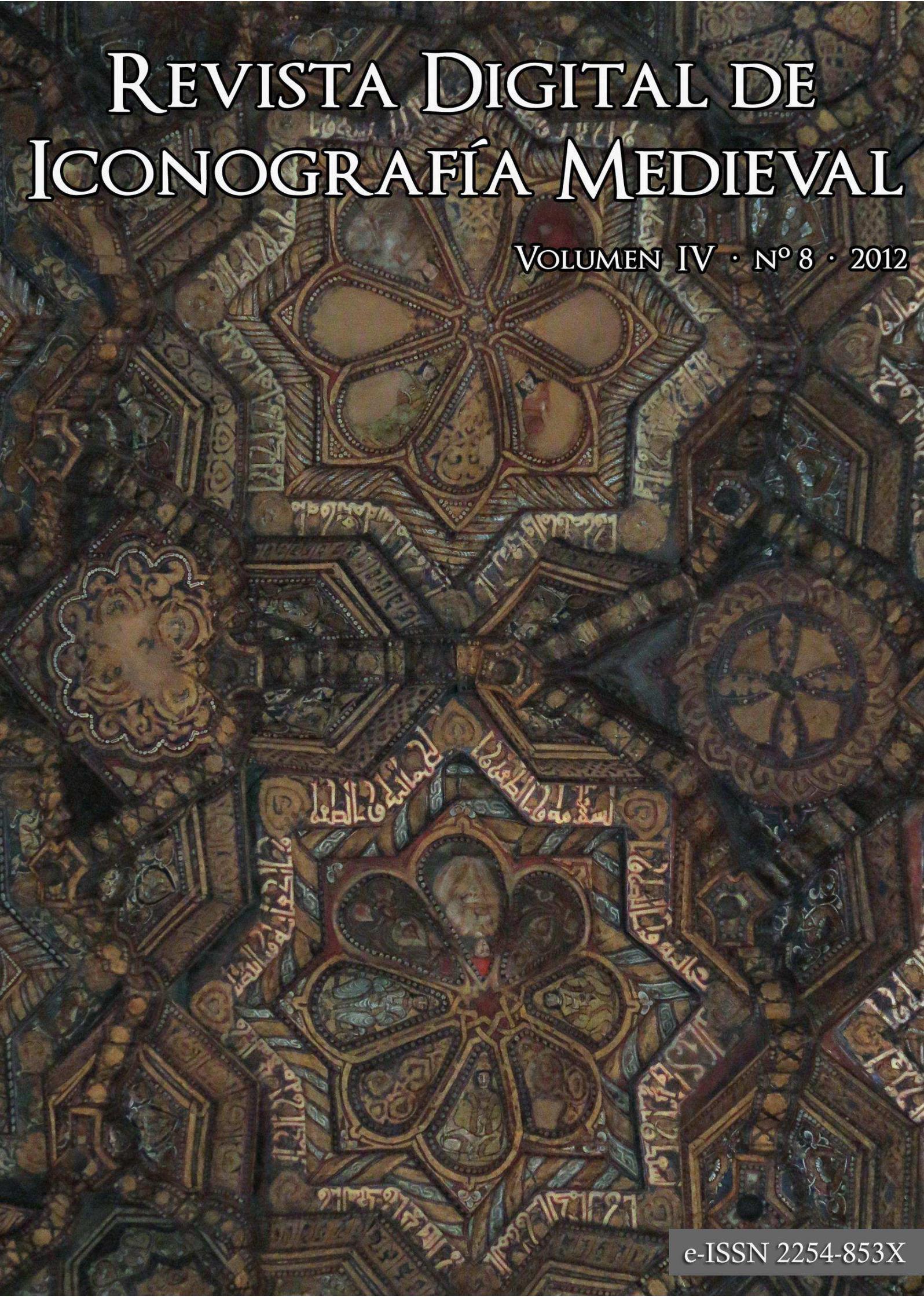


REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN IV · Nº 8 · 2012



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

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

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

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

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

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

Teléfono: 913947785
Email: irgonzal@ghis.ucm.es
Página web:
<http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>

Directora

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

Secretario

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

Consejo editorial

Irene González Hernando, Universidad Complutense de Madrid (irgonzal@ghis.ucm.es)
Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ghis.ucm.es)
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ghis.ucm.es)
Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fdagarcia@ghis.ucm.es)

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London
Borja Franco Llopis, Universitat de València
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Anne-Gabrielle de la Rochelle, Aix-Marseille Université
Sandra Sáenz-López Pérez, CCHS, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Entidad editora

Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)
Departamento de Historia del Arte I, Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid
Teléfono: 913947785

Ayudantes de edición y maquetación

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

e-ISSN 2254-853X

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

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen IV, nº 8

2012

SUMARIO

	Páginas
<i>El ciclo de Judith</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	1-10
<i>David músico</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	11-25
<i>La Epifanía</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	27-44
<i>El grifo</i> Noelia SILVA SANTA-CRUZ	45-65
<i>Hércules</i> María PANDIELLO FERNÁNDEZ	67-78
<i>La piedra de la locura</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	79-88

EL CICLO DE JUDITH

Mónica Ann WALKER VADILLO

University of Waterloo
Department of French Studies
m2walker@uwaterloo.ca

Resumen: La historia de Judith comienza con los ejércitos asirios sitiando la ciudad de Betulia en Israel. Nabucodonosor envió a su general, Holofernes, a destruir a sus enemigos instigándole a que no cogiera prisioneros. Con esta idea en mente, Holofernes cortó todas las vías de abastecimiento de la ciudad y apostó soldados en los manantiales que proveían agua a los habitantes de Betulia. Ante tal adversidad, los judíos que vivían en la ciudad empezaron a desesperarse y a considerar la rendición para salvar la vida. Cuando ya habían decidido que en cinco días abrirían las puertas de Betulia, una mujer, Judith, viuda de Manasés, se rebeló e informó a sus conciudadanos que Dios no les había abandonado y que le dieran tres días antes de abrir las puertas de la ciudad. Con la bendición de los ancianos, Judith se quitó las ropas de viuda y se engalanó con sus mejores sedas y alhajas. Llamó a una de sus sirvientas y tras preparar una comida cuantiosa y de guardar un buen vino, ambas salieron de la ciudad camino del campamento enemigo. Las dos mujeres fueron detenidas por soldados asirios y después de un breve interrogatorio, donde Judith les informó que iba a traicionar a su pueblo para que el ejército asirio conquistara Betulia, fueron llevadas inmediatamente ante el general Holofernes. Éste se alegró ante la traición de Judith y se quedó prendado de su belleza. Asignó una tienda para la mujer judía y su sirvienta y le preguntó a Judith que cuándo le daría la tan deseada información. Judith le contestó que durante tres días rezaría al alba y al anochecer y que cuando Dios así lo dispusiera ella informaría al general. Judith pidió permiso al general para que los soldados no la molestaran cuando saliera a rezar y así lo dispuso Holofernes. Sin embargo, Holofernes seguía obsesionado con la belleza de la mujer y la invitó a que yaciera con él por su propia voluntad. Judith accedió y, ya en su tienda, le dio de su propia comida y le invitó a ingerir una cuantiosa cantidad de vino. Holofernes, embriagado, se recostó en su lecho. En ese momento, Judith tomó la espada del general y en dos golpes certeros seccionó su cabeza. Llamó a su sirvienta y le pidió que pusiera la cabeza dentro de una cesta. Después ambas salieron al alba como si fueran a rezar y los soldados las dejaron pasar ajenos al hecho de que su general había muerto. A primera hora de la mañana, los soldados asirios se reunieron para asaltar la ciudad pero pronto se enteraron de la macabra noticia: la cabeza de su general se encontraba en una estaca enfrente de las puertas de Betulia. El ejército aterrorizado y sin liderazgo salió huyendo convirtiéndose en presa fácil para el ejército judío.

Palabras clave: Judith; Holofernes; Betulia; Antiguo Testamento; Iconografía Cristiana; Baja Edad Media.

Abstract: Judith's story begins with the Assyrian army besieging the city of Betulia in Israel. Nebuchadnezzar sent his general, Holofernes, to destroy their enemies instigating them to not take any prisoners. With this in mind, Holofernes cut all the supply routes of the city and posted troops in the springs that provided water to the inhabitants of Betulia. Faced with such adversity, the Jews living in the city began to despair and to consider surrender in order to save their life. When they decided that after five days they would open the doors of Betulia, a woman, Judith, the widow of Manasseh, rebelled against this idea and told her countrymen that God had not abandoned them and that they should give her three days before opening the gates of the city. With the blessing of the elders, Judith removed her widow's clothes and adorned herself with the finest silks and jewels. She called one of her servants and, after preparing a substantial meal and a good wine, both of them left the city and headed for the enemy camp. The two women were arrested by Assyrian soldiers and after a brief interrogation, where Judith informed them that she would betray her people so that the Assyrian army could conquer Betulia, they were taken immediately before the general Holofernes. He was glad at the treachery of Judith and was charmed by her beauty. He assigned a tent to the Jewish woman and her maid and asked Judith at what time would she give the desired information. Judith told him that for

three days she would pray at dawn and dusk and when so directed by God she would inform the general. Judith asked the general to not be disturbed by the soldiers when she went to pray and Holofernes granted her request. However, Holofernes was obsessed with the beauty of the woman and invited her to lie with him by her own free will. Judith agreed and, when they were in his tent, she gave him her own food and invited him to drink a substantial amount of wine. Holofernes, drunk, decided to lie on his bed. Then Judith took the general's sword and with two accurate blows she severed his head. After the deed, she called her servant and asked her to put his head in a basket. After the two of them left at dawn as if to pray, the soldiers did not disturbed oblivious to the fact that their general was dead. Early in the morning, the Assyrian soldiers gathered to attack the city but they soon learned the grim news: the head of his general was in a stake in front of the gates of Betulia. The army panicked and fled, so that they became easy prey for the Israeli army.

Keywords: Judith; Holofernes; Betulia; Old Testament; Christian iconography; Late Middle Ages.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Judith puede aparecer como una figura aislada o como parte de un ciclo narrativo más amplio. Como figura aislada se la suele representar o bien con una espada en la mano derecha mientras sostiene la cabeza de Holofernes con la izquierda, bien introduciendo la cabeza del general en el odre de su sirvienta, o bien con el pie sobre la cabeza de su víctima. En algunos casos Judith aparece acompañada por un perro, el cual sería el símbolo de la fidelidad a su esposo Manasés¹. Como parte de un ciclo iconográfico Judith puede aparecer en las siguientes escenas²: Judith reprochando a Ocías consentir en la entrega de la ciudad de Betulia a los asirios; la oración de Judith; Judith sale de Betulia con su criada Abra; Judith visita a Holofernes en el campamento enemigo; Judith lo embriaga durante una comida; Judith decapita a Holofernes; Judith introduce la cabeza cortada en el saco de su criada; el regreso a Betulia; Judith muestra a los habitantes de Betulia la cabeza de Holofernes que es colgada de las murallas de la ciudad. Entre todas estas escenas, la más representada en la historia del arte, de forma casi abrumadora, es la que recoge el drama del crimen dentro de la tienda de Holofernes.

Fuentes escritas

- *Libro de Judith*³: El Libro de Judith probablemente se compuso en el siglo II d.C. durante el periodo Macabeo. Según Réau, tuvo que ser compuesto después del retorno del cautiverio en Babilonia porque en el relato se menciona la reconstrucción del templo de Jerusalén. Por añadidura, la tradición rabínica hace de Judith una pariente de Judas Macabeo. Esto, y el hecho de que el relato está repleto de un espíritu guerrero y de un odio acérrimo hacia el invasor extranjero, hablan a favor de esta época. El libro de Judith se excluyó del canon

¹ RÉAU, Louis (2000): p. 382. Réau menciona que a partir del Renacimiento, tanto en Italia como en Alemania, los artistas empezaron a representar a Judith completamente desnuda, a pesar de que en el relato queda establecido que para seducir a Holofernes Judith se había puesto sus más bellos adornos y que los comentaristas bíblicos exaltaban su indómita virtud de viuda inconsolable que no daba lugar a la maledicencia.

² Ibid., pp. 383-387. Existen tres escenas más que forman parte del ciclo pero en las cuales Judith no suele aparecer. La primera es la del soldado Aquior, quien al intentar disuadir a Holofernes del ataque contra los israelitas, es atado a un árbol y azotado. La segunda es el descubrimiento del cuerpo decapitado del general por sus soldados. Y la tercera y última escena es la del ejército asirio, espantado al ver la cabeza de Holofernes en las murallas de Betulia, levanta el sitio de la ciudad.

³ CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (eds.) (2000).

hebreo debido a que existen algunos anacronismos e incongruencias históricas y geográficas que pondrían en duda la autenticidad histórica del libro⁴. Igualmente se cuestiona la verdadera identidad de los protagonistas principales⁵. Según Réau, el libro de Judith es una ficción patriótica sin fundamento histórico ya que Flavio Josefo, el escritor de las *Antigüedades Judaicas*, no conocía este libro. Si lo hubiera conocido, Flavio Josefo no se habría privado de glorificar a esta heroína nacional⁶. Ninguna de estas razones impidió a los Padres de la Iglesia incluir el libro de Judith en la Biblia, convirtiéndolo de esa manera en uno de los textos canónicos cristianos⁷. A pesar de todas estas divergencias de opinión, el libro de Judith es una de las historias más populares del Antiguo Testamento.

Durante toda la Edad Media el Libro de Judith fue comentado en numerosos sermones y homilias. La figura de Judith también acabó siendo el objeto de varios poemas medievales, y hacia finales de la Edad Media aparece como ejemplo a seguir en textos como la *Divina Comedia* o los *Cuentos de Canterbury*. Algunos ejemplos se citan a continuación:

- *Primera Epístola del Papa Clemente I*, Capítulo 55 (finales del siglo I): “La bendita Judit, cuando la ciudad estaba sitiada, pidió a los ancianos que se le permitiera ir al campamento de los sitiadores. Y por ello se expuso ella misma al peligro y fue por amor a su país y al pueblo que estaba bajo aflicción; y el Señor entregó a Holofernes en las manos de una mujer” [Disponible en línea: <http://escrituras.tripod.com/Textos/EpClemente1.htm>].
- Ambrosio de Milán, *Sobre las viudas*⁸, 7, 38 (siglo IV): “Así pues, la bendita Judith reforzada por duelo prolongado y por el ayuno diario, no busca los placeres del mundo, independientemente de peligro, y se hace fuerte en su desprecio a la muerte”.
- Rabano Mauro, *Expositionem in Librum Judith*⁹ (siglo IX): [Disponible en Latín en línea en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5494189s/f297.image>].
- Dante Alighieri, *La Divina Comedia*¹⁰, *El Paraíso*, canto XXXII (siglo XIV): “Atento a su placer, aquel contemplativo asumió libre oficio de doctor, y comenzó con estas palabras santas: María restañó y ungió la llaga, que abrió y punzó aquella que a sus pies yace tan bella. En el orden que forman las tercias sedes, está sentada Raquel debajo de ella con Beatriz, como lo estás viendo. Sara y Rebeca, Judit y aquella que bisabuela fue del cantor que en el dolor de su falta Miserere mei cantó, las puedes ver así de grada en grada descender, a las que voy nombrando por la rosa bajando de hoja en hoja. Y del séptimo grado abajo, así como hasta él, siguen las Hebreas dirimiendo de la flor todas las ondas; porque, conforme al mirar que mira a la fe de Cristo, ellas son un muro que divide a las escalas sacras”.

⁴ BORNAY, Erika (1998): p. 42. Los estudiosos no se han puestos de acuerdo con el por qué de la exclusión y también citan el hecho de que la obra se compuso originalmente en griego y no en hebreo.

⁵ Para una discusión más profunda sobre este tema ver HICKS, Edward Lee (1885).

⁶ RÉAU, Louis (2000): p. 381. Según Réau “El nombre Judith (Jehudith), significa la Judía, hoy designa más bien una encarnación del pueblo antes que una persona real: se trataría de la personificación del Judaísmo. La ciudad de Betulia es desconocida a los geógrafos. Según su nombre hebreo Beth Eola, que literalmente significa Casa de Dios, probablemente también sea un símbolo. No existió ningún general asirio que se llamara Holofernes.”

⁷ BORNAY, Erika (1998): p. 41, menciona que Martín Lutero también entendió el libro de Judith como una alegoría, no un hecho real, por lo que lo situó entre los otros textos apócrifos fuera del canon veterotestamentario.

⁸ AMBROSIO DE MILÁN (1999).

⁹ MIGNE, Jacques-Paul, ed. (1844-1855): pp. 593-635.

¹⁰ ALIGHIERI, Dante (2009).

- Geoffrey Chaucer, *Los Cuentos de Canterbury*¹¹, *El Cuento del Mercader* (siglo XIV): “La historia cuenta también cómo Judit salvó al Pueblo Elegido con su sabio consejo y decapitó a Holofernes cuando dormía”.
- Geoffrey Chaucer, *Los Cuentos de Canterbury*, *El Cuento de Melibeo* (siglo XIV): “Los buenos consejos y conducta de Judit libraron a su ciudad natal, Betulia, de las manos de Holofernes, que la había sitiado con intención de arrasarla”.

Otras fuentes

Poco podemos decir de las fuentes no escritas que hayan podido influir en la creación de este tema iconográfico. Este episodio no aparece asociado a ningún programa litúrgico que haya podido influir en su desarrollo. Sin embargo, en la tradición judía, su figura está asociada con las fiestas del Hanukkah y es el único personaje representado en los objetos artísticos destinados al ritual religioso¹².

Soportes y técnicas

La historia de Judith aparece representada en una gran cantidad de medios artísticos tales como la escultura, la pintura mural, la miniatura, las artes suntuarias, así como en las vidrieras y en los tapices.

Extensión geográfica y cronológica

La representación más antigua que tenemos de Judith tan solo la conocemos a través de fuentes literarias. Judith aparecía, junto con Ester, en una decoración del pórtico de la basílica de San Félix en Nola (Italia) construida en el siglo V¹³. En el siglo VIII, en los muros de la iglesia de Santa María la Antigua en Roma, nos encontramos con un fresco del regreso de Judith a Betulia con la cabeza de Holofernes. En Francia, Carlos el Calvo comisionó una Biblia c. 870 (BnF, Ms. Lat. 2) que recoge en forma de ciclo narrativo tres momentos de la historia de Judith. En el siglo X, un manuscrito albigense del Antiguo Testamento creado en París (BnF, Ms. Lat. 94) recoge la historia de Judith decapitando a Holofernes. Con esta misma iconografía aparece en Cataluña en el siglo XI en la *Biblia de Sant Pere de Rodes* (BnF, Ms. 77158). De hecho, a lo largo de la Edad Media, la figura de Judith decapitando a Holofernes será una constante en un gran número de Biblias parisinas, flamencas, inglesas, alemanas, castellanas e italianas. Otro ejemplo muy interesante es el de un manuscrito alemán del siglo XII titulado *Hortus Deliciarum* (Jardín de las Delicias), cuya escritora e iluminadora no fue otra que la abadesa del convento de Santa Otilia de Honenberg, Herrad de Lansberg¹⁴. En el siglo XIII, podemos ver todo el ciclo iconográfico en las arquivoltas de la portada

¹¹ CHAUCER, Geoffrey (2004).

¹² BORNAY, Erika (1998): p. 42.

¹³ Ibid., pp. 43-44.

¹⁴ GODWIN, Frances Gray (1949): pp. 25-46. El manuscrito se creó hacia 1167 y no se trataba de una Biblia sino de una antología de pasajes de las Sagradas Escrituras, una selección de textos de los Padres de la Iglesia y otra de filósofos seculares. La abadesa le dedicó una especial atención a la figura de Judith. En una de sus iluminaciones aparece una narración continua de Judith acompañada por su sirvienta cortando la cabeza de Holofernes, el regreso a Betulia y la cabeza de Holofernes aparece suspendida de una lanza apoyada en los muros exteriores de la ciudad. Cabe mencionar que el manuscrito fue destruido durante el bombardeo de Estrasburgo en la Segunda Guerra Mundial y que hoy se conoce a través de copias que se llevaron a cabo en 1818.

occidental del transepto norte de la Catedral de Chartres. También nos podemos encontrar con un ciclo iconográfico en este mismo siglo en las vidrieras de la Sainte-Chapelle de París. A partir de la creación en el siglo XIII de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum Humanae Salvationis* en el siglo XIV, la iconografía de Judith se extenderá aún más por la geografía del continente europeo. Considerados dos de los libros más populares de la Baja Edad Media, tanto la *Biblia Pauperum* como el *Speculum Humanae Salvationis* son manuscritos que enfatizan los paralelismos tipológicos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento¹⁵. Ambos manuscritos fueron usados especialmente como una herramienta didáctica¹⁶. Por lo tanto, se puede concluir que la figura de Judith fue una figura muy popular desde el siglo V hasta nuestros días en casi todo el continente europeo.

Precedentes, transformaciones y proyección

La historia de Judith es una historia original hebrea, háyase compuesto esta en hebreo o en griego, y por lo tanto no tiene ningún precedente en el mundo grecorromano. Su figura sufrió una gran transformación a lo largo de la Edad Media primero en los textos que luego se vieron reflejados en las imágenes. El primer comentario sobre el libro de Judith, redactado por Rabano Mauro en el siglo IX, presenta a Judith como un modelo de virtud cristiana, es decir, como una alegoría de la Justicia, Humildad y Castidad. Alrededor del año 1000, el libro de Judith entra en Inglaterra junto con Beowulf en el Códice Nowell¹⁷. Al mismo tiempo y en el mismo lugar, Aelfrico de Eynsham escribe una homilía sobre Judith. Ambos presentan dos versiones de su historia: por un lado, aparece como una guerrera valiente, fuerte y activa en la epopeya, mientras que en la homilía Judith es un ejemplo de castidad y piedad para las monjas de clausura. Es a partir del siglo XIII cuando Judith empieza a concebirse o bien como una alegoría del triunfo de la Iglesia o como la prefiguración de la Virgen María que vence sobre el mal. Este último tema aparece representado en la denominada segunda *Biblia de Pamplona*, ahora en la Biblioteca Universitaria de Augsburgo. En esta Biblia se representa el regreso de Judit a Betulia con la cabeza de Holofernes junto a una imagen de la caída de Satán. Esto se ha interpretado, especialmente si se tiene en cuenta el espacio geográfico e histórico donde se ejecutó esta Biblia, como una alegoría de la lucha y esperanzas de liberación de la España cristiana de la dominación musulmana¹⁸. Esta interpretación confiere a Judith un nivel alegórico adicional. A partir del siglo XV, la figura de Judith va a cobrar una dimensión política al ser elegida como alegoría de la virtud cívica y de la lucha por la libertad e independencia de Florencia¹⁹. Es en este momento, en el que Judith se interpreta como un símbolo político, cuando se inicia una metamorfosis en la cual acabará convirtiéndose en el paradigma de la mujer licenciosa y pecadora, es decir, una de aquellas *femmes fatales* que con su astucia y su belleza provocó la caída de un hombre. Así pues, Judith empezó a ser absorbida por el erotismo del Renacimiento y acabó siendo representada desnuda, muy alejada de esas primeras representaciones de la Castidad y Humildad o de la prefiguración de la Virgen María.²⁰

¹⁵ BROWN, Michelle P. (1994): p. 21.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ ORCHARD, Andy (2003).

¹⁸ BORNAY, Erika (1998): p. 44.

¹⁹ Ibid., p. 45.

²⁰ BORNAY, Erika (1998): p. 46.

Prefiguras y temas afines

Dentro del sistema tipológico, Judith matando a Holofernes aparece como la prefiguración de la victoria de la Virgen María sobre el mal. Junto a Judith se encuentra también Jael matando a Sísara clavándole una estaca en la cabeza, o la reina Tomiris introduciendo la cabeza de Ciro en un jarrón de sangre. También se ha considerado a la figura de Judith como una alegoría del triunfo de la Iglesia.²¹ Por otro lado, Ocías recibiendo a Judith victoriosa de Holofernes se convierte en la prefiguración de la visita de la Virgen María a Isabel, porque de la misma manera que Judith aparece victoriosa sobre el general asirio así Isabel recibe a María victoriosa de Satán. Judith también será el símbolo de la Sanctimonia, es decir, de la Castidad y la Humildad que triunfan contra la lujuria y el orgullo encarnados en Holofernes.²²

Selección de obras

- Efigie y ciclo de Judith. Estatua-columna y arquivolta central de la puerta occidental del transepto norte de la catedral de Nôtre-Dame de Chartres (Francia), c. 1210-1220.
- Judith y Holofernes. Inicial "A", *Biblia* (Inglaterra, probablemente Gloucester), c. 1240. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. G18, fol. 151v.
- Vidriera de Tobías y Judith. Sainte-Chapelle, París (Francia), c. 1243-1248.
- Judith y Holofernes. Inicial "A", *Biblia* (Italia, probablemente Palermo), siglo XIV. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. G.60, fol. 279r.
- Judith se presenta ante Holofernes. *Biblia Historial* (París, Francia), c. 1415. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 394, fol. 204v.
- Judith muestra a los soldados la cabeza de Holofernes desde las murallas de Betulia. *Biblia* (París, Francia), c. 1415. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 395, fol. 9v.
- Judith lleva a Betulia la cabeza de Holofernes. *Tablas tipológicas* (Brujas, Bélgica), c. 1440. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, MS. M.649, fol. 4r.
- Judith y Holofernes. *Speculum Humanae Salvationis* (Brujas, Bélgica), 1445. Glasgow, Glasgow University Library, MS. Hunter 60.
- Judith y Holofernes. Pintura mural en el interior de la iglesia de Nuestra Señora de Eriskirch (Alemania), c. 1410-1420.

Bibliografía

AMBROSIO DE MILÁN: *Sobre las vírgenes y sobre las viudas* (1999). Edición de Domingo Ramos-Lissón. Ciudad Nueva, Madrid.

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

²¹ Ibid., pp. 44-45.

²² RÉAU, Louis (2000): pp. 381-382.

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

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

CHAUCER, Geoffrey (1380?-): *Los cuentos de Canterbury*. Traducción de SERRANO REYES, Jesús L. y LEÓN SENDRA, Antonio R (2004). Madrid, Gredos.

DANTE ALIGHIERI (1304-1321): *La Divina Comedia*. Traducción del Conde de Cheste (ed. 2009). Mestas, Madrid.

GODWIN, Frances Gray (1949): “The Judith Illustrations of the Hortus Deliciarum”, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVI, pp. 1-46.

HICKS, Edward Lee (1885): “Judith and Holofernes”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 6, pp. 261-274.

LOWDEN, John (2000): *The Making of the Bible Moralised: I. The Manuscripts*. The Pennsylvania State University, University Park.

MIGNE, Jacques-Paul, ed. (1844-1855): *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, vol. 109. Garnier, París.

ORCHARD, Andy (2003): *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. University of Toronto Press, Toronto.

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

WILSON, Adrian; LANCASTER, Joyce (1984): *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*. The University of California Press, Berkeley.



◀ **Judith.** Jambas de la puerta occidental del transepto norte de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.

[foto: Fco. de Asís García]

▶ **Ciclo de Judith.** Arquivolta central de la puerta occidental del transepto norte de la catedral de Chartres (Francia), c. 1210-1220.

[foto: Fco. de Asís García]



Escenas del ciclo de Judith. Vidriera de Tobías y Judith, Sainte-Chapelle, París (Francia), c. 1243-1248, según acuarelas de Steinheil.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0016_p.jpg; http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0017_p.jpg;
http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0018_p.jpg; http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0020_p.jpg;
http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0021_p.jpg; http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0022_p.jpg;
http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0023_p.jpg; http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/0428/sap81_v12f0024_p.jpg
 [capturas 20/11/2012]



▼ *Judith y Holofernes. Biblia, Italia (probablemente Palermo), primer cuarto del siglo XIV. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. G.60, fol. 279r., inicial "A".*

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/g60.279rc.jpg> [captura 20/11/2012]



© Morgan Library, New York

▲ *Judith y Holofernes. Biblia, Inglaterra (probablemente Gloucester), c. 1240. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. G.18, fol. 151v., inicial A.*

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/1/g18.151va.jpg> [captura 20/11/2012]

▼ *Judith se presenta ante Holofernes. Biblia Historial, París (Francia), c. 1415. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 394, fol. 204v.*

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/3/m394.204va.jpg> [captura 20/11/2012]



◀ *Judith muestra a los soldados la cabeza de Holofernes desde las murallas de Betulia. Biblia, París (Francia), c. 1415. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.395, fol. 9v.*

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/3/m395.009va.jpg> [captura 20/11/2012]





Judith lleva a Betulia la cabeza de Holofernes (escena derecha).

Tablas tipológicas, Brujas (Bélgica), c. 1440. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.649, fol. 4r.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m649.004rb.jpg>
[captura 20/11/2012]

Judith y Holofernes. Speculum Humanae Salvationis, Brujas (Bélgica), 1445. Glasgow (Reino Unido), Glasgow University Library, Ms. Hunter 60.

http://danielmitsui.tripod.com/newblogpics/mary_judith_jael_tomyris.jpg
[captura 20/11/2012]



Judith y Holofernes. Pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de Eriskirch (Alemania), c. 1410-1420.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/17/Eriskirch_Malereien_Chor_42_Judith_enthauptet_Holofernes.jpg/800px-Eriskirch_Malereien_Chor_42_Judith_enthauptet_Holofernes.jpg
[captura 20/11/2012]



DAVID MÚSICO

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

Resumen: La imagen de David como intérprete musical fue una de las más extendidas del rey bíblico en los siglos medievales. Junto a los Ancianos del Apocalipsis y la figura del ángel músico, constituyó uno de los paradigmas visuales de la música sacra. Su iconografía se apoya en pasajes bíblicos que describen las prácticas musicales del monarca: como pastor en su juventud, en la corte de Saúl o, ya como rey, al recibir el Arca de la Alianza en Jerusalén. A todo ello se sumó la consideración de David como salmista, determinante en la reputación musical del monarca. Pese a concurrir en algunos ciclos narrativos davídicos o veterotestamentarios, resultó habitual representar el tema de forma autónoma.

Palabras clave: Rey David; Antiguo Testamento; música; salmos; salterio

Abstract: The image of David as a musical performer was one of the most widespread icons of the biblical king during the Middle Ages. Alongside the Elders of the Apocalypse and the figure of the angel musician, it became one of the visual paradigms of sacred music. Its iconography is based on biblical passages that describe the musical practices of David while he was still a young shepherd boy, at the court of Saul, or already as a king receiving the Ark of the Covenant in Jerusalem. Besides, the conception of David as psalmist was a determining fact in the monarch's musical reputation. Even though it was included in some Davidic or Old Testament narrative cycles, it became common to depict the theme alone.

Keywords: King David; Old Testament; music; psalms; Psalter

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Al abordar la imagen musical de David en la iconografía medieval, cabe reconocer al menos tres posibilidades figurativas: desde la mera representación del personaje con un instrumento musical como atributo, susceptible de aparecer en cualquier contexto, a imágenes más elaboradas, sea el arquetipo del autor de los salmos como encarnación de la música sacra que ejecuta (en ocasiones secundado por otros personajes), o las escenas inspiradas en episodios bíblicos que obedecen a una voluntad narrativa. En función de los casos, el abanico de soluciones compositivas generadas por el tema es amplio, desde la presentación aislada del monarca –en pie o sedente– a su aparición en un entorno natural rodeado de fieras amansadas por la melodía que toca, o acompañado por un grupo variable de intérpretes musicales en un ambiente cortesano o litúrgico.

Exceptuando algunos casos, ligados generalmente a los pasajes sobre la juventud de David, el rey presenta los rasgos propios de su condición soberana: coronado, revestido de ricos indumentos y entronizado. El carácter áulico de la composición lleva a incorporar guardias en algunos manuscritos y a asimilar a los músicos con los cortesanos del séquito regio. El número de integrantes de este particular cortejo, fluctuante, puede llegar a los nueve de algunos salterios bizantinos, a los once que acompañan al rey en un capitel procedente de

la catedral de Jaca (Museo Diocesano de Jaca, finales del siglo XI)¹, o incluso sobrepasar tal cifra. Sin embargo, resulta más habitual el cuarteto formado por los levitas Asaph, Eman, Ethan e Idithun². No faltan ejemplos en los que concurren, además, danzantes, saltimbanquis o contorsionistas –introduciendo, en aparente contradicción, una nota profana³. La presencia de escribas o de personificaciones de las virtudes enriquece asimismo algunas de las composiciones, y en casos singulares el acompañamiento femenino del monarca cobra un destacado protagonismo⁴.

Son variados los instrumentos tocados por David⁵, generalmente cordófonos (como los mencionados en la Biblia), entre los que descuellan la lira, el arpa, el salterio y el rabel. Convertidos en el principal atributo del representado junto a las insignias regias, fueron en algunos casos objeto de interpretaciones simbólicas. Así, la madera y las cuerdas del arpa o la cítara remitían a la cruz, reforzando la identificación de David como precursor de Cristo⁶. Otras imágenes lo muestran tocando instrumentos de viento o incluso un carrillón. En ocasiones, la ejecución musical de David y sus acompañantes aparece complementada por una actitud danzante que rememora la acogida dispensada al Arca de la Alianza⁷.

Fuentes escritas

La literatura del Judaísmo temprano promovió la figura de David como músico real y poeta⁸, no sólo en calidad de virtuoso intérprete y de compositor de los salmos, sino también como creador de instrumentos⁹. Diversos pasajes del Antiguo Testamento recogen las actividades musicales de David, presentado en el libro I de Samuel como pastor que acostumbraba a tocar instrumentos. Algunas menciones específicas a estas dotes se relacionan con su entrada en la corte de Saúl, cuyos males sanó haciendo sonar la cítara:

¹ En este caso, el grupo de doce miembros compuesto por David y sus músicos podría constituir un trasunto en clave tipológica de los Ancianos apocalípticos: OCÓN ALONSO, Dulce (2006): pp. 16-17.

² Sus nombres quedan recogidos en el *Origo Psalmorum*, fuente inspiradora de los frontispicios de los salterios (ver “Fuentes escritas”): “quattuor elegit, qui psalmos facerent, id est asaph eman, ethan, et idithun”. Son mencionados en las *Crónicas* (1 Cro. 15, 17; 1 Cro. 16, 42) y en determinados salmos: KESSLER, Herbert L. (1977): p. 98; MARCHESIN, Isabelle (1998b): p. 130, nn. 18-20 (con referencias patrísticas al respecto). Aparecen identificados por inscripción en varios códices entre los siglos IX-XII (ibid., n. 16). Señala analogías con otras cuaternidades MARTINCIC, Lorena (2000): pp. 494-495.

³ OCÓN ALONSO, Dulce (1996): pp. 127-128, señala esta particularidad y recoge numerosos ejemplos que evidencian la débil frontera que separó los ámbitos sacro y profano en la cultura medieval. Sobre el tema y su asociación a David músico ver también MARCHESIN, Isabelle (1998a y 1998b), y GUARDIA PONS, Milagros (2000-2001): pp. 20-22 y 27-29, donde se recorre su aparición y desarrollo en la ilustración de códices.

⁴ SIMON, Sonia C. (1980).

⁵ Para una perspectiva organológica ver STEGER, Hugo (1961): pp. 41-75; SALMEN, Walter (2003), y PORRAS ROBLES, Faustino (2007).

⁶ Acerca de la imagen “cristomimética” de David y su incidencia en la iconografía musical del monarca ver el apartado “Prefiguradas y temas afines”. Otros ejemplos de interpretación alegórica de los instrumentos en BARASCH, Moshe (1980): p. 16, y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Rosario (2003): pp. 103-105.

⁷ *Biblia de Vivien* (siglo IX), París, BnF, Ms. lat. 1, fol. 215v.; *Salterio de Carlos el Calvo* (siglo IX), París, BnF, Ms. lat. 1152, fol. 1v.; *Salterio de Stuttgart* (siglo IX), Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. Fol. 23, fol. 163v; *Libro de los Reyes* (siglo XI), BAV, Ms. Vat. Gr. 333, fol. 46r.; o la *Biblia Morgan* (siglo XIII), Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 39v., entre otros. Para ejemplos adicionales ver PIETRINI, Sandra (2000): pp. 52-56; HOURIHANE, Colum (ed.) (2002): pp. 118-121.

⁸ ZENGER, Enrich (1998): pp. 264-268.

⁹ Ibid., p. 266; FAITELLI, Federica (1999): p. 42; FERREIRA, Manuel Pedro (2010): p. 3.

- 1 S. 16, 18: “Tomó la palabra uno de los servidores y dijo: ‘He visto a un hijo de Jesé el belemita que sabe tocar; es valeroso, buen guerrero, de palabra amena, de agradable presencia y Yahveh está con él’”.
- 1 S. 16, 23: “Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara, la tocaba, Saúl encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él”.
- 1 S. 18, 10 y 1 S. 19, 9, donde se menciona nuevamente a David tocando ante un enloquecido Saúl.

Otro núcleo de citas se refiere a los festejos que acompañaron el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén y la organización del culto del Templo, desarrollado con amplitud en 1 Cro. 15-16 e igualmente presente en el II libro de Samuel¹⁰:

- 2 S. 6, 5: “David y toda la casa de Israel bailaban delante de Yahveh con todas sus fuerzas, cantando con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbailillos”.
- 2 S. 6, 14-16: David danzaba y giraba con todas sus fuerzas ante Yahveh, ceñido de un efod de lino. David y toda la casa de Israel hacían subir el arca de Yahveh entre clamores y resonar de cuernos. Cuando el arca de Yahveh entró en la Ciudad de David, Mikal, hija de Saúl, que estaba mirando por la ventana, vio al rey David saltando y girando ante Yahveh y le despreció en su corazón”.

El salmo final 150 (vv. 3-5) contiene la invitación a un concierto en alabanza divina que ha sido señalada como posible inspiración para las composiciones de David músico rodeado de instrumentistas:

“Alabadle con clangor de cuerno, / alabadle con arpa y con cítara, / alabadle con tamboril y danza, / alabadle con laúd y flauta, / alabadle con címbalos sonoros, / alabadle con címbalos de aclamación.”

Aunque algunos elementos presentes en las ilustraciones tienen su correlato en pasajes bíblicos, se han reconocido también como fuentes inmediatas determinados textos incorporados como prefacio a los salterios que describen a David componiendo los salmos acompañado de distintos instrumentistas¹¹. En el caso bizantino destaca la *Homilía sobre el libro de los Salmos* de Hipólito, así como otros comentarios asociados a cargo de Eusebio, Teodoreto y Pseudo-Crisóstomo. En Occidente, el *Origo Psalmorum* y su variante carolingia inspiraron los frontispicios de los códices. Dicho texto se caracteriza por una menor riqueza descriptiva respecto a las fuentes orientales citadas y motivó seguramente la sustitución de algunos de los instrumentos enunciados por Hipólito¹².

A todo ello cabe sumar el constante recuerdo de David en la creación y práctica musical de la Iglesia medieval, invocado en piezas de canto y otras composiciones litúrgicas¹³.

Soportes y técnicas¹⁴

Numerosas escenas del David-Orfeo músico fueron representadas en mosaicos pavimentales y en ciclos murales del primer arte cristiano. En el terreno de la plástica monumental, la mayor fortuna iconográfica de David músico correspondió, sin embargo, a la escultura románica, alcanzando ubicaciones privilegiadas en portadas¹⁵, en capiteles

¹⁰ Sobre la tradición exegética de la danza de David ver SCHMITT, Jean Claude (1990): pp. 88-90; MARCHESIN, Isabelle (1998b): p. 136, n. 42; PIETRINI, Sandra (2000): pp. 47-52.

¹¹ KESSLER, Herbert L. (1977): p. 103.

¹² Ibid., pp. 98-99, con transcripción de la versión del Ms. lat. 1152 de la BnF.

¹³ FERREIRA, Manuel Pedro (2010).

¹⁴ Para este epígrafe y el siguiente, resulta de gran utilidad la nómina recogida en HOURIHANE, Colum (ed.) (2002): pp. 34-76; 118-121; 207-210; 391-401.

¹⁵ Por citar algunos ejemplos hispano-franceses, la *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse, la *Porta Francigena* de Santiago de Compostela y la Puerta del Cordero de San Isidoro de León se encuentran entre los más significativos de la primera década del siglo XII. Posteriormente, vuelve a encontrarse a David músico en las portadas de Santa María de Ripoll y Santa María de Uncastillo (segundo tercio del siglo XII), en la de

emplazados en claustros (Moissac, La Daurade de Toulouse) y en interiores templarios (catedral de Módena). Sin obviar el éxito del tema en la escultura monumental y en artes como la pintura o la vidriera, el ámbito más fecundo para la proliferación de imágenes musicales de David fue sin duda el de la ilustración de manuscritos, particularmente la de biblias, salterios, breviarios y libros de horas¹⁶. La convicción en la autoría davídica de los salmos fundamentó su representación asociada a estas composiciones, así como la presencia del monarca en algunas lujosas cubiertas¹⁷. Con todo, su aparición en objetos suntuarios, con ejemplos en esmalte, eboraria, orfebrería y textiles, registró un menor impacto en comparación con la profusión del ámbito manuscrito. El tema de David músico resultó también apropiado para decorar el mobiliario coral, como ilustran algunas sillerías que lo incluyen en ciclos más amplios de personajes veterotestamentarios (León, Zamora, etc.).

Extensión geográfica y cronológica

Se conocen imágenes de David músico ya desde la Antigüedad Tardía. Su iconografía fue cultivada a lo largo de todo el periodo medieval, especialmente en ámbito cristiano. En Occidente, un primer apogeo del tema se aprecia en época carolingia, motivado por el afán litúrgico del entorno de Carlomagno y por la asociación de los reyes francos con el monarca bíblico propia de la propaganda soberana. En los siglos del románico vivió un nuevo auge, mientras que la ilustración de manuscritos perpetuó y enriqueció su iconografía en los siglos bajomedievales. Oriente aporta también testimonios significativos desde los primeros compases artísticos del tema. Cabe suponer, incluso, que en el mundo bizantino se gestaron algunos de los modelos icónicos desarrollados posteriormente en Occidente.

Precedentes, transformaciones y proyección¹⁸

El más claro precedente para las primeras imágenes de David músico se encuentra en el arte clásico: la figura de Orfeo tocando la lira entre las fieras¹⁹. La *interpretatio christiana* del tema influyó seguramente en la codificación de la imagen davídica en la Antigüedad Tardía –al igual que en la vertiente cristológica de la escena– otorgándole un significado salvífico de vida eterna²⁰. No se trata de una iconografía exclusivamente cristiana, pues su representación también se registra en las sinagogas de Dura Europos (Siria, c. 245-256) y

Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay (Francia, c. 1160-1180), y en un tímpano interior del Baptisterio de Parma a comienzos del siglo XIII. Su presencia en los umbrales románicos admite diversas lecturas, desde la alabanza divina que complementa las teofanías habitualmente representadas en ellos al recuerdo de las ceremonias consagradorias en las que intervenía un acompañamiento musical. No debe olvidarse, además, que numerosos salmos hacen referencias explícitas al acto de entrar en la casa de Dios o alabarle en el atrio (Sal. 5, 8; 43, 3-4; 84, 3; 100, 4; 138, 1-2). Ya como estatua-columna en las jambas de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza), o como integrante del árbol de Jesé en el Pórtico de la Gloria compostelano, la figura musical de David se inscribe en contextos topográficos e icónicos que tendrán continuidad en las portadas del gótico.

¹⁶ Cabe destacar, asimismo, algunos ejemplares de libros de canto. Ver GUARDIA PONS, Milagros (2000-2001): pp. 20 y 24. La figura de David ilustra en ocasiones el primer tono musical del canto gregoriano.

¹⁷ *Salterio de Dagulfo*, c. 783-795 (París, Musée du Louvre, MR 370); *Salterio de Lotario*, c. 842-855 (Londres, BL, Ms. Add. 37768); *Salterio de la Reina Melisenda*, c. 1131-1143 (Londres, BL, Ms. Egerton 1139); Ver STEENBOCK, Frauke (2004).

¹⁸ Al margen de algunos aspectos particulares reseñados en esta sección, un completo recorrido por la imagen de David músico en la Alta y Plena Edad Media puede encontrarse en MARTINCIC, Lorena (2000).

¹⁹ STERN, Henri (1974); PORRAS ROBLES, Faustino (2007).

²⁰ BARASCH, Moshe (1980): pp. 10-13.

Gaza (c. 508-509)²¹. Para autores como H. Stern, el canal judío habría desempeñado un papel fundamental en la apropiación cristiana del tema²². El gorro frigio y la roca como asiento hacen que el supuesto David músico apenas pueda distinguirse de su prototipo pagano, siendo contados lo ejemplos en los que presenta corona y trono o inscripciones aclaratorias.

En algunos casos, las bestias amansadas por David pudieron entenderse a la luz del pasaje veterotestamentario según el cual el joven pastor tocaba para Saúl. Al igual que Orfeo dominó con su música a las fuerzas del mal, David ahuyentaba con su arte el “espíritu malo” que asaltaba al rey de Israel. El relieve compostelano ubicado en la Puerta de Platerías (c. 1101-1111) figuró dicho mal mediante fieras y un ser híbrido bajo el trono del monarca, con paralelos visuales en las formas demoníacas ilustradas en algunas imágenes del salterio²³. Los animales salvajes, por tanto, podían encarnar el Mal aplacado por David en tanto que prefigura mesiánica.

La iconografía de connotaciones pastoriles no se abandonó en la Alta Edad Media, como ejemplifican algunas ilustraciones bizantinas²⁴. Sin embargo, se dio preferencia a las imágenes que subrayaban el carácter regio de David y su papel de salmista. Esta modalidad, cuya fortuna se vería confirmada en los siglos sucesivos, quedó claramente constituida en las biblias y salterios carolingios. Estos combinaron algunas características de la tradición del retrato de autor con motivos propios de la iconografía imperial. Sus prototipos serían comunes a los que inspiraron imágenes bizantinas como la del fol. 1v. del *Salterio Chludov* (c. 850) o la del fol. 63r. de la *Topographia christiana* de Cosmas Indicopleustes en el Ms. Vat. Gr. 699 (siglo IX), por lo que cabe conjeturar su origen en la tradición oriental de los frontispicios del salterio²⁵. A la hora de valorar los préstamos de la iconografía imperial en la presentación mayestática de David, cabe recordar los testimonios literarios que establecen un parangón entre el rey bíblico y los monarcas y emperadores del Medievo –tanto occidentales como bizantinos²⁶. En manuscritos como la *Biblia de Vivien* (c. 846), o la *Biblia de Esteban Harding* (c. 1109-1111) se establece tal analogía en términos visuales, bien presentando al rey o emperador contemporáneo como *novus David*, o bien caracterizando al monarca bíblico como un soberano medieval en su corte²⁷.

²¹ FINNEY, Paul Corby (1978): pp. 11-12; BARASCH, Moshe (1980): pp. 13-14; ZENGER, Enrich (1998): pp. 268-274. Dichas escenas, no obstante, plantean problemas de identificación desgranados en la copiosa historiografía de las últimas décadas.

²² STERN, Henri (1974): pp. 12-16. Revisan críticamente la hipótesis de una tradición judía del Orfeo-David MURRAY, Sister Charles (1977), y FINNEY, Paul Corby (1978). Al margen de estas primeras imágenes, cabe señalar las representaciones de David músico en códices judíos bajomedievales que muestran en ocasiones claras concomitancias con la ilustración de manuscritos cristianos. Ver al respecto SED-RAJNA, Gabrielle (1979) y su análisis de las analogías con las iniciales del *Beatus* en salterios latinos. Otro ejemplo en el fol. 302 del Ms. Add. 15282 de la British Library de Londres (Alemania, primer cuarto del siglo XIV).

²³ MORALES ALVAREZ, Serafín (2004): pp. 107-108, y p. 123, n. 6. A partir del valor expiatorio de la salmodia y del contexto ritual de la portada, NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2005): pp. 91, 102 y 109-111 incide en una lectura penitencial de la imagen que extiende asimismo a otros ejemplos franceses.

²⁴ *Salterio Chludov* (Constantinopla, c. 850. Moscú, Museo Histórico del Estado, Ms. Gr. 129, fol. 147v.); *Salterio de París* (Constantinopla, mediados del siglo X. París, BnF, Ms. gr. 139, fol. 1v.), u otros salterios más tardíos como el *Barberini* (Constantinopla, último tercio del siglo XI. BAV, Ms. Barb. gr. 372, fol. 248r.) o uno de Mâr Saba (Jerusalén, c. 1090. Londres, BL, Ms. Add. 36928, fol. 44v.), donde es acompañado por la personificación de *Melodia*: CUTLER, Anthony (1979): 47-48. En los salterios llamados “aristocráticos” es habitual la presencia de figuras alegóricas de este tipo, como *Poesia* o *Sofia*: CROCE, Elena (1964): p. 508.

²⁵ KESSLER, Herbert L. (1977): 101, 103-104; BARASH, Moshe (1980): 25.

²⁶ STEGER, Hugo (1961): pp. 121-132.

²⁷ A propósito de la *Biblia de Vivien*, KESSLER, Herbert L. (1977): 109, plantea dicho paralelo visual entre David y el gobernante secular incluso en un plano fisonómico.

La imagen de David y sus músicos gana en complejidad en época altomedieval con la presencia de un cuerpo musical más nutrido que da cabida al elemento juglaresco. Como epítome de música sacra, no es extraño que algunas composiciones enfatizen el contraste de David con la música de tintes profanos encarnada por los juglares, cuya agitada gestualidad y acompañamiento instrumental señalan en ocasiones una diferencia con el espiritual grupo davídico. Esta distinción cualitativa incide en una moralización de la imagen acentuada en época románica²⁸, en paralelo al progresivo enriquecimiento iconográfico del tema. Los valores de armonía y equilibrio expuestos en la teoría musical medieval de raíz boeciana se asocian al monarca como ordenador del cosmos bajo inspiración divina²⁹, estableciendo una dicotomía con el caos de los saltimbanquis y la música profana. El fol. 1r. del *Salterio triplex* de Saint-Remi de Reims (Cambridge, Saint John College, Ms. B. 18), de principios del siglo XII, ha sido señalado por diversos autores como un claro exponente de esta tendencia³⁰. Un caso análogo de diversa consideración moral en función del carácter de una actividad y de su ejecutante afecta a la danza, ensalzada en la figura de David al recibir el Arca y desdeñada en otras situaciones y personajes³¹.

Ya se han comentado algunos de los contextos programáticos en los que se efigió al monarca bíblico en su actividad musical. El caso de los salterios es singularmente pródigo en ejemplos. La imagen se localiza tanto en los frontispicios aludidos como en otras secciones, en especial la inicial “B” que da comienzo al *Beatus* del primer salmo³². La riqueza icónica que presenta su ornato desde época románica ha dado pie a estudios específicos sobre su formulación visual y las escenas o motivos que en ella suelen complementar al monarca bíblico³³: la imagen de Cristo, estableciendo un paralelo tipológico, y temas de caza y lucha o los enfrentamiento con Goliat, el león y el oso, que comportan una alegoría del combate espiritual. Como ocurre con numerosas figuraciones monumentales, la entidad propia que otorga el frontispicio favorece una presentación autónoma de David músico desligada de programas más extensos dedicados a la vida del rey. Sin embargo, en los ciclos ilustrativos de salterios, biblias y libros de horas las escenas musicales pueden compartir protagonismo con otros pasajes señalados de la biografía de David³⁴.

²⁸ No se agota en dicha casuística el complejo papel del juglar, cuyos múltiples matices han sido expuestos por MARCHESIN, Isabelle (1998b). La autora plantea una visión “positiva” de su figura en algunas ilustraciones altomedievales, donde participa de la música espiritual orquestada por David. GUARDIA PONS, Milagros (2000-2001): p. 30, advierte, asimismo, del error que reside en aplicar lecturas genéricas a estas representaciones.

²⁹ MARCHESIN, Isabelle (1998a): pp. 405-408; FAITELLI, Federica (1999): pp. 42-43; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (2005): pp. 130-132; FERREIRA, Manuel Pedro (2010): pp. 12-13; MORÁIS MORÁN, José Alberto (2011): p. 370.

³⁰ SCHMITT, Jean-Claude (1990): pp. 86-90 y 263-264 realiza un análisis de los tipos de música y gestualidad presentes en la ilustración. Vuelven sobre dicha imagen MARCHESIN, Isabelle (1998a): pp. 413-416 y (1998b): pp. 136-139, y CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (2005): pp. 128-129.

³¹ PIETRINI, Sandra (2000); SCHMITT, Jean Claude (1990): pp. 86-92.

³² Numerosos ejemplos de los siglos XIII-XIV citados y reproducidos en SED-RAJNA, Gabrielle (1979): pp. 66-72, y HELSINGER, Howard (1971). Para los ejemplares bizantinos ver CUTLER, Anthony (1979). Otros salmos que recibieron con frecuencia ilustraciones musicales protagonizadas por David son el número 80 (*Exultate Deo*), el 97 (*Cantate Domino*) y el 150 (*Laudate Dominum*). Cfr. FAITELLI, Federica (1999): p. 44.

³³ HELSINGER, Howard (1971); MARTINCIC, Lorena (2000): pp. 496-506; BÜTTNER, Frank O. (2004): pp. 13-19; WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Harald (2004).

³⁴ Con anterioridad a los extensos programas del gótico, son de particular interés los ciclos davídicos del *Salterio Áureo de Saint-Gall* (Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22, c. 883-888 y 890-900), del *Salterio de París* (París, BnF, Ms. gr. 139, mediados del siglo X), de algunos salterios bizantinos de época comnena y de un manuscrito con los *Comentarios a los Salmos* de Pedro Lombardo (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 59, c. 1160-1170). Casos destacados de diversa procedencia en otras artes son las puertas de madera de San Ambrosio

La iconografía musical de David enriquece sus posibilidades en la Baja Edad Media al multiplicar el tipo de instrumentos que toca el monarca –cobran presencia entonces las campanas y el órgano– o recrear desde nuevos presupuestos diversos ambientes áulicos y litúrgicos: la corte de Saúl y del propio David, el Templo de Jerusalén, etc. El carácter regio del personaje, definido visualmente en las imágenes de la Edad Media, se perpetuó en los siglos sucesivos. La Edad Moderna recogió tal legado y no fue extraño incluir dicha imagen en programas de exaltación monárquica (recuérdese, por ejemplo, el grupo de monarcas bíblicos del Patio de los Reyes escurialense), en ámbitos e instrumentos ligados a la práctica musical³⁵, o en los propios libros de canto. Tuvieron cabida también los pasajes de la juventud de David, en particular sus conciertos ante Saúl, y ya al margen de contextos narrativos, comparece frecuentemente acompañado de un grupo de ángeles³⁶. Con todo, la íntima asociación de la música sacra con David tendió a diluirse a favor de otras figuras, en particular la de Santa Cecilia, y ante el auge del perfil profético del monarca³⁷.

Prefiguras y temas afines

El paralelo tipológico David-Cristo es uno de los más evidentes y resulta fundamental en la fortuna iconográfica medieval del soberano. No en vano, el Mesías provenía de la estirpe davídica, y las semejanzas entre determinados episodios de sus respectivas biografías³⁸ facilitaron una identificación que trasciende al conjunto de los salmos³⁹. Por todo ello, no ha de extrañar la inclusión de David músico en las genealogías de Cristo constituidas en torno al árbol de Jesé⁴⁰. Determinadas imágenes del Orfeo-David del primer arte cristiano admiten una lectura en términos cristológicos, y ya se ha aludido al simbolismo de los instrumentos del monarca como alegoría de la cruz.

Ciertas imágenes de David y sus músicos establecen una relación iconográfica con las representaciones de la *Maiestas Domini*⁴¹. En efecto, la comparecencia de cuatro intérpretes junto al monarca pudo entenderse como una imagen de los evangelistas en torno a David-Cristo, rodeado en ocasiones por una mandorla. Ello ha llevado a algún autor a hablar de

de Milán (siglo IV, con profundas restauraciones posteriores), los relieves de cruces insulares de los siglos IX-X, las cubiertas de marfil del *Salterio de la Reina Melisenda* (Jerusalén, c. 1131-1143) en la British Library de Londres o la portada de Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay (Francia, c. 1160-1180). Algunos de los ejemplos referidos son analizados en detalle en ROE, Helen M. (1949); CUTLER, Anthony (1979), y ZENGER, Enrich (1998). Para la iconografía narrativa de David en los salterios ver BÜTTNER, Frank O. (2004): pp. 52-55.

³⁵ Ver el ejemplo analizado por DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008).

³⁶ Artistas como Lucas van Leyden, Domenichino o Rembrandt, por citar solo algunos, reinterpretaron en sus obras las escenas musicales davídicas: Lucas van Leyden, *David tocando el arpa ante Saúl*, 1508 (San Francisco, Fine Arts Museum); Domenichino, *David tocando el arpa*, c. 1620 (Palacio de Versalles, Francia); Rembrandt, *David tocando el arpa ante Saúl*, c. 1630 (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. 498). Cfr. ZENGER, Enrich (1998): pp. 294-297.

³⁷ DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): p. 559.

³⁸ Un repaso a las mismas en CROCE, Elena (1964): pp. 505-507, y OCÓN, Dulce (2006): p. 14.

³⁹ Para su concreción visual en los salterios ver BÜTTNER, Frank O. (2004): pp. 45-47. Un caso singular de relación icónica David-Cristo en un manuscrito con la obra exegética de Casiodoro sobre los salmos en COCHRANE, Laura E. (2007).

⁴⁰ BÜTTNER, Frank O. (2004): p. 44; POZA YAGÜE, Marta (2001). Para un análisis de otros programas escultóricos monumentales hispanos en los que puede establecerse una conexión entre David músico y Cristo ver MORÁIS MORÁN, José Alberto (2011): pp. 358-366.

⁴¹ KESSLER, Herbet L. (1977): p. 108. Algunas imágenes en STEGER, Hugo (1961): láminas 9, 11, 12, 14-17 y 21; CUTLER, Anthony (1979): pp. 52-53, figs. 12-13; MARCHESIN, Isabelle (1998b): p. 131, fig. 1.

*Maiestas Davis Regis*⁴². Las analogías se hacen aún más patentes en imágenes o programas iconográficos que vinculan directamente dichas representaciones. Así ocurre, por ejemplo, en algunas ilustraciones de códices o en el tímpano de David y sus músicos del Baptisterio de Parma (Italia, c. 1196-1216), situado en correspondencia axial a otro con la *Maiestas* y los símbolos de los Evangelistas.

Selección de obras

- Mosaico pavimental, sinagoga de Gaza (Palestina), c. 508-509. Jerusalén, Museo de Israel.
- *Salterio Vespasiano*, ¿Canterbury? (Inglaterra), c. 730. Londres, BL, Ms. Cotton Vespasian A I, fol. 30v.
- Placa de marfil de la cubierta del *Salterio de Dagulfo*, escuela de corte de Carlomagno, c. 783-795. París, Musée du Louvre, MR 370.
- *Salterio de Stuttgart*, Saint-Germain-des-Prés (París, Francia), c. 830. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. Fol. 23, fol. 163v.
- *Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien)*, Tours (Francia), c. 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 215v.
- Fuste de la *Cruz de las Escrituras*, Clonmacnoise (Irlanda), siglo IX.
- *Salterio de París*, Constantinopla, mediados del siglo X. París, BnF, Ms. gr. 139, fol. 1v.
- *Salterio de Egberto*, Reichenau (Alemania), c. 980. Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Ms. CXXXVI, fol. 20v.
- Capitel procedente de la catedral de Jaca (Huesca, España), finales del siglo XI. Jaca, Museo Diocesano de Jaca.
- Relieve procedente de la *Porta Francigena* de la catedral de Santiago de Compostela (España), c. 1101-1111. Santiago de Compostela, catedral, jamba de la Puerta de Platerías.
- Capitel procedente del claustro de La Daurade de Toulouse (Francia), c. 1100-1110. Toulouse, Musée des Augustins, n° inv. 473.
- *Salterio de Saint-Albans*, Inglaterra, c. 1135-1140. Hildesheim (Alemania), Dombibliothek, Ms. St. Godehard 1, pp. 56, 72 y 417.
- Cubierta de marfil del *Salterio de la Reina Melisenda*, Jerusalén, c. 1131-1143. Londres, BL, Ms. Egerton 1139.
- *Biblia de Worms*, Alemania central, tercer cuarto del siglo XII. Londres, BL, Ms. Harley 2804, fol. 3v.
- Árbol de Jesé del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (España), c. 1188.
- Benedetto Antelami y taller, tímpano interior de la portada occidental del Baptisterio de Parma (Italia), c. 1196-1216.
- Vidriera del árbol de Jesé de la girola de la catedral de Troyes (Francia), primer tercio del siglo XIII.
- *Biblia Morgan*, París (Francia), c. 1240-1250. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 39v.

⁴² STEGER, Hugo (1961): pp. 113-117.

- *Salterio*, Hainaut (Bélgica), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 2 A III, fol. 9v.
- *Salterio y Libro de Horas Howard*, ¿Londres? (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, BL, Ms. Arundel 83, fol. 55v.
- Juan de Malinas, estalo bajo de la sillería de coro de la catedral de León (España), c. 1467-1481.
- Jean Colombe (atr.), *Horas al uso de Roma*, ¿Reims? (Francia), c. 1480-1485. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 148, fol. 134v.
- Georges Trubert, *Diurnal de René II de Lorena*, Nancy (Francia), 1492-1493. París, BnF, Ms. Latin 10491, fol. 154v.

Bibliografía

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Rosario (2003): “La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León”, *Revista de Musicología*, vol. XXVI, nº 1, pp. 77-126.

BARASCH, Moshe (1980): “The David Mosaic in Gaza”, *Assaph*, vol. I, pp. 1-41.

BÜTTNER, Frank O. (2004): “Der illuminierte Psalter im Westen”. En: BÜTTNER, Frank O. (ed): *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*. Brepols, Turnhout, pp. 1-106.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (2005): “El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación”. En: VILLANUEVA, Carlos (coord.): *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*. Xunta de Galicia, pp. 119-164.

COCHRANE, Laura E. (2007): “‘The Wine in the Vines and the Foliage in the Roots’: Representations of David in the Durham Cassiodorus”, *Studies in iconography*, vol. 28, pp. 23-50.

CROCE, Elena (1964): “David. Iconografía”. En: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IV, Roma, cols. 502-511.

CUTLER, Anthony (1979): “A Psalter from Mar Saba and the Evolution of the Byzantine David Cycle”, *Journal of Jewish Art*, vol. 6, pp. 39-63.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2005): “Iconografía musical: David, el rey músico”, *Sequentia. Música e intermedialidad*, nº 3 [http://www.coralsanjuandedios.es/sequentia/art_david.htm, último acceso 20/11/2012].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “David músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert”. En: CHAPARRO, César, GARCÍA, José Julio, ROSO, José, y UREÑA, Jesús (eds.): *Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Editora Regional de Extremadura, Mérida, t. II, pp. 553-570.

FAITELLI, Federica (1999): “La leggenda del re suonatore. Re David e la musica nel Medioevo”, *Art e dossier*, vol. 14, nº 145, pp. 41-44.

FERREIRA, Manuel Pedro (2010): “Recordando o rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia”, *Medievalista*, nº 8. Disponible en línea: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/ferreira8005.html>

FINNEY, Paul Corby (1978): “Orpheus-David: A Connection in Iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?”, *Journal of Jewish Art*, vol. 5, pp. 6-15.

GUARDIA PONS, Milagros (2000-2001): “*Ioculatores et saltator*. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí”, *Locus amœnus*, nº 5, pp. 11-32. Disponible en línea: <http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n5p11.pdf>

HELSINGER, Howard (1971): “Images on the *Beatus* Page of some Medieval Psalters”, *The Art Bulletin*, vol. LIII, nº 2, pp. 161-176.

HOURIHANE, Colum (ed.) (2002): *King David in the Index of Christian Art*. Index of Christian Art – Princeton University Press, Princeton.

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

MARCHESIN, Isabelle (1998a): “Le corps musical dans les miniatures psalmiques carolingiennes et romanes”. En: *Le geste et les gestes au Moyen Âge*. CUERMA, Aix-en-Provence, pp. 403-427.

MARCHESIN, Isabelle (1998b): “Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l’histrión médiéval”, *Cahiers de civilisation médiévale*, año 41, nº 2, pp. 127-139.

Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1998_num_41_162_2717

MARTINCIC, Lorena (2000): “Iconografía del Davide músico nella miniatura medievale dall’VIII al XIII secolo”, *Rivista storica italiana*, año CXII, fasc. II, pp. 475-509.

MIHÁLYI, Melinda (1994): “Davide”. En: ROMANINI, Angiola Maria (dir.): *Enciclopedia dell’Arte Medievale*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. V, pp. 635-638.

MORÁIS MORÁN, José Alberto (2011): “La efigie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la *apotheosis* celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León”. En: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (coord.): *Imágenes del poder en la Edad Media. Tomo II. Estudios in Memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*. Universidad de León, León, pp. 355-374.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (2004): *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela.

MURRAY, Sister Charles (1977): “The Christian Orpheus”, *Cahiers Archéologiques*, vol. XXVI, pp. 19-27.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2005): “David, el *canticum* y la *iucunditas* en el siglo XII”. En: VILLANUEVA, Carlos (coord.): *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*. Xunta de Galicia, pp. 89-117.

OCÓN ALONSO, Dulce (1996): “Aspectos musicales en el arte románico y protogótico”, *Cuadernos de sección. Música*, nº 8, pp. 117-129. Disponible en línea: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/08/08117129.pdf>

OCÓN ALONSO, Dulce (2006): “El rey David y otros músicos del arte románico”, *Románico*, nº 2, pp. 12-19.

PIETRINI, Sandra (2000): “La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell’immaginario biblico medievale”, *Quaderni medievali*, año XXV, n° 50, pp. 45-73.

POPE, Isabel (1966): “King David and his musicians in Spanish Romanesque Sculpture”. En: LaRUE, Jan, y otros (eds.): *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*. W.W. Norton, Nueva York, pp. 693-703.

PORRAS ROBLES, Faustino (2007): “La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XVI, n° 32, pp. 301-331.

POZA YAGÜE, Marta (2001): “Santo Domingo de la Calzada - Silos - Compostela. Las representaciones del ‘Árbol de Jesé’ en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIV, n° 295, pp. 301-313. Disponible en línea: <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewArticle/384>

ROE, Helen M. (1949): “The ‘David Cycle’ in Early Irish Art”, *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 79, n° 1-2, pp. 39-59.

SALMEN, Walter (2003): “Die Vielzahl der Attribute des musizierenden un ‘springenden’ David”. En: DIETRICH, Walter; HERKOMMER, Hubert (eds.): *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*. Universitätsverlag, Friburgo (Suiza) – W. Kohlhammer, Stuttgart, pp. 687-730.

SCHMITT, Jean-Claude (1990): *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*. Gallimard, Paris.

SED-RAJNA, Gabrielle (1979): “The illustrations of the Kaufmann *Mishneh Torah*”, *Journal of Jewish Art*, vol. 6, pp. 64-77.

SIMON, Sonia C. (1980): “David et ses musiciennes: iconographie d’un chapiteau de Jaca”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 11, pp. 239-249.

STEENBOCK, Frauke (2004): “Psalterien mit kostbaren Einbäden”. En: BÜTTNER, Frank O. (ed): *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*. Brepols, Turnhout, pp. 435-440.

STEGER, Hugo (1961): *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters des Mittelalters, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*. Hans Carl, Nürnberg.

STERN, Henri (1974): “Orphée dans l’art paléochrétien”, en *Cahiers Archéologiques*, vol. XXIII, pp. 1-16.

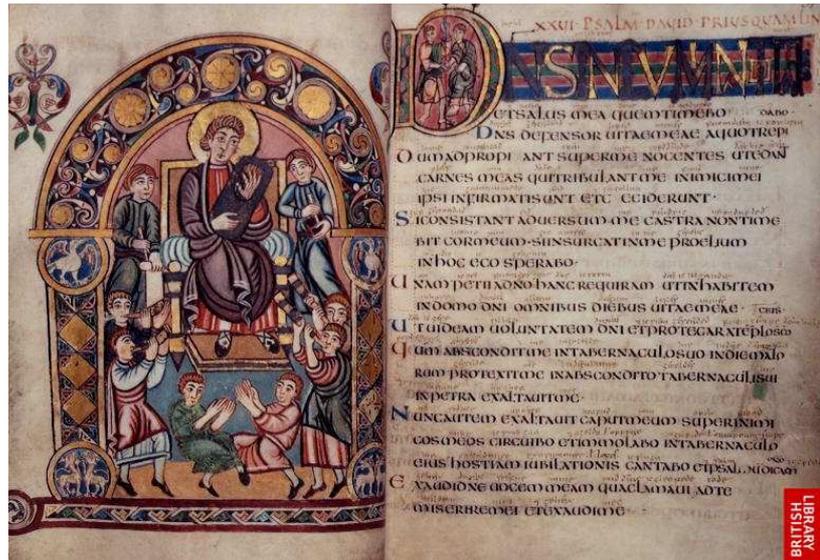
WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Harald (2004): “Die Beatus-Seiten der sog. thüringisch-sächsischen Malerschule. Vom Bild für die Welt zum wahren Bild Christi”. En: BÜTTNER, Frank O. (ed): *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*. Brepols, Turnhout, pp. 413-426.

ZENGER, Enrich (1998): “David as Musician and Poet: Plotted and Painted”. En: EXUM, J. Cheryl; MOORE, Stephen D. (eds.): *Biblical Studies. Cultural Studies. The Third Sheffield Colloquium*. Sheffield Academic Press, Sheffield, pp. 263-298.



Mosaico pavimental, sinagoga de Gaza, c. 508-509. Jerusalén, Museo de Israel.

<http://members.bib-arch.org/image.asp?PubID=BSBA&Volume=37&Issue=01&ImageID=01402&SourcePage=publication.asp&UserID=0&> [captura 20/11/2012]



Salterio Vespasiano, ¿Canterbury?, c. 730. Londres, BL, Ms. Cotton Vespasian A I, fol. 30v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourPopUpMax.asp?TourID=3> [captura 20/11/2012]



▲ Placa de marfil de la cubierta del Salterio de Dagulfo, escuela de corte de Carlomagno, c. 783-795. París, Musée du Louvre, MR 370.

<http://www.europeana.eu/portal/record/03903/4F1F8C9484E21EB42FB27389C4F5F142759AC33B.html?start=2> [captura 20/11/2012]

► Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien), Tours (Francia), c. 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 215v.

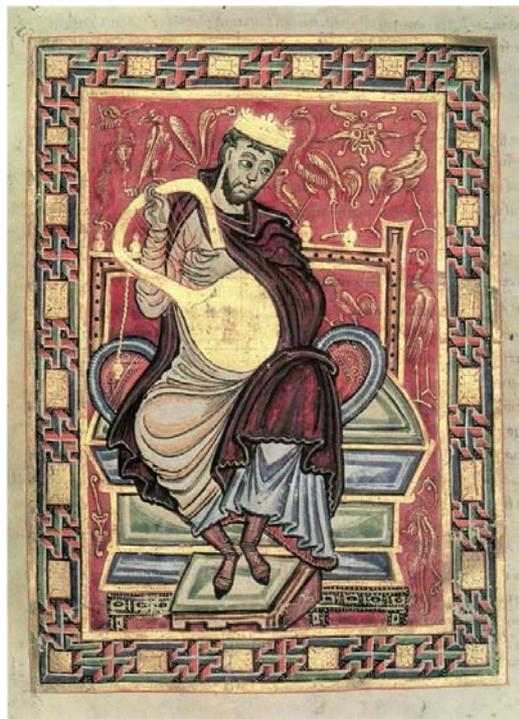
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f438.image> [captura 20/11/2012]





Salterio de París, Constantinopla, mediados del siglo X. París, BnF, Ms. gr. 139, fol. 1v.

<http://apah.lakegeneva.badger.groupfusion.net/modules/groups/homepagefiles/49961-87537-59175-10.jpg> [captura 20/11/2012]



Salterio de Egbert, Reichenau (Alemania), c. 980. Cividale (Italia), Museo Archeologico Nazionale, Ms. CXXXVI, fol. 20v.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3/Egbert-Psalter%2C_fol._20v.jpg/432px-Egbert-Psalter%2C_fol._20v.jpg [captura 20/11/2012]



▲ **Capitel procedente de la catedral de Jaca (Huesca, España), finales del siglo XI. Jaca, Museo Diocesano de Jaca.**

[Foto: autor]

◀ **Relieve procedente de la *Porta Francigena* (c. 1101-1111) de la catedral de Santiago de Compostela (España).**

[Foto: autor]

▶ ***Biblia de Worms*, Alemania central, tercer cuarto del siglo XII. Londres, BL, Ms. Harley 2804, fol. 3v.**

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cmid/E102/E102183.jpg> [captura 20/11/2012]





▲ Capitel procedente del claustro de La Daurade de Toulouse (c. 1100-1110). Toulouse (Francia), Musée des Augustins, nº inv. 473.

▼ Cubierta de marfil del *Salterio de la Reina Melisenda*, Jerusalén, c. 1131-1143. Londres, BL, Ms. Egerton 1139.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Kslides%5Cmid/K018/K018868.jpg> [captura 20/11/2012]

[Foto: autor]

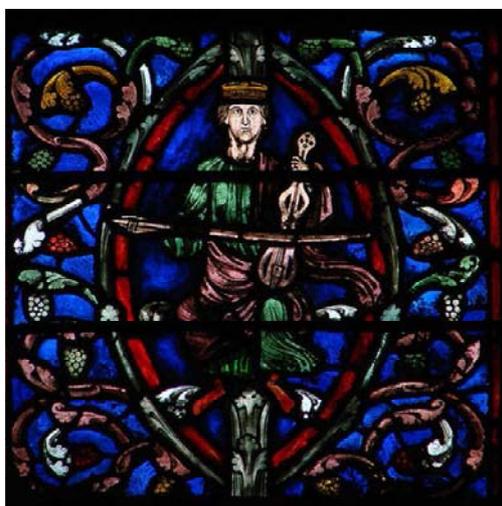
▼ Benedetto Antelami y taller, tímpano interior de la portada occidental del Baptisterio de Parma (Italia), c. 1196-1216.

<http://www.shakespeareinitaly.it/battisteroredavide.jpg> [captura 20/11/2012]



Detalle del parteluz del Pórtico de la Gloria (c. 1188) de la catedral de Santiago de Compostela (España).

[Foto: autor]



◀ Vidriera del árbol de Jesé de la girola de la catedral de Troyes (Francia), primer tercio del siglo XIII, detalle.

http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Vitrail_Arbre_de_Jess%C3%A9_Cath%C3%A9drale_Troyes_200208_2.jpg [captura 20/11/2012]

▶ *Salterio*, Hainaut (Bélgica), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 2 A III, fol. 9v.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Kslides%5Cmid/K042/K042477.jpg> [captura 20/11/2012]



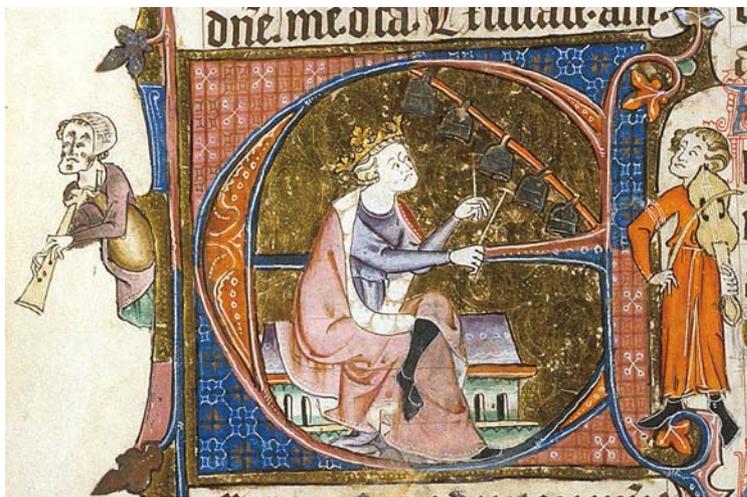
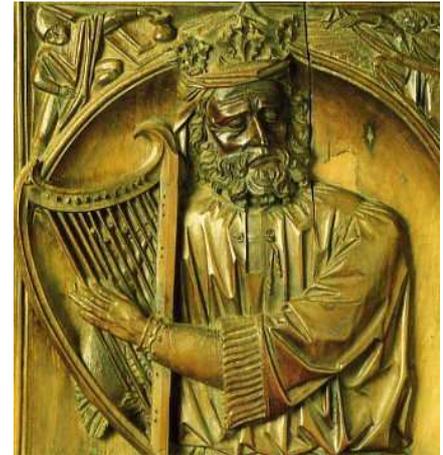


◀ **Biblia Morgan**, París, c. 1240-1250. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 39v.

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Morgan-bible-fl-39.jpg> [captura 20/11/2012]

▼ **Juan de Malinas**, estalo bajo de la sillería de coro de la catedral de León, c. 1467-1481.

<http://www.saber.es/web/imagenes/galeria/provincia-leon/252c.jpg> [captura 20/11/2012]



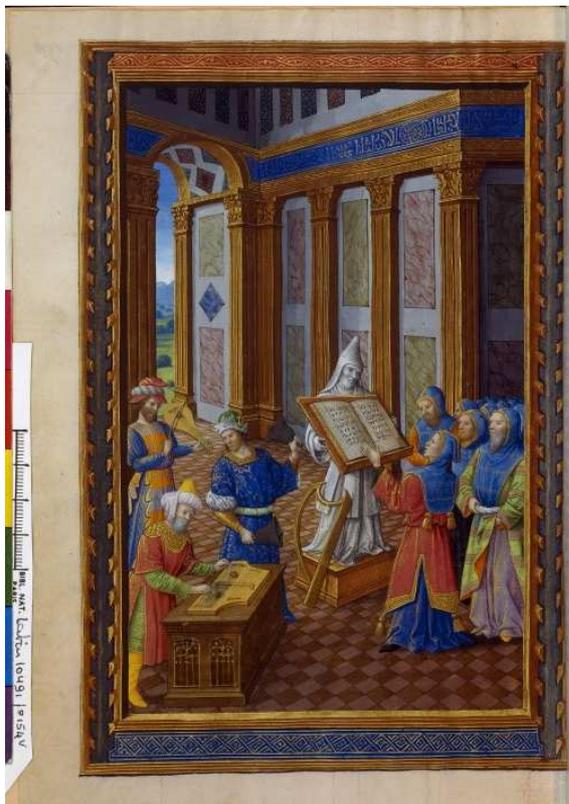
▲ **Salterio y Libro de Horas** Howard, ¿Londres? (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, The British Library, Ms. Arundel 83, fol. 55v.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ksli des%5Cbig/K055/K055055.jpg> [captura 20/11/2012]



▲ **Jean Colombe (atr.), Horas al uso de Roma**, ¿Reims?, c. 1480-1485. Besançon, Bibl. Municipale, Ms. 148, fol. 134v.

http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/besancon_065-08.htm [captura 20/11/2012]



◀ **Georges Trubert, Diurnal de René II de Lorena**, Nancy (Francia), 1492-1493. París, BnF, Ms. Latin 10491, fol. 154v.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-08010819&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> [captura 20/11/2012]

LA EPIFANÍA

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Resumen: Con el término *Epifanía* nos referimos a la representación de los tres Reyes Magos en el momento de adorar al Niño en Belén y ofrecerle sus presentes.

La Epifanía es la primera *Teofanía*, esto es, la primera manifestación del Hijo de Dios eligiendo a unos gentiles para indicar la universalidad de su mensaje salvífico.

Es uno de los episodios más característicos y representados del Ciclo de la Infancia de Cristo¹ porque con él la Iglesia quiere simbolizar la idea de salvación para toda la humanidad, no solo al pueblo de Israel, como simboliza la Adoración de los Pastores².

Palabras clave: Epifanía; Adoración de los Reyes; Adoración de los Magos; Los Tres Reyes Magos; Los Magos de Oriente; Ciclo de la Infancia.

Abstract: The term Epiphany makes reference to the representation of the Three Magi adoring baby Jesus and giving Him their gifts in the manger in Bethlehem.

The Epiphany is considered the first theophany, which means that, by choosing this group of gentiles, the Son of God made his first universal call to salvation.

Furthermore, it is one of the most typical and depicted scenes from the childhood of Christ due to the fact that it alludes to the redemption of humanity whilst the Adoration of the shepherds restricts the divine message to the people of Israel.

Keywords: Epiphany; Three Magi adoring Christ; Infancy of Christ.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Resulta complejo sintetizar el episodio de los Magos, ya que dependiendo de las fuentes, los detalles varían. Lo que nos dice el evangelio de Mateo es que, tras el nacimiento de Cristo, unos magos venidos de Oriente acuden a visitar a Herodes y le preguntan por el lugar en que se encuentra el Mesías, ya que tienen intención de adorarlo. Herodes les indica que se halla en Belén y les pide que después de adorarlo vuelvan para darle más detalles. Los magos parten hacia Belén siguiendo la estrella que les venía guiando desde Oriente. El astro se detiene sobre el Niño. Inmediatamente ven al Niño con su Madre y lo adoran ofreciéndole oro, incienso y mirra. En sueños se les advierte de las oscuras intenciones de Herodes, de modo que no regresan a darle más información. Poco después Herodes ordenará la matanza de los inocentes, casi como consecuencia directa de este episodio.

Otras fuentes agregarán detalles sobre el número de magos, sus nombres, su origen, la edad del niño, etc., aspectos sobre los que nos detendremos en el epígrafe referido a las *fuentes escritas*.

¹ Véase en relación GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010).

² GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel (1988): p. 4.

El tema de la Epifanía aparece en el Evangelio de San Mateo de manera escueta (Mt. 2, 1-12). No menciona el número de magos, a quienes se denomina como tales considerando que serían unos sabios astrólogos procedentes de Persia que fueron siguiendo la estela de una estrella.

Si bien esta fuente canónica no precisa su número, y aunque al decir que ofrecen al Niño oro, incienso y mirra, podría deducirse que eran tres –número que más tarde se generalizaría–, en las primeras representaciones artísticas aparecen en número de dos o cuatro. Llegó incluso a pensarse que fueron doce, como las tribus de Israel y los apóstoles³. Teológicamente, con el número tres hacían alusión a la Trinidad, cifra que permitía relacionarlos con las edades de la vida y considerarlos delegados de las tres partes del mundo conocido.

Tampoco mencionan los primeros textos sus nombres, aunque en el Evangelio Armenio de la Infancia (siglo VI) se los nombra ya como Melchor, Gaspar y Baltasar⁴. En la obra *Excerptiones patrum, collectanea et flores*, atribuida falsamente a Beda el Venerable (c. 672-735) se los describe identificándolos con su nombre, los dones ofrendados por cada uno y su significado, además se alude por primera vez al color oscuro de la piel de Baltasar:

“El primero de los magos fue Melchor, un anciano de largos cabellos y cumplidas barbas...quien ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven imberbe de piel encendida, honró a Jesús presentándole el incienso, ofrenda que manifestaba su divinidad. El tercero, llamado Baltasar, de piel oscura (fuscus) y con toda su barba, testimonió con la ofrenda de la mirra, que el hijo del hombre tenía que morir”

Estos nombres se popularizan en la Edad Media a partir de su inclusión en el *Liber Pontificalis* del siglo IX⁵. La caracterización que se describe en el texto reproducido fue la que se siguió de manera habitual, siendo lo más frecuente la representación de dos reyes barbados y uno lampiño.

En cualquier caso, las formas más habituales de representar la Epifanía en el arte medieval son las que se describen a continuación.

La Virgen sedente muestra al Niño en su regazo a los Reyes Magos. A menudo uno de ellos ya se postra ante el Niño mientras los otros esperan con sus presentes. Además de las figuras, también forma parte de la escena la estrella que los sirvió de guía⁶, la cual puede disponerse sobre el Niño y en ocasiones es señalada por uno de los magos, mostrándosela a otro de sus compañeros, con el que establece de este modo comunicación.

El Niño generalmente bendice a los regios visitantes, aunque en obras tardías, a partir del siglo XIV, puede adoptar una actitud más infantil que aporta un sentido más narrativo⁷.

Junto a estos personajes principales, a partir del periodo gótico suele estar presente San José, normalmente en un plano secundario; también puede figurar el séquito de los Magos, así como los donantes en las obras más tardías, como en el *Tríptico de los Reyes Magos* de Hans Memling (Museo Nacional del Prado, Madrid), donde en la escena de la Presentación en el templo, Santa Ana y el joven que aparece al fondo tienen los rasgos de los donantes. Incluso los Reyes pueden adoptar la fisonomía de personajes contemporáneos; así, en la obra comentada, dos de ellos retratan a Felipe el Bueno y a Carlos el Temerario, el más viejo.

³ RÉAU, Louis (1996): p. 249. Orígenes (185-224) fue quien dedujo que serían tres a partir del número de dones.

⁴ Véase el epígrafe de “Fuentes escritas”.

⁵ RÉAU, Louis (1996): p. 250; GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel (1988): pp. 14-15.

⁶ GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel (1988): p. 15.

⁷ RÉAU, Louis (1996): p. 259.

En algunas representaciones, como en el arco triunfal de la basílica de Santa María la Mayor (Roma), la Virgen se acompaña de una anciana que podría representar a la partera Salomé, a quien al no creer en la virginidad de María se le secó la mano con la que quiso comprobarla, siendo curada al extenderla sobre el Niño⁸. La presencia de las parteras también fue asumida por los dramas litúrgicos⁹, repercutiendo en algún caso en la iconografía.

La escena transcurre en la gruta de Belén, aunque las fuentes evangélicas no precisan claramente el lugar ni el tiempo en que sucedió.

En las obras más antiguas estos personajes visten a la moda oriental con túnica corta, pantalones denominados *shawar* ajustados a las piernas y tocados con el gorro frigio o *pileus* por considerarse que eran magos oriundos de Persia, como van ataviados en San Apolinar el Nuevo (Rávena). Al adquirir su consideración de magos un matiz peyorativo, se los transformó en reyes¹⁰, vistiéndose como tales, según la moda de la época, y tocándose con corona que puede cambiarse por un lujoso tocado en las obras clasificadas en fechas más tardías. A este respecto hay que hacer notar que en los últimos siglos de la Edad Media la escena adquiere un carácter cortesano y su indumentaria se hace más extravagante y sofisticada, como se puede apreciar en la obra de este tema de Gentile da Fabriano (1423) donde los personajes visten ricos trajes de brocados y terciopelos y se cubren con fantásticos tocados. En muchos casos son un referente de la moda no solo en su indumentaria, sino en complementos como guantes, armas, turbantes, etc. Sirvan como ejemplo los guantes del rey en el *Apocalipsis* del Metropolitan Museum of Art – The Cloisters (Ms. 68174, fol. 2r), fechado en el siglo XIV.

En las obras más tempranas no hay diferencias aparentes entre ellos, pasando después a representar las tres edades de la vida –juventud, madurez y vejez–. El *Catalogus Sanctorum* (siglo XV) determinó sus edades en 60, 40 y 20 años. Como representantes de las distintas razas y del tributo que le rinde al Niño toda la humanidad, se los vinculó con los descendientes de los hijos de Noé: Sem habría partido a Asia, Cam a África y Jafet a Europa¹¹. El rey que venía de Asia era el de más edad, el maduro era el procedente de Europa y el más joven el originario de África. Pero la fijación de sus tipos tardó en consolidarse. Así, en San Apolinar el Nuevo (Rávena) Gaspar es el viejo, Melchor es el joven imberbe y Baltasar el maduro; en las pinturas murales de Navasa (Museo Diocesano de Jaca), el rey viejo es Gaspar y el maduro Melchor; y en el *Frontal de Aviá* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), el maduro es Baltasar y el joven Gaspar. La alteración en los nombres y su caracterización será habitual en la Europa medieval¹².

Los presentes que ofrecen los Reyes al Niño son, como se narra en el Evangelio Armenio de la Infancia y se recoge en la cita del Pseudo-Beda transcrita más arriba, oro, por su condición de rey; incienso, por su condición divina, y mirra, por su condición humana. Este significado fue retomado por los teólogos adquiriendo en épocas tardías un carácter

⁸ *Evangelio Armenio de la Infancia*, IX, 5-6.

⁹ CASTRO CARIDAD, Eva (2001): p. 182.

¹⁰ Fue Tertuliano quien convirtió a estos sabios astrólogos en reyes basándose en los Salmos (Sal. 72, 10-11) y en Isaías (Is. 60, 3). En el siglo X se generaliza este tratamiento: RÉAU, Louis (1996): p. 248; GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel (1988): p. 13.

¹¹ En las tradiciones judías se dice a propósito de las distintas razas que Yahvé envió a un ángel a la tierra a recoger el polvo necesario para crear al hombre y la tierra le dio polvo blanco, negro y cobrizo: GRAVES, Robert; PATAI, Rafael (1986): p. 58.

¹² RÉAU, Louis (1996): p. 252. Baltasar puede simbolizar a Europa, Melchor a Asia y Gaspar a África. AMO HORGA, Luz María de (2009): p. 250.

mucho más prosaico¹³. Estos presentes le son ofrecidos al Niño con las manos veladas en señal de respeto en las obras más tempranas, y posteriormente en cofres y recipientes de gran lujo adaptados a la moda del momento. Así podemos destacar, por ejemplo, el bote de marfil y el olifante del mismo material que sujetan estos personajes en la escena pintada por Giotto di Bondone a comienzos del siglo XIV en la Capilla Scrovegni (Padua).

Las fuentes no son precisas en cuanto a quién hizo entrega de cada uno de los obsequios, aunque iconográficamente lo más habitual es que el rey viejo le ofrezca oro, mientras es difícil precisar que guardan los recipientes los otros dos. Al señalar el Evangelio del Pseudo-Mateo que cada uno ofreció al Niño una moneda de oro¹⁴, en algunas Epifanías el rey que hace la ofrenda le entrega tres monedas áureas, como en el tímpano de la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo (c. 1300), donde se desarrollan distintas escenas de la historia, posiblemente vinculado al *Auto de los Reyes Magos* que se representaba en la sede catedralicia y a la misa de Epifanía, que adquiriría en este lugar un significado especial.

Fuentes escritas

Como se ha dicho, solo menciona este episodio el Evangelio de Mateo (Mt. 2, 1-11), el cual narra la llegada de los magos a Jerusalén donde preguntan a Herodes sobre el rey que acaba de nacer, la adoración del Niño en Belén y su marcha sin pasar por Jerusalén, al contrario de lo solicitado por Herodes. En los versículos 10-11 es donde se inspira fundamentalmente esta iconografía:

“Y al ver la estrella, se regocijaron con muy grande gozo. Y al entrar en la casa, vieron al niño con su madre María, y postrándose, lo adoraron; y abriendo sus tesoros le ofrecieron presentes: oro, incienso y mirra”

La narración se desarrolla de forma más detallada en los evangelios apócrifos. Lo refieren el *Protoevangelio de Santiago*, el *Pseudo-Mateo*, el *Evangelio Árabe de la Infancia*, el *Evangelio de Taciano*, y el *Evangelio Armenio de la Infancia*, este último el más prolijo –a la vez que controvertido desde el punto de vista canónico– de donde se extraen detalles que conformarán su iconografía.

Además de estas fuentes, a lo largo de la Edad Media el tema es tratado por diferentes autores. Ya se ha citado a Pseudo-Beda, cuyo texto aporta datos de interés para la iconografía. El *Liber de Infantia Salvatoris*, escrito entre los siglos VII y IX, refunde el Pseudo-Mateo y goza de gran difusión en la Europa occidental medieval¹⁵. En la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine (cap. XIV)¹⁶, se recogen las tradiciones medievales comentadas sobre esta leyenda. A finales del siglo XIII las *Meditationes de Vita Chirsti* de Pseudo-Buenaventura introducen elementos más humanistas con una devoción más personal que tendrán su continuación en la *devotio moderna* desarrollada en los dos siglos siguientes. Hacia 1370, el carmelita alemán Juan de Hildesheim escribe la *Historia de los Reyes Magos*¹⁷ y aporta datos sobre el aspecto físico tanto de María como de los reyes: de dónde eran originarios, el simbolismo de las ofrendas, etc. Por último, la abadesa clarisa de origen valenciano sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*, publicada póstumamente en 1497, también introduce detalles narrativos en este tema con la intención de que los simples e ignorantes pudieran meditar sobre la vida de Cristo, aunque su influencia sobrepasa los límites de este estudio.

¹³ RÉAU, Louis (1996): p. 253, y los argumentos de JACOBO DE LA VORÁGINE (1989): pp. 96-97.

¹⁴ Véase el epígrafe de “Fuentes escritas”.

¹⁵ PUIG, Armand (2008): p. 200; GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel (1988): p. 14.

¹⁶ JACOBO DE LA VORÁGINE (1989): pp. 91-97.

¹⁷ Véase HILDESHEIM, Juan de (2002).

Se recogen a continuación los textos apócrifos en su traducción al castellano:

- Y he aquí que la estrella que habían visto en Oriente los precedió hasta que llegaron a la gruta, y se detuvo por encima de la entrada de ésta. Y los magos vieron al niño con su madre María, y sacaron de sus bagajes presentes de oro, de incienso y de mirra (*Protoevangelio de Santiago*, XXI, 3).
- Y, transcurridos dos años, vinieron de Oriente a Jerusalén unos magos, que traían consigo grandes ofrendas... Y al dirigirse los magos a Bethlehem, la estrella les apareció en el camino, como para servirles de guía, hasta que llegaron a donde estaba el niño. Y los magos, al divisar la estrella, se llenaron de alegría, y, entrando en su casa, vieron al niño Jesús, que reposaba en el seno de su madre. Entonces descubrieron sus tesoros, e hicieron a María y a José muy ricos presentes. Al niño mismo cada uno le ofrecieron una pieza de oro. Después, uno ofreció oro, otro incienso y otro mirra (*Pseudo-Mateo*, XVI, 1-2).
- Y la noche misma en que el Señor Jesús nació en Bethlehem de Judea, en la época del rey Herodes, un ángel guardián fue enviado a Persia. Y apareció a las gentes del país bajo la forma de una estrella muy brillante, que iluminaba toda la tierra de los persas [...]. Y los reyes dijeron [...]: ¿Qué es este signo que observamos? Y [...] contestaron [...]: Ha nacido el rey de los reyes, el dios de los dioses, la luz emanada de la luz. [...]. Vayamos a ofrecerle presentes, y a adorarlo [...]. Oro, incienso y mirra. Entonces tres reyes, hijos de los reyes de Persia, tomaron, como por una disposición misteriosa, uno tres libras de oro, otro tres libras de incienso y el tercero tres libras de mirra [...]. Y se pusieron en marcha, guiados por la estrella que les había aparecido. [...].

La estrella, que iba delante de ellos, [...] se detuvo por encima de la caverna en que naciera el niño Jesús [...]. Y penetraron en la caverna, donde encontraron a María, a José y al niño envuelto en pañales y recostado en el pesebre. Y, ofreciéndole sus presentes, lo adoraron. Luego saludaron a sus padres, los cuales estaban estupefactos, contemplando a aquellos tres hijos de reyes, con la tiara en la cabeza y arrodillados en adoración ante el recién nacido, sin plantear ninguna cuestión a su respecto. Y María y José les preguntaron: ¿De dónde sois? Y ellos les contestaron: Somos de Persia. [...].

Y María, agarrando uno de los pañales de Jesús, se lo dio a manera de elogio. Y [...] el ángel que les había servido antes de guía, se les presentó de nuevo bajo forma de estrella. Y lo siguieron, conducidos por su luz, hasta su llegada a su país (*Evangelio Árabe de la Infancia*, VII, 1-4).

- Los magos de Oriente, [...] que llevaban consigo un ejército numeroso, llegaron a la ciudad de Jerusalén. El primero era Melkon, rey de los persas; el segundo, Gaspar, rey de los indios; y el tercero, Baltasar, rey de los árabes. [...] tan pronto el ángel hubo anunciado a la Virgen María su futura maternidad, marchó, llevado por el Espíritu Santo, a advertir a los reyes que fuesen a adorar al niño recién nacido. Y ellos [...] se reunieron en un mismo sitio, y la estrella que los precedía, los condujo, con sus tropas, a la ciudad de Jerusalén, después de nueve meses de viaje. [...].

El primer rey, Melkon, aportaba, como presentes, mirra, áloe, muselina, púrpura, cintas de lino, y también los libros escritos y sellados por el dedo de Dios. El segundo rey, Gaspar, aportaba, en honor del niño, nardo, cinamomo, canela e incienso. Y el tercer rey, Baltasar, traía consigo oro, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros de gran precio. [...].

Y he aquí la estrella [...] se puso sobre donde estaba el niño Jesús. Y, regocijándose con muy grande gozo, bajaron cada cual de su montura, e inmediatamente hicieron sonar sus bocinas, sus pífanos, sus tamboriles, sus arpas y todos los demás instrumentos de música, en honor del recién nacido, hijo del rey de Israel [...].

Y los magos llegaron gozosos a la entrada de la caverna. Y, divisando al niño en el pesebre de los animales, se prosternaron ante él, con la faz contra la tierra [...]. Y cada uno aportaba sus presentes, y los ofrecía.

En primer término se adelantó Gaspar, rey de la India, llevando nardo, cinamomo, canela, incienso y otras esencias olorosas y aromáticas, que esparcieron un perfume de inmortalidad en la gruta. Después Baltasar, rey de la Arabia, abriendo el cofre de sus opulentos tesoros, sacó de él, para ofrecérselos al niño, oro, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros de gran precio. A su vez, Melkon, rey de la Persia, presentó mirra, áloe, muselina, púrpura y cintas de lino. [...].

¡Asombroso es lo que acabamos de ver en tan pobre reducto, desprovisto de todo! [...]. ¿Qué signo maravilloso hemos contemplado aquí, y qué prodigio nos ha aparecido a cada uno? [...]. Contémonos nuestra visión respectiva. [...]. Y el rey Gaspar contestó: Reconocí en él al hijo de Dios encarnado, sentado en un trono de gloria, y a las legiones de los ángeles incorpóricas, que formaron su cortejo [...]. Y Baltasar contestó: se me presentó a modo de un hijo de rey, rodeado de un ejército numeroso, que lo adoraba de rodillas [...]. Y Melkon expuso: yo lo vi como hijo del hombre, como ser de carne y hueso, y también lo vi muerto corporalmente entre suplicios, y más tarde levantándose vivo del sepulcro (*Evangelio Armenio de la Infancia*, XI, 1-25).

- Y la estrella que habían visto en Oriente iba ante ellos, hasta que, llegando, se situó sobre donde estaba el niño. Y, viendo la estrella, se regocijaron grandemente. Y, entrando en la casa, vieron al niño con su madre María. Y, postrándose, lo adoraron, y abrieron sus tesoros, y le ofrecieron oro, incienso y mirra (*Evangelio de Taciano*, VIII, 8-11).

Otras fuentes

Fueron de gran importancia para la configuración de esta iconografía los autos y piezas teatrales que se representaron en toda Europa a lo largo de la Edad Media y fueron incorporando detalles y actitudes que luego se vieron reflejadas en el arte¹⁸.

El *Auto de los Reyes Magos* (Biblioteca Nacional, Madrid), una de las primeras piezas teatrales castellanas de esta índole procedente de la biblioteca del cabildo de la catedral de Toledo y fechada probablemente en el siglo XII, recoge las tradiciones anteriores e incluye la entrega de presentes como muestra de la condición divina del recién nacido.

Soportes y técnicas

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

Extensión geográfica y cronológica

La adoración de los Magos es uno de los temas iconográficos más tempranos porque constituyó la fiesta litúrgica conmemorativa de la Natividad en el primer cristianismo al ser la primera manifestación en la que se desvela el misterio de la divinidad de Jesús¹⁹. Su trascendencia con carácter propagandístico en la primitiva Iglesia pretendía avalar la nueva religión por parte de los gentiles y abundar en el carácter divino de Cristo. Lo que empezó siendo un símbolo, ganó en narratividad con el paso del tiempo, al ser suplantada por la escena del nacimiento para representar la Natividad y añadirse acontecimientos adicionales que podían llegar a conformar un ciclo, como el de la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo.

En las representaciones más antiguas hay una apropiación de la iconografía imperial. La ofrenda de regalos se convierte en el momento preferido, tomando como referencia la continuidad del refrendo político bajo forma de procesión tributaria que los romanos imponían a los pueblos vencidos²⁰. De este modo se pretendía mostrar la necesidad de ofrendar dones a la Iglesia, por lo que fue un tema propio de las catacumbas y los sarcófagos para dar a entender las donaciones que había realizado el difunto, cuya generosidad era recompensada con su salvación. Mediante esta iconografía se pretendía también estimular a los vivos a donar parte de sus bienes.

Como todavía no se había fijado el número de magos, en la Catacumba de los santos Pedro y Marcelino son dos, dispuestos a ambos lados del trono con la Virgen y el Niño; en la Catacumba de Domitila son cuatro. Como ya se ha comentado, en los mosaicos del arco triunfal de Santa María la Mayor (Roma) son tres, disponiéndose dos a un lado y uno al otro; el Niño, ya infante, se sienta solo en un trono flanqueado por su Madre y la partera Salomé.

¹⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 289-316. Véase un amplio estudio sobre estas representaciones litúrgicas en COLCHERO GARRIDO, María Teresa (2005).

¹⁹ GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel (1988): p. 16.

²⁰ GRAU-DIECKMANN, Patricia (2002).

En los relieves de los sarcófagos, la Virgen entronizada con el Niño se muestra de perfil y recibe los presentes de los magos que se disponen en fila uno tras otro, como es el caso de la representación de la Epifanía en el sarcófago dogmático (c. 330-340) de los Museos Vaticanos, donde también aparece San José tras el trono de María, o en el sarcófago de Layos (Museu Marès, Barcelona). En este periodo, visten siempre a la moda oriental y es habitual representar el momento de la presentación de las ofrendas, por lo que los protagonistas se dirigen hacia el Niño flexionando las rodillas y comenzando la *proskynesis*.

La iconografía se mantiene sin variaciones a lo largo de la Antigüedad Tardía y el periodo prerrománico, como se puede ver en el altar de Ratchis (Cividale) –donde los personajes todavía visten a la moda oriental y el más cercano al Niño inclina su cabeza en señal de adoración–, en una página del *Antifonario Mozárabe* de la catedral de León y en un relieve del Museo Arqueológico Provincial de Orense, donde el personaje del centro se muestra de rodillas en señal de adoración.

El culto medieval a los Magos se acrecentó cuando sus reliquias se trasladaron a Colonia. Según la leyenda, Santa Elena, madre del emperador Constantino, llevó las reliquias a Constantinopla desde Saba, donde habrían muerto. Eustorgio de Milán en el siglo V las transportó a la capital del Milanesado, custodiándose en la iglesia de su advocación. Y en 1164, coincidiendo con la invasión de Milán por Federico Barbarroja, el arzobispo de Colonia, Reinaldo de Dassel, las trasladó a su diócesis y se reconstruyó su catedral como gran relicario para tan importantes restos²¹.

A partir del periodo románico la Epifanía se convirtió en un vehículo de conceptualización teológica importante no solo para la vida religiosa, sino también para la política feudal, como un modo de exaltación del poder temporal y de la generosidad de los donantes. Es un periodo en el que prolifera esta iconografía tanto en tímpanos de portadas, capiteles, pintura mural, sobre tabla, miniatura, esmaltes, etc. Los personajes ya se representan como reyes, con largas túnicas y coronados, y dos de ellos barbados. Iconográficamente se impone la adoración, donde uno de los reyes en actitud genuflexa presenta los dones al Niño, como podemos ver, por citar algún ejemplo, en las pinturas de la ermita de la Santa Cruz de Maderuelo (Museo del Prado, Madrid), o de Santa María de Taüll (MNAC, Barcelona); entre tanto, los otros dos magos dialogan en torno a la estrella que es señalada por uno de ellos.

En el arte occidental la genuflexión con una rodilla apoyada en tierra caracterizará el acto de adoración al Niño siguiendo la ceremonia feudal del homenaje del vasallo a su señor²², mientras en el arte oriental la adoración se realiza mediante la *proskynesis* o *prostatio*.

En el periodo gótico se reafirma esta temática; la figura de San José se hace más constante y el acto de adoración por parte de los reyes gana en vehemencia, de modo que es frecuente que el rey bese el pie del Niño en señal de vasallaje, siguiendo el pasaje de las *Meditationes de Vita Christi* de Pseudo-Buenaventura²³, y que el Niño toque la cabeza del rey en correspondencia, como se puede observar, entre otras obras, en el tímpano de Santiago de Agüero (Huesca), de finales del siglo XII, o en la tabla de Gentile da Fabriano (Galleria degli Uffizi, Florencia, 1423). A partir del siglo XIV se añaden elementos anecdóticos que enriquecen la escena, como el cortejo de los reyes que se puede ver en esta última obra.

²¹ RÉAU, Louis (1996): pp. 250.

²² RÉAU, Louis (1996): p. 260.

²³ “Entonces besaron los pies del Niño con reverencia y devoción”. En relación con el *Liber de Infantia Salvatoris*, donde se dice que cada mago “va besando por separado la planta del infante”.

En el siglo XIV hace su aparición la figura del rey negro, reforzando el mensaje de la universalidad de la salvación²⁴. Ya hemos comentado cómo en el Pseudo-Beda ya se menciona el color *foscus* de Baltasar, pero en la Edad Media se pensaba que los negros constituían una raza condenada y degenerada como descendientes de Cam, el hijo de Noé que se burló de su desnudez (Gn. 9, 22-27), por eso su inclusión en la iconografía es tardía. Una de las primeras obras donde aparece es en la *Adoración de los Reyes* de Altichiero da Zevio (Oratorio di San Giorgio, Padua, 1384), y en la tabla del *Altar Wurzach* de Hans Multscher (Gemäldegalerie, Berlín, 1437) ya se muestra totalmente caracterizado. Pero la figura del rey negro no se hará habitual hasta el siglo XVI y la mayoría de las Adoraciones de los Reyes del siglo XV siguen mostrando a los tres de raza blanca.

Tras el descubrimiento de América, un indígena americano puede sumarse al grupo o sustituir al negro, como en la *Epifanía* de Vasco Fernandes del Museu de Grão Vasco (Viseu), fechada c. 1505, donde el rey negro es sustituido por un indígena brasileño tupinamba.

Los Reyes Magos asumieron entre otros patronazgos el de los viajeros y peregrinos.

Precedentes, transformaciones y proyección

La conformación plástica de la Epifanía partió de la iconografía imperial donde los vencidos rendían obediencia al emperador en forma de procesión tributaria, representaciones tomadas a su vez del ritual oriental. De hecho, en el arte bizantino –o de influencia bizantina– es frecuente encontrar a los magos ofreciendo los presentes con las manos veladas en señal de respeto, gesto que se toma del protocolo imperial bizantino, tal como puede verse, por ejemplo, en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo de Rávena.

A lo largo del tiempo el tema se transformó y se pasó de la presentación de las ofrendas a la adoración del Niño manifestada como un acto de vasallaje y homenaje al rey de reyes, como ya se ha comentado, manteniéndose los tipos iconográficos y la esencia de la escena en los distintos periodos artísticos.

Por otra parte, en la Edad Media la Epifanía no sólo se representó como tema aislado, sino también como ciclo. De hecho, a partir de los apócrifos se creó una leyenda en torno a los Reyes Magos configurando una serie de escenas que junto a la adoración formaban su historia: la aparición de la estrella a los reyes, la cabalgata y su encuentro, la visita a Herodes, la advertencia en sueños por el ángel y el regreso de los reyes a sus tierras²⁵.

El tema tuvo absoluta continuidad en la Edad Moderna, manteniendo sus rasgos esenciales, aunque incorporando novedades en la búsqueda de la universalidad de los magos. Así podría señalarse, como ya se ha comentado, no sólo la incorporación del tercer rey negro, sino inclusive un rey con rasgos indígenas americanos, testimonio del conocimiento de nuevas razas tras el descubrimiento de América, incidiendo en el carácter universal del cristianismo.

Prefiguras y temas afines

Literariamente los precedentes de la llegada de los magos de Oriente siguiendo a una estrella se pueden rastrear en distintos libros del Antiguo Testamento: Nm. 24, 17; Sal. 72, 10-15; Is. 49, 23 y 60, 5-16.

²⁴ RÉAU, Louis (1996): p. 252; GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel (1988): p. 15.

²⁵ RÉAU, Louis (1996): pp. 254-266.

Una prefiguración de la Adoración de los Reyes en el Antiguo Testamento se encuentra en la visita de la reina de Saba a Salomón en Jerusalén (1R. 10, 1-29).

Se pueden considerar afines a la Epifanía los temas del ciclo de la infancia, especialmente la Adoración de los Pastores.

Selección de obras²⁶

- Catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, Roma (Italia), s. III, pintura al fresco.
- Catacumba de Domitila, Roma (Italia), s. IV, pintura al fresco.
- Sarcófago de Layos (Toledo, España), c. 310-325, relieve en piedra. Barcelona, Museu Marès.
- Sarcófago dogmático, c. 330-340, relieve en piedra. Musei Vaticani.
- Mosaico del arco triunfal de Santa Maria Maggiore, Roma (Italia), c. 432.
- Mosaico de la nave de San Apolinar el Nuevo, Rávena (Italia), s. VI.
- Altar de Ratchis, mediados del siglo VIII, relieve en piedra. Cividale del Friuli (Italia), Museo Cristiano.
- Relieve en piedra procedente de San Juan de Cambas, Castro Caldelas (Orense, España), finales del s. X – comienzos del s. XI. Orense, Museo Arqueológico Provincial.
- *Antifonario de León*, siglo X, pintura sobre pergamino. Archivo de la Catedral de León (España), Ms. 8, fol. 83v.
- Ábside de la iglesia de Santa María de Taüll, Lérida (España), c. 1123, pintura mural. Barcelona, MNAC.
- Pinturas murales de la Asunción de Navasa (Huesca, España), segunda mitad del siglo XII. Jaca, Museo Diocesano de Jaca.
- Sepulcro de San Ramón, catedral de Roda de Isábena (Huesca, España), c. 1170, relieve en piedra.
- *Frontal de Aviá*, siglo XIII, temple sobre tabla. Barcelona, MNAC.
- *Codex Bruchsal*, c. 1220, pintura sobre pergamino. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, fol 11r.
- Giotto, Capilla Scrovegni, Padua (Italia), c. 1303-1305, pintura al fresco.
- Altichiero da Zevio, murales del Oratorio di San Giorgio, Padua (Italia), 1384.
- Lorenzo Monaco, *Adoración de los Magos*, 1421-1422, temple sobre tabla. Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Gentile da Fabriano, *Adoración de los Magos*, 1423, temple sobre tabla. Florencia, Galleria degli Uffizi.
- Hans Multscher, *Altar Wurzach*, 1437, óleo sobre tabla. Berlín, Gemäldegalerie.

²⁶ Véase un importante repertorio de imágenes en: <http://web.tiscali.it/artegiove/Galleria/Epifania/> y http://www.claustro.com/NueTestamento/Epifania/Webpages/Catalogo_Epifania.htm.

- Hans Memling, *Tríptico de la Epifanía*, c. 1479-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- *Tríptico de los Magos*, c. 1500, madera policromada, Colegiata de Covarrubias (Burgos, España).

Bibliografía

AMO HORGA, Luz María de (2009): “La iconografía de la Navidad. I: Ciclo de la Navidad o Encarnación”. En: *La Natividad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Ediciones Escorialenses (EDES), Madrid, pp. 233-252. Disponible en línea:

http://www.todalanavidad.es/LA_ICONOGRAFIA_DE_LA_NAVIDAD.pdf

CARDINI, Franco (2001): *Los Tres Reyes Magos. Historia y leyenda*. Península, Madrid.

CASTRO CARIDAD, Eva (2001): *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*. Akal, Madrid.

COLCHERO GARRIDO, María Teresa (2005): *La Adoración de los Reyes*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Disponible en línea: www.filosofia.buap.mx/ELTEATROEVANGELIZADOR.pdf

FORSYTH, Ilene H. (1968): “Magi and Majesty. A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”, *Art Bulletin*, vol. 50, pp. 215-222.

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

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): “El Nacimiento de Cristo”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. II, nº 4, pp. 41-59.

Disponible en línea: <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37882.pdf>

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

GRAU-DIECKMANN, Patricia (2002): “Una iconografía polémica: los magos de Oriente”, *Mirabilia: Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, nº 2. Disponible en línea: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/magos.html>

GRAVES, Robert; PATAI, Rafael (1986): *Los mitos hebreos*. Alianza Editorial, Madrid.

HILDESHEIM, Juan de (2002): *El libro de los Reyes Magos*, edición de A.M. di Nola. Encuentro, Madrid.

JACOBO DE LA VORÁGINE (1989): *La Leyenda Dorada*, 2 vols. Alianza Editorial, Madrid (1ª edición 1982).

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

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): *La Navidad en el arte medieval*. Encuentro, Madrid.

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

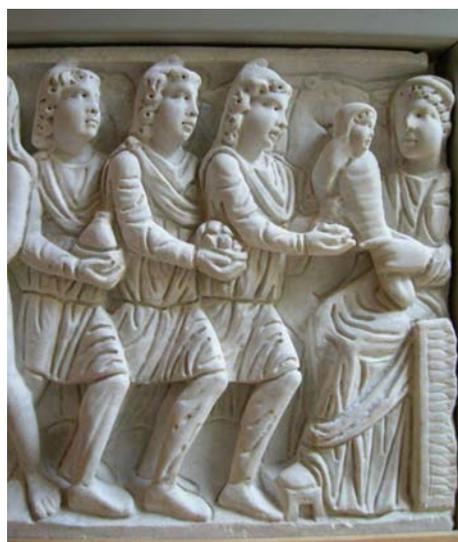
RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona (1ª edición 1956-1959).

STUDIO GIOVE, *La Epifanía en el Medievo*, <http://web.tiscali.it/artegiove/Galleria/Epifania/>

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel (2007): *La Navidad en las artes plásticas del barroco español: la escultura*. Fundación Universitaria Española, Madrid.



Epifanía. Catacumba de Domitila, Roma (Italia), pintura al fresco, siglo IV.



Epifanía. Sarcófago de Layos (Toledo, España), c. 310-325, relieve en piedra. Barcelona, Museu Marès.

<http://saludyromanico.blogspot.com.es/2008/12/la-otra-epifana.html> [captura 20/11/2012]



Epifanía. Sarcófago dogmático, c. 330-340, relieve en piedra. Musei Vaticani.

http://2.bp.blogspot.com/-DQ2DCbCfhiE/TufH-E2Ln9I/AAAAAAAAAkI/WEcqJkIbxs/s640/4319274825_bb1e1b30b0_z%255B1%255D.jpg [captura 20/11/2012]



Epifanía. Roma (Italia), Santa Maria Maggiore, arco triunfal, c. 432.

http://www.30giorni.it/upload/articoli_immagini_interne/38-09-011.jpg [captura 20/11/2012]



Epifanía. Rávena (Italia), San Apolinare el Nuevo, siglo VI.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Magi_%281%29.jpg [captura 20/11/2012]



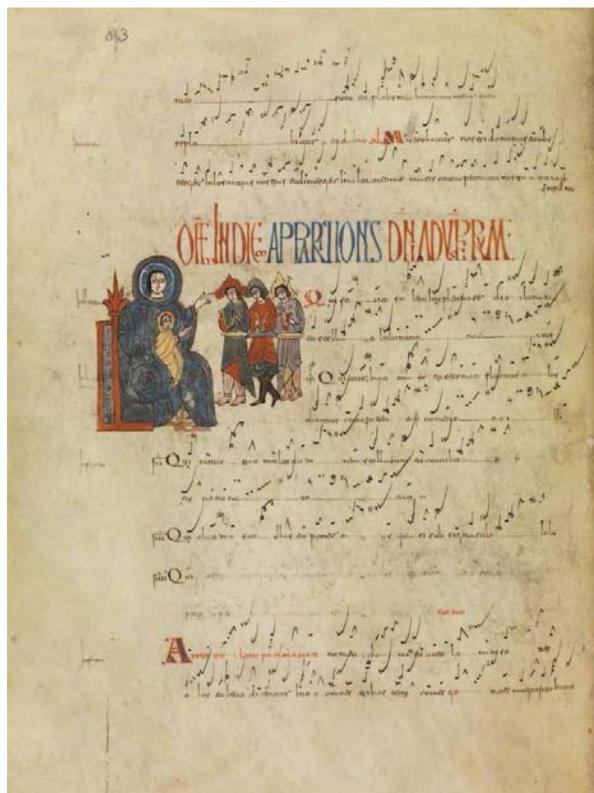
Epifanía. Altar de Ratchis, mediados del siglo VIII, relieve en piedra. Cividale del Friuli (Italia), Museo Cristiano.

http://ec-dejavu.ru/images/f/flowers_west_18c.jpg
[captura 20/11/2012]



Epifanía. Relieve en piedra procedente de San Juan de Cambas, Castro Caldelas (Orense, España), finales del s. X - comienzos del s. XI. Orense, Museo Arqueológico Provincial.

http://www.musarqourense.xunta.es/es/peza_mes/relevo-da-epifania/ [captura 20/11/2012]



Epifanía. Antifonario de León, siglo X. Archivo de la Catedral de León (España), Ms. 8, fol. 83v.

<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=449895>
[captura 20/11/2012]



Epifanía. Ábside de la iglesia de Sta. María de Taüll, Llérida (España), c. 1123. Barcelona, MNAC.

http://art.mnac.cat/image_big.html?id=015863-000
[captura 20/11/2012]



Epifanía. Pinturas murales de la Asunción de Navasa (Huesca, España), segunda mitad del siglo XII. Jaca, Museo Diocesano de Jaca.

[foto: Fco. de Asís García]



▲ *Epifanía. Sepulchro de San Ramón, catedral de Roda de Isábena (Huesca, España), c. 1170.*

<http://encinarosa-elarbolmiamigo.blogspot.com.es/2011/01/el-rio-isabena-fuente-de-vida-y-belleza.html> [captura 20/11/2012]

► *Epifanía. Codex Bruchsal, c. 1220. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, fol 11r.*

http://4.bp.blogspot.com/_DAMs68hf4ns/TSVw12cLLII/AAAAAACag/mUzpoY6MZ8I/s640/Codex_Bruchsal_1_11r+magi.jpg [captura 20/11/2012]



Epifanía. Giotto, Capilla Scrovegni, Padua (Italia), c. 1303-1305, pintura mural al fresco.

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_No._18_Scenes_from_the_Life_of_Christ_-_2._Adoration_of_the_Magi_-_WGA09195.jpg [captura 20/11/2012]



Adoración de los Magos. Altichiero da Zevio, murales del Oratorio di San Giorgio, Padua (Italia), 1384.

http://www.flickr.com/photos/ana_sudani/5908090605/
[captura 20/11/2012]



Adoración de los Magos. Lorenzo Monaco, *Adoración de los Magos*, 1421-1422, temple sobre tabla. Florencia, Galleria degli Uffizi.

<http://www.wga.hu/art/l/lorenzo/monaco/2/44monaco.jpg>
[captura 20/11/2012]



▲ Gentile da Fabriano, *Adoración de los Magos*, 1423, temple sobre tabla. Florencia, Galleria degli Uffizi.

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gentile_da_Fabriano_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg [captura 20/11/2012]

◀ *Adoración de los Magos*. Hans Multscher, *Altar Wurzach*, 1437, óleo sobre tabla. Berlín, Gemäldegalerie.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Multscher_-_The_Adoration_of_the_Magi_-_WGA16330.jpg [captura 20/11/2012]



Adoración de los Magos. Hans Memling, *Tríptico de la Epifanía*, c. 1479-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Memling_028.jpg [captura 20/11/2012]



***Tríptico de los Magos*, c. 1500, madera policromada, Colegiata de Covarrubias (Burgos, España).**

https://lh4.googleusercontent.com/_Mlcby7YZXjk/TWA07V0eWal/AAAAAAAAHtM/kBuL3pJGwFA/tripitico%20de%20%20Covarrubias.jpg [captura 20/11/2012]

EL GRIFO

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

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

Resumen: Dentro del repertorio iconográfico medieval se identifica con frecuencia la imagen del grifo, un ser fantástico que adopta el aspecto de un felino alado y cuyo origen remoto se rastrea en las antiguas civilizaciones del Próximo Oriente, alcanzando una gran difusión en la Antigüedad Clásica. Esta criatura desempeñó frecuentemente en el Medievo el papel de guardián, desarrollando un destacado valor apotropaico y de protección a los difuntos. Asimismo, como muchos otros elementos de la mitología antigua, fue incorporado a los bestiarios, siendo moralizado y pasando a integrar los programas iconográficos figurativos religiosos, adoptando variados –y a veces contrapuestos– significados, ya fuera como encarnación de Cristo o del propio Satán.

Palabras clave: Grifo; Bestiario medieval; Animal mítico

Abstract: The medieval iconographic repertoire frequently identifies the image of the griffon –a fantastic being taking on the appearance of a winged feline. Traceable in the ancient civilizations of the Near East, the remote origin of the griffon becomes prevalent in Classical Antiquity. In the Middle Ages this creature often acted as a guardian and developed an outstanding apotropaic and protective value for the deceased. Just as many other elements of ancient mythology, the griffon became incorporated into bestiaries and was moralized. It then went on to integrate figurative religious iconographic programs by adopting varied and sometimes conflicting meanings either as an incarnation of Christ or of Satan himself.

Keywords: Griffon; Medieval Bestiary; Mythical Animal

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

La versátil apariencia de esta criatura mítica es el producto de la ósmosis entre las diferentes culturas precristianas¹. Como resultado de la unión de préstamos diversos, especialmente grecolatinos, surge en la Edad Media el grifo como un animal híbrido, una composición imaginaria obtenida a partir de la fusión de los atributos corporales de dos animales reales, considerados tradicionalmente nobles, como son el león, rey de las bestias, y el águila, reina de los pájaros. Generalmente se presenta con forma de cuadrúpedo, con cuerpo, cola y garras de felino, pero dotado de alas y cabeza de rapaz, así como con un poderoso pico en forma de gancho, específico de esta ave de presa. Se advierten, sin embargo, con frecuencia pequeñas diferencias a la hora de realizar la asociación de rasgos morfológicos, especialmente en la forma de las patas, que pueden adoptar distintas tipologías: las anteriores semejantes a las del águila y las posteriores de león, o las cuatro iguales tomadas de cualquiera de ellos.

Esta bestia suele exhibir además orejas medianas y puntiagudas, y a veces un llamativo bulto en la frente, que no se corresponden con ninguna de sus especies de

¹ DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 131.

referencia, pero que le otorgan un inconfundible aspecto. Ocasionalmente muestra también una perilla que nace de su garganta, y una gorguera o penacho en el cuello, bien con escamas de reptil, cubierto de plumas como un ave, o con pelaje de mamífero.

Los grifos son representados habitualmente en posición estática con las cuatro extremidades apoyadas en el suelo, con una pata elevada en actitud de marcha, o sujetando entre sus garras otros animales, como bueyes o caballos. Más raramente aparecen atacando o siendo atacados por humanos. Es usual que aparezcan afrontados o contrapuestos en parejas.

Fuentes escritas²

Los primeros testimonios escritos que hacen referencia a esta criatura mítica se localizan en la literatura griega. En torno al año 450 a.C., el célebre historiador Heródoto menciona a los grifos como guardianes del oro de la región de Hiperborea en su célebre *Historia* (III, 116; IV, 13), citando como el origen de su información la desaparecida *Arimaspea* escrita en el siglo VII a.C. por el viajero y poeta Aristeas de Proconeso³.

El dramaturgo Esquilo (siglo V a.C.), bebiendo de la misma fuente, hace también referencia a estos seres en su tragedia *Prometeo encadenado*, ambientada en la desolada y lejana Escitia⁴.

Ctesias de Cnido, por su parte, narra en el capítulo XXVI de su obra *Índica* (Historia de la India), escrita a principios del siglo IV a.C., que el oro asiático era de difícil acceso porque se encontraba en “altas montañas habitadas por grifos, una raza de pájaros de cuatro patas tan grandes como lobos y con patas y garras de león”⁵.

No obstante, el conocimiento acerca de los grifos será transmitido esencialmente por autores latinos a las generaciones posteriores. La *Historia Natural* de Plinio el Viejo (siglo I d.C.) aporta nuevos datos para la aproximación a estos animales fantásticos⁶. Además de aludir a su terrible pico en forma de gancho, este autor fue el primero en mencionar sus alas y orejas puntiagudas, dos rasgos característicos de su representación artística. Asimismo señala por primera vez que los grifos remueven una arena que contiene oro para construir sus madrigueras.

Apolonio de Tyana, un autor contemporáneo de Plinio, añadió más detalles a esta descripción. Aparte de referirse una vez más a su poderoso pico y a su tamaño parecido al de los leones, manifiesta que sus alas no son auténticas alas de pájaro, sino solo membranas palmeadas que ayudan a los grifos a dar pequeños saltos cuando combaten⁷.

² Son numerosísimas las fuentes escritas que a lo largo de la historia han hecho referencia al grifo. Recogemos aquí solo una selección de los textos clásicos y medievales más relevantes. Buena parte de ellos han sido compilados en DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): pp. 156-179. Vid. el anexo dedicado a las fuentes textuales.

³ Personaje de probable origen legendario. Vid. MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): pp. 41-42, y DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 134.

⁴ Versos 803 y ss. Citado en DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 156. Vid. ARMOUR, Peter (1995): p. 76.

⁵ MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): p. 42; DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 133.

⁶ *Historia Natural*, VII, 10; X, 136; XXXIII, 66.

⁷ FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio*, III, 48.

Hacia el 170 d.C. Pausanias cita de nuevo al legendario Aristeas de Proconeso y amplía los detalles ofrecidos por Plinio, proporcionando la imagen del grifo que se universalizará en los textos posteriores⁸.

Asimismo es interesante la versión de Claudio Eliano, un compilador romano de historia natural, en su *Historia de los animales* (c. 200 d.C.), al profundizar en los rasgos característicos del grifo, recogiendo tradiciones orales y escritas en las que señala a Ctesias de Cnido⁹.

Otros notables escritores latinos que trataron del grifo en sus obras fueron Lucrecio en *De rerum natura* (siglo I a.C.), el geógrafo Pomponius Mela en su libro titulado *De situ orbis* (siglo I d.C.)¹⁰ o Cayo Julio Solino en *Collectanea rerum memorabilium*¹¹, sin olvidar al poeta Virgilio (siglo I a.C.), que en una de sus églogas alude a la proverbial hostilidad entre grifos y caballos, montura habitual de sus enemigos humanos, los Arimaspos¹². En el siglo IV d.C. Servio, en su *Comentario al libro de las Bucólicas de Virgilio*, hace referencia al grifo como símbolo de Apolo¹³.

Además del conocimiento de esta bestia aportado por los autores clásicos, la Edad Media asimilará la información vertida en las Sagradas Escrituras, a través de dos breves referencias en el contexto de las instrucciones de Moisés a los Israelitas sobre los animales impuros, que indicaban que el grifo no debía ser consumido ni utilizado en los sacrificios¹⁴. Las citas bíblicas le otorgaban, al igual que a otros seres aludidos en ellas, una consideración especial, la de las criaturas de cuya existencia no se puede dudar aunque no se hayan visto, y que eran apropiadas para encarnar un simbolismo religioso y moral¹⁵. Precisamente en estas referencias veterotestamentarias se fundamentará su consideración maligna.

Una mención al grifo se localiza igualmente en la segunda edición del *Fisiólogo griego*, pionero de los bestiarios, compuesto en el ámbito bizantino en el siglo V o VI, alrededor de tres siglos después de la redacción original alejandrina. El redactor lo considera un ave, relacionándolo con el Sol¹⁶.

Entre los Padres de la Iglesia, San Jerónimo destaca su carácter temible y su condición de guardián¹⁷, al igual que San Agustín, posible autor de un temprano lapidario, donde se reconoce a esta especie por primera vez como representante de los espíritus infernales¹⁸. Juan Casiano, por su parte, tilda de dañina la mirada del grifo y la equipara a la del basilisco¹⁹.

Los autores eclesiásticos medievales recogieron toda la herencia literaria transferida por los escritores grecolatinos en cuanto a los rasgos anatómicos y los territorios donde

⁸ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 24, 5-6.

⁹ *Historia de los animales*, IV, 27. Vid. MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): pp. 44-45, y ARMOUR, Peter (1995): p. 78.

¹⁰ *Corografía*, II, cap. I; III, cap. 62. Vid. ARMOUR, Peter (1995): p. 78.

¹¹ *De las cosas maravillosas del mundo*, 15, 22-23. Vid. ARMOUR, Peter (1995): p. 78.

¹² *Bucólicas*, VII, 27. Vid. ARMOUR, Peter (1995): pp. 78-79.

¹³ DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 134.

¹⁴ Lv. 11, 13-14; Dt. 14, 11-12.

¹⁵ DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 138.

¹⁶ *Ibid.*, y MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): p. 138.

¹⁷ *Epistolae (Cartas)* (PL 22, col. 1073).

¹⁸ *Tractatus de XII Lapidibus* (PL 40, col. 1229).

¹⁹ *Collationes* (PL 49, col. 1014).

habitaba el grifo, pero arrinconaron la simbología pagana, creando una nueva. Una de las informaciones más relevantes la aporta San Isidoro de Sevilla (siglo VII), cuya descripción de esta criatura incorporada en el capítulo XII de sus *Etimologías* pasará íntegra a los bestiarios y será repetida con frecuencia. Es reproducida literalmente por algunos escritores posteriores como Rabano Mauro (m. 856)²⁰.

El monje benedictino Beda el Venerable introduce en su obra *Explanatio Apocalypsis* consideraciones sobre los grifos como seres demoníacos. Le sigue de cerca Haymón de Halberstadt, así como Marbodo de Rennes. Igualmente, en el *Exordium magnun*, el protagonista se enfrenta a la tentación de un grifo, es decir, de un demonio alado. Idéntico texto se reproduce en la obra de Herberto de las Torres (siglo XII), *De miraculis*, cap. XIX.

En el siglo XII, Honorio de Autun (1090-1152), en *De image mundi* nos ofrece la primera y única alusión conocida a los macrobios como contrincantes de los grifos, señalándolos en otro de sus textos como paradigmas de aquellos seres de cuya existencia nadie duda, aun sin haberlos visto. Bruno de Asti, en sus consideraciones sobre los animales del arca de Noé incluidas en su *Sententiae*, no considera al grifo entre las aves, sino entre los cuadrúpedos. Esto marca una diferencia con Hugo de San Víctor, que lo clasifica como uno de los cinco seres vivos de mayor tamaño²¹. A este le sigue Adán Escoto, que copia prácticamente de forma literal su texto.

El grifo se incluye en buena parte de los bestiarios, un género de escritos alegórico-moralizantes desarrollados sobre una base naturalista que llegó a ser muy popular en la Edad Media. En su mayoría, sus textos se limitan esencialmente a repetir la información proporcionada en las *Etimologías* de San Isidoro respecto a esta criatura²².

El tratamiento que las enciclopedias medievales dieron al grifo relegaba los aspectos simbólicos y morales que los escritores eclesiásticos habían incorporado a la tradición grecolatina. Sin embargo, ciertos autores intercalaron en sus textos recordatorios que ayudaban a los lectores a no apartarse de los principios señalados por la Iglesia. Fue el caso de Alexander Neckam, Tomás de Cantimpré, la docta monja germana Hildegarda de Bingen²³, Bartolomeo Ánglico, Cándido Decembrio o Alberto Magno. Entre estos libros enciclopédicos destacó el *Hortus sanitatis*, publicado en 1491, pues ampliaba detalles en torno al grifo tomados de fuentes diversas.

El grifo está presente igualmente en los relatos de viajeros medievales o Libros de Maravillas de la Edad Media (*Mirabilia*). Según un texto redactado en el siglo XII, un ejemplar enorme atacó al santo irlandés San Brandán y a sus acompañantes en su peregrinaje a través del Atlántico²⁴. Dentro de su *Libro de las maravillas*, en la parte dedicada a la India, Marco Polo diferencia claramente entre el grifo y el pájaro Roc, especie muy abundante en las islas próximas a Mogedaxo según el relato de aquellos que lo habían visto²⁵.

²⁰ *De Universo*, cap. IV.

²¹ ARMOUR, Peter (1995): p. 84.

²² Una recopilación de textos relativos al grifo extraídos de diferentes bestiarios medievales en MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): pp. 138-143. Vid. también DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): pp. 140-144.

²³ ARMOUR, Peter (1995): pp. 88-89.

²⁴ BENEDEIT (1983): cap. XXI, pp. 37-38.

²⁵ MARCO POLO (1983): libro II, CXCII, pp. 425-426.

Asimismo se cita al grifo, entre otros, en el relato de los viajes de sir John Mandeville o Juan de Mandavila, personaje de dudosa existencia, que destaca de esta criatura su tamaño y fuerza descomunal, o en el viaje del hebreo Benjamín de Tudela (siglo XII), donde se vuelve a introducir la imagen del navegante en peligro atacado por esta bestia.

Soportes y técnicas

La figura del grifo se localiza a lo largo del Medievo plasmada en innumerables soportes y ejecutada en muy variadas técnicas. Sobresalen aquellos ejemplos elaborados en bulto redondo, o alto y bajo relieve, fabricados tanto en piedra, como en metales o marfil. Igualmente se rastrea su presencia en obras pictóricas, alcanzando una gran divulgación asimismo en el ámbito de los manuscritos iluminados.

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía del grifo se extiende por todo el dilatado lapso temporal que comprende la Edad Media, abarcando un amplio espectro cultural y geográfico. Se localizan manifestaciones artísticas de este tema en Bizancio, sobre todo a partir de la Segunda Edad de Oro, e igualmente en el Occidente cristiano, circunscritas principalmente a los períodos Románico y Gótico. Asimismo, esta bestia mítica se convirtió en una representación zoomorfa frecuente en los territorios del Islam, destacando su difusión en al-Andalus, sur de Italia y Norte de África, al emplearse con asiduidad en la ornamentación de piezas suntuarias.

Precedentes, transformaciones y proyección

Animales tipo grifo, que adoptan bajo diferentes combinaciones los rasgos de pájaros y mamíferos, aparecieron más o menos simultáneamente en Egipto y Mesopotamia en una fecha tan temprana como el año 3000 a.C.²⁶ En el arte predinástico y dinástico arcaico egipcio, esta bestia, provista de cabeza de halcón, buitre u otro pájaro de presa, se utilizó como personificación del faraón vencedor de sus enemigos, simbolizados por una serpiente entre sus garras²⁷. La misma fisonomía mutable se reconoce en Mesopotamia, donde fue considerado, en cambio, un animal terrible, y se le asoció con demonios y otras fuerzas hostiles, así como con Nergal, el dios del inframundo. El triunfo sobre el mal se expresó gráficamente a través de diferentes divinidades o héroes combatiendo con grifos, montados en ellos o bien ocupando tronos o carros sostenidos o tirados por estas bestias²⁸.

Desde Egipto y el Próximo Oriente el uso del grifo se extendió a Siria, Palestina y Anatolia, y más tarde a Chipre. Hacia 1700 a.C. fue asimilado en Creta, donde comenzó a incorporarse en edificios y objetos artísticos como protector o guardián ahuyentador del mal, tal como se advierte ya en las pinturas del salón del trono del rey Minos del palacio de Cnosos²⁹.

Ampliamente difundido en el Mediterráneo, este ser imaginario se convirtió en un motivo muy popular en el arte griego a partir del 700 a.C. Precisamente nuestra palabra grifo procede del término griego *gryps*, que significa “ganchudo”, en alusión a la forma curvada de su pico o bien de sus garras³⁰.

²⁶ ARMOUR, Peter (1995): p. 72.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., p. 73.

³⁰ MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): pp. 41 y 45.

Según la mitología clásica, los grifos eran animales de luz³¹. Estaban consagrados a Apolo, dios del sol, y tiraban de su carro en el viaje diario que este emprendía de Oriente a Occidente. Junto con el trípode y la lira, estas criaturas llegaron a ser símbolo de esta divinidad y de su culto³². Vivían tanto en la región asiática de Escitia como en Oriente, en la India³³.

Además de corceles de Apolo, eran feroces guardianes de sus tesoros, principalmente del oro que existía en las inaccesibles regiones montañosas que habitaban. Desenterraban el preciado metal, arrancándolo con sus poderosos picos y construían con él nidos semiexcavados en el suelo³⁴. Los habitantes de India³⁵ y los jinetes Arimaspos de un solo ojo, que vivían en la lejana región de Hiperbórea, en el desierto de Escitia³⁶, trataban de hacerse con este valioso material luchando continuamente con los grifos, que bloqueaban el acceso a las minas y defendían el oro con extraordinaria tenacidad. En algunas fuentes se los cita igualmente como custodios de las numerosas piedras preciosas que se encontraban en estas áreas, sobre todo ágatas y esmeraldas.

En conexión con estos relatos, y debido a su fuerza y fiereza, durante el período grecorromano, se consideró al grifo un eficaz animal apotropaico, un protector o guardián tanto de lugares como de objetos³⁷. Su presencia simbolizaba la vigilancia y la custodia, encarnando una advertencia contra la codicia humana. Del mismo modo fue representado en tumbas y llegó a convertirse en protector de los muertos. Adquirió así un destacado papel funerario como psicopompo, al encargarse de conducir las almas de los bienaventurados preservándolos de los peligros y demonios en su camino al Más Allá. Del mismo modo, era el encargado de portar el alma de los emperadores en su apoteosis o glorificación³⁸.

Los grifos protagonizan un interesante pasaje de la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, atribuido al Pseudo-Calístenes (s. III d.C.). Este autor cuenta que el monarca, habiendo regresado del País de los Bienaventurados, quiso comprobar si aquel lugar era el confín de la tierra. Para ello mandó capturar dos grifos. Ordenó no darles alimento durante tres días e hizo construir un madero con forma de yugo para atarlo a sus cuellos. Luego preparó una cesta con la piel de un buey y se metió en ella. Portando en la mano una lanza que tenía en la punta un hígado de caballo, consiguió que las aves echaran a volar al pretender devorar el señuelo de carne, lo que le permitió elevarse y ascender en el aire³⁹. La iconografía de este motivo, en la que el monarca es presentado como héroe e inventor, parece derivar en última instancia de las representaciones del dios Apolo en su carro del sol⁴⁰.

Sin embargo, los griegos y romanos adoptaron este animal mítico como atributo o símbolo de otras divinidades además de Apolo. El grifo se relacionó con el dios Dioniso (Baco), con la diosa Artemisa (Diana) –que heredó el antiguo papel de “Señora de los

³¹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996): pp. 366-367.

³² ARMOUR, Peter (1995): p. 77.

³³ Ibid.

³⁴ MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): pp. 53-59.

³⁵ ARMOUR, Peter (1995): p. 78.

³⁶ GRIMAL, Pierre (1993): p. 219. En relación con este pueblo mítico vid. MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): pp. 45 y 47.

³⁷ <http://collections.vam.ac.uk/item/O81893/ewer-griffin-ewer/> [acceso 20/11/2012]; ARMOUR, Peter (1995): p. 78.

³⁸ ARMOUR, Peter (1995): pp. 74, 76 y 77.

³⁹ DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): p. 148.

⁴⁰ ARMOUR, Peter (1995): pp. 86-88.

Grifos”–, y de manera especial con Némesis⁴¹. Según el poeta griego Nonnos, Némesis fue la diosa de la justicia, que viajaba alrededor del mundo en un carro tirado por grifos, protegiendo el bien y castigando la arrogancia con su rueda vengativa. Por ello, a veces el grifo se representó aislado, con una pata sobre una rueda, como encarnación de la propia Némesis. El Imperio Romano adoptó este simbolismo para expresar su propio papel en la administración de justicia universal, tal como se observa en algunas monedas, como las acuñadas por el emperador Antonino Pío (138-161)⁴². Simultáneamente fue también interpretado como un símbolo de poder regio y noble, al estar conformado por atributos físicos de dos animales sobresalientes, el león y el águila⁴³.

Con el advenimiento del Cristianismo, la imagen de esta criatura continuó en uso. Se le dotó de un simbolismo religioso, lo cual auspició su integración en programas iconográficos sacros, ya fueran pictóricos o de escultura monumental. Gran cantidad de autores cristianos medievales proponían la discusión sobre temas teológicos y morales con ayuda de *exempla* tomados de la vida animal. En la Edad Media, la fauna fantástica, y por ende los grifos, fueron empleados no solo como decoración de un espacio sagrado, sino con una finalidad docente, didascálica⁴⁴.

Las interpretaciones alegórico-morales del grifo en el contexto cristiano medieval varían mucho, considerándosele tanto símbolo del Bien como del Mal⁴⁵. Muy temido por su pico de rapaz y sus garras de felino, los bestiarios y algunos autores lo presentan a menudo como un ser maligno, extremadamente negativo, encarnación de Satán⁴⁶. No obstante, por su forma híbrida leoaquilina, fue considerado también emblema de la doble naturaleza de Cristo: el busto del águila representa la Divinidad del Salvador, y el cuerpo del león, que toca la tierra, representa su Humanidad. Es también representante de dos de los cuatro elementos, el aire y la tierra, y precisamente por ello de las dos realezas de Cristo, soberano del Cielo y de la Tierra⁴⁷.

Puesto que fue un animal vinculado a la luz en la Antigüedad, se adoptó como símbolo de la sabiduría divina y, en relación con su potencia, fue considerado igualmente emblema de la fuerza invencible de Cristo, actuando como un talismán preservador emanado de ella⁴⁸.

El antiguo tema importado del Próximo Oriente, en el que dos grifos flanquean el árbol de la vida, fue cristianizado en la Edad Media e interpretado como las almas santas en el Paraíso. Ocasionalmente los grifos se disponen también en torno a una crátera o pila de fuente, aludiendo a los santos que beben del agua vivificadora de Cristo en el cielo⁴⁹.

Gracias a la amplia circulación en la Edad Media de numerosas variantes del relato de la vida de Alejandro Magno, como la ofrecida por el famoso *Libro de Alexandre*, dentro de los programas figurativos religiosos de este momento triunfan ciertos pasajes de la misma, principalmente el de la fallida subida al cielo del monarca ayudado por grifos⁵⁰. En algunas

⁴¹ Ibid., p. 76.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., pp. 74 y 76.

⁴⁴ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2004): p. 48.

⁴⁵ FRAZER, Margaret E.; EVANS, Helen C. (1999).

⁴⁶ ARMOUR, Peter (1995): p. 89.

⁴⁷ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996): pp. 371-372.

⁴⁸ Ibid., pp. 372-373.

⁴⁹ Ibid., pp. 375-376.

⁵⁰ DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José A. (2000): pp. 148-149.

versiones se describe cómo el soberano, una vez emprendido el vuelo, es raudamente devuelto de nuevo a la tierra al ser los grifos dominados, según los casos, por un poder divino, cegados por una nube, o chamuscados por el sol junto con el propio carro⁵¹. Convenientemente moralizado por los comentaristas bíblicos, esta pretenciosa ascensión celestial protagonizada por grifos se tiñe ahora de un indudable sentido negativo, al presentar al monarca macedonio como un paradigma de soberbia y arrogancia desmedida, integrándose con frecuencia como advertencia ejemplificante en los sermones⁵². Se recuperan así citas de la historia pagana, adaptándolas al discurso cristiano. Encontramos manifestaciones artísticas de este asunto en el que se incluyen felinos alados tanto en la escultura monumental románica –capiteles de la catedral de Santiago de Compostela, Moissac (Francia), Revilla de Collazos (Palencia), Santa Catalina de Azcona y la Magdalena de Tudela (Navarra), entre otros–, como en época gótica en misericordias (coro de la catedral de Wells) o en la iluminación de manuscritos⁵³. Aunque algunos detalles de la narración difieren o se omiten, los ejemplos figurativos suelen mostrar a Alejandro sentado en un carro o cesta entre una o dos parejas de grifos, que lo elevan en el aire.

Paralelamente a estas representaciones con mensaje moralizante cristiano, tanto en Bizancio⁵⁴ como en el Occidente cristiano medieval, los grifos siguieron utilizándose como protectores y guardianes, manteniendo su carácter de talismán para alejar el mal, heredado de la Antigüedad pagana. Frecuentemente fueron incorporados en fachadas o gárgolas de iglesias y catedrales, sobre puertas o en cubiertas de libros, actuando como centinelas que recordaban los terribles castigos que recibirían quienes osaran profanar el lugar o robar el tesoro que custodiaban⁵⁵. También continuaron manteniendo vigente su valor como psicopompos o protectores de los muertos⁵⁶. A partir de la Baja Edad Media, y en relación con esta condición de celosos vigilantes, fueron adoptados como distintivo de ciertas ciudades como Perugia en Italia o Swidnica en Polonia, entre otras, y también como emblema heráldico de algunas familias nobles⁵⁷.

Dado que los grifos eran animales muy peligrosos, se creía que solo los santos o grandes héroes podían enfrentarse a ellos. Algunas catedrales o monasterios europeos, así como ciertos príncipes o miembros de la realeza, reunieron en época medieval supuestas reliquias provenientes de grifos, muy preciadas por sus poderes mágicos y curativos. Además de “huevos de grifo”, como el que el rey de Francia, Roberto el Piadoso (r. 996-1031) depositó en una caja de plata⁵⁸, o como los que se citan transformados en copas en los inventarios de Eduardo III de Inglaterra (1338) y del duque de Anjou (1360), y que en realidad debían tratarse de huevos de avestruz⁵⁹, se sabe de la existencia de supuestos fragmentos de uñas o garras de este animal, como el conservado actualmente en la catedral de Durham, citado en una relación de 1383, y que se corresponde objetivamente con una defensa de íbex⁶⁰.

⁵¹ ARMOUR, Peter (1995): p. 88.

⁵² ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996): pp. 172-174, y NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2004): p. 54. Vid. además FRUGONI, Chiara (1978): pp. 21-23.

⁵³ ARMOUR, Peter (1995): pp. 86-87.

⁵⁴ CURCIC, Slobodan (1995): pp. 597-604.

⁵⁵ ARMOUR, Peter (1995): pp. 81-82.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996): pp. 373-374.

⁶⁰ ARMOUR, Peter (1995): p. 84.

El uso iconográfico del grifo continuó en la Edad Moderna y se ha mantenido intacto hasta la actualidad con similares atribuciones. Durante los siglos XVIII y XIX alcanzó gran popularidad en la decoración de edificios: frisos, cornisas... Hoy día ha sido adoptada su imagen como parte integrante de logos de bancos, marcas de coches, empresas vinícolas o productoras de cerveza.

Temas afines

El grifo puede relacionarse, aunque nunca debe confundirse, con dos seres fantásticos de la mitología persa, el pájaro Roc, que aparece citado repetidamente en la historia de Simbad el Marino comprendida en *Las mil y una noches*⁶¹ y en el viaje de Marco Polo, y con otro animal mítico, el simurgh o semuru⁶².

Una variante zoomorfa próxima al grifo sería el hipogrifo, un caballo alado, nacido del apareamiento de uno de estos seres con una yegua, también representado en el Románico.

Selección de obras⁶³

- Pilar con grifos procedente del convento de Chelas, Lisboa (Portugal), piedra, siglos IX-X. Lisboa, Museo Arqueológico do Carmo, nº inv. Mac/Esc/404.
- Detalle de un lateral de la arqueta de Leyre, marfil, c. 1005. Pamplona, Museo de Navarra.
- Grifo de Pisa, ¿siglos XI-XII?, bronce. Pisa (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.
- Relieve con grifo. Panteón de Nobles, monasterio de San Juan de la Peña (Huesca, España), finales del siglo XI - principios del siglo XII.
- Grifo de la fachada del Duomo de Verona (Italia), c. 1139.
- Mosaico con la ascensión de Alejandro Magno. Basílica de Otranto (Italia), siglo XII.
- *Bestiario Workshop*, Inglaterra, c. 1180-1190. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 81, fol. 36v.
- Capitel con grifo. Iglesia de Santa Eulalia de Colloto, Oviedo (España), siglo XII.
- Capitel con la ascensión de Alejandro Magno, iglesia de la Magdalena de Tudela, Navarra (España), finales del siglo XII.
- Pinturas murales de San Pedro de Arlanza, Burgos (España), c. 1210. Fresco traspasado a lienzo. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- Panel de mármol con grifo, posiblemente Grecia o Balcanes, c. 1250-1300. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, nº inv. 2000.81.
- Aguamanil con forma de grifo, Nürnberg (Alemania), c. 1425-1250. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, nº inv. 1975.1.1413.

⁶¹ Ibid., p. 85.

⁶² En relación con estos animales véase SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra (2010).

⁶³ Dos buenos repertorios de imágenes en línea pueden consultarse en las direcciones <http://bestiary.ca/> y <http://www.gryphonpages.com>.

Bibliografía

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996): *La imagen del mal en el Románico navarro*. Gobierno de Navarra, Pamplona.

ARMOUR, Peter (1995): "Griffins". En: CHERRY, John (ed.): *Mythical Beasts*. British Museum Press, Londres, pp. 72-103.

BENEDEIT (1983): *El viaje de San Brandán*, traducción de Marie José Lemarchand. Siruela, Madrid.

BENTON, Janetta Rebold (1992): *Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. Abbeville Press, Nueva York.

BOURAS, Laskarina (1983): *The Griffin through the Ages*. Midland Bank, Atenas.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996): *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. I. Paidós, Barcelona.

CURCIC, Slobodan (1995): "Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art". En: MOSS, Christopher; KIEFER, Katherine (eds.): *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in honor of Kurt Weitzmann*. Princeton University, Princeton, pp. 597-604.

DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): *Animales fabulosos del Románico en Asturias*. Trea, Santander.

FRAZER, Margaret E; EVANS, Helen C. (1999): "Griffin Lamp Handle". En: WIXOM, William D. (ed.): *Mirror of the Medieval World*, catálogo de la exposición (The Metropolitan Museum of Art, 1999). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, p. 39, n° cat. 47.

FRUGONI, Chiara (1978): *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo*. La Nuova Italia, Florencia.

GRIMAL, Pierre (1993): *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona (6ª ed.).

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid.

MARCO POLO (1983): *Libro de las maravillas*. Anaya, Madrid.

MAYOR, Adrienne; HEANEY, Michael (1993): "Griffins and Arimaspeans", *Folklore*, vol. 104, pp. 40-66.

NIGG, Joe (1995): *Wonder Beasts: Tales and Lore of the Phoenix, the Griffin, the Unicorn and the Dragon*. Libraries Unlimited, Londres.

NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2004): *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

PAYNE, Ann (1990): *Medieval Beasts*. The British Library, Londres.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra (2010): "El vuelo de Oriente a Occidente del mítico pájaro Rujj y las transformaciones de su leyenda". En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación*. Volumen extraordinario (septiembre) de *Anales de Historia del Arte*, pp. 327-344.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010327A>

-ANEXO-**EL GRIFO. ANTOLOGÍA DE FUENTES TEXTUALES⁶⁴****AUTORES GRECOLATINOS****HERÓDOTO**, *Historia*.

“Donde más abunda el oro es, sin duda, por el norte de Europa. Pero tampoco puedo decir con exactitud cómo se obtiene; se cuenta que se lo roban a los grifos los arimaspos, hombres que solo tienen un ojo” (III, 116)

“Aristeas de Proconeso, hijo de Caistrobio, cuenta en un poema épico que él, bajo la posesión de Febo, llegó hasta los isedones; que más allá de los isedones habitaron los arimaspos, hombres de un solo ojo, y que más allá de éstos vivían los grifos, guardianes del oro, (...)” (IV, 13)

ESQUILO, *Prometeo encadenado*.

“Guárdate de los grifos, perros de Zeus de afilado hocico que no ladran, y del pueblo de los Arimaspos de un solo ojo que van a caballo, que viven junto al cauce del río Plutón de aurífera corriente. No te acerques a ellos” (Versos 86 y ss.)

PLINIO, *Historia Natural*.

“(...) Arimaspos, tienen, como ya diximos, solo un ojo en la frente, y siempre junto a las minas de oro combaten con grifos, fieras de generación de aves, como dize el vulgo, las cuales con codicia sacan de las cuevas el oro, y defendiéndolo las fieras, pelean, arrebatándolo los Arimaspos. Muchos autores afirman esto, pero los más ilustres son Heródoto y Aristeas Proconesio” (VII, 10). “Los boladores pegasos [sic], que tienen la cabeza de cauallo, y los grifos, con orejas y encorruado pico, entiendo ser fabulosos: aquellos en Scitia, y estos en Etiopía” (X, 136). “El oro se halla en nuestro orbe, para que dexemos ahora lo que se halla en la India, y lo que sacan las hormigas y grifos en tierra de los scithas. Entre nosotros se halla de tres maneras” (XXXIII, 66).

FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio*.

“En cuanto al oro que los grifos extraen –continuó–, existen unas piedras que parecen punteadas de centellas por las partículas de oro, que ese animal arranca de las piedras con su fuerte pico. Esos animales se dan en la India y se tienen por consagrados al Sol, y quienes en la India representan al Sol uncen un tiro de cuatro de ellos en sus estatuas. Su tamaño y vigor los igualan a los leones, pero se sitúan incluso por encima de ellos debido a la ventaja de las alas, y son superiores a los elefantes y a los dragones. No vuelan mucho, sino que lo hacen a la manera de las aves de vuelo corto, pues no se les han dado alas como es habitual en los pájaros, sino que sus tarsos están festoneados con unas membranas rojas, de manera que si las hacen girar les es posible volar y combatir desde el aire. Únicamente el tigre les resulta insuperable dado que su rapidez lo equipara a los vientos (III, 48).

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*.

“Dice Aristeas de Proconeso en sus versos épicos que estos grifos lucharon por el oro con los Arimaspos de encima de los Isedones; que el oro que guardan los grifos lo produce la tierra; y que los Arimaspos son todos hombres de un solo ojo desde el nacimiento, y los grifos unos animales semejantes a los leones, pero que tiene alas y pico de águila (I, 24, 5-6).

⁶⁴ Todas las fuentes, excepto en aquellas que se especifique lo contrario, están extraídas de DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): pp. 156-179.

CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales*.

“He oído decir que el grifo, animal de la India, tiene cuatro patas como el león y unas garras incomparablemente poderosas y semejantes a las del león, y que tiene alas en el dorso, y dicen que es negro el color de sus plumas, rojo el de su pecho y blanco el de sus alas. Ctesias sostiene que su cuello se adorna con plumas azules. Tiene un pico como el del águila, y una cabeza como la que pintan o esculpen los artistas. Dicen que sus ojos despiden fuego. Construye su nido en las montañas, y aunque es imposible coger un grifo adulto se pueden capturar sus crías. Dicen los bactrios, fronterizos de los indios, que los grifos son guardianes del oro del país, y que lo desentierran y con él construyen los nidos, y que los indios recogen el que se cae. Pero los indios dicen que los grifos no son guardianes del oro mencionado, pues no lo necesitan (...), sino que son ellos los que van a la búsqueda del oro mientras que los sienten preocupación por sus crías y luchan con los intrusos, y también luchan con los otros animales y los dominan con facilidad, pero al león y al elefante no se enfrentan. Temerosos del poder de estas fieras los habitantes de la región no hacen incursiones durante el día sino que van de noche, pues piensan que entonces pasan más inadvertidos. Esta zona en la que moran los grifos y se encuentra el oro es terriblemente desértica (IV, 27).

POMPONIO MELA, *Corografía*.

“(…) a continuación hay una región de suelo extraordinariamente rico, pero inhabitable, porque los grifos, una especie cruel de fieras que no suelta su presa, adoran el oro extraído de las entrañas de la tierra y lo custodian admirablemente, y son hostiles a quienes tratan de tocarlo. Los primeros hombres son los escitas, y algunos de los escitas, los arimaspos, se dice que tienen un solo ojo; a continuación de éstos los esedones”. (L. II, cap. 1).

“(…) cría hormigas no menores que los perros más grandes, las cuales, según cuentan, guardan como hacen los grifos el oro extraído de las entrañas de la tierra, con gravísimo daño de quienes tratan de tocarlo (...)” (L. III, cap. 62).

SOLINO, *De las cosas maravillosas del mundo*.

“En la Scythia asiatica ay ricas tierras, mas inabitables, porque aunque es copiosa de oro, y piedras preciosas: los Grifos lo poseen todo, que son unas aves ferocissimas, y sobre todo genero de braveza muy crueles. Estos con su crueldad defienden el yr alla los extrangeros, haziendoles el camino muy dificil y rarissimo: porque despedaçan a todos los que veen, como engendrados para castigar la temeridad de los avarientos. Los Arimaspos combaten con estos animales por coger las piedras preciosas. La calidad de las cuales no dexaremos de contar. En este lugar nascen Esmeraldas, a las cuales Theofrasto dio entre las piedras preciosas la tercera dignidad” (15, 22-23).

VIRGILIO, *Bucólicas*.

“Los grifos se juntarán ya con los caballos y en la época venidera los tímidos gamos acudirán a beber junto con los perros” (VIII, 27).

SERVIO, *Comentario al libro de las Bucólicas de Virgilio*.

“(…) lo llamó Sol; que el poder de Apolo es triple, y él mismo es el Sol en las alturas, el padre Líber en la tierra y Apolo en las profundidades. Por eso vemos tres distintivos en torno a su estatua; la lira, que nos muestra la imagen de la armonía celeste; el grifo, que lo representa como divinidad también terrena, y las flechas, con las que es señalado como dios funesto de las profundidades, por lo cual fue llamado también Apolo” (V, 66)

“(…) se unirán entonces los grifos con los caballos: ¿se unirán bajo el mismo yugo, como se dice que se unen lo animales de tiro, o se ayuntarán con el coito? El grifo, una clase de animal salvaje, nace en los montes hiperbóreos. Son leones en todo, semejantes a las águilas en las alas y el rostro, muy hostiles a los caballos, consagrados a Apolo; de ahí «se unirán entonces los grifos con los caballos»”. (VIII, 27)

LA BIBLIA (Vulgata)

“(…) entre las aves tendréis por impuras y no las comeréis por ser cosa repugnante, el águila, el grifo⁶⁵ o quebrantahuesos, el halieta, el milano, el buitre en todas sus especies (…)” (Levítico 11, 13-14).

“Podréis comer toda ave pura, pero no: águila, grifo, buitre, milano, (…)” (Deuteronomio 14, 11-12).

FISIÓLOGO GRIEGO

“6. Sobre el grifo

Es el grifo por su tamaño un ave que sobrepasa a todas las aves del cielo. Este se sitúa en el Oriente a orillas del río Océano, y cuando el sol sale de las profundidades de las aguas y desparrama sus rayos sobre el mundo, el mismo grifo despliega sus alas y recibe los ardores del sol, para que no abra la tierra habitada; y otro grifo vuela a su lado hacia poniente, tal como está escrito en sus alas: «Adelante, dispensador de la luz, da tu luz al mundo».

De modo parecido también dos grifos, que son el Arcángel Miguel y la Santa Madre de Dios, acompañan a la divinidad, y reciben los ardores del sol, es decir, la ira de Dios, para que no diga a todos: «No os conozco», y los abra su cólera.

Bien ha hablado el Fisiólogo acerca del grifo”.

PADRES DE LA IGLESIA

SAN JERÓNIMO, *Epistolae (Cartas)* (*Patrologia Latina* 22, col. 1073).

“(…) Donde se halla el rubí y la esmeralda y la perla de blancura deslumbrante y las perlas de gran tamaño con las que se inflama el afán de ostentación de las damas nobles; y los montes auríferos, a los que los hombres no pueden acceder a causa de los grifos y los dragones y los monstruos de cuerpos descomunales, para que se nos muestre qué clase de guardianes tiene la avaricia”.

TRACTATUS DE XII LAPIDIBUS (obra de autor desconocido, posiblemente San Agustín) (*Patrologia Latina* 40, col. 1229).

“La esmeralda es tan verde que incluso vuelve verde el aire de su alrededor. Hay muchas clases de esmeraldas. Pero las más valiosas se encuentran en el desierto de Escitia, y sus guardianes los grifos, en parte leones y en parte águilas, se las arrebatan a los hombres; los arimaspos, que tienen un solo ojo, están en guerra con ellos y se las quitan. Así también Cristo, que dará a los suyos el alimento de la refección eterna, habita en los corazones alejados de las preocupaciones terrenas, y los grifos, es decir, los espíritus malignos, se esfuerzan por arrebatárselo a los fieles, pero los elegidos, que poseen el ojo de la mente, pugnan con los grifos y defienden para sí esta piedra preciosa”.

JUAN CASIANO, *Collationes* (*Patrologia Latina* 49, col. 1014).

“(…) los basiliscos o los unicornios o los grifos, pues se dice que incluso con la mirada misma son perniciosos para todos, mientras que entre ellos, por la solidaridad de su origen y de su relación, se mantienen en paz y sin hacerse daño”.

⁶⁵ En la *Vulgata* aparece la palabra *grypem* o *gryphem*, que pasó al castellano como *grifo* hasta el siglo XIX. En la centuria siguiente, el término fue sustituido progresivamente por el nombre de un animal real, el *quebrantahuesos*. DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; y VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): pp. 137 y 157.

AUTORES ECLESIAÍSTICOS MEDIEVALES

SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*.

“El grifo se llama así porque es un animal alado y cuadrúpedo. Esta clase de fieras nace en los montes hiperbóreos. Son leones en el conjunto del cuerpo; en las alas y el rostro se asemejan a las águilas. Enemigos acérrimos de los caballos, también despedazan a los hombres en cuanto los ven (XII, 2, 17).

“Produce también [la India] marfil y piedras preciosas: berilos, crisoprasas, diamantes, (...), muy codiciadas por las mujeres de alta alcurnia. Hay allí montones de oro a los que es imposible acercarse a causa de los dragones, grifos y hombres de tamaño monstruoso” (XIV, 3, 7).

“En Escitia hay muchas tierras ricas pero inhabitables en buena medida, pues aunque en muchos lugares hay abundancia de oro y piedras preciosas, es poco frecuente el acceso por la crueldad de los grifos. Esta es, por otra parte, la patria de las esmeraldas de mejor calidad” (XIV, 3, 32).

RABANO MAURO, *De Universo*, cap. IV. *De regionibus*.

“La India (...). Allí se encuentran también los montes auríferos, a los que no se puede ir debido a los dragones y los grifos (...).

(...) muchas regiones de Escitia son ricas, pero inhabitables la mayor parte. Pues como en buen número de sitios abundan en oro y gemas, por la ferocidad de los grifos el acceso humano es poco frecuente. Ésta es, por otra parte, la patria de las mejores esmeraldas”.

BEDA EL VENERABLE, *Explanatio Apocalypsis*.

“En cuarto lugar la esmeralda (...) de la que hay muchas clases, pero son más nobles las de Escitia (...), tierra rica pero inhabitable. En efecto, como abunda en oro y piedras preciosas, lo ocupan todo los grifos, volátiles muy fieros, o más bien fieras que vuelan. Son, en efecto, cuadrúpedos, y por cierto semejantes a los leones en el cuerpo, pero en la cabeza y las alas semejantes a las águilas. Los arimaspos, famosos porque se dice que tienen un solo ojo en mitad de la frente, se enfrentan a ellos para hacerse con estas piedras que con sorprendente avidez las fieras roban y los arimaspos vigilan (...). Porque cuanto más excelsa es una virtud menos practicantes tiene, y soporta la dura persecución de los espíritus inmundos, que como grifos horrendos, terrestres por la deyección de los méritos pero voladores por la altitud de su mente soberbia, con incansable esfuerzo luchan por arrebatar a los hombres las riquezas espirituales, no por poseerlas ellos para su ejercicio. Y dado que tal sublimidad de la fe fue dada a conocer al mundo a través del Evangelio, apropiadamente, por los cuatro libros del Evangelio, la esmeralda es colocada en el cuarto lugar.”

HAYMÓN DE HALBERSTADT, *Expositio in Apocalypsin*.

“En cuarto lugar las esmeraldas. (...) Son muchas las clases de esta piedra, pero las esmeraldas más valiosas se encuentran en Escitia, región desértica; las vigilan, sin embargo, los grifos, animales terribles y feroces que tienen cuerpo de león pero patas, rostro y alas como el águila, por lo cual corren por la tierra como los leones y vuelan por los aires como las aves. Estas fieras vigilan la región del desierto y guardan las piedras preciosas, no porque saquen de ellas ninguna utilidad, sino que se las quitan a los hombres. Con ellos están en guerra los arimaspos, hombres que tienen un solo ojo, y se llevan las piedras (...) Pero se presentan los grifos, es decir los espíritus malignos que se esfuerzan por quitarles a Cristo a los fieles no por tenerlo ellos, sino que por envidia se lo arrebatan a los hombres. Pero están los arimaspos que tienen un solo ojo, es decir, los elegidos que poseen el ojo único de la mente, que combaten con los grifos, es decir, con los espíritus malignos, y cogen para sí a Cristo, que es piedra preciosa”.

MARBONDO DE RENNES, *Applicatio*.

“La esmeralda tiene una coloración verde extraordinaria. Supera a todas las piedras preciosas y las plantas en el verde de su color. Se da únicamente en regiones áridas e inhabitables. A causa del frío solo habitan allí los grifos, que son animales semejantes a los leones y tiene alas como las águilas, y los arimaspos de un solo ojo que luchan con ellos. (...) Los grifos que las guardan simbolizan a los demonios que envidian a los hombres que tienen fe, que es una perla valiosa y una piedra

preciosas, y tratan de arrebatarla. Con razón son comparados con los grifos, como fieras terrestres y volátiles que recibieron su merecido siendo sepultados en el infierno, y volando con soberbia como aves se cayeron del cielo. Contra ellos luchan los de un solo ojo, en decir, aquellos que no andan por doble senda ni tienen doblez de corazón ni sirven a dos señores sino que mantienen siempre su recta intención y la piedra preciosa de su fe; los demonios tratan de arrebatarla y los vencen, con la ayuda de Dios.”

EXORDIUM MAGNUM (*Patrologia Latina* 185, col. 1294). El texto se repite en Herberto de las Torres (siglo XII), *De Miraculis*, cap. XIX (*Patrologia Latina* 185, col. 1294).

“Y al levantar el hombre de Dios sus ojos hacia la gran ventana abierta en la misma pared, vio que se posaba en ella cierto demonio alado, una especie de grifo o avestruz, que lo acechaba amenazadoramente como si fuera a caer sobre él de un momento a otro y devorarlo. Al verlo se percató de las maquinaciones del diablo, e invocando el nombre del Salvador hizo frente al feroz portento con la señal de la cruz y lo ahuyentó”.

HONORIO DE AUTUN,

De imagine mundi, cap. XI.

“De la India. (...) Allí están también las islas de Crisa y Argare, ricas en oro y plata y siempre floridas. Allí se encuentran también los montes auríferos, a los que no es posible acercarse a causa de los dragones los grifos. (...) Asimismo los macrobios de doce codos de alto que combaten contra los grifos, que tienen cuerpo de león y alas y garras de águila (...)”.

Scala coeli major.

“(...) El tercero, cuando vemos con el Espíritu, no tal como son sino sus representaciones, aquellos cuerpos que no conocemos pero de cuya existencia no dudamos, como el unicornio o el grifo.”

BRUNO DE ASTI, *Sententiae* (*Patrologia Latina* 165, col. 925).

“Allí estaban reunidos todos los animales, y de entre todos unos pocos que estuvieran en paz y la mantuvieran y no se hicieran daño entre sí. Pienso que hubo entre ellos esa paz durante algún tiempo incluso después de que salieron del arca. Porque los leones y los grifos, los tigres y leopardos, lobos y osos y otros animales que suelen vivir de la rapiña, hubieran devorado hasta el último a ovejas y cabras, bueyes y asnos y demás animales mansos, sobre todo teniendo en cuenta que no habrían podido apartarse y alejarse de ellos con suficiente rapidez. Lo mismo cabe pensar, sin duda, acerca de las aves”.

HUGO DE SAN VÍCTOR, *Eruditio didascalica* (*Patrologia Latina* 176, col. 819).

“La figura llama la atención por lo que se refiere al tamaño cuando cualquier cosa excede en volumen lo normal en su género; así, nos sorprende el gigante entre los hombres, el cetáceo entre los peces, el grifo entre las aves, el elefante entre los cuadrúpedos, el dragón entre las serpientes (...). Observa, pues, qué te causará mayor admiración: ¿los dientes del jabalí, o los de la polilla; las alas del grifo o las del mosquito?”.

ADÁN ESCOTO, *De triplici genere contemplationis* (*De las tres clases de contemplación*) (*Patrologia Latina* 198, col. 800).

“(...) Medir el gigante entre los hombres, el elefante entre los animales, el grifo entre los volátiles, el cetáceo entre los peces (...)”.

ENCICLOPEDIAS MEDIEVALES

ALEXANDER NECKAM

De naturis rerum libri duo, I, cap. XXXI.

“De los grifos.

Leemos que los grifos excavan oro sin cesar, y que disfrutan con la contemplación de este metal. Como no tienen afán de lucro, no se dice de ellos que les inflame el pecado de ambición, puesto

que todos los actos revisten la cualidad de su intención, y no es merecedor de reproche lo que en absoluto es voluntariamente licencioso.”

De laudibus divinae Sapientiae. Distinctio Nona, vv. 121-126.

“Los grifos excavan el oro y se sienten cautivados por su brillo; los metales brillantes agradan a la vista. Si piensas que los grifos son semejantes a los magnates, te equivocas; a éstos los tortura el hambre avariciosa del oro; aquellos gozan de una inclinación natural y de una tarea sosegada sin tener la menor ansiedad por la expectativa de lucro”.

TOMAS DE CANTIMPRÉ, *De Naturis Rerum*.

“Los grifos, según dicen Jacobo y Plinio, son aves desmedidamente crueles de gran corpulencia que vencen combatiendo a hombres armados y los matan. Tienen también uñas enormes y armadas con las que desgarran a hombres y animales. Por cierto, las uñas del grifo tienen tal capacidad que con ellas se hacen cazos útiles para el servicio humano.

Estas aves, en la Escitia asiática, guardan el oro y las piedras preciosas en cierto lugar inaccesible, y como acechan a los forasteros ricos, el acceso allí es poco frecuente, pues desgarran a los hombres nada más verlos, como creadas por Dios para reprimir la temeridad de la avaricia. Los arimaspos luchan con ellos para arrebatárles las esmeraldas, que en aquella zona son de muy buena calidad. Así se encuentra en el comentario del libro del Éxodo, donde se enumeran las aves prohibidas por la Ley. Esta ave tiene cuatro patas, es semejante al águila en la cabeza y las patas pero mucho mayor, en el resto del cuerpo se parece al león y habita en los montes hiperbóreos; acosa sobre todo a los caballos y a los hombres; según dice el Experimentador, pone en el nido la piedra preciosa ágata, y no cabe duda de que es para algún remedio. Está constatado, en efecto, que fueron dadas por Dios para algún remedio”.

HILDEGARDA DE BINGEN, *Subtilitatum diversarum naturarum creaturarum libri novem (Patrologia Latina 197, col, 1287)*.

“Libro Sexto, cap. I: El grifo

El grifo es muy cálido, y tiene algo de la naturaleza de las aves y algo de la naturaleza de los cuadrúpedos. De acuerdo con la naturaleza de las aves es tan veloz como si el volumen no supusiera un peso sobre su cuerpo; y conforme a la naturaleza de los cuadrúpedos, devora al hombre. Y cuando vuela en el aire no lo hace hacia el calor abrasador, pero sí se aproxima un poco. Y su carne no vale para el consumo humano, porque si el hombre comiera de su carne, sufriría con ello grave daño, puesto que en la carne tiene plenamente la naturaleza de las bestias. Pero en ambas naturalezas le falta algo. Y cuando le apremia la época de poner sus huevos busca una cueva, amplia sin duda por dentro pero por el exterior tan estrecha y apretada en la boca de la roca que apenas puede entrar, y en ella guarda celosamente los huevos por miedo que tiene al león, ya que si el león los huele a distancia y puede llegar hasta ellos los pisotea y los rompe, porque el grifo siempre lo acecha y no permite que esté cerca de él, desdeñoso de su valor. Admite, sin embargo, al oso cerca de sí, porque el oso es menos fuerte que el león. Y pone sus huevos de manera que no pueda tocarlos ni el brillo del sol ni el soplo del viento. Pero ni su carne ni sus huevos ni nada de lo que hay en él tienen mucho valor para la medicina, porque en las dos naturalezas tiene más lo que es defectuoso que la perfección.”

BARTOLOMÉ ANGLICO, *De proprietatibus rerum (De las propiedades de las cosas)*, XII, cap. XX.

“Los grifos son contados entre las aves en Deuteronomio 14. Y dice la glosa correspondiente que el grifo tiene cuatro patas, se parece al águila en la cabeza y las alas y al león en el resto del cuerpo, y habita en los montes hiperbóreos, extremadamente hostil a los caballos y a los hombres; coloca en su nido la piedra esmeralda contra los animales venenosos del monte”.

CÁNDIDO DECEMBRIO, *Libro de los animales* (f. 91v-92r).

“Los grifos pueden ser incluidos tanto entre los cuadrúpedos como entre las aves, si es que realmente existen en la naturaleza y no se trata más bien de una invención de los poetas, y se observan en ellos ambas naturalezas al mismo tiempo, de modo que presentan aspecto de águila y en la parte posterior forma de león. Pues bien, si hemos de creer a Plinio y algunos no indocumentados, se dice que tienen cuatro patas, con cabeza y cuello a semejanza del águila,

transformados en león en la parte posterior. Viven en las regiones hiperbóreas y en los montes de la Escitia asiática. Se trata de un animal sumamente hostil a los caballos. Se cuenta que colocan en el nido la piedra ágata, sin duda como remedio de algo. Se considera a los grifos tan bien dotados corporalmente que vencen en combate a un soldado armado. Cuentan que vigilan las piedras preciosas y el oro en un lugar inaccesible. Es poco frecuente que se acerquen allí los forasteros, porque en cuanto ven a los hombres inmediatamente los hacen pedazos. Los arismaspos pelean con ellos para robarles las esmeraldas, piedras preciosas que en aquella región son de una clase de altísimo valor.”

ALBERTO MAGNO, *De animalibus*.

“Alberto, Libro sobre la naturaleza de los animales:

El grifo, en su parte posterior, en la cola y en las patas traseras se asemeja al león. También tiene largas uñas de las que se hacen copas.”

HORTUS SANITATIS

“De las aves, cap. 56.

El grifo.

Del libro «De la naturaleza de las cosas». El grifo es un ave de cuatro patas, parecida al águila en la cabeza y las alas pero mucho más grande. Sin embargo, coloca en el nido la piedra ágata, sin duda como cura preventiva de algo. Los grifos son especialmente hostiles a los caballos y bueyes, y vencen en combate a hombres armados y los matan. Se dice que los grifos desenterran el oro y disfrutan contemplando el que han desenterrado”.

VIAJEROS MEDIEVALES

BENEDEIT, *El viaje de San Brandán*, cap. XXI.

“XXI. COMBATE DEL GRIFO Y DEL DRAGÓN.

Dios no cesa en sus milagros: ahora otro peligro apremia a los viajeros, no menor, sino más grave, que el que acaban de padecer; pero ellos no temen, confiando ya que Dios les siga defendiendo.

Se acerca, bajando el vuelo del cielo, cerniéndose sobre sus cabezas, un grifo echando llamas, con las zarpas hacia fuera, prestas para llevárselos como presa; llameante tiene la garganta y muy afiladas las patas. El borde de la nave, por muy fuerte que sea, de un solo zarpazo se lo llevaba, y con el solo soplo del aire que desplaza, inclina toda la embarcación hasta casi darle la vuelta.

Mientras así les perseguía por el mar llegó un dragón, abrasado con vivas llamaradas. Revolotea, erguido el cuello, alzando el vuelo hacia el grifo.

Arriba en el aire se libra la batalla. Relampaguea el fuego que echan ambos monstruos. Golpes, quemaduras, empujones, mordiscos feroces, se propinan ante la mirada espantada de los peregrinos.

Alto es el grifo, flaco el dragón; fornido es aquel, este más pujante. Finalmente, el grifo cae al mar: muerto yace y vengados quienes fueron sus enemigos (...)⁶⁶.

MARCO POLO, *Libro de las maravillas*, libro II, CXCII.⁶⁷

“Y tened por cierto que en estas otras islas que hay en tan gran cantidad hacia Mediodía, y donde las naves no van nunca voluntariamente a causa de la corriente que reina en estas regiones, dicen los hombres que han estado allí que se encuentran terribles pájaros grifos, y dicen que estos pájaros maravillosos aparecen, viniendo del Mediodía, en ciertas estaciones del año. Pero sabed que no están hechos en modo alguno como nuestras gentes de aquí lo creen o como los hacemos representar, diciendo que son mitad pájaros y mitas leones. Según lo que cuentan los que los han visto, no es ésa la verdad. Os aseguro que yo, Marco Polo, cuando oí hablar al principio, pensé que esos pájaros eran grifos, pero luego me dirigí hacia quienes decían haberlos visto. Y quienes los

⁶⁶ BENEDEIT (1983): pp. 37-38.

⁶⁷ MARCO POLO (1983): pp. 425-426.

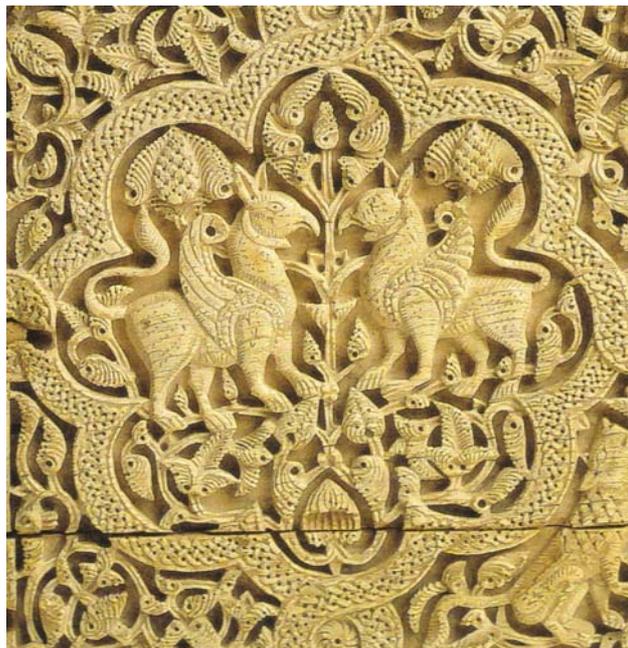
habían visto afirmaron de forma constante que no se parecían en modo alguno a ninguna bestia terrestre, y que sólo tenían dos patas como los pájaros: dicen que es exactamente como un águila, pero desmesuradamente grande”.

JOHN MANDEVILLE / JUAN DE MANDAVILA, *Libro de las maravillas del mundo*, libro II, cap. LXIII (traducción de una versión francesa al aragonés en el siglo XIV, impresa en Valencia en 1524).

“De la tierra que los árboles traen lana, y donde hay animales que son medio hombre y medio caballo, e de los grifos.

(...)

Item, en esta tierra son ríos tres vegadas más amargos que la mar. E hay en aquélla grifos más que en otra tierra alguna. Algunos dicen que los grifos tienen el cuerpo como águila delante y detrás como león; y dicen en ello verdad, mas su cuerpo es mayor y más ancho que del león, y más fuerte es que cien águilas; porque uno destes grifos lleva en el pico un caballo con el caballero, o un par de bueyes de un golpe, y ligados tan fuertemente con las uñas, como los ligaría hombre con una cadena, porque él tiene las uñas tan largas como un cuerno de buey, de las cuales uñas facen vasos para beber, y de las plumas suyas facen arcos para tirar saetas.”



▲ Detalle de un panel lateral de la Arqueta de Leyre, marfil, c. 1005. Pamplona, Museo de Navarra (España).

◀ Pilar con grifos procedente del convento de Chelas, Lisboa (Portugal), siglos IX-X. Lisboa, Museo Arqueológico do Carmo, nº inv. Mac/Esc/404.



▲ Grifo. *Bestiario Workshop*, Inglaterra, c. 1180-1190. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 81, fol. 36v.

http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenname=m81.036va.jpg&page=ICA000095270 [captura 20/11/2012]

◀ Grifo de Pisa, ¿siglos XI-XII?, bronce. Pisa (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.

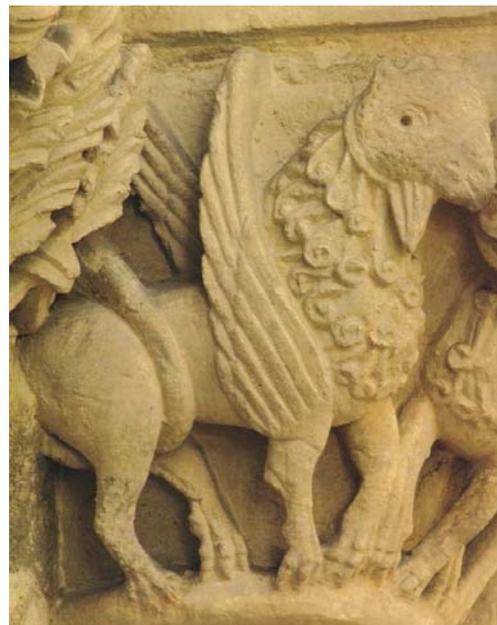
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arte_islamica,_ippogrifo,_XI_sec_03.JPG [captura 20/11/2012]



◀ **Relieve con grifo.** Panteón de Nobles, monasterio de San Juan de la Peña (Huesca, España), finales del siglo XI - principios del siglo XII.

[foto: Fco. de Asís García]

▼ **Capitel con grifo.** Iglesia de Santa Eulalia de Colloto, Oviedo (España), siglo XII.



▲ **Mosaico con la Ascensión de Alejandro Magno.** Basilica de Otranto (Italia), siglo XII.

http://eneaportal.unile.it/sul_cammino_di_enea_it/lecce/punti-di-interesse/chiese/cattedrale-dell2019annunziata-ottranto/alessandromagno.jpg [captura 20/11/2012]

► **Pinturas murales de San Pedro de Arlanza (Burgos, España), c. 1210.** Barcelona, MNAC.

http://art.mnac.cat/image_big.html?id=040142-000 [captura 20/11/2012]





Capitel con la Ascensión de Alejandro Magno. Tudela (Navarra, España), iglesia de la Magdalena, finales s. XII.

[foto: Fco. de Asís García]



Grifo de la fachada del duomo de Verona (Italia), c. 1139.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verona_Dom_-_Vorhalle_1_Greif.jpg
[captura 20/11/2012]



Panel de mármol, posiblemente Grecia o Balcanes, c. 1250-1300. Nueva York, MMA, n° inv. 2000.81.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/md/web-large/DT4642.jpg> [captura 20/11/2012]



Aguamanil con forma de grifo, Nürnberg (Alemania), c. 1425-1250. Nueva York, MMA, n° inv. 1975.1.1413.

http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1975.1.1413.jpg
[captura 20/11/2012]

HÉRCULES

María PANDIELLO FERNÁNDEZ

Universidade Nova de Lisboa – Instituto de Estudos Medievais
 Maria.pandiello@gmail.com

Resumen: *Hércules* es la versión romana del héroe griego *Heracles*. Su nombre griego quiere decir “la gloria de Hera”. Su existencia se debe a la relación adúltera de Zeus que motivó la furia de Hera al engendrar a Hércules en Alcmena haciéndose pasar por Anfitríon. Hércules soporta a lo largo de su periplo una dualidad que lo marca y lo define; por un lado la protección de Zeus y por el otro la furia de Hera que pone obstáculos en su camino.

Hércules se manifiesta como un luchador de fuerza y valores excepcionales. Una fuerza que en ocasiones se revela como excesiva y peligrosa si no está encauzada con juicio, véase por ejemplo el trágico fratricidio que protagoniza después de haber sido condenado a la enajenación por parte Hera.

Los trabajos de Hércules son ejemplo de perfeccionamiento y liberación individual. Así, el héroe inicia su biografía dominado por una fuerza y una lascivia descontrolada. Pero tras superar las pruebas que se le imponen conoce un perfeccionamiento gradual que le lleva, tras su apoteosis, a las estrellas en forma de constelación. En este momento se produce la reconciliación con Hera.

Hércules representa así, la búsqueda de la virtud, la fuerza de espíritu y el impulso civilizador. Lo encontramos frecuentemente siendo víctima de sus propias flaquezas, lo que le lleva a estados de decadencia y negligencia espiritual. Estas crisis generan una dialéctica que desemboca en la redención individual, erigiéndose así como la imagen de la virtud y la fuerza que unida al control de las pasiones lleva a trascender sus propios vicios.

La polivalencia de su signo le lleva a superar barreras cronológicas y a metamorfosearse en diversas alegorías, adaptándose a conceptos distintos. Así encontramos a Hércules en el arte funerario, como constelación en tratados de astrología, como alegoría de la fuerza y resistencia cristiana, y finalmente como figura de proyección política.

Palabras clave: Hércules; iconografía medieval; fuerza espiritual; virtud; impulso civilizador.

Abstract: Hercules is the Roman version for the Greek hero Heracles, his Greek name means “Hera’s glory.” His existence comes as a result of an adulterous intercourse of Zeus, who unleashed the Hera’s rage engendering Hercules in Alcmena while was making himself pass for Amphitryon. Hercules carries along his journey a duality which brands him and defines him: on the one hand gets the Zeus’ benefit and on the other hand a furious Hera hinders the hero’s development.

Hercules shows himself up as a fighter of uncanny strength and values. A strength that occasionally comes up as excessive and dangerous if it’s not channelled with discernment. Citing as an example, the tragic fratricide in which is involved after being punished to the derangement by Hera.

Hercules’ works are an improvement to perfection and individual release: the hero starts from a potential strength and a lust out of control, just passing the challenges imposed to him gets a gradual perfection that leads, in its climax, to the stars, turned into a constellation. In this moment takes place the reconciliation with Hera.

Hercules represents in this way, the seeking towards virtue, the spirit’s strength and the civilizing drive. He often appears as a victim of his own weakness that drives him to states of decadence and spiritual negligence, these crises generate a dialectic that finds its culmination in the individual redemption, becoming in this way the image of the virtue and the strength that combined with the control of the passions leads to transcend the own vices.

The polyvalence of its sign makes it satisfy the iconographic necessities that let it overcome the chronological barriers and get metamorphosed in different allegories, getting adapt to different concepts. It is thus possible to find Hercules represented in the funerary art as a constellation in treatises on astrology, as an allegory of the Christian strength and resistance and finally as a figure representing the politic projection/effect.

Keywords: Hercules; Medieval iconography; Spiritual strength; Virtue; Civilizing drive.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Las formas de representación del héroe tebano varían considerablemente en función del contexto y las intenciones de la imagen. Sus atributos más frecuentes son:

- La piel de león que constituye, además, su “insignia de combatividad victoriosa”¹. Normalmente la lleva sobre su cuerpo, aunque existen variaciones en las que el héroe mítico sostiene la piel sobre un brazo.
- La maza es el atributo que acompaña generalmente al héroe. Puede aparecer apoyado en ella, alzada en el aire, en reposo sobre el hombro o como arma cuando se lo representa luchando. En algunas imágenes la maza es un objeto que aparece sin interacción con el personaje pero que ayuda, sin embargo, a identificarlo.

En cuanto a sus formas de representación, estas son esencialmente:

- Como constelación, en la que suele llevar los dos atributos: la piel de león y la maza.
- Luchando, frecuentemente con el león de Nemea al que estrangula, otras veces enfrentado a dos leones, y más raramente enfrentado a la hidra. Las armas que utiliza varían en función de la cronología de la representación.
- Hércules triunfante, reposando después de alguna victoria o sobredimensionado frente a sus enemigos, una iconografía que se utiliza especialmente para crear parentescos ideológicos.
- Hércules en la encrucijada, una iconografía ya del Humanismo que hace hincapié en la faceta virtuosa del héroe. Narra un pasaje de la vida de Hércules en la que dos divinidades se presentan en forma de mujer, una de ellas puede entenderse como una alegoría del vicio (*Eudaimonia*); en cuanto la otra, encarna la virtud (*Aretê*). La primera ofrece al héroe un placer inmediato y fácil, frente a la segunda que ofrece a Hércules los beneficios de un camino largo y difícil a cambio de una gloria espiritual. Nuestro héroe elige, finalmente, la segunda vía, erigiéndose nuevamente como modelo de la virtud y de la fuerza espiritual.

Fuentes escritas

El periplo del Heracles griego se conoce por numerosas fuentes, siendo los autores más relevantes Eurípides, Sófocles, Homero y Hesíodo. En Roma, el ya Hércules, sobrevive gracias a Virgilio, Tito Livio, Séneca y Ovidio.

Las fuentes latinas se filtran en la Edad Media, inicialmente, gracias a los copistas carolingios, que fueron ávidos traductores de obras clásicas². Sin embargo, es a partir de los siglos XI y XII cuando “la materia de Roma”³ se revela como un síntoma de refinamiento cultural cortesano. Traducidos a las lenguas romances y adaptados a las necesidades socio-políticas del momento, los antiguos héroes clásicos se metamorfosean en caballeros errantes. Los resultados de estas adaptaciones los encontramos en las obras de Benoît de Sainte-Maure, Lambert Li Tors o Christine de Pisan. Estas obras, que aspiran a cierta veracidad histórica, se

¹ DIEL, Paul (1991): p. 203.

² Panofsky subrayaba la importancia de este puente: “Si hoy podemos leer a los clásicos latinos en versión original se lo debemos sobretodo al tesón y entusiasmo de los copistas carolingios”. PANOFSKY, Erwin (1993): p. 92.

³ Utilizo aquí la terminología empleada por Jean Bodel en el siglo XII.

convierten, así, en paradigma del buen gusto al mismo tiempo que elogian a sus mecenas. Son encargos de corte que pretenden deleitar dejando un rastro de supuesta memoria histórica de la que se benefician varios monarcas; no por casualidad Carlos V de Francia fue uno de los grandes dinamizadores en materia de traducción clásica.

En el contexto del cristianismo, Hércules goza de buena aceptación entre los moralistas de la Iglesia⁴. Así, siendo San Agustín reticente a asimilar divinidades o héroes del panteón pagano, se refiere, sin embargo, a Mercurio y Hércules como merecedores de “los honores divinos por haber otorgado muchos beneficios a los mortales para sobrellevar esta vida con más comodidad”⁵.

En la cronística ibérica Hércules gana espacio desde el punto de vista del linaje. Una primera mención se la debemos a Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (s. VII)⁶. Pero la relación de Hércules con la península se desarrolla gracias a la inventiva de los cronistas posteriores que, trabajando al servicio de los monarcas, fantasean con la creación de pasados legendarios al mismo tiempo que impregnan al reino de una genética ilustre. Desde el punto de vista enciclopédico y etimológico lo encontramos también mencionado en la *Historia de Rebus Hispaniae*⁷ (s. XIII) y la cronística alfonsina. El tratamiento del personaje contiene ciertos trazos negativos para El Toledano, que enfoca la llegada del héroe como un elemento subversivo en la península. La cronística alfonsina, por su parte, recoge y amplía al personaje confiriéndole un interés claramente vinculado al linaje; de esta forma, Hércules viene a formar parte tanto de la *General Estoria* como de la *Estoria de España*.

En la segunda versión de la portuguesa *Crónica Geral de Espanha de 1344*⁸, encontramos un amplio desarrollo de las hazañas del personaje mítico en la península ibérica basándose en la fuente alfonsina y modificándola por el procedimiento de la *amplificatio*⁹. Esta figura es, en el texto, un elemento oscilante y polivalente. Responde, además, a una exigencia histórica, etimológica y toponímica, de modo que el mito de Hércules aquí incluido sustituye el nombre “Espérides” por el definitivo “Espanha”. La importancia de la etimología viene marcada por la línea isidoriana. Así hay una estrecha relación entre el nombre y la esencia de la cosa designada, de forma que el origen de la palabra identifica la esencia del elemento designado.

Por otro lado, el héroe legendario dignifica el espacio, constituyendo un factor de prestigio en nuestra crónica. Tanto Hércules como Rotas, originarios de Grecia, tienen una función efímera en la península, experiencias distintas que de forma embrionaria otorgan unas virtudes al espacio posteriormente desarrolladas por los verdaderos héroes de la crónica. Proporcionan, en definitiva, un programa genético de innegable valor.

⁴ “Se impone un Hércules como *exemplar virtutis*, que ya para Fulgencio tiene un sentido celestial, el mismo sentido que adoptarían un Teodulfo de Orleans o los mitógrafos vaticanos”. CÁTEDRA, Pedro; CHERCHI USAI, Paolo (2007): p. 147.

⁵ SAN AGUSTÍN (2001): p. 423. Citado por SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2002): 277.

⁶ SAN ISIDORO (1983): vol. I, pp. 557 y 761; vol. II, p. 145.

⁷ RODERICI XIMENII DE RADA (1987): cap. III, pp. 14-19.

⁸ La fecha de esta segunda versión plantea ciertos problemas, pero puede situarse entre 1385 y 1400.

⁹ “Neste caso, a *amplificatio* da narrativa é feita de modo a valorizar umas características em detrimento de outras, desviando assim o sentido dominante da história. Deste modo, a acentuação de uma imagem de Hércules como um exemplo de cavaleiro valoroso, de um cavaleiro errante em busca de aventuras ‘avant la lettre’, vai implicar a diluição da sua dimensão política de primeiro unificador do território peninsular, o que constituiria, certamente, um exemplo muito mais interessante para os ideais políticos do rei Sábio”. Tomado de DÍAS, Isabel de Barros (2007): p. 905.

Soportes y técnicas

Hércules aparece representado en varios soportes. En el arte paleocristiano de las catacumbas de la Via Latina llega a nosotros por medio del fresco. Durante el periodo carolingio, debido a la difusión de los manuscritos sobre astronomía y sobre materia clásica, es representado especialmente en dicho soporte.

Durante los siglos XI-XIII, de acuerdo con Panofsky, hay una tendencia a visitar los modelos clásicos desde el punto de vista de la “tridimensionalidad”. Esto explica que Hércules sea una figura integrada en las artes monumentales del románico.

Hércules es una representación común en monedas (siglo IV) y su hazaña frente al león de Nemea parece ser un motivo recurrente en piedras grabadas que funcionaban como talismanes. Lo encontramos, además, en soporte textil, como en el manto del Emperador Enrique II actualmente en la catedral de Bamberg (Alemania).

Extensión geográfica y cronológica

La configuración de Hércules como modelo de virtuosismo y las características que comparte con Cristo¹⁰ favorecen, sin duda, la existencia de una cierta identificación entre ambos. Además, la tipología concreta de este personaje permite que sea incluido en ámbitos funerarios como el de las catacumbas de la Via Latina. Allí Hércules forma parte del programa iconográfico de la salvación.

Durante la *renovatio* Carolingia la iconografía relativa a héroes o dioses míticos se desarrolla especialmente a través de los manuscritos sobre astronomía dejando una herencia visual valiosísima sobre los personajes paganos¹¹. Así podemos ver a Hércules en varios códices de este período asociado a la constelación de Leo.

Para volver a encontrar una relación estrecha entre el héroe tebano y el cristianismo habrá que esperar a los siglos XI-XIII, momento en que Hércules se convierte en una figura no extraña en el contexto litúrgico. Así, entre 1010 y 1020 fue bordada en ámbito germánico la famosa capa de Enrique II, en la que pasajes de la vida de Cristo se alternan con imágenes de las constelaciones en una cosmogonía que compatibiliza ambas tradiciones.

En la escultura de los siglos XI a XIII asistimos, como habíamos dicho, a una interpretación cristiana de los mitos. Hércules luchando con dos leones forma parte de uno de los capiteles de la iglesia de San Pedro en el castillo de Loarre¹². También lo encontramos representado en la fachada occidental de la catedral de Saint-Étienne en Auxerre, y se impone de forma asertiva como alegoría de la fuerza espiritual en el púlpito del baptisterio de Pisa¹³.

¹⁰ “Hercules who, according to the beliefs of the time, was a ‘savior,’ a hero who devoted his life to working for the deliverance of men. In other words, the Christian images of salvation or deliverance and the pagan images of the labors of Hercules were both meant as demonstrations of a divine power working for men”. GRABAR, André (1968): p. 15.

¹¹ Sobre la aportación de estos artistas carolingios, Panofsky escribe: “Desaparecidos de escena en esa época correspondió a los artistas carolingios no sólo restablecer esta tradición interrumpida sino efectuar además nuevas incursiones en el campo de la iconografía greco-romana”. PANOFSKY, Erwin (1993): p. 94.

¹² SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2002).

¹³ “Era fácil que con el establecimiento del cristianismo como religión oficial del Imperio las concomitancias condujeran a que, por simple deslizamiento y en la traslación positiva de su dualidad simbólica, Hércules, como el propio Sansón bíblico, fuera objeto de cierta identificación alegórica, cuando no prefiguración, con Cristo. Como él, durante su tránsito terrestre Hércules combatió y triunfó sobre el Mal, se adentró en el Hades y tras su muerte alcanzó la inmortalidad”. Ibid., p. 276.

Dentro de la producción cortesana, Hércules comienza a ser una presencia activa en manuscritos ilustrados a partir del siglo XV, transformado ya en un personaje perfectamente armonizado con el contexto caballeresco.

Precedentes, transformaciones y proyección

- *Hércules-constelación*. La popularidad de Hércules y su supervivencia en la Edad Media se debe en buena parte a la versatilidad del mito. Así, el hecho de ser constelación le permitió ser representado en tratados de astronomía, como ya mencionamos anteriormente.

- *Hércules cristiano*. Su evidente paralelismo con Cristo le permitió sobrevivir en algunas representaciones de ámbito litúrgico. Estas imágenes de Hércules suelen respetar el origen clásico del mito. Por ello lo encontramos generalmente relacionado con uno o varios leones, que incorporan una simbología maléfica o salvaje. Dicha modalidad clásica es la habitual en la escultura románica, caracterizado desnudo o semidesnudo, con el manto de león o luchando contra el propio animal. Hércules representa aquí la fortaleza espiritual que lleva a la superación del pecado

- *Hércules cortesano*: Podemos comprender que el constante perfeccionamiento de Hércules en sus pruebas y su ascensión espiritual en forma de constelación lo hayan hecho, también, equiparable a los rituales de la caballería. Es por ello que una variante representativa del semidiós tebano la encontramos en múltiples manuscritos de ambiente cortesano, en los que nuestro héroe se despoja de su origen clásico y se adapta a la contemporaneidad bajo el principio de disyunción¹⁴. De esta forma, se nos retrata provisto de armadura, en ocasiones con barba, luchando con espada o simplemente sentado en un trono a modo de monarca.

- *Hércules y el linaje*. Merecen una especial mención las ilustraciones de Hércules en el contexto cronístico ibérico. En el códice Y.I.2 de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial que contiene la *Estoria de España de Alfonso X El Sabio*, se había proyectado un ambicioso programa icónico¹⁵. El héroe se retrata de una forma atípica, frontal y vestido con una túnica y piel de león sobre los hombros, estrangulando con cada brazo a sendos leones. La ferocidad de los felinos está considerablemente minimizada por la soberbia proporción del héroe, a quien no parece costarle trabajo físico alzarlos.

A este Hércules triunfante se le suma otro del manuscrito portugués M.S.A 1 de la *Academia das Ciências* de Lisboa. Ya en el folio 1, referido al prólogo, se erige un complejo programa iconográfico a modo de frontispicio que exalta el poder civilizador y el dominio de la naturaleza como medio de adquisición del territorio. En el margen inferior se alza la figura de Hércules sobre una ciudad, vestido apenas con la piel de león y la maza descansando sobre su hombro. Hércules está aquí relacionado con sus capacidades civilizadoras y fundacionales a juzgar por la urbe que parece ser una consecuencia de su esforzado trabajo.

En estas dos imágenes el semidiós está relacionado con una iconografía bastante concreta. Se trata de crear un parentesco ilustre, en el caso del rey Sabio por sus conocidas ambiciones imperialistas. En el caso del manuscrito portugués se persigue crear un origen ilustre para un espacio geográfico concreto asociándolo a una figura heroica fundacional. La

¹⁴ Al que Panofsky hacía referencia en su estudio *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*: PANOFSKY, Erwin (1993).

¹⁵ “Las ilustraciones de la *Estoria de España* iban a ser muy numerosas a juzgar por unos cien huecos dejados en blanco”, según apunta DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1989): p. 95. La intención de El Sabio sería crear una constelación en este caso dinástica, con varios retratos de monarcas de España, donde Hércules sería “el más prestigioso de sus antepasados” (ibid., p. 96).

relación iconográfica de Hércules con la propaganda ideológica es también una tendencia que viene desde el período clásico. Recordemos en este punto la imagen del emperador Cómodo con los atributos de Hércules en el siglo II.

El afán de muchos emperadores o monarcas medievales por emparentarse con la ilustre estirpe romana y erigirse como nuevos herederos del Imperio Romano hace que la materia clásica sea un incentivo de capacidad propagandística, tanto en su manifestación literaria como iconográfica. Así, el abanico de emperadores y casas que se afiliaron a la materia clásica van desde la *Renovatio Imperii Romani* de Carlomagno hasta la apuesta por la herencia cultural clásica por parte de Federico II¹⁶, pasando por la aparición de Hércules en los capiteles del castillo de Loarre¹⁷, la producción literaria en lengua vernácula francesa, y la cronística peninsular ibérica en los casos que hemos apuntado. Los ejemplos son numerosos.

- *Hércules y la virtud en el humanismo: la encrucijada*. En el incipiente Humanismo italiano, Hércules continúa su periplo cronológico gracias al pasaje de la encrucijada, donde es obligado a elegir entre dos apariciones femeninas que representan la virtud y el pecado. De esta forma, el Hércules luchador se volatiliza en detrimento del Hércules que ha de escoger los caminos de la virtud o la negligencia. Nuevamente, la fuerza espiritual parece ser una de las constantes del mito¹⁸.

Prefiguras y temas afines

- *Sansón*: Hércules puede confundirse con Sansón debido a la lucha con el león, al que también asesinó con sus propias manos. Sansón representa también la fuerza, de la misma forma que en su historia existe una advertencia moralizadora sobre las pasiones. El personaje hebreo suele acompañarse en su iconografía con el león.

- *Paris*: Hércules en la encrucijada comparte algún trazo semejante a Paris, quien también se ve obligado a elegir por las circunstancias, pero las consecuencias son diametralmente opuestas. Para el pastor se trata de una elección entre tres diosas, escogiendo, como sabemos, la vía de la belleza terrenal. Las consecuencias del juicio de Paris son fatales y sangrientas, lo que cuestiona el virtuosismo de su elección.

Selección de obras

- *Hércules luchando contra la hidra*. Fresco en las catacumbas de la Via Latina, Roma (Italia), siglo IV.
- *Hércules como constelación*. Pseudo Beda, *De signis caeli*, inicios del siglo IX. Laon (Francia), Bibliothéque Municipale, Ms. 422, fol. 26v.
- *Hércules como constelación*. Germanicus Caesar, *Aratea*, Lorena (Francia), c. 816. Leiden (Holanda), Universiteitsbibliotheek, Ms. Voss. lat. Q. 79, fol. 6v.

¹⁶ “No ha de sorprendernos que un monarca que se consideraba un segundo Augusto, que daba a las ciudades por él fundadas nombres tales como Augusta (...) tendiese a subrayar el elemento clásico en sus empresas artísticas”. PANOFISKY, Erwin (1993): p. 94.

¹⁷ Interpretado por José Luis Senra con una posible relación a la reconquista por parte de Sancho Ramírez.

¹⁸ Asunto profundamente estudiado por Panofsky, se trata de Hércules en la encrucijada, donde el héroe debe escoger entre la inmediatez de la lujuria y el largo camino hacia el amor espiritual: PANOFISKY, Erwin (1999).

- *Hércules*. Detalle del manto del Emperador Enrique II, c. 1010-1020. Catedral de Bamberg (Alemania).
- *La fortaleza como Hércules*. Nicola Pisano, Púlpito del baptisterio de Pisa (Italia), c. 1260.
- *Hércules combatiendo dos leones*. *Estoria de España*, último cuarto del siglo XIII. RBME, Ms. Y.1.2, fol. 4r.
- *Hércules como constelación*. *Tabula Stellarum Fixarum*, Viena, c. 1400-1450. Cambridge MA, Houghton Library, Harvard University, Ms. Typ 43, fol. 154.
- *Hércules combatiendo al león*. Raoul Lefèvre, *Le livre nomme Hercules (Recueil des Histoires de Troie)*, 1464. Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9254, fol. 79r.
- *Hércules combatiendo al león*. Raoul Lefèvre, *Le recoeil des histoires de Troyes (Le livre nomme Hercules)*, Brujas (Bélgica), c. 1475-1483. Londres, BL, Ms. Royal 17 E II, fol. 148r.
- *Hércules entronizado*. Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium*, Valle Del Loira (Francia), c. 1470. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, MS. 66 B 13, fol. 2r.
- *Hércules triunfante sobre una ciudad*. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, siglo XV. Lisboa, Academia das Ciências, M.S.A. 1, fol. 1.
- Alberto Durero, *Hércules en la encrucijada*, 1498-1499, grabado.
- Girolamo di Benvenuto, *Eracle al bivio*, c. 1500. Venecia (Italia), Ca d'Oro.

Bibliografía

- AIRES, A. Nascimento (1995): “O mito de Hércules: Etimologia e recuperação no tempo antigo na historiografia medieval hispânica”, *Humanitas*, vol. XLVII, pp. 671-684.
- AMBROSE, Kirk (2005): “Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Lion-Fighter Sculptures”, *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 74, nº 3, pp. 131-147.
- CÁTEDRA, Pedro; CHERCHI USAI, Paolo (2007): *Los doce trabajos de Hércules*. Universidad de Cantabria, Santander.
- DÍAS, Isabel de Barros (2007): “Cronística Afonsina modelada em português: um caso de recepção activa”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVII, nº 227, pp. 899-928.
- DIEL, Paul (1991): *El simbolismo en la mitología griega*. Labor, Barcelona.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1989): “Hércules en la miniatura de Alfonso X El Sabio”, *Anales de Historia del Arte*, nº 1, pp. 91-103.
- GALINSKY, Karl (1972): *The Herakles theme: the adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*. Rowman and Littlefield, Totowa.
- GRABAR, André (1968): *Christian Iconography A Study Of Its Origins*. Taylor & Francis, Londres.
- PANOFSKY, Erwin (1989): *O significado nas artes visuais*. Presença, Lisboa [Título original: *Meaning in the visual arts*, 1955].

PANOFSKY, Erwin (1993): *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*. Alianza Editorial, Madrid [Título original: *Renaissance And Renascences In Western Art*, 1960].

PANOFSKY, Erwin (1999): *Hercule à la croisée des chemins*. Flammarion, París [Título original: *Hercules am Scheideweg*, 1930].

RODERICI XIMENII DE RADA (1987): *Historia de Rebus Hispaniae. Cura et studio Juan Fernández Valverde*. Brepols, Turnhout.

SAN AGUSTÍN (2001): *La ciudad de Dios*, edición de S. Santamaría, M. Fuertes Lanero y V. Capanaga, t. II. B.A.C., Madrid.

SAN ISIDORO (1983): *Etimologías*, edición de José Oroz y Manuel Marcos, introducción de Manuel C. Díaz y Díaz, 2 vols. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2002): “Hércules vs Cristo. Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispánico”, *Quintana*, nº 1, pp. 275-283.



▲ **Hércules como constelación.** Pseudo-Beda, *De signis caeli*, inicios s. IX. Laon (Francia), Bibliothèque Municipale, Ms. 422, fol. 26v.

http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00002795 [captura 20/11/2012]

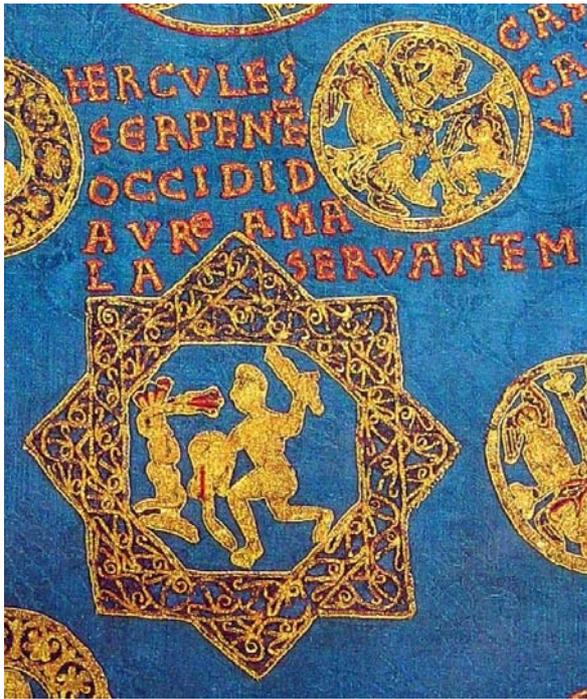
◀ **Hércules luchando contra la hidra.** Fresco en las catacumbas de Via Latina, Roma (Italia), siglo IV.

http://www.mcah.columbia.edu/roman/images/syllabus/large/kampen_126_100l.jpg [captura 20/11/2012]



Hércules como constelación. Germanicus Caesar, *Aratea*, Lorena (Francia), c. 816. Leiden (Holanda), Universiteitsbibliotheek, Ms. Voss. lat. Q. 79, fol. 6v.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Aratea_6v.jpg [captura 20/11/2012]



▲ *Hércules. Manto del Emperador Enrique II, c. 1010-1020. Catedral de Bamberg (Alemania).*

► *La fortaleza como Hércules. Nicola Pisano, Púlpito del baptisterio de Pisa (Italia), c. 1260*

http://24.media.tumblr.com/tumblr_m4cavjcAdJ1ruq5t7o1_500.jpg
[captura 20/11/2012]



▲ *Hércules combatiendo dos leones. Estoria de España, ant. 1275. RBME, Ms. Y.1.2, fol. 4r.*

[DOMINGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1989): fig. 5]

► *Hércules como constelación. Tabula Stellarum Fixarum, Viena, c. 1400-1450. Cambridge MA, Houghton Library, Harvard University, Ms. Typ 43, fol. 154.*

<http://digitalassets.lib.berkeley.edu/ds/harvard/images/MH-H.1210B.jpg> [captura 20/11/2012]





Hércules combatiendo al león.

Raoul Lefèvre, *Le livre nomme Hercules (Recueil des Histoires de Troie)*, 1464. Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9254, fol. 79r.

[Foto: Warburg Institute – Iconographic Database]



Hércules combatiendo al león. Raoul Lefèvre, *Le recoeil des histoires de Troyes (Le livre nomme Hercules)*, Brujas (Bélgica), c. 1475-1483. Londres, BL, Ms. Royal 17 E II, fol. 148r.

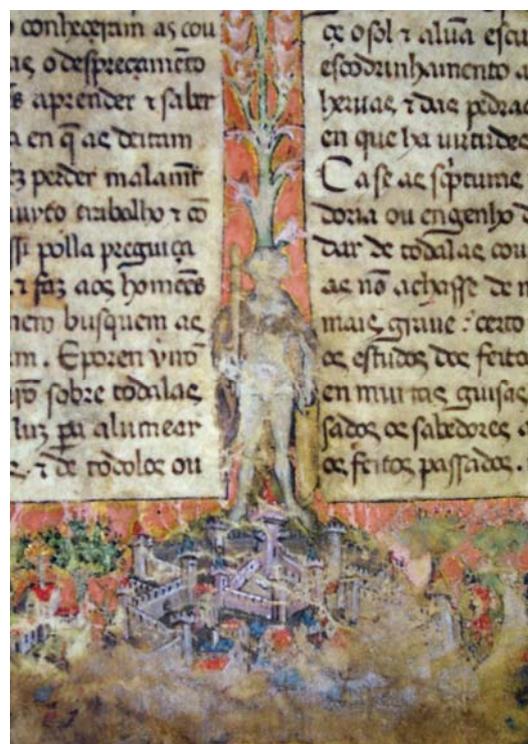
<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cmid/K900/K90052-25a.jpg> [captura 20/11/2012]



Hércules entronizado.

Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium*, Valle Del Loira (Francia), c. 1470. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, MS. 66 B 13, fol. 2r.

http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_66b13%3A002r_min_09 [captura 20/11/2012]



Hércules triunfante sobre una ciudad.

Crónica Geral de Espanha de 1344, siglo XV. Lisboa, Academia das Ciências, M.S.A. 1, fol. 1.

[PEIXEIRO, Horácio Augusto (2009): "Imagem e tempo representações do poder na Crónica Geral de Espanha", *Revista de História da Arte*, nº 7, p. 158, fig. 2]



Alberto Durero, *Hércules en la encrucijada*, 1498-1499, grabado.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/23_Hercules_at_the_Crossroad.jpg [captura 20/11/2012]



Girolamo di Benvenuto, *Hércules en la encrucijada*, c. 1500. Venecia (Italia), Ca d'Oro.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_Di_Benvenuto_-_Hercules_at_the_Crossroad_-_WGA09524.jpg [captura 20/11/2012]

LA PIEDRA DE LA LOCURA

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: El tema de la extracción de la piedra de la locura se halla en la bibliografía francesa con la expresión *pierre de tête* o *pierre de folie* y en la inglesa con la expresión *the cure of folly*.

Es un tema que cuenta con abundantes fuentes escritas y antropológicas desde la Prehistoria en adelante, si bien el arte se hace eco de él tan solo en el ámbito de la pintura flamenca entre los siglos XV y XVIII. Pese a lo acotado de este tema y a su relativa escasa incidencia en el mundo medieval, merece ser incluido en una revista de temática medieval por aparecer en las obras de dos autores de gran trascendencia, por un lado en los escritos del médico persa Rhazes (siglo IX) y por otro lado en una pequeña tabla pintada por El Bosco a fines del siglo XV, que forma parte de los fondos del Museo del Prado y que, como veremos en el apartado *extensión geográfica y cronológica*, es un excelente colofón del arte medieval y un buen ejemplo de la transición hacia el mundo moderno.

Además, ambos autores, Rhazes y El Bosco, vienen a demostrar cómo el mundo medieval no supone, en absoluto, una ruptura con los precedentes de la Antigüedad, sino más bien una vía o canal ininterrumpido de reelaboración de temas antiguos que se proyectan después en la Edad Moderna¹.

Palabras clave: extracción de la piedra de la locura; trepanación craneal; neurocirugía; medicina; pintura flamenca; arte bajomedieval; Edad Moderna.

Abstract The extraction of the stone of madness is a topic referred to as *pierre de tête* (or *pierre de folie*) by French scholars and as *cure of folly* in Anglo-Saxon studies.

This hypothetical procedure is explained in a wide range of written and anthropological sources from prehistoric times onwards, even though it was only depicted by Flemish painters from the 15th to the 18th century. In spite of its little impact on medieval art, it is worth being included in a journal of medieval studies since two well-known authors such as Rhazes and Hieronymus Bosch paid attention to it. The 9th century Persian physician mentioned the stone operation in some of his writings while the 15th century painter represented this medical intervention in a small painting preserved in the Prado Museum, considered as a bridge between medieval times and the Modern Ages.

Moreover, Rhazes and Bosch show how medieval science did not mark a complete break with Antiquity. Instead, it was an uninterrupted path through which classical knowledge was transmitted to modern medicine.

Keywords: extraction of stone of madness; trepanation; neurosurgery; medicine; Flemish painting; Late Medieval art; Modern Ages.

¹ Esta percepción de que no hay un único “Renacimiento” de la Antigüedad, que sería el de la Edad Moderna, sino muchos otros *renacimientos* que van surcando la Edad Media, fue magistralmente explicada por Erwin Panofsky. Esta concepción de la historia, no como un fenómeno lineal y de cambios abruptos, sino más bien como un proceso complejo, de redes que se entrecruzan, con idas y venidas, con avances y miradas hacia atrás, con descubrimientos y adaptaciones del pasado, es absolutamente claro en el terreno médico, que es en el que se inscriben este tipo de representaciones.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

En las pinturas que tratan de la “extracción de la piedra de la locura”, un hombre que ejerce la medicina, sea persona conocedora de los tratados y formada en la universidad (y por tanto merecedor del calificativo de “médico”), sea alguien que ha adquirido su conocimiento profesional a través de la práctica y la enseñanza oral (y por tanto susceptible de ser considerado un “charlatán”), hace una incisión en el cráneo del paciente y extrae un cuerpo extraño, generalmente una piedra, aunque también puede ser una flor, como ocurre en el caso de El Bosco. Sea piedra o flor, extraída verdaderamente del cráneo del paciente u oculta en la mano del falso médico, esta es presentada como la causa de desorden mental o locura.

El paciente puede ser tachado de *loco* por diferentes causas, tantas como connotaciones tuvo la palabra *locura* desde fines del siglo XV, y que recoge muy bien J.F. Broux (1999) en la introducción de su disertación². Explica Broux que el término *loco* era, a fines de la Edad Media, inclusive más impreciso que en la actualidad. Con la palabra *loco* se designa, en principio, a toda aquella persona que tiene una actitud que no corresponde con la regla social establecida y que, por eso mismo, se convierte en marginado, más aún en peligroso. No obstante, se podrían distinguir al menos tres categorías o tres tipos de locos. La primera sería el enfermo mental con un problema psiquiátrico de gran gravedad. La segunda sería el bufón, es decir el que divierte y entretiene a los demás, y que suele tener algún tipo de discapacidad mental y/o física, aunque de menor calado. La tercera sería el enamorado o el que se deja llevar por el impulso sexual o la lujuria, por extensión el que se deja arrastrar por el pecado.

Justamente, en función de estas connotaciones de la locura, han surgido dos grandes líneas interpretativas: por un lado, la que defiende que la extracción de la piedra de la locura es una trepanación terapéutica que tiene como objeto curar o causar una mejoría en un paciente que sufre algún tipo de dolencia mental (migraña, cefalea, epilepsia, tumor, etc.)³; por otro lado, la que defiende que la extracción de la piedra no es más que una puesta en escena en la que un hombre, que ha caído presa de la lujuria, es reintegrado en los cauces sociales, anulando su deseo sexual e inclusive castrándolo⁴.

En la serie de la piedra de la locura hay varios personajes que no faltan. En una posición central hallamos al cirujano, caracterizado de distintas formas: dignificado y con anteojos, como en el cuadro de Jan Sanders Van Hemessen, o ridiculizado y con un embudo sobre la cabeza como en la tabla de El Bosco, llevando a cabo la incisión, extrayendo la formación calcárea, o cosiendo la piel de la frente. Junto a él, el paciente, sentado, inmovilizado, y sujeto al sillón por una tela blanca que rodea su torso y uno de los brazos, que hace todo lo posible para resistir estoicamente la operación. Y alrededor de ambos, y en número variable, hombres y mujeres que asisten al médico, o curiosos que se congregan para ver qué ocurre, o pacientes que esperan a ser intervenidos. La cirugía se desarrolla normalmente en un interior en el que pueden aparecer libros (como en la obra de Pieter Huys) o las propias piedras extraídas a los pacientes y colgadas de un cordel (como en la pintura de Van Hemessen), y que servirían por tanto de carta de presentación del médico. La escena se convierte así en una suerte de cuadro de género u obra costumbrista que se hace eco de la vida cotidiana de su época.

² BROUX, Jean-François (1999).

³ Esta interpretación es la dominante en los trabajos de ALONSO, José Ramón (2011); BABILONI, F.; BABILONI, C.; CARDUCCI, F.; CINCOTTI, F.; ROSSINI, P.M. (2003); TOPOLANSKI, Ricardo (2008); SCHUPBACH, William (1978); y QUIROSA GARCÍA, Victoria (2007).

⁴ ARIAS BONEL, José Luis (2002).

Fuentes escritas

Entre las fuentes medievales deberíamos señalar en primer lugar los escritos de Rhazes, médico persa (c. 854-925/935) que habría denunciado “a los charlatanes que pretendían curar la epilepsia haciendo una incisión en la frente y aparentando extraer algo que llevaban escondido en la mano”⁵. Lo que estaba describiendo Rhazes es una *cirugía placebo*, es decir una operación que no era tal, pero que resultaba totalmente inocua y hacía creer al enfermo, y a sus familiares, que este había mejorado de una dolencia mental. En definitiva, una simulación de trepanación que consolaba a aquellos que ya habían probado sin éxito distintos remedios para curarse de una disfunción psíquica.

Por otra parte, es interesante resaltar entre las fuentes escritas una mucho más tardía, aunque coetánea a la primera tabla conocida de la serie de la piedra de la locura –la obra de El Bosco localizada en el Museo del Prado. Se trata de *El barco de los locos (Das Narrenschiff)* de Sébastian Brant, publicada en 1494 y que plantea una concepción de la locura como pecado, concepción que hunde sus raíces en la Baja Edad Media y triunfa en la Europa del Norte. Fue esta una de las obras más traducidas y de mayor difusión en el siglo XVI. En ella Sébastian Brant describe a la humanidad perdida por sus vicios. Analiza todos los tipos posibles de locura, asimilando los actos derivados de la locura y el pecado. Así el ebrio, el mentiroso, el charlatán, el adúltero, etc. son locos y pecadores. Su obra fue ilustrada por Alberto Durero. El propio Bosco conoció de cerca este libro; de hecho realizó en 1490 una pequeña tabla con el tema de la *nave de los locos*, en la que muestra una barca a la deriva con doce personajes en su interior, los cuales están entregados al pecado o a los placeres sensuales. La borrachera, la glotonería, la lujuria, se han adueñado de los personajes aquí representados⁶. Por ello no resulta raro pensar que los escritos de Brant hubieran reforzado la asociación entre piedra de la locura, pecado y lujuria, que sería el trasfondo de la iconografía que estamos comentando.

Otras fuentes

La antropología y la práctica médica constituyen fuentes complementarias, fundamentales para la comprensión de esta iconografía. Y es que la extracción de la piedra de la locura no es más que una trepanación, cirugía que tiene una larguísima tradición en la historia de la civilización humana⁷. Este tipo de intervención se apoyaría en la creencia de que la locura era el resultado de la formación de estructuras minerales, similares a los cálculos renales o biliares, aunque en este caso localizadas dentro del cráneo. Estas piedras causarían una disfunción mental y habrían alentado la metáfora de la piedra de la locura⁸.

En efecto, como avanzábamos en el párrafo anterior, la trepanación se ha realizado en distintas culturas y áreas geográficas, desde épocas prehistóricas, unas veces para combatir dolencias mentales (cefalea, epilepsia, cáncer, convulsiones, parálisis, etc.), otras para hacer frente a fracturas craneales (facilitando la retirada de restos óseos o el drenaje de hematomas). Si bien “los procedimientos e instrumental varían según la cultura y la época histórica,

⁵ ALONSO, José Ramón (2011).

⁶ El Bosco, *La nave de los locos* (1503-1504), óleo sobre tabla, Museo del Louvre, París (Francia). Imagen disponible en http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Jheronimus_Bosch_011.jpg [último acceso 20/11/2012].

⁷ Las lobotomías, tan agresivas y sin embargo tan practicadas ya bien entrado en el siglo XX, no dejan de ser una versión actualizada de las trepanaciones.

⁸ ALONSO, José Ramón (2011).

generalmente se desprendía el cuero cabelludo, se perforaba el cráneo, se limpiaba la herida, se colocaba en el lugar del hueso una placa de un metal precioso y se vendaba. Los instrumentos empleados eran trépanos, cuchillos, *tumis* (instrumentos en forma de T), sierras, cincel, escoplo, martillo, piedras afiladas y pinzas, entre otros. Para los adultos se precisaban unos 30-60 min y para los niños unos 10 min”⁹.

Haciendo un repaso muy rápido a la historia de las trepanaciones, Collado-Vázquez y Carillo (2011: p. 2) explican que estas se han documentado en el Neolítico y el Mesolítico, con hasta diez mil años de antigüedad, en áreas tan dispares como Europa (Península Ibérica, Francia, Alemania, República Checa, Ucrania), Asia (Siria, Japón) o América (México, Perú, Bolivia, Chile). Fueron también empleadas en el antiguo Egipto, donde los faraones podían someterse a una trepanación antes de su fallecimiento. En Grecia y Roma varios médicos hablan de ellas, del instrumental requerido, de los casos en que es conveniente utilizarlas y de las ocasiones en que se recomienda evitarlas. Así, encontramos referencias en los escritos de Hipócrates de Cos (s. V a.C.), más concretamente en su tratado *Sobre heridas en la cabeza*, y en los de Celso (s. I), Galeno (s. II), Areteo de Capadocia (s. II) y Caelius Aurelianus (s. V). No obstante, “se conservan escasos cráneos trepanados de la época de la Roma imperial, lo que puede deberse a que la cirugía se llevaba a cabo en raras ocasiones y sólo cuando los tratamientos conservadores habían fracasado, o también a que en Roma era habitual la cremación de los cadáveres, y son escasos los restos óseos que se han conservado de esa época”¹⁰. Para el conocimiento de la trepanación en la Edad Media no contamos con suficientes estudios y la única mención más o menos repetida es la del médico persa Rhazes del siglo IX.

De hecho, en el momento en que aparece la pintura de El Bosco y en que surge la serie de obras de la piedra de la locura, no hay ninguna referencia escrita a esta cirugía. Así que no sabemos si esta se seguía realizando siguiendo métodos y procedimientos de la Antigüedad, y transmitiéndolos de forma totalmente oral; o, si por el contrario, había pasado a ser una leyenda difusa y por tanto debemos entender dicha iconografía como una ficción, teatralización o puesta en escena de algo que nunca ocurría, pero que servía a los pintores para retratar la sociedad de su época y para hacer una crítica mordaz de los falsos médicos y los charlatanes así como de los incautos que se dejaban engañar por ellos.

Soportes y técnicas

La representación de la piedra de la locura se circunscribe a la pintura realizada al óleo; no conociéndose ejemplos en otros soportes y técnicas.

Extensión geográfica y cronológica

Como se ha venido avanzando en los epígrafes anteriores, si bien la trepanación terapéutica está documentada desde el Neolítico, la iconografía de la extracción de la piedra de la locura, es decir, aquella en que se horada en cráneo para sacar una concreción calcárea, no aparece hasta finales del siglo XV¹¹, desarrollándose en la pintura flamenca hasta el siglo XVIII, y con un momento de esplendor en los siglos XVI y XVII.

⁹ COLLADO VÁZQUEZ, Susana; CARRILLO, Jesús María (2001): p. 2.

¹⁰ Ibid., p.3.

¹¹ No obstante, podríamos señalar algún que otro precedente. Así por ejemplo, Guido da Vigevano en 1345 escribió un libro titulado *Anathomia designata per figures*, incluyendo en él una imagen de la trepanación. Esta trepanación muestra el conocimiento de la técnica en el mundo medieval, si bien aquí no se está extrayendo la piedra de la locura, tan sólo se está sujetando la cabeza y realizando el agujero con un escalpelo y un martillo.

La primera gran obra de esta serie es la tabla titulada *La extracción de la piedra de la locura* de Hieronymus Van Aeken El Bosco (Madrid, Museo Nacional del Prado, c. 1475-1480), excelente colofón de la pintura bajomedieval. Se trata de una obra temprana del pintor. La escena emerge de un marco circular que parece evocar un espejo a través del cual el espectador se asoma a la realidad. Alrededor de este marco aparece una inscripción, ejecutada como si fuese un manuscrito iluminado, que dice, en la parte superior, *Meester snijt die keie ras* (*Maestro, quitame pronto esta piedra*), y en la parte inferior, *Mijne name is Lubbert Das* (*Mi nombre es Lubbert Das*), lo que en ocasiones se ha traducido como *Mi nombre es tejón castrado* o *Mi nombre es tímido*). Según algunos autores, la grafía de esta inscripción no parece coincidir con otras contenidas en otros cuadros de El Bosco, por lo que tal vez pudo ser realizada por un autor distinto, lo que explicaría las aparentes divergencias entre la inscripción y la representación figurada. Aunque tal vez no haya tal divergencia y la inscripción sea la clave para la comprensión de la obra.

El tema se desarrolla en un interior y en un exterior al mismo tiempo; es decir, la operación debería llevarse a cabo en la consulta del cirujano, pero los personajes están en medio del campo, un recurso que encontraremos años más tarde en la obra de Velázquez, al retratar al bufón Diego Acedo “El primo” en 1635. Algunos autores sostienen también que el fondo de paisaje habría sido realizado por un autor diferente a El Bosco. De modo que se podrían llegar a distinguir tres manos en esta obra: una para la inscripción, otra para el fondo de paisaje, y una última para la escena, que sería la de El Bosco¹². Sin embargo, en el paisaje destaca la línea de horizonte muy elevada, un recurso que será habitual en la obra de El Bosco, y que le permite en otras obras aprovechar al máximo la superficie pictórica y superponer una gran cantidad de personajes hasta llegar a la línea del horizonte.

Componen la escena cuatro personajes: el cirujano, de pie y con un embudo en la cabeza, extrayendo del cráneo del paciente un tulipán; el paciente, sentado y descalzo, atado a la silla con una tela, aguantando como puede la operación; un hombre, tonsurado y vestido con hábito negro, con un aguamanil en las manos, que parece exhortar al enfermo a aguantar la operación o al médico a actuar; y una mujer, con hábito gris y toca blanca, pensativa, apoyada en una mesa, con un libro cerrado sobre la cabeza. La mesa tiene forma vegetal y sobre ella aparece otro tulipán más.

Esta obra, pese a ser la única medieval de la serie, merece por sí sola un estudio iconográfico, ya que explica a la perfección el contexto de cambio y transformación del paradigma médico. Se asiste en este momento a un proceso de regulación de la actividad médica, abandonando poco a poco la transmisión oral de los conocimientos y el ejercicio no reglado de la profesión, y fomentando progresivamente la formación de los médicos en universidades, con la obligación de someterse después a exámenes públicos que les capaciten para ejercer su oficio. Dicho en otras palabras, hacia fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento “se estableció el cisma entre la cirugía y la medicina. [...] los cirujanos practicaban su profesión en los campos de batalla, además de hacerlo en los lugares públicos, ferias y mercados, ofreciendo sus servicios en tiendas de campaña, acompañados a menudo de actos malabaristas y otras diversiones. Eran denigrados por los médicos educados en las universidades, los cuales contaban con diplomas que acreditaban sus estudios y reconocimientos científicos. La cirugía era ejercida generalmente [...] por barberos, curanderos y charlatanes. Practicaban la sangría y hacían extracciones dentarias, trataban las luxaciones y las fracturas y en el campo de la salud mental, extraían la *piedra de la locura* del cráneo [...]. Los médicos por el contrario [...] eran respetados por la sociedad.”¹³

¹² SHUPBACH, William (1978).

¹³ TOPOLANSKI, Ricardo (2008).

Por todo ello, la obra de El Bosco, así como otras que tratan este tema, podría interpretarse como una crítica o sátira a los charlatanes y falsos cirujanos que operaban sin conocimiento científico, con el único objeto de enriquecerse ilícitamente. La bolsa atravesada por un cuchillo que cuelga de la silla del paciente podría ser una alusión al dinero que ha perdido con esta falsa operación. El tulipán que sale de su cabeza podría aludir a su ingenuidad, ya que en holandés se llama a los necios “cabeza de tulipán”. Además, en holandés “tener una piedra en la cabeza” significa ser necio. Asimismo, el embudo en la cabeza del cirujano podría aludir a su necedad, engaño o charlatanería. El libro cerrado en la cabeza de la mujer pensativa insistiría en la verdadera ciencia o sabiduría que queda al margen del proceso. O tal vez este libro hiciese alusión justo a lo contrario, a la superstición e ignorancia. De hecho, según el arzobispo de Utrecht, las mujeres usaban como amuletos pergaminos con inscripciones, hojas sueltas o libros enteros, en muchas ocasiones escritos con remedios tradicionales. El libro representado podría ser uno de estos.

Si aceptamos que esta pintura es una crítica a la charlatanería, admitiríamos también que hay una sátira contra la estructura de la Iglesia que consiente y anima a estos timadores. De hecho, el hombre y la mujer que acompañan al cirujano van vestidos con hábitos religiosos y, en vez de ayudar al paciente e impedir este tipo de operación, consienten la cirugía e inclusive parecen burlarse de la necedad del personaje. Son por ello muestra de la degradación moral de su grupo social. Esta misma crítica hacia la Iglesia la vemos en muchas obras de El Bosco, por ejemplo en el cerdo con toca de monja que se abraza a un joven desnudo en el panel del infierno del *Jardín de las Delicias* (Museo Nacional del Prado).

No obstante, existe otra línea interpretativa, ampliamente desarrollada por Arias Bonel (2002), según la cual la obra halla toda su dimensión al interpretarla en clave sexual. Esta hipótesis se fundaría, entre otras cuestiones, en la inscripción que rodea la escena y que se ha traducido como “mi nombre es Lubbert Das”, “mi nombre es tejón castrado” o “mi nombre es tímido”. De modo que el trastorno mental de que es curado el paciente es la lujuria. Lo que sale de su cabeza no es una piedra sino una flor, símbolo de la sexualidad, de modo que lo que hace el cirujano es más que curarle de la locura, castrarle, anular su deseo sexual y por tanto devolverlo a los cauces de la sociedad y la moral cristiana.

Sea una u otra la hipótesis que resulte más convincente, el caso es que la obra de El Bosco, pondrá las bases para otras realizadas en Flandes en los siglos XVI, XVII y XVIII, como las de Jan Sanders van Hemessen, Pieter Bruegel el Viejo, Pieter Huys o Jan Steen.

Precedentes, transformaciones y proyección

No se conocen precedentes de esta iconografía en la Antigüedad. Por tanto podríamos considerarlo un tema creado *ex novo* a fines de la Edad Media tomando como fuentes las prácticas de trepanación conocidas desde antiguo y el deseo de reflejar la progresiva regulación de la actividad médica con un sentido crítico. El tema tiene una gran proyección en la Edad Moderna, alcanzado éxito en el mundo flamenco, donde se repiten una serie de personajes (cirujano, paciente, asistentes, curiosos, enfermos) aunque ubicándolos de modos diferentes y actuando de modo distinto, en función de aquello en lo que se quiera insistir. Así en *El cirujano* de Van Hemessen (1550, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado) destaca el médico con anteojos, el cordel con las piedras de la locura, las dos mujeres que lo asisten, y el hombre que espera, un paciente tal vez, en estado de éxtasis, con la cabeza vuelta al cielo. En *La extracción de la piedra de la locura* de Pieter Bruegel el Viejo (1550, Musée de l’Hôtel Sandelin) la escena se desarrolla en una suerte de consulta médica psiquiátrica, donde otros enfermos, en total desorden, esperan a ser atendidos o están siendo intervenidos. En la *Extracción de la piedra de la locura* de Pieter Huys (1561, Musée du Périgord), el ambiente

es más sosegado, y el médico parece estar, bien marcando el lugar en que hacer la incisión, bien cosiendo el lugar por donde se extrajo la piedra. En la *Extracción de la piedra* de Jan Steen (1670, Museum Vojimans Van Beuningen, Rotterdam) vuelve a subir la tensión dramática de la escena, y mientras el médico con anteojos opera al paciente, que se retuerce de dolor, una mujer anciana coloca un platillo bajo su cabeza para recoger las concreciones calcáreas, y un grupo de curiosos se asoma a la ventana.

Prefiguras y temas afines

El tema, al no proceder del repertorio bíblico cristiano, no forma parte del sistema de prefiguras. Las posibles similitudes o afinidades habría que buscarlas en otras escenas de género de la pintura flamenca, aunque en principio su especificidad la hace claramente distinta de otras series.

Selección de obras

- El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1475-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado (España).
- Jan Sanders Van Hemessen, *El cirujano*, 1550, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado (España).
- Pieter Bruegel el Viejo (copia), *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1557. Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin (Francia).
- Pieter Huys, *Extracción de la piedra de la locura*, 1561. Périgueux, Musée d'Art et Archéologie du Périgord (Francia).
- Jan Steen, *Extracción de la piedra*, 1670. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Holanda).

Bibliografía

ALONSO, José Ramón (2011): "Historias de la neurociencia: La piedra de la locura", *UniDiversidad. Observaciones y pensamientos. El blog personal de José R. Alonso*, <http://jralonso.es/2011/06/05/la-piedra-de-la-locura/> (último acceso 24/10/2011).

ARIAS BONEL, José Luis (2002): "Jheronimus Bosch y la piedra de la locura", *Goya*, nº 287, pp. 108-121.

BABILONI, F.; BABILONI, C.; CARDUCCI, F.; CINCOTTI, F.; ROSSINI, P.M. (2003): "The Stone Of Madness' and the search for the cortical sources of brain diseases with non-invasive EEG techniques", *Clinical Neurophysiology*, nº 114, pp. 1775-1780.

BROUX, Jean-François (1999), *La folie en peinture, XVIe – XIXe*. Memoria de Máster, Université Jean Monnet de Saint Étienne. Disponible en línea: http://jfbroux.chez-alice.fr/memoire_histoire.html (último acceso 24/10/2011).

CAMPILLO, Domingo (2007): *La trepanación prehistórica*. Bellaterra, Barcelona.

CHICO PICAZA, María Victoria (1989): *La pintura gótica del siglo XV*. Vicens Vives, Barcelona.

COLLADO-VÁZQUEZ, Susana; CARRILLO, Jesús María (2011): “La trepanación craneal en Sinuhé, el Egipcio”, *Neurología*, artículo en prensa disponible en línea: <http://www.elsevier.es/sites/default/files/elsevier/eop/S0213-4853%2811%2900256-8.pdf> (último acceso 30/11/2011).

GROSS, Charles G. (1999): “Psychosurgery’ in Renaissance art”, *Trends Neurosci*, vol. XXII, nº 10, pp. 429-431.

KSHETTRY, Varun R.; MINDEA, Stephan A.; BATJER, Hunt H. (2007): “The management of cranial injuries in antiquity and beyond”, *Neurosurg Focus*, nº 23, pp. 1-8.

MEIGE, Henry (1895): “Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): les opérations sur la tête”, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, nº 8, pp. 228-264 y 291-322.

MEIGE, Henry (1896): “Les arracheurs de ‘pierres de tête’”, *Janus. Archives internationales pour l’histoire de la médecine et pour la géographie médicale*, nº 1, pp. 393-396 y 497-502.

MEIGE, Henry (1898): “Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): documents nouveaux sur les opérations sur la tête”, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, nº 11, pp. 199-212 y 320.

MEIGE, Henry (1899): “Un nouveau tableau représentant les arracheurs de ‘pierres de tête’”, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, nº 12, pp. 170-176.

MEIGE, Henry (1900): “Les peintres de la médecine (écoles flamande et hollandaise): ‘pierres de tête’ et ‘pierres de ventre’”, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, nº 13, pp. 77-99.

MEIGE, Henry (1932): “L’opération des pierres de tête”, *Aesculape*, nº 22, pp. 50-62.

QUIROSA GARCÍA, Victoria (2007): “Acercamiento a la representación plástica de la locura en Occidente”, *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 1, pp. 52-82.

SANAN, Abhay; HAINES, Stephen (1997): “Repairing holes in the head: a history of cranioplasty”, *Neurosurgery*, nº 40, pp. 588-603.

SCHUPBACH, William (1978): “A new look at *the cure of folly*”, *Medical History*, vol. XXII, pp. 267-281.

SILVA MAROTO, Pilar (2001): *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Guía del Museo del Prado*, Museo del Prado, Madrid.

TOPOLANSKI, Ricardo (2008): “La cirugía”. En: *El arte y la medicina*. Montevideo. E-book disponible en línea: <http://www.smu.org.uy/publicaciones/libros/textocompleto/arte-y-medicina/arte-y-medicina6.pdf> (último acceso 8/1/2012)

TORO GONZÁLEZ, Gabriel (2000): “Origen y evolución de la neurociencia”, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, vol. XXIV, nº 92, pp. 401-415.

TULLO, Ellen (2010): “Trepanation and Roman Medicine: A Comparison of Osteoarchaeological Remains, Material Culture and Written Texts”, *Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh*, nº 40, pp. 165-171.



◀ El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1475-1480, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado (España).

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/extraccion-de-la-piedra-de-locura/oimg/0/> [captura 20/11/2012]

▼ Jan Sanders Van Hemessen, *El cirujano*, 1550, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado (España).

<http://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/e9734cfa6a.jpg> [captura 20/11/2012]



Copia de Pieter Brueghel el Viejo, *Extracción de la piedra de la locura*, c. 1557. Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin (Francia), n° inv. 0147 CM.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/L%27excision_de_la_pierre_de_folie_-_Pieter_Bruegel.jpg [captura 20/11/2012]



Pieter Huys, *Extracción de la piedra de la locura*, 1561. Périgueux, Musée d'Art et Archéologie du Périgord (Francia).

http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pieter_Huys_A_surgeon_extracting_the_stone_of_folly.jpg [captura 20/11/2012]



Jan Steen, *Extracción de la piedra*, 1670. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Holanda).

<http://esunmomento.es/images/Steen%20piedra.jpg> [captura 20/11/2012]

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ghis.ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo editorial examinará la propuesta y la remitirá a pares ciegos para su revisión. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

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

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

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

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

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

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

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

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

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

- *Prefiguradas 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 prefiguradas de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

NOTAS AL PIE:

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

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

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

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

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

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

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

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

Recursos y ediciones digitales

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

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

ILUSTRACIONES

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

Citas de RDIM

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