959), en una interpretación que parece poco afortunada, considera que la aparición de este episodio se debe a una serie de errores iconográficos, atribuidos a las “limitaciones” del artista medieval. En principio se habría representado a la santa con la esfera celeste (de la ciencia), ésta se habría confundido posteriormente con una rueda y habría engendrado la leyenda del suplicio con ruedas dentadas y finalmente, esta rueda (del suplicio legendario) representada en miniatura por los artistas medievales habría sido tomada por un anillo, dando lugar a la leyenda de los *Desposorios místicos* de Santa Catalina con el Niño Jesús. Parece más probable que este tema sea el resultado de la expansión mística de los siglos XIV y XV y de la descripción de la unión del alma con Dios con un lenguaje propio de la literatura amorosa<sup>3</sup>.

La forma en que se celebraron estos *Desposorios místicos* admite una serie de variantes. Según las fuentes manejadas por cada uno de los estudiosos del tema, los desposorios se celebran de un modo diferente, aunque siempre admitiendo que los que se unen son la santa y el Niño Jesús. Réau (1955-1959) sostiene que es un ermitaño el que le muestra a Jesús como novio digno de la belleza de santa Catalina. Hall (1987), siguiendo en parte a Réau, afirma que el ermitaño habría regalado a santa Catalina una imagen de la Virgen con el Niño; tiempo después las oraciones de la santa habrían conseguido que el Niño volviese el rostro hacia ella y que le colocase un anillo en el dedo. En cambio, para Coulson (1964) es la conversión de la santa la que es recompensada con el matrimonio místico con el Niño Jesús y es la misma Virgen la que le pone el anillo de oro a Catalina en el dedo. En la misma línea que Coulson, Metford (1983) afirma que es la propia Virgen María quien se aparece a la santa en un desierto cercano a Alejandría y le entrega a Jesús como marido.

## Fuentes escritas

Según Duchet-Suchaux (1996), la historicidad de Santa Catalina es muy dudosa, ya que los hechos de su vida no aparecen recogidos en ningún texto de la Antigüedad cristiana.

Sin embargo, el relato legendario de su vida se extendió rápidamente a partir del siglo IX y culminó en la obra de Santiago de la Vorágine del siglo XIII. Entre las fuentes previas a Santiago de la Vorágine que contribuyeron a la difusión de su biografía, habría que citar las siguientes. Metford (1983) sostiene que la historia difundida en la *Leyenda Dorada* podría ser una elaboración a raíz de las noticias dadas por Eusebio en su *Historia eclesiástica* (s. IV) sobre una mujer anónima de Alejandría que resistió los avances lujuriosos del emperador Maximino o Majencio. Para Hall (1987) el primer relato de la vida de santa Catalina se escribe en el siglo IX y se inspira en la historia de Hipatia, filósofa pagana de Alejandría, famosa por su erudición y sabiduría, que murió en el 415, probablemente a manos de un grupo de religiosos fanáticos. Según Leonardi (2000), la fuente más antigua es la *Passio*, redactada primero en griego (s. VI-VIII) y traducida después al latín (s. IX). Réau (1955-

<sup>2</sup> La cronología en que aparecen los *Desposorios místicos* varía en función de los diferentes estudiosos del tema. Pero tenemos ya ejemplos del siglo XIV, como el *Retablo de Santa Catalina, San Lorenzo y San Prudencio*, Capilla de los Cardenales, Catedral de Tarazona (Zaragoza), ca. 1392-1404.

<sup>3</sup> Un recurso poético habitual en la literatura hagiográfica consiste en describir a las santas como “novias de Cristo”, tratando así de explicar la unión espiritual con Dios. A partir de esta metáfora podría haberse originado el episodio de los *Desposorios místicos*.

1959) afirma que la vida de la santa se contó por primera vez en el *Menologio griego* del emperador Basilio (fines del s. X).

En cualquier caso, todas estas fuentes habrían servido de base a la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, escrita en el siglo XIII, y sin duda la fuente que tuvo un mayor impacto iconográfico.

Después del relato de Vorágine, hay otros textos hagiográficos interesantes, como la *Conversio*, que está influida por la mística femenina benedictina y por ello incorpora el episodio de los Desposorios con Jesús.

- Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica*, s. IV. La referencia a la mujer anónima de Alejandría se incluye en el Libro VIII, 14, párrafo 15, disponible en <http://www.historiadelaiglesia.org/2010/04/eusebio-de-cesarea-la-ultima.html> [último acceso 20/6/2010]

“[...] Es cierto que, de todas las que fueron violadas por el tirano, solamente una, cristiana y de lo más distinguido e ilustre de Alejandría (una tal Dorotea), logró con su firmeza más que varonil vencer al alma apasionada y disoluta de Maximiano. Aunque en lo demás era célebre por su riqueza, su linaje y su educación, todo lo posponía a su castidad. Maximino le insistió muchísimo, pero no era capaz de matar a la que ya estaba dispuesta a morir, pues su pasión era más fuerte que su cólera. Entonces la condenó al destierro y le confiscó toda su hacienda [...]”

- Jacobo de la Vorágine, *Leyenda Dorada*, s. XIII, según la traducción de MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, vol. I-II, 10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982. La historia de Santa Catalina se recoge en las páginas 765-774.

## Otras fuentes

La difusión de la iconografía de Santa Catalina se debió no sólo al impacto de las fuentes escritas sino también al conocimiento de sus reliquias. En Oriente, el interés por sus reliquias fue muy temprano, puesto que se afirmaba que éstas habían sido depositadas en el monasterio del Sinaí por los ángeles. En el s. IX, tras la *invención* o descubrimiento de dichas reliquias en el Sinaí, el monasterio se puso bajo su advocación y su culto remplazó en cierta medida al de Moisés y la zarza ardiendo. Después, en el s. XI, Simeón, un monje del Sinaí, viajó a Rouen (Francia) para recibir la limosna anual del duque de Normandía, llevando con él parte de las reliquias de la santa (el cráneo y la mano) y facilitando por tanto la difusión de su culto por Occidente. De este modo, las reliquias de Catalina quedarían repartidas entre el Sinaí y Rouen. Desde el s. XI el culto a Catalina de Alejandría se popularizó en Francia. En el s. XII se extendió por Europa gracias a los cruzados. A partir de entonces gozó de popularidad no sólo en Francia, sino también en Italia y en Alemania donde, a partir de la Baja Edad Media, se la incluyó en el grupo de los Catorce Intercesores.

## Extensión geográfica y cronológica

De acuerdo con el origen oriental de la santa y el primer hallazgo de sus reliquias en el Sinaí, los primeros ejemplos que recogen su iconografía se hallan en Bizancio, más concretamente en la ilustración del *Menologio* de Basilio (fines siglo X y siglo XI).

Con llegada de sus reliquias a Occidente, se difunde también su culto y su iconografía, encontrando los primeros ejemplos de escenas referidas a su vida a partir del siglo XII,

siendo en esencia las mismas que recogerá Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada* en el s. XIII<sup>4</sup>.

Sin embargo, la mayor popularidad de Santa Catalina llegará en Occidente con los siglos XIV y XV. Es también en este momento cuando encontramos un mayor número de representaciones de Santa Catalina como figura aislada, generalmente acompañada de la rueda dentada, y cuando se introduce un nuevo episodio, el de los *Desposorios Místicos*, que tendrá continuidad en la Edad Moderna. Pero no sólo los desposorios, sino también otras escenas de su vida como la conversión, la disputa con los filósofos, el martirio con la rueda dentada, la decapitación, o el transporte de sus reliquias al Sinaí, así como la propia imagen de la santa como figura aislada, tendrán proyección en la Edad Moderna.

### **Soportes y técnicas**

Si hubo una técnica que predominó en la realización de imágenes de Santa Catalina, ésta fue la pintura, sobre sus distintos soportes (muro, tabla, libro, óleo). No obstante, son también muy numerosas las esculturas de bulto redondo dedicadas a Catalina de Alejandría, con frecuencia talladas en madera.

### **Precedentes, transformaciones y proyección**

Como ya se explicaba en el apartado referido a las *fuentes escritas*, la leyenda de santa Catalina pudo inspirarse en la de Hipatia, filósofa de Alejandría.

En la Edad Media, desde el siglo X-XI en Oriente y desde el XII en Occidente, se difundió su iconografía como figura aislada, constituyendo un ciclo biográfico completo, o seleccionando algún acontecimiento de su vida.

La mayor novedad llegó en el siglo XIV-XV con la introducción de los *Desposorios místicos*, que fueron seguramente los que más popularidad tuvieron en la Edad Moderna. El resto de episodios siguió representándose, siguiendo en su mayoría las mismas pautas iconográficas que ya habían aparecido en la Edad Media.

### **Prefiguras y temas afines**

La historia de Catalina de Alejandría (s. IV) tiene una serie de puntos en común con la de su homónima Catalina de Siena (s. XIV). Ambas santas, pese a estar encuadradas en momentos históricos distintos, comparten algo más que el nombre. De hecho hay episodios vitales y virtudes comunes a ambas. Dice Santiago de la Vorágine que, a los once años, santa Catalina de Siena, deseosa de imitar a la Virgen María, hizo voto de virginidad, rasgo común a Santa Catalina de Alejandría, y pidió a la Virgen que le diese por esposo a su Hijo Jesús. También Catalina de Alejandría se habría desposado con el Niño Jesús, según relatos místicos posteriores a la *Leyenda Dorada*.

Más tarde, según el propio Santiago de la Vorágine, santa Catalina de Siena habría entrado en la orden dominica y habría llevado una vida ascética y misericordiosa (de ayuno y atención a pobres y enfermos), diferenciándose en esto de la vida principesca de Catalina de Alejandría.

---

<sup>4</sup> El hecho de que la biografía de Catalina tenga representación incluso antes de la aparición de la *Leyenda Dorada*, refuerza la hipótesis de que su leyenda ya se conocía en los siglos previos y que lo que hace Santiago de la Vorágine es compilarla y darle una mayor difusión.

Pero parece que Catalina de Siena era muy sabia y que en una ocasión mantuvo una dura disputa con dos teólogos, conectando este tema con el debate con los filósofos de Catalina de Alejandría.

Cuando se representa la imagen aislada de Catalina de Siena es difícil confundirla con Catalina de Alejandría, ya que posee atributos distintos: lirio, crucifijo, corazón, rosario, disciplina, estigmas corporales. Algunos atributos son similares en ambas santas, como el libro, la corona (aunque la de Catalina de Siena es de espinas y la de Catalina de Alejandría es regia), o el personaje que aplastan (aunque Catalina de Siena aplasta a un demonio y Catalina de Alejandría al emperador). Pero lo que más las diferencia es el atuendo: Catalina de Siena lleva hábito de dominica (túnica blanca y manto negro) y Catalina de Alejandría traje principesco.

El tema que puede ser objeto de confusión es el de los *Desposorios místicos*, si bien en principio Catalina de Alejandría se desposa con el Niño Jesús (que suele estar en brazos de María e inclinarse hacia la figura arrodillada de la santa para colocarle el anillo en el dedo), mientras que Catalina de Siena se une a Cristo adulto. Sin embargo, no siempre se marca esta diferencia. Según Hall (1987) hay discrepancias en los relatos de los biógrafos de Catalina de Siena en cuanto a este episodio, por ello unos mencionan al Niño Jesús y otros a Cristo adulto. Ambas versiones están representadas en la pintura del siglo XIV, siendo más primitiva la primera, es decir la del Niño Jesús, común a Santa Catalina de Alejandría. Así Catalina de Siena aparece arrodillada, bien para recibir el anillo del Niño Jesús, sentado en el regazo de la Virgen; bien para recibir el anillo de Cristo adulto, de pie junto a su madre. Pero incluso aunque Catalina de Siena aparezca desposándose con el Niño, se la puede distinguir de su homónima Catalina de Alejandría por el hábito dominico.

### Selección de obras

- *Retablo de Santa Catalina*, procedente de Castellbò, Lérida (España), s. XIV, pintura sobre tabla. Barcelona, MNAC. En torno a la figura central de Catalina aparecen, entre otras, la escena de los sabios quemados en la hoguera, la santa ante el emperador, la decapitación y el martirio con ruedas dentadas.
- Pedro de Zuera, *Retablo de la Coronación de la Virgen María con Santas Mártires*, segundo cuarto del siglo XV, temple sobre tabla. Museo Diocesano de Huesca (España). Entre las santas, Santa Catalina con la rueda dentada, en el registro inferior.
- Juan Hispalense, *Martirio de Santa Catalina*, ca. 1425-1450, pintura sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Maestro del altar del Salvador, *Desposorios místicos de Catalina de Alejandría*, 1430, pintura sobre tabla. Munich, Alte Pinakothek.
- Maestro de Velilla, *Retablo de la Virgen con el Niño, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara*, tabla central, segundo tercio del s. XV, temple sobre tabla. Iglesia de San Juan Bautista, Velilla de Jiloca, Zaragoza (España). En ella la Virgen aparece entre Santa Catalina y Santa Bárbara, Catalina desposándose con el Niño al tiempo que la rueda dentada a sus pies se rompe en pedazos.
- *Decapitación de Santa Catalina*, posiblemente procedente del retablo de la Iglesia de la Virgen en Ravensburg, ca. 1480, talla en madera. Berlín, Bodemuseum, inv. 423.

- Hans Memling, *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, tabla central del *Tríptico de San Juan*, ca. 1474-1479, óleo sobre tabla. Brujas, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal..
- Anónimo italogreco, *Virgen de la zarza y entierro de Santa Catalina*, óleo sobre tabla, siglo XV, Capilla Real de Granada (España). El transporte aéreo del cuerpo de Santa Catalina al Sinaí, en la parte inferior de la imagen, está asociado a la aparición simbólica de la Virgen sobre la zarza ardiendo, en la mitad superior.
- Fernando Gallego, *Tríptico de Santa Catalina*, ca. 1503, pintura sobre tabla, claustro de la Catedral Vieja de Salamanca (España). Catalina como figura aislada en el centro flanqueada por el martirio con ruedas dentadas y la decapitación.
- Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Catalina*, 1505-1510, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Anónimo flamenco, *Tríptico de los Desposorios místicos de Santa Catalina*, ca. 1520, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

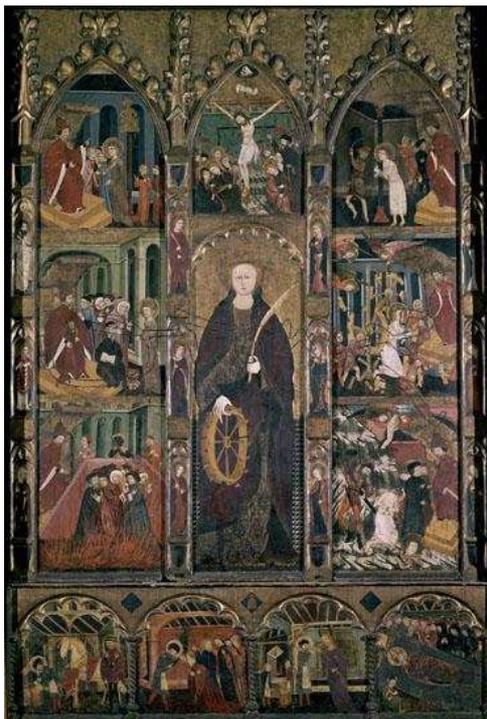
## Bibliografía

- BUTLER, Alban (1991): *Vidas de los santos*. Libsa, Madrid.
- COULSON, John (1964): *Dictionnaire historique des saints*. Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, París.
- MACÍAS, José Manuel (trad.) (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols. (10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982).
- DELEHAYE, Hippolyte (1933): *Les origines du culte des martyrs*. Société des Bollandistes, Bruselas.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1996): *La Biblia y los Santos. Guía iconográfica*. Alianza Editorial, Madrid.
- FÁBREGA GRAU, Ángel (1953): *Pasionario hispánico. Siglos VII-XI*. CSIC, Barcelona, t. I.
- GALEY, John (1981): *Le Sinaï et le monastère de Sainte-Catherine*. Office du Livre, Friburgo.
- GIORGI, Rosa (2002): *Santos*. Electa, Barcelona.
- HALL, James (1987): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial, Madrid.
- LEONARDI, Claudio (2000): *Diccionario de los santos*. San Pablo, Madrid, 2 vols.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (1978): *Santoral extravagante. Una lectura del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas*. Editora Nacional, Madrid.
- METFORD, John C.J. (1983): *Dictionary of Christian Lore and Legend*. Thames and Hudson, Londres.
- RÉAU, Louis (1996-2002) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona, t. II - vol. 3.

ROIG, Juan Fernando (1950): *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona.

ROMÁN, María Teresa (1999): *Diccionario de los santos*. Alderabán, Madrid.

SILVA MAROTO, María Pilar (1990): *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*. Junta de Castilla y León, Valladolid.



**Retablo de Santa Catalina, procedente de Castellbò, Lérida (España), s. XIV, pintura sobre tabla. Barcelona, MNAC.**

<http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=4364&usuario=anonimo> [captura 31/05/2012]



**Pedro de Zuera, Retablo de la Coronación de la Virgen María con Santas Mártires, segundo cuarto del siglo XV, temple sobre tabla. Museo Diocesano de Huesca (España).**

[http://4.bp.blogspot.com/\\_qtxaBEIX5sA/Sab2vxLUmxI/AAAAAAAAABfs/qF-8s\\_ayJw/s1600-h/Santas.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_qtxaBEIX5sA/Sab2vxLUmxI/AAAAAAAAABfs/qF-8s_ayJw/s1600-h/Santas.jpg) [captura 31/05/2012]



**Juan Hispalense, Martirio de Santa Catalina, ca. 1425-1450, pintura sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=68290&usuario=anonimo> [captura 31/05/2012]



**Maestro del altar del Salvador, Desposorios místicos de Catalina de Alejandría, 1430, pintura sobre tabla. Munich, Alte Pinakothek.**

<http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=176871&usuario=anonimo> [captura 31/05/2012]



**Maestro de Velilla, *Retablo de la Virgen con el Niño, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara*, tabla central, segundo tercio del s. XV, temple sobre tabla. Iglesia de San Juan Bautista, Velilla de Jiloca, Zaragoza (España).**

[http://3.bp.blogspot.com/\\_qtxaBEIX5sA/SabgyCn-hal/AAAAAAAAABes/4UxLS9sFHJM/s400/Virgen+tabla+central.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_qtxaBEIX5sA/SabgyCn-hal/AAAAAAAAABes/4UxLS9sFHJM/s400/Virgen+tabla+central.jpg) [captura 31/05/2012]



**Decapitación de Santa Catalina, posiblemente procedente del retablo de la Iglesia de la Virgen en Ravensburg, ca. 1480, talla en madera. Berlín, Bodemuseum, inv. 423.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Enthauptung\\_der\\_hl\\_Katharina\\_Bode-Museum.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Enthauptung_der_hl_Katharina_Bode-Museum.jpg) [captura 31/05/2012]



**Hans Memling, *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, tabla central del Tríptico de San Juan, ca. 1474-1479, óleo sobre tabla. Brujas, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal.**

<http://www.wga.hu/art/m/memling/2middle2/13john2.jpg> [captura 31/05/2012]



**Fernando Gallego, *Tríptico de Santa Catalina*, ca. 1503, pintura sobre tabla, claustro de la Catedral Vieja de Salamanca (España).**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Fernando\\_Gallego\\_002.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Fernando_Gallego_002.jpg) [captura 31/05/2012]



**Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Catalina*, 1505-1510, óleo sobre tabla, Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/santa-catalina/oimg/0/> [captura 31/05/2012]



**Anónimo flamenco, *Tríptico de los Desposorios místicos de Santa Catalina*, ca. 1520, óleo sobre tabla, Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/desposorios-misticos-de-santa-catalina-triptico/oimg/0/> [captura 31/05/2012]



# SUSANA Y LOS VIEJOS

Mónica Ann WALKER VADILLO

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

**Resumen:** En Babilonia vivía un hombre llamado Joaquín, el cual estaba casado con una mujer muy hermosa y temerosa de Dios llamada Susana. Joaquín era un rico burgués y tenía una casa muy grande con un jardín. Como miembro respetable de su comunidad, muchos judíos se congregaban en su casa. Entre los judíos que visitaban la casa de Joaquín había dos viejos jueces. Cuando las visitas salían de la casa de Joaquín, su esposa, Susana, salía a pasear al jardín. Viéndola todos los días salir, los viejos empezaron a desearla. Al principio ninguno de los dos sabía de los deseos secretos del otro, hasta que un día cuando ambos se habían despedido ya se volvieron a encontrar cuando regresaban a la casa de Joaquín para espiar a Susana. Ambos confesaron sus deseos lujuriosos y se pusieron de acuerdo para buscar una ocasión para que ambos pudieran estar solos con la joven judía. Un día Susana salió al jardín como de costumbre sin sospechar que los viejos se habían escondido en su jardín para espiarla. Como el día era muy caluroso, Susana decidió darse un baño y envió a sus sirvientas a que le trajeran aceite y jabón y les ordenó que cerraran la puerta del jardín. Cuando las sirvientas salieron, los viejos salieron de su escondite y acosaron a la joven diciendo que si no se doblegaba a sus deseos lujuriosos ambos testificarían en contra de ella diciendo que había sido infiel a su marido con un joven. Susana se negó y los viejos la llevaron a juicio testificando en contra de ella como había dicho. Los viejos jueces la condenaron a ser lapidada. Mientras iba camino de su castigo, Susana le pidió ayuda a Dios. El joven Daniel los detuvo a todos diciendo que Susana era inocente. Después de hablar con los viejos, Daniel descubrió que estaban mintiendo y al final fueron ellos los condenados a muerte.

**Palabras clave:** Susana; Viejos; Jueces; Desnudo; Baño; Iconografía Cristiana; Antiguo Testamento.

**Abstract:** In Babylonia lived a man named Joachim, who was married to a beautiful woman who was fearful of God called Susan. Joachim was a wealthy bourgeois and had a big house with a garden. As a respectable member of the community, many Jews congregated in his house. Among the Jews who visited the house of Joachim were two old judges. When visitors came to the house of Joachim, his wife, Susanna, went for a walk to the garden. Seeing her every day walking about, the two old men began to desire her. At first neither knew of the secret desires of the other, until one day when both left the house and then met again when they returned to the house of Joachim to spy on Susanna. Both confessed to their lustful desires and agreed to seek an opportunity for both of them to be alone with the young Jewish girl. One day Susanna went to the garden as usual, unaware that the old men had hidden in her garden to spy on her. As the day was very hot, Susanna decided to take a bath and sent her servants to bring her oil and soap and told them to shut the garden gate. When the servant left, the old men came out of hiding and harassed the girl saying that if she did not acquiesce to their lustful desires both will testify against her saying that she had been unfaithful to her husband with a young man. Susanna refused the old men and was put on trial where the two elders testified against her as they had said. The old judges sentenced her to be stoned. While on her way to her punishment, Susanna asked God for help. The young Daniel stopped them all saying that Susanna was innocent. After talking with the old men separately, Daniel discovered that they were lying. In the end it was they who were sentenced to death.

**Keywords:** Susanna; Elders; Judges; Nude; Bath; Christian Iconography; Old Testament.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

En un primer momento la historia de Susana aparecería representada en ciclos iconográficos con los episodios de Susana bañándose o acosada por los Viejos, el Juicio de Susana, Daniel salvando a Susana y la condena y muerte de los Viejos. Entre estos temas el más representado fue el del baño de Susana, aunque a diferencia del baño de Betsabé, a Susana siempre se le representaba con nimbo. Considerándola ya desde los inicios del cristianismo como Santa Susana de Babilonia, también puede aparecer sola sosteniendo un libro.

### Fuentes escritas

La historia de Susana se compuso en el siglo I a.C. y se incluyó como una interpolación apócrifa al Libro de Daniel<sup>1</sup>. Se trata de un cuento edificante sin ningún fundamento histórico. Nunca se creyó que este relato fuera de inspiración divina y por eso fue excluido del canon de la Biblia judía. Según Lacocque, existe otra explicación para esta exclusión y es que los rabinos consideraron condenable la perversión de los supuestos venerables jueces que con su conducta desacreditaban al pueblo hebreo<sup>2</sup>. Por lo tanto, amparándose en esas dudas sobre la veracidad del relato decidieron quitarla del canon. Sin embargo, los Padres de la Iglesia y los apologistas cristianos de los primeros siglos, tales como Orígenes<sup>3</sup>, Ireneo de Lyon<sup>4</sup>, Hipólito de Roma<sup>5</sup>, Cipriano de Cartago<sup>6</sup>, o Cirilo de Jerusalén<sup>7</sup>, defendieron la canonicidad de la historia de Susana. Finalmente, Jerónimo de Estridón la incluyó al final del Libro de Daniel en la Vulgata, convirtiéndose así en uno de los documentos deuterocanónicos.

- Libro de Daniel 13<sup>8</sup>.
- Cipriano de Antioquía, *Ordo commendationis animae* (siglo II): *Libera, Domine, animam ejus sicut liberasti Susannam de falso crimine*. Lo que se traduce como: “Recibid, Señor, el alma de vuestro siervo; libradla de todos los peligros como habéis librado a Susana de la falsa acusación”<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> RÉAU, Louis (2000): pp. 449-453; BORNAY, Erika (1998): pp. 125-126; CANTON, Dan W. (2003): pp. 121-140.

<sup>2</sup> LACOCQUE, André (1990): pp. 28-30.

<sup>3</sup> ORÍGENES (254), “To Africanus 5”, en ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (eds.) (1994b): p. 387.

<sup>4</sup> IRENEO (180), “*Against Heresies*”, en ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (eds.) (1994a): p. 497.

<sup>5</sup> HIPÓLITO, *Commentary on Daniel* (A.D. 204), en ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (eds.) (1994c): pp. 191-194.

<sup>6</sup> CIPRIANO, *Testimonies* 20 (ante A.D. 258), en ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (eds.) (1994c): p. 540.

<sup>7</sup> CIRILO de Jerusalén, *Catechetical Lectures* (A.D. 350), en SCHAFF, Philip; ROBERTS, Alexander (1995): p. 123.

<sup>8</sup> La historia de Susana se puede leer en [http://es.wikisource.org/wiki/Daniel:\\_Cap%C3%ADtulo\\_13](http://es.wikisource.org/wiki/Daniel:_Cap%C3%ADtulo_13) (último acceso 25/3/2011).

<sup>9</sup> RÉAU, Louis (2000): p. 450.

## Extensión geográfica y cronológica

Susana aparecerá representada en el arte desde los principios del Cristianismo. Cipriano de Antioquía incluyó a Susana en la plegaria de los agonizantes, o el *Ordo commendationis animae*, compuesta en el siglo II<sup>10</sup>. Esta plegaria influyó en el simbolismo del arte de las catacumbas y allí es el primer lugar donde se puede encontrar la iconografía de Susana. En la Capilla Griega de las catacumbas de Priscila (siglo III), en Roma, aparece representada Susana como orante entre los dos viejos que la acusan. También aparece representada en la escultura funeraria del siglo IV, como en el sarcófago de Arles, Francia, donde se recogen todas las escenas de su historia en un ciclo narrativo. Del siglo IV data un cuenco de cristal con la figura de Susana orante encontrado en Colonia, Alemania. A pesar de que no se han encontrado ejemplos iconográficos del siglo V al VIII, no se descarta que haya. La iconografía debía de estar muy arraigada ya que vuelve a aparecer en un camafeo creado para el rey de los francos, Lotario II, en el siglo IX en Aquisgrán. En el siglo X Susana aparece en la Biblia de San Isidoro de León. En el siglo XI aparece su ciclo iconográfico en la Biblia de Roda en España y en el siglo XIII en un Libro de Horas en Bamberg, Alemania. También en este siglo aparece otra vez la figura de Susana como santa en la Biblia de Clemente VII creada en Bolonia, Italia. A partir de este momento va a empezar a representarse con más frecuencia el baño de Susana. Así aparece en otra Biblia de Bohemia o Praga del siglo XIII, y en numerosos manuscritos del siglo XIV y XV en toda la Europa Occidental.

## Soportes y técnicas

La iconografía de Susana y los Viejos aparece en numerosos soportes y técnicas, tales como frescos, escultura, artes suntuarias, manuscritos iluminados, vidrio, textiles, etc.

## Precedentes, transformaciones y proyección

La historia de Susana combina dos motivos que se pueden encontrar con múltiples variaciones en la leyenda universal: el motivo de la mujer calumniada que es inocente y el motivo de la precoz sabiduría de un niño<sup>11</sup>. Réau menciona que en la etimología popular Susana se convirtió en el símbolo de la castidad porque su nombre, en hebreo, significa hija de los lirios. Esta asociación, junto con su presencia en el jardín, puede relacionar a Susana con deidades femeninas orientales de la fertilidad y el reino vegetal, tales como Ceres o Deméter, o con deidades occidentales como Flora o Pomona. En un primer momento, como se ha mencionado antes, la figura de Susana se representaba como un ejemplo de la salvación deseada para el alma de los difuntos en el arte paleocristiano<sup>12</sup>. En esta época se le representó de forma alegórica con un cordero entre dos lobos o en posición de orante. En estos momentos Susana también empieza a ser representada como el símbolo de la Iglesia, acosada por los judíos y los paganos (ambos simbolizados por los Viejos). En un primer momento y casi hasta el siglo XIII, Susana aparecerá en ciclos iconográficos donde se relatará toda su historia. Para los teólogos y los juristas medievales, la absolución de Susana, también conocida como Santa Susana de Babilonia, era un ejemplo de Justicia<sup>13</sup>. Esta idea queda de manifiesto en el camafeo del rey Lotario II del siglo IX, objeto destinado a ser visto en la corte, donde la historia de Susana tenía la intención de ejemplificar el buen funcionamiento de

---

<sup>10</sup> RÉAU, Louis (2000): p. 450.

<sup>11</sup> RÉAU, Louis (2000): p. 450.

<sup>12</sup> BORNAY, Erika (1998): p. 127.

<sup>13</sup> RÉAU, Louis (2000): p. 451.

la justicia<sup>14</sup>. Esta interpretación también tendrá un eco a finales de la Edad Media, donde la historia de la casta Susana empezará a decorar ayuntamientos donde solía residir el tribunal de los regidores<sup>15</sup>. Sin embargo, a partir del siglo XIV la imagen más representada será la de Susana en el baño siendo espiada por los dos Viejos. Es decir, el personaje de Susana pierde su concepto sagrado como una figura similar a la Virgen María por su pureza y como símbolo de la Iglesia cristiana, pasando de un significado moral y religioso a otro sensual y pseudosecular<sup>16</sup>. Su figura desnuda, igual que la de Betsabé, pasará a decorar manuscritos de índole privada como el Libro de Horas. Sin embargo, cabe mencionar que a diferencia de Betsabé, a Susana se le representará con un nimbo para destacar su pureza a pesar de las connotaciones eróticas del tema. A partir del siglo XVI Susana perderá completamente el nimbo. Para los artistas del Renacimiento, Susana no es más que una ninfa espiada por dos faunos lascivos. Su representación alcanzó su máxima popularidad en el Barroco, pero a día de hoy todavía se pueden encontrar ejemplos contemporáneos de este tema.

### Prefiguras y temas afines

Susana no aparece dentro del sistema tipológico medieval y por lo tanto no es prefigura de ninguna figura del Nuevo Testamento. En el arte paleocristiano, Susana siempre es el símbolo del alma salvada. Más tarde se convirtió, como la Virgen, en el símbolo de la Iglesia y los viejos que la calumniaron fueron la imagen de los judíos y de los paganos. Como temas afines a la historia de Susana y los Viejos nos encontramos con la castidad de José (resistencia de la casta Susana), el baño de Betsabé (el baño de Susana) y el Juicio de Salomón (el Juicio de Daniel)<sup>17</sup>.

### Selección de obras:

- Susana acusada por los Viejos. Catacumba de Priscila, Capilla Griega, Roma (Italia), s. III.
- Medallón con la imagen de Susana. Resto de cuenco de cristal dorado, finales del siglo IV, Colonia (Alemania). Londres, The British Museum.
- Historia de Susana. *Cristal de Lotario II*, ca. 843-869, ¿Aquisgrán? (Alemania). Londres, The British Museum.
- Historia de Susana. *Biblia de Roda*, s. XI, Cataluña (España). París, BnF, Ms. Latin 6 (3), fol. 66.
- Historia de Susana. *Libro de Horas*, ca. 1204-1219. Bamberg (Alemania). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 739, fol. 18v.
- Susana. *Biblia de Clemente VII*, finales del s. XIII, Bolonia (Italia). París, BnF, Ms. Latin 18, fol. 302v.
- Susana y los Viejos. *Biblia*, 1391, Bohemia o Praga (República Checa). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 833, fol. 186v.
- Susana acosada por los Viejos. *Bible Historiale* de Guiard des Moulins, primer-segundo cuarto del s. XIV, París (Francia). París, BnF, Ms. Français 156, fol. 231.

<sup>14</sup> KORNBLUTH, Genevra (1992). Para una versión diferente de la función del camafeo: FLINT, Valerie I.J. (1995).

<sup>15</sup> RÉAU, Louis (2000): p. 452.

<sup>16</sup> BORNAY, Erika (1998): p. 127.

<sup>17</sup> BORNAY, Erika (1998): p. 450.

- Susana y los Viejos. *Confort d'ami* de Guillaume de Machaut, 4º cuarto del s. XIV, París (Francia). París, BnF, Ms. Français 9221, fol. 93.
- Susana y los Viejos. *Oraciones a los Santos*, ca. 1420-1425, Alemania. Londres, The British Library, Ms. Egerton 859, fol. 31.
- Susana y los Viejos. *Postilla in Bibliam* de Nicolaus de Lyra, ca. 1480, Troyes (Francia). Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 129, fol. 13v.
- Susana y los Viejos. Libro de Horas, ca. 1480, París (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.253, fol. 248r.
- Susana y los Viejos. *Fleur des Histoires* de Jean Mansel, tercer cuarto del s. XV, Francia. París, BnF, Ms. Français 55, fol. 111v.
- Susana y los Viejos. Peine de marfil, s. XV, Francia. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.
- Libro de Horas, ca. 1495-1505, ¿Tours? (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.12, fol. 71v.
- *Libro de Horas del condestable Anne de Montmorency*, 1549, París (Francia). Chantilly, Musée Condé, Ms. 1476, fol. 40v.

## Bibliografía

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

CANTON, Dan W. (2003): "Dating the Story of Susanna: a proposal", *Journal for the Study of Judaism*, vol. 34, nº 2, pp. 121-140.

FLINT, Valerie I.J. (1995): "Susanna and the Lothar Crystal: a liturgical perspective", *Early Medieval Europe*, nº 4, pp. 61-86.

KORNBLUTH, Genevra (1992): "The Susanna Crystal of Lothar II: Chastity, the Church and Royal Justice", *Gesta*, vol. 31, pp. 25-39.

LACOCQUE, André (1990): *The Feminine Unconventional. Four Subversive Figures in Israel's Tradition*. Fortress Press, Minneapolis.

RÉAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (ed.) (1994a): *Ante-Nicene Fathers I*. Hendrickson Publishers, Peabody, Mass.

ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (ed.) (1994b): *Ante-Nicene Fathers IV*. Hendrickson Publishers, Peabody, Mass.

ROBERTS, Alexander; DONALDSON, James (ed.) (1994c): *Ante-Nicene Fathers V*. Hendrickson Publishers, Peabody, Mass.

SCHAFF, Philip; ROBERTS, Alexander (1995): *Nicene and Post Nicene Fathers*, serie 2, VII. Hendrickson Publishers, Peabody, Mass.



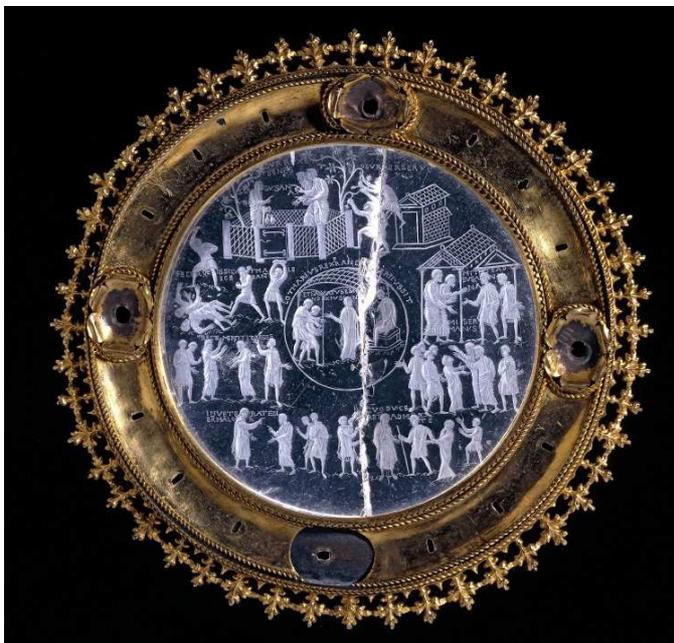
***Susana acusada por los viejos.***  
**Catacumba de Priscila, Capilla Griega, Roma**  
**(Italia), s. III.**

<http://lh4.ggpht.com/-Vh7PTeTCtXA/SF6y6n9Ti5I/AAAAAAAAIXY/2mOSNuwqUaE/112%252520Catacumbas%252520de%252520Priscilla%252520Susana%252520y%252520los%252520viejos.jpg> [captura 31/05/2012]



**Medallón con la imagen de Susana. Resto de**  
**cuenco de cristal dorado, finales del siglo IV,**  
**Colonia (Alemania).**  
**Londres, The British Museum.**

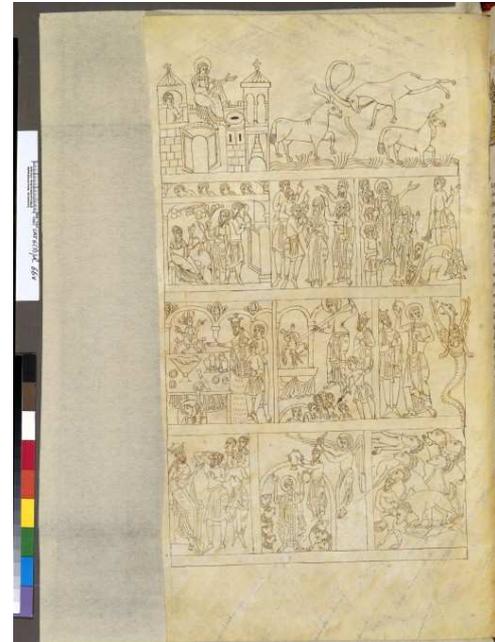
[http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00191/AN00191975\\_001\\_1.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00191/AN00191975_001_1.jpg) [captura 31/05/2012]



***Historia de Susana.***

***Cristal de Lotario II, ca. 843-869, ¿Aquisgrán? (Alemania).***  
**Londres, The British Museum.**

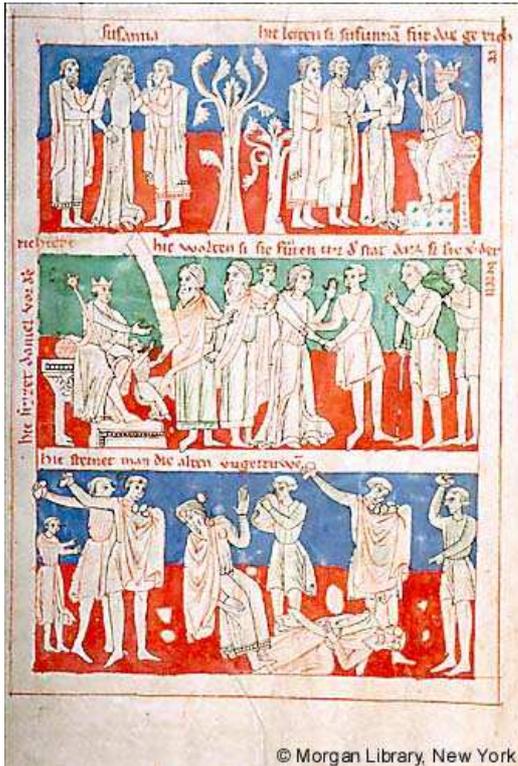
[http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00167/AN00167343\\_001\\_1.jpg](http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00167/AN00167343_001_1.jpg) [captura 31/05/2012]



***Historia de Susana.***

***Biblia de Roda, s. XI, Cataluña (España).***  
**París, BnF, Ms. Latin 6 (3), fol. 66.**

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-07920318&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C>  
[captura 31/05/2012]



**Historia de Susana.**

**Libro de Horas, ca. 1204-1219. Bamberg (Alemania). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 739, fol. 18v.**

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/7/m739.018v.jpg>  
[captura 31/05/2012]



**Susana.**

**Biblia de Clemente VII, finales del s. XIII, Bolonia (Italia). Paris, BnF, Ms. Latin 18, fol. 302v.**

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-06000540&E=JPEG&Deb=616&Fin=616&Param=C>  
[captura 31/05/2012]



**Susana y los viejos.**

**Biblia, 1391, Bohemia o Praga (República Checa). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 833, fol. 186v.**

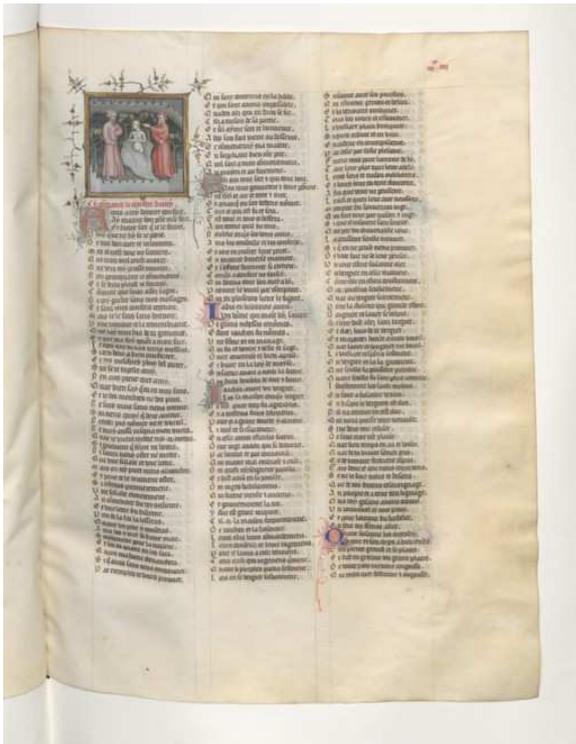
<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/8/m833.186va.jpg>  
[captura 31/05/2012]



**Susana acosada por los viejos.**

**Bible Historiale de Guiard des Moulins, primer-segundo cuarto del s. XIV, París (Francia). Paris, BnF, Ms. Français 156, fol. 231.**

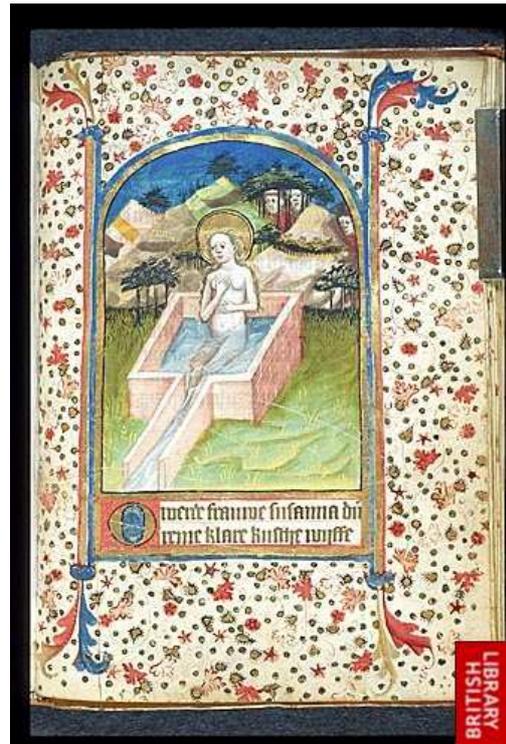
<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100228&E=JPEG&Deb=128&Fin=128&Param=C>  
[captura 31/05/2012]



*Susana y los viejos.*

*Confort d'ami* de Guillaume de Machaut, 4º cuarto del s. XIV, París (Francia). París, BnF, Ms. Français 9221, fol. 93.

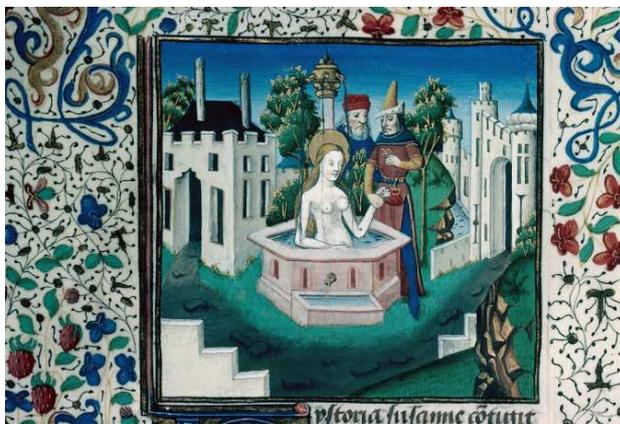
<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-6000795&E=JPEG&Deb=209&Fin=209&Param=C> [captura 31/05/2012]



*Susana y los viejos.*

*Oraciones a los Santos*, ca. 1420-1425, Alemania. Londres, The British Library, Ms. Egerton 859, fol. 31.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Kslides%5Cmid/K063/K063867.jpg> [captura 31/05/2012]



▲ *Susana y los viejos.*

*Postilla in Bibliam* de Nicolaus de Lyra, ca. 1480, Troyes (Francia). Troyes, Bibliothèque municipale, Ms. 129, fol. 13v.

[http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht7/IRHT\\_108673-p.jpg](http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht7/IRHT_108673-p.jpg) [captura 31/05/2012]

► *Susana y los viejos.*

*Libro de Horas*, ca. 1480, París (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.253, fol. 248r.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/2/m253.248r.jpg> [captura 31/05/2012]





◀ *Susana y los viejos.*

*Fleur des Histoires* de Jean Mansel, tercer cuarto del s. XV, Francia. París, BnF, Ms. Français 55, fol. 111v.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100058&E=JPEG&Deb=20&Fin=20&Param=C> [captura 31/05/2012]

▼ *Susana y los viejos.*

*Peine de marfil*, s. XV, Francia. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/CAL-F-008520-0000/ivory-comb-with-scenes-from-the-life> [captura 31/05/2012]  
(Foto: Alinari/Corbis).



▲ *Susana y los viejos.*

Libro de Horas, ca. 1495-1505, ¿Tours? (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.12, fol. 71v.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/1/m12.071v.jpg> [captura 31/05/2012]

► *Susana acosada por los viejos.*

Libro de Horas del condestable Anne de Montmorency, 1549, París (Francia). Chantilly, Musée Condé, Ms. 1476, fol. 40v.

<http://www.photo.rmn.fr/LowRes2/TR1/WJ9JPD/01-005385.jpg> [captura 31/05/2012]





## 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.