

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN I · Nº 2 · 2009



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

e-ISSN 2254-853X

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

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen I, nº 2

2009

SUMARIO

	Páginas
<i>El árbol de Jesé</i> Santiago MANZARBEITIA VALLE	1-8
<i>El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)</i> Marta POZA YAGÜE	9-22
<i>El ciclo de Jonás</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	23-31
<i>El león</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	33-46
<i>Los reproches de Natán</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	47-54
<i>Las Vírgenes abrideras</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	55-66

EL ÁRBOL DE JESÉ

Santiago MANZARBEITIA VALLE

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

Resumen: El Árbol de Jesé es una representación de la genealogía humana y divina de Cristo basada en una profecía del profeta Isaías. Expresa los misterios de la Encarnación y Nacimiento de Cristo como cumplimiento de la profecía mesiánica, de su venida en la carne y en el espíritu.

Palabras clave: Árbol de Jesé; Genealogía de Cristo; Isaías; Profecía; Trinidad; Espíritu Santo septiforme; *Ordo Prophetarum*.

Abstract: The Tree of Jesse depicts the human and divine genealogy of Christ according to Isaiah's prophecy. It also expresses the mysteries of the Incarnation and the Birth of Christ as the fulfillment of the messianic prophecy of his coming in the flesh and spirit.

Keywords: Tree of Jesse; Christ Genealogy; Isaiah; Prophecy; Trinity; Seven Gifts of the Holy Spirit; *Ordo Prophetarum*.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

La representación del árbol de Jesé consta de tres elementos básicos: raíz, vara y flor, que se asocian respectivamente a las figuras de Jesé, María y Cristo. La representación más común consta de la figura reclinada de Jesé, padre del rey David, de cuyo cuerpo, generalmente de su vientre, nace un árbol en cuyo tronco y ramas aparecen algunos antepasados de Cristo (David, Salomón y María, entre otros) y por último la flor que es el propio Cristo. Sin embargo no es esencial que Jesé esté reclinado, ni que el árbol tenga un carácter genealógico específico, ni siquiera la representación humana de Cristo o la Virgen. Desde finales del siglo XI y durante todo el siglo XII, se desarrollan todas estas imágenes que evolucionan de una naturaleza simple a otra más desarrollada.

Para resaltar el carácter humano de Cristo, se va a insistir en la representación de sus antecesores físicos (los reyes de Israel) que subrayan dos aspectos: su verdadera naturaleza humana y el carácter de "Pueblo Elegido" transmitido por la unción de los reyes hebreos, hecho que era interpretado como forma de renovar la soberanía de Dios sobre la tierra. Paralelamente el tema desarrolla una genealogía espiritual por medio de los augurios de los profetas, precursores espirituales de Cristo.

La genealogía se cumplimenta con la representación del propio Cristo, la de María su madre (a veces entronizada o con el Niño en su seno), y recibiendo los siete dones del Espíritu Santo; a veces incluso con la representación de Dios Padre. El tema del Árbol de Jesé combina pues varios motivos y de acuerdo a que estén o no presentes, o al énfasis o desarrollo de los mismos, pueden establecerse diversas variantes iconográficas que se recogen más abajo.

Fuentes escritas

- El Mesías y su reino. Is. 11, 1: “Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz se elevará una flor. Y reposará sobre él el espíritu del Señor, espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y temor del Señor”.
- Profecía del Emmanuel. Is. 7, 14: “La virgen encinta dará a luz un hijo, al cual llamará ella Emmanuel”.
- Las genealogías del Nuevo Testamento: Mateo 1, 1-17 y Lucas 3, 23-38
- Tertuliano, *De Carne Christi*, 21, 5: “Virga ex radice Maria ex David, flos ex virga filius Mariae”.
- Dionisio de Fourn, *La Hermeneia*: “De la figura de Jesé, dormido, y de la parte baja de su pecho retoñan tres ramas; dos más pequeñas se disponen a su alrededor y una tercera más larga se alza creando círculos gemelos en los que se disponen los reyes hebreos desde David a Cristo. El primero es David que sujeta un arpa, después Salomón y después los siguientes en orden y sujetando cetros. En lo alto el nacimiento de Cristo. A cada lado, a la altura de las ramas están los profetas con sus rollos proféticos, ellos señalan a Cristo al que miran con fijeza. Debajo de los profetas, los sabios de Grecia y el vidente Balaan, cada uno con su rollo. Ellos miran hacia arriba y señalan el nacimiento de Cristo”.

Otras fuentes

La liturgia cristiana influyó en la configuración de la iconografía del árbol de Jesé, tal como se señala a continuación:

- *La liturgia de Adviento*. La liturgia del tiempo de Adviento, tanto griega como latina, honra especialmente a la Virgen que resume en sí todas las esperanzas mesiánicas. En esta liturgia de Adviento son constantes y apremiantes los llamamientos a Cristo, como demuestran las siete Antífonas Mayores, que empiezan con la exclamación ¡Oh! que contribuirá al desarrollo de la iconografía de la Virgen de la Esperanza, popularmente llamada “María de la O”. La tercera de esas antífonas reza: “¡Oh raíz de Jesé que estas como estandarte de todos los pueblos, en cuya presencia se callarán los reyes y te invocarán los gentiles! ¡Ven a salvarnos, y no tardes ya!”.
- *El teatro litúrgico*. Es de reconocida opinión que el drama litúrgico de los profetas (*Ordo Prophetarum*), inspiró las más extensas representaciones de reyes y profetas en el tema del Árbol de Jesé. Así lo admite Émile Mâle, que cree que el drama inspiró al abad Suger en el programa de la vidriera de Saint Denis de 1114, cuyo extenso programa reproduce diez años más tarde la vidriera de la catedral de Chartres. Son varios los textos o fragmentos que se conservan relativos a este drama, datados del siglo XI al XIV, a través de los cuales se puede reproducir su argumento y sus personajes. El origen de las diferentes versiones parece ser el Sermón *Contra Judaeos, Paganos et Arianos* falsamente atribuido a san Agustín y que en realidad es obra del obispo Quodvultdeus de Cartago que data del siglo V. La representación del drama en las iglesias podría ser consecuencia de la costumbre de leer este sermón con el fin de convertir a judíos por medio del testimonio bíblico de los personajes del drama. Portadas románicas como las de las catedrales de Cremona, Ferrara y Verona, así como la de la iglesia de Nuestra Señora de Poitiers, podrían responder a esta misión.

Extensión geográfica y cronológica

El tema del árbol de Jesé se desarrolla de forma ininterrumpida desde finales del siglo XI hasta el siglo XVI, pudiéndose encontrar incluso ejemplos más tardíos en el siglo XVII, tanto en Occidente como en el ámbito griego bizantino y su área de influencia.

Soportes y técnicas

La importancia teológica del tema del árbol de Jesé, que resume la esencia de la fe cristiana por los misterios de la Encarnación y la Redención, llevó a su representación prácticamente en todo tipo de soportes y técnicas artísticas. Las primeras representaciones del tema y en las que aparece una mayor diversidad son las miniaturas de manuscritos como evangelarios, biblias, leccionarios, salterios o antifonarios. Posiblemente, de la miniatura, el tema salta a los muros y pronto cobra su versión monumental en la pintura mural románica, llegando incluso a techumbres de madera como la de San Miguel de Hildesheim, y a la vidriera gótica de la que es pieza clave la famosa representación de Saint-Denis, que dio origen a numerosas versiones como la de la catedral de Chartres. También los relieves románicos monumentales como machones, columnas o enjutas de arcos encuadran el tema, e igualmente en el arte mueble los frontales de altar. Las sillerías de coro góticas, talladas en madera, los tapices y bordados, así como los lampadarios y tenebrarios, cajas de órgano y otros objetos litúrgicos son susceptibles de incorporar en madera, bronce o latón dicha representación.

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema se da con muchas variantes que ilustran diversas ideas intelectuales y teológicas, existiendo una evolución del tema que se configura por las diferentes fuentes literarias y los comentarios a las mismas. Se pueden establecer tres grupos iconográficos básicos sobre el tema. Al primer grupo corresponden las representaciones que muestran a Jesé sólo, de cuyo cuerpo crece un árbol con siete ramas, y en cada rama una flor, en las que se posan siete palomas. Un segundo grupo lo constituyen las representaciones en que la vara (*virga*) se asocia con la figura en pie, orante o entronizada de la Virgen (*virgo*), que llega a ocupar todo el espacio del tronco del árbol e incluso a sustituirlo. Un tercer grupo es el de las representaciones que toman la forma de árbol genealógico familiar; en sus ramas aparecen tanto miembros de la estirpe real como profetas, variando su número según la concepción espacial y compositiva. Los dos primeros grupos se dan preferentemente desde finales del siglo XI y durante la primera mitad del XII, mientras que el tercero es más propio de la segunda mitad del siglo XII, e ininterrumpidamente hasta finales del siglo XVI.

La veneración del arte medieval por el mundo antiguo llevó a la incorporación de algunos de sus personajes más ejemplares en el tema junto a los profetas. Su representación se basó en la creencia de que los paganos tuvieron su propia revelación y que sus obras son bellas en virtud de su premonición cristiana. En el arte bizantino aparecen filósofos como Platón, con una filacteria que alude al dios desconocido. En Occidente, con el mismo sentido se representa a las sibilas, en ocasiones de forma personalizada, como la de Eritrea, y en otras de forma genérica como simplemente Sibila seguramente por influencia del drama litúrgico del *Ordo Prophetarum*. A la Sibila, ya desde *La Ciudad de Dios* de San Agustín, se le atribuyen unos versos sobre el Juicio Final en el que hablaría del *Dies Irae*. En ocasiones la figura de Virgilio aparece junto a la Sibila en los árboles de Jesé, como también en las natividades. El poeta romano aparece en función de su cuarta Égloga, en la que los Padres de la Iglesia vieron analogías sorprendentes con la profecía de Isaías. Es de señalar la

repercusión y desarrollo del tema de las sibilas, parejas de los profetas en el Renacimiento italiano, culminando en el programa iconográfico de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Entre los antecedentes de esta compleja representación debe señalarse para el primer grupo el candelabro judío de siete brazos o menorá, que fue asumido por la liturgia cristiana, con su implícito simbolismo de la llegada de El Mesías, al menos desde el siglo XI. Se documentan y en algún caso conservan ejemplos de esas fechas y posteriores, denominados como “Árboles de la Virgen” o simplemente “El Jesé”. Para el tercer grupo se pueden señalar precedentes inmediatos como el árbol de las Siete Artes de Teodulfo de Orléans, las tablas abstractas del *Arbor Iuris* y del *Arbor Consanguinitatis* (con referencias a cuestiones de herencia de sangre), las tablas genealógicas arábicas o las representaciones genealógicas bíblicas de los *Beatos* hispánicos. Otros antecedentes más remotos de origen oriental para este mismo grupo son las representaciones de origen hindú del nacimiento de Brahma, que siguen la descripción del libro sagrado “Bagavadam”, así como las representaciones del árbol “Wak Wak” que narran diversas leyendas árabes del siglo X, pero cuyo origen se remonta a textos chinos anteriores y que fueron conocidas en la Edad Media a través de relatos de viajeros occidentales.

Prefiguradas y temas afines

A las representaciones del tema donde la Virgen María, con o sin el Niño, es la más señalada, suelen asociarse diversas representaciones que prefiguran su Inmaculada Concepción en el Antiguo Testamento.

- La zarza ardiente (*Rubus igneus*), Ex 3, 1-6.
- El vellochino de Gedeón (*Vellus Gedeonis*), Jue 6, 36-40.
- Daniel en el foso de los leones (*Lacum leonum*), Dn 6, 16-24.
- Los tres hebreos en el horno (*Tres pueri in fornace*), Dn 6, 36-40.
- La escala de Jacob (*Scala Iacob*), Gn 28, 10-22.
- La vara de Moisés (*Virga Moysi*), Ex 4, 1-4.
- La vara de Aarón (*Virga Aaron*), Num 17.
- La puerta cerrada (*Porta Clausa*), Ez 44, 1-3.

En el gótico, además de relieves monumentales, las galerías de reyes de Judá de las catedrales góticas francesas y por extensión las de otros territorios europeos, aunque no toman el esquema de árbol, se relacionan con el tema por representar la genealogía de Cristo.

Otros temas afines son el árbol de la vida y el árbol de la cruz por su sentido salvífico.

Selección de obras

- *Árbol de Jesé. Vitae Sanctorum*, Cîteaux (Francia), primer tercio del s. XII. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, fol. 40v.
- *Árbol de Jesé*. Relieve de la fachada de Notre-Dame de Poitiers, Vienne (Francia), h. 1130.

- *Árbol de Jesé*. Pintura mural de la capilla de San Juan de Le Liget, Indre-et-Loire (Francia), segunda mitad del siglo XII.
- *Árbol de Jesé*. Machón SO del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), h. 1158.
- *Árbol de Jesé*. Vidriera de la fachada occidental de la catedral de Chartres, h. 1159.
- *Árbol de Jesé*. *Biblia de Saint-Bertin*, Champagne (Francia), h. 1170-1180. París, BnF, Ms. Lat. 16746, fol. 7v.
- *Árbol de Jesé*. Parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (España), h. 1188.
- *Árbol de Jesé*. Folio del *Hortus Deliciarum*, h.1195.
- *Árbol de Jesé*. Techumbre de San Miguel de Hildesheim (Alemania), h. 1200.
- *Árbol de Jesé*. *Salterio de Ingeburge*, h. 1200. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 9, fol. 14v.

Bibliografía

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1999): “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las Cantigas de Santa María”. En: MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (coords.): *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*. Universidad Complutense, Madrid, pp. 173-214.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1999): “Del árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario”. En: *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*. Universidad de Navarra, Valencia-Pamplona, vol. II, pp. 187-206.

GUERRERO LOVILLO, José (1944): “Sobre el origen indio del Árbol de Jessé”, *Archivo Español de Arte*, t. XVII, nº 65, pp. 330-333.

MALE, Émile (2001): *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Encuentro, Madrid (1898).

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Tomo I, Vol. 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona (1957), pp. 135-140.

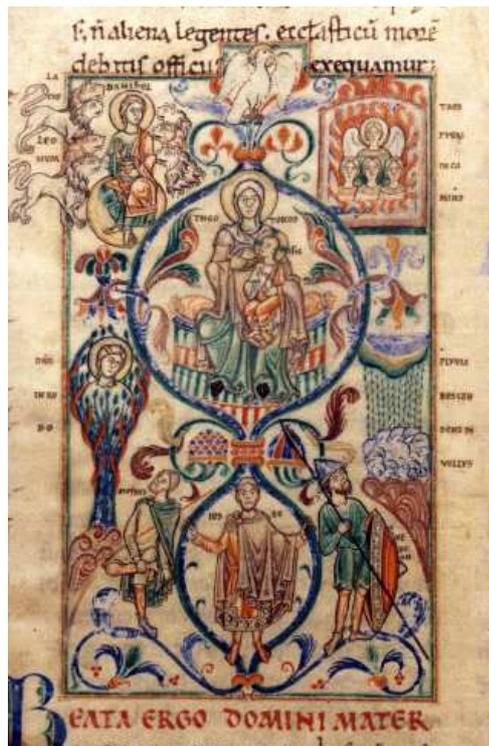
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1978): *Mensaje simbólico del arte medieval*. Escudero, Córdoba.

WATSON, Arthur (1980): *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. Oxford University Press, Oxford.



Árbol de Jesé. Machón SO del claustro de Santo Domingo de Silos, Burgos (España), h. 1158.

[foto: Fco. de Asís García]



Árbol de Jesé. Vitae Sanctorum, Cîteaux (Francia), primer tercio del s. XII. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, fol. 40v.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/savimage/enlumine/irht6/IRHT_094810-p.jpg [captura 31/05/2010]

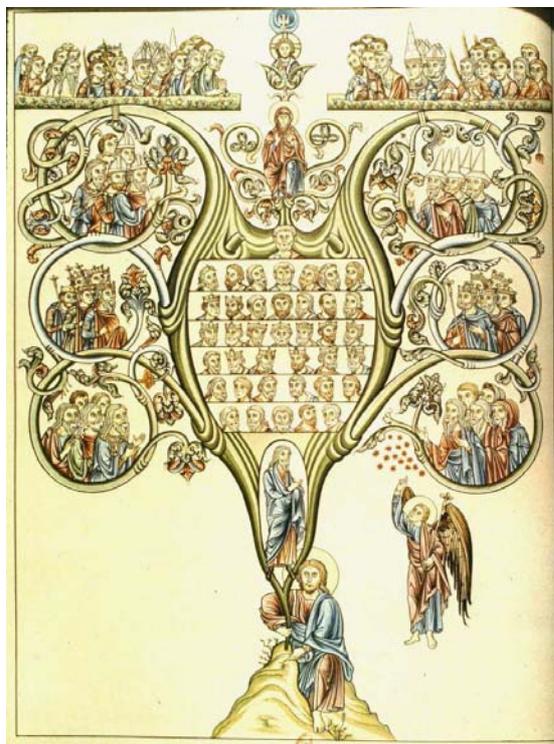


◀ **Árbol de Jesé. Pintura mural de la capilla de San Juan de Le Liget, Indret-Loire (Francia), segunda mitad del s. XII.**

▶ **Árbol de Jesé. Vidriera de la fachada occidental de la catedral de Chartres, h. 1159.**

http://medievalart.org.uk/Chartres/049_pages/Chartres_Bay049_key.htm [captura 31/05/2010]



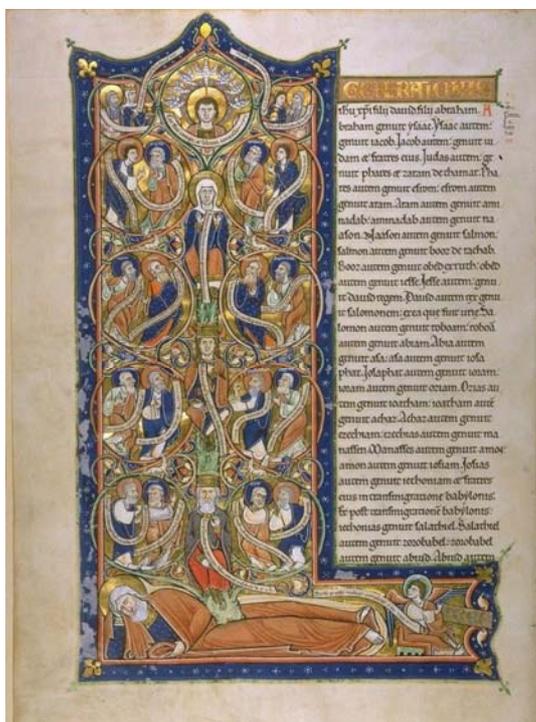
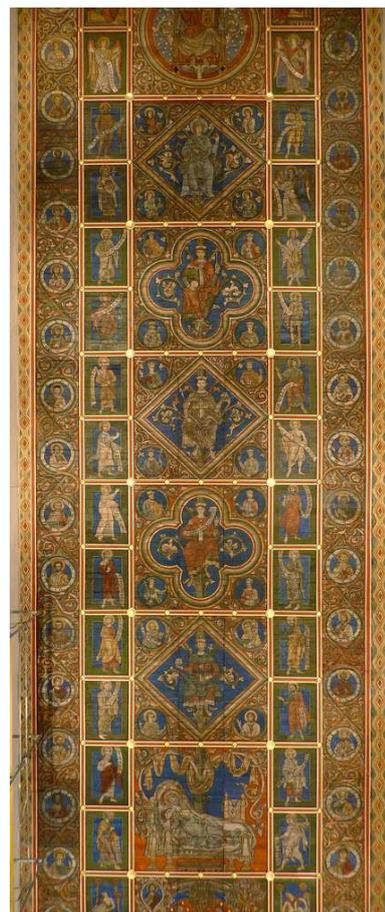


◀ **Árbol de Jesé. Hortus Deliciarum, h. 1195.**

<http://www.nltaylor.net/medievalia/jesse/TreeofJesseweb/HerradTree.jpg>
[captura 31/05/2010]

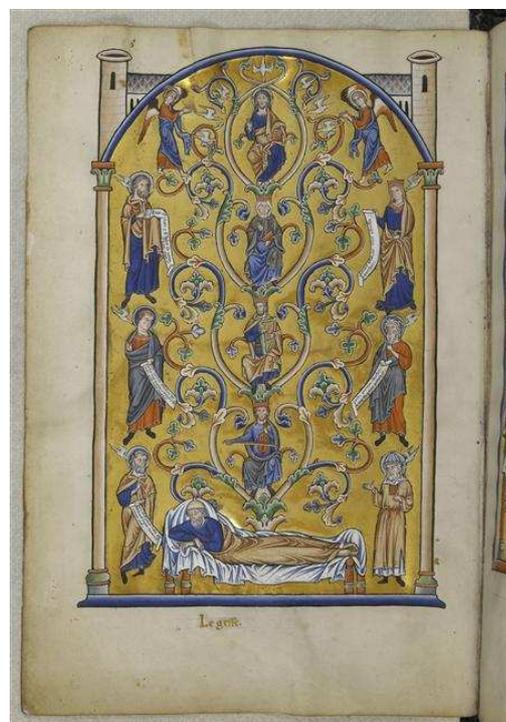
▶ **Árbol de Jesé. Techumbre de San Miguel de Hildesheim (Alemania), h. 1200.**

<http://www.flickr.com/photos/28433765@N07/3922800679/sizes/l/in/photostream/>
[captura 31/05/2010]



Árbol de Jesé. Biblia de Saint-Bertin, Champagne (Francia), h. 1170-1180. París, BnF, Ms. Lat. 16746, fol. 7v.

<http://www.nltaylor.net/medievalia/jesse/TreeofJesseweb/JesseTree.JPG> [captura 31/05/2010]



Árbol de Jesé. Salterio de Ingeburge, h. 1200. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 9, fol. 14v.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=55&FP=22535079&E=2K1KTSYG7LLDD&SID=2K1KTSYG7LLDD&New=T&Pic=18&SubE=2C6NU042L7SK> [captura 31/05/2010]



Árbol de Jesé. Relieve de la fachada de Notre-Dame de Poitiers, Vienne (Francia), h. 1130.

[foto: Fco. de Asís García]



Árbol de Jesé. Parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (España), h. 1188.

[fotos: Fco. de Asís García]

EL ARTISTA ROMÁNICO (CANTEROS Y OTROS OFICIOS ARTÍSTICOS)

Marta POZA YAGÜE

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

Resumen: Enunciar un tema como *la representación del artista en el románico* es algo tan genérico, como ambiguo, dado que, como veremos a continuación, su conocimiento parte en mayor medida de lo que podríamos denominar como “memoria textual”, y no tanto de su reflejo iconográfico en el sentido visual del término. Si ya son escasos los nombres que conocemos, aún son menos las imágenes que se conservan de arquitectos, escultores, pintores u orfebres en el ejercicio de su trabajo. Entre estas, además, son muy pocas las que nos hablan de una personalidad concreta, siendo necesario acudir a aquellas otras en las que el contexto narrativo de la escena obliga a la inclusión de un episodio de edificación, a la talla de un sepulcro o a la pintura de un códice. Seguramente sea su excepcionalidad la que las convierta en valiosos testimonios gráficos sobre la práctica artística de aquellos siglos.

Aunque en ocasiones son englobadas también dentro de esta categoría, no vamos a contemplar aquí otras manifestaciones de la actividad manual como la de tejedores, zapateros, herreros o monetarios, ya que éstas se prestarían a un artículo propio.

Palabras clave: Oficios artísticos; Románico; Iconografía medieval; Canteros; Escultores; Pintores; Orfebres.

Abstract: To discuss the subject matter of the representation of the artist in Romanesque art is something as generic as it is ambiguous, since, as we will see, our knowledge regarding the subject basically comes from what we might call “textual memory”, rather than from its visual evidence in the iconography. Even though we know very few names, we have even fewer remaining images of architects, sculptors, painters or craftsmen at work. Among them, only a small part gives us information about a specific personality. It is therefore necessary to resort to representations in which the narrative context of the scene requires the inclusion of episodes of building, carving or illuminating a manuscript. Probably, their uniqueness makes them a valuable testimony of the artistic practice of those centuries.

We will not consider here other forms of manual labor such as weaving, shoemaking, blacksmithing or minting –although sometimes they are also encompassed within this category– as they deserve an article of their own.

Keywords: Craftsmanship; Romanesque Art; Medieval Iconography; Stonemasons; Sculptors; Painters; Goldsmiths.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Desde la Tardía Antigüedad, y más en Oriente que en Occidente por la pervivencia de la tradición clásica de recordar la identidad de los grandes hombres de su tiempo, se tienen noticias de nombres de artistas asociados a obras, normalmente a aquéllas de gran entidad promovidas por monarcas. Así, sabemos que un arquitecto, de nombre Zenobio, *construyó el*

*martyrium de Jerusalén por orden de Constantino*¹; o que los ingenieros (*mechanopoioi*) Isidoro de Mileto y Antemio de Tralles fueron los responsables de las trazas de Santa Sofía, bajo el gobierno de Justiniano². Sin embargo, salvo sus nombres, poco es lo que nos ha llegado de ellos: ni sus efigies, ni su representación en el trabajo.

Durante la Alta Edad Media, esta costumbre se va diluyendo poco a poco hasta prácticamente desaparecer, figurando en la mayor parte de los casos los promotores como si fuesen los responsables inmediatos y los ejecutores materiales de las obras, cuando éstas no son directamente operadas de forma milagrosa como sucede con la *Cruz de los Ángeles*, producto de las manos de dos seres celestiales. Esta es una de las causas fundamentales, si no la primordial, del reiterado anonimato del artista medieval, y junto a ella la de su fama de gentes piadosas que realizaban sus encargos, no para reconocimiento personal, sino *ad maiorem Dei gloriam*³. Así lo confirma el propio Teófilo (comienzos del siglo XII), en realidad pseudónimo detrás del que se esconde el orfebre Roger de Helmarshausen, cuando se presenta a sí mismo en el prólogo de su tratado como: “*Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi...*”⁴. Y si no conocemos su nombre, de nuevo, más difícil es aún conocer la representación de su actividad.

Por ello, en los contados casos en los que el artista es sujeto de figuración, casi siempre es reconocido por los instrumentos que lleva en las manos: un cincel o un puntero en una, y la maceta como percutor en la otra, nos ponen ante la plasmación genérica del *cantero románico*, sin que por estos sencillos atributos se pueda discernir si se trataba del escultor o del arquitecto. A sus órdenes, colocando ladrillos o sillares en la obra, podremos reconocer a los simples albañiles. Si lo que emplea es una azuela para desbastar madera, como en el caso de un capitel del claustro de la catedral de Gerona (fines del siglo XII), en el que un operario está inclinado sobre un banco trabajando una viga, su oficio, sin duda, es el de carpintero. Y lo propio cuando las herramientas incluyen tenazas, buriles, yunques y cizallas, necesarias para dar forma a las planchas de metal, propiciando la identificación de orfebres o, cuando

¹ TEÓFANES, *Cronografía*. Cfr. YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): p. 74.

² “*Fue Anthemios de Tralles, el más experto en la disciplina llamada ingeniería (mechaniké), y no sólo entre sus contemporáneos sino también en comparación con los que habían vivido mucho antes que él, el encargado de controlar el trabajo de los constructores y preparar los planos de lo que se iba a construir. Tenía como compañero a otro ingeniero llamado Isidoro, nacido en Mileto, hombre inteligente en todos los aspectos y deseoso de servir al emperador Justiniano*”: PROCOPIO, *De Aedificiis* (cfr. *Ibidem*, p. 98).

³ Por ello tampoco debe sorprender que el grueso de las identidades que nos han llegado de la Alta Edad Media occidental respondan a religiosos que ocuparon puestos importantes y, alguno de ellos además, que recibió la gracia de la canonización, como sucedió con San Eloy, obispo de Noyon y recordado como *summus aurifex* en la corte merovingia del rey Dagoberto (primera mitad del siglo VII), o San Dustan de Canterbury, afamado por sus capacidades artísticas y literarias (“*hic etiam inter sacra litterarum studia, ut in omnibus esset idoneus, artem scribendi necnon citharizandi pariterque pingendi peritiam diligenter excoluit, atque, ut ita dicam, omnium rerum utensilium vigil inspector effulsit*”), proclamado santo el mismo día de su muerte en 988. Junto a ellos, a caballo entre los siglos X y XI, ya en los albores del Románico, fueron igualmente recordados el abad Gebehard de Constanza, *peritissimus in omni sculptura*; Cuniberto, abad de Nieder Altaich, *scriptor directissimus, pictor decorus*; el también abad Erembertus de Waulsort, *litteris pleniter imbutis, in omnis operationis institutione, tam in auro, argento, vel aere quam in ceterarum exercitationum ingenio factus est artifex egregius*; como, el que seguramente sea más conocido, Bernardo de Hildesheim quien, *in scribendo enituit, picturam exercuit, fabrili quoque scientia omnique structura mirifica excelluit*; Vid. LUCHERINI, Vinni (2008): citas en pp. 210 y 221-222, n. 34.

⁴ THEOPHILUS PRESBYTER, *De diversis artibus: seu Diversarum Artium Scheda* [Ed. bilingüe en latín e inglés de HENDRIE, Robert (1987): *An essay upon various arts, in three books, by Theophilus called also Rugerus, priest and monk, forming an Encyclopaedia of Christian Art of the eleventh century*. Ann Arbor (xerocopia de la ed. de Londres, 1847)].

menos, de metalisteros, oficio en el que destacaron el Maestro Engelram y su hijo Rodolfo, partícipes en la decoración áurea del Arca de Marfiles de San Millán (último tercio del siglo XI)⁵. En el ámbito de las artes del color, el personaje sentado ante el atril con un pincel en las manos, nos presentará al iluminador, al que no habrá que confundir con el copista quien, en idéntica actitud, acostumbrará a presentar el cálamo en la derecha y el rascador o la cuchilla en la izquierda.

Fuentes escritas

Aunque no tanto para la recreación visual del oficio artístico como para otros aspectos de índole social y económica, la **epigrafía** sí se revela como fuente fundamental para el conocimiento de la nómina de artistas románicos. Junto a las imágenes esculpidas en relieve sobre elementos arquitectónicos como dovelas o cimacios, e incluso sobre placas de marfil..., es posible encontrar la firma de sus responsables. Lo habitual es que estas inscripciones, del tipo *suscriptio*, recojan el nombre del autor junto al verbo *facere* conjugado, normalmente, en pasado. Así figura, por ejemplo, en el tímpano de San Lázaro de Autun (primeras décadas del siglo XII), en un espacio tan simbólico como es el tramo del dintel que corre a los pies de la gran *Maiestas*, en el que se puede leer: *GISLEBERTUS ME FECIT*⁶.

En ocasiones, esta fórmula se acompaña de una petición personal de gracia divina a favor de quien la promueve. Es el caso de la que aparece en el altar de Saint-Sernin de Toulouse, labrado hacia 1096 por el gran escultor tolosano Bernardo Guilduino: “*En nombre de Jesucristo los cofrades del Beato Mártir Saturnino hicieron erigir este altar en el que sea celebrado el oficio divino para la salvación de sus almas y de todos sus fieles. Así sea. Saturnino, confesor de Dios e ínclito mártir por el nombre de Cristo, que arrastrado por un toro, moriste en la ciudad de Toulouse, en tanto que aminoras los actos impíos, lleva los deseos de tu pueblo a los oídos del omnipotente para que le sea grato aquello que se celebre en esta ara. BERNARDO GUILDUINO ME HIZO*”⁷.

También las inscripciones de tipo *monumenta* (en las que se informa de la construcción o reforma de una parte de un edificio) han contribuido a engrosar el corpus de artistas. Paradigmática es la desarrollada en los dinteles del Pórtico de la Gloria, que reza: “*ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXXVIII ERA ICCXXVI DIE KALENDAS / APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIU PARTALIUM / ECCLESIE BEATI IACOBI SUNT COLOCATA PER MAGISTRUM MATHEUM / QUI A FUNDAMENTIS IBORUM PORTALIUM GESSIT MAGISTERIU* (En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los

⁵ Pieza excepcional, no sólo por su pericia estética, sino porque nos ilustra sobre el proceso completo de creación de una obra suntuaria en estas fechas, indicando los responsables de cada uno de los momentos del proceso creativo: promotores, mecenas, mentor intelectual y artesanos. Si el verdadero instigador es el abad Blas (*Blasius abba huius operis effector*), secundado de cerca por los monarcas Sancho IV de Navarra (*Sanctius rex suppetiens*) y su esposa Placencia (*divae memoriae reginae*), el dinero ha sido aportado por los donantes pertenecientes tanto a la realeza como a la nobleza: Ramiro I de Aragón, Aparicio, Gonzalo Salvadórez el Conde de Lara y su mujer Sancha, o la noble Auria o Aralla. Por su parte, Munio (*scriba politor*) es el encargado de dictar el programa iconográfico a los artistas, entre ellos el germánico Engelram (*Engelram magistro*), su hijo Rodolfo y el discípulo Simeón, los metalisteros, que trabajarán codo con codo con los eborarios encargados de tallar las diferentes escenas de la vida del patrón sobre el marfil proporcionado por el comerciante de origen hispanogodo Vigila: BANGO TORVISO, Isidro G. (2007).

⁶ Para el estudio de la personalidad de este maestro, aunque antiguo sigue siendo clásico el trabajo de GRIVOT, Denis; ZARNECKI, George (1960).

⁷ Texto completo publicado por DURLIAT, Marcel (1978): p. 80, y traducción en YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): pp. 80-81.

*dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos)*⁸.

E, incluso, las funerarias (*epitaphia*). Desde las más sencillas como la de Petrus Deustamben en San Isidoro de León (mediados del siglo XII), para el que se pide una oración por haber concluido el templo: “*Aquí reposa Pedro Deustamben, que sobreedificó esta iglesia. Él mismo construyó un puente, llamado de Deustamben; y porque era varón de admirable templanza y se distinguía por sus muchos milagros, todos le elogiaban. Aquí está sepultado por el Emperador Alfonso y la Reina Sancha*”⁹, hasta la poco menos que fascinante de Buscheto en Pisa. En una catedral tan pródiga en el reemplazo de materiales constructivos y ornamentales de procedencia clásica, destaca el sarcófago estrigilado en el que fue enterrado el arquitecto, encastrado en la fachada principal a la izquierda del ingreso y a una altura idónea para su correcta visualización. En la superficie del frontón triangular que lo corona, el epígrafe destaca su ingenio parangonándolo con alguno de los personajes míticos de la antigüedad a los que, sin duda alguna, supera: él supo crear cuando Ulises sólo destruyó, mientras que su templo es ejemplo de claridad y luminosidad frente a las tinieblas del laberinto de Dédalo: “*Busketus iace[t hi]c, [qu]i motibus ingeniorum / Dulichio [fert]ur prevaluisse duci: / menibus Iliacis cautus dedit ille ruinam, huius ab arte viri menia mira vides; / calliditate sua nocuit dux ingeniosus, utilis iste fuit calliditate sua. / Nigra domus labyrinthus erat, tua Dedale laus est, / at sua Busketum splendida templa probant. / Non habet exemplum niveo de marmore templum, / quod [fit] Busketi prorsus ab ingenio. / Res sibi commissas templi cum lederet hostis, / providus arte sui fortior hoste fuit, / molis et immense, pelagi quas traxit ab imo, / fama columnarum tollit ad astra virum. / Expledis a fine decem de mense diebus / Septembris gaudens deserit exilium*”¹⁰.

También las **fuentes documentales**, de forma especial los registros notariales, proporcionan una información interesante sobre el artífice románico. En ocasiones nos sirven para conocer cuáles eran los beneficios que se les solía conceder por haber realizado una obra. Así sucede con la *Donación de bienes al maestro Esteban por parte del cabildo de Pamplona*, en la que se puede leer: “*Yo, Pedro, obispo de la iglesia de Santa María de Pamplona, te doy a ti, Esteban, maestro de la obra de Santiago, en la ciudad de Pamplona, aquellas casas que te enseñé... y además un horno que ha de ser hecho en ellas libremente, para el servicio de Santa María de Pamplona. Igualmente te doy aquellas viñas que te mostré... Todas estas cosas te doy a ti, a tu mujer y a tu posteridad por los buenos servicios hechos en la construcción de la predicha iglesia y que, si Dios quiere, han de ser hechos... Esta donación fue escrita en el mes de junio, en Pamplona, en la era de 1139 (junio de 1101)*”¹¹.

En los casos más excepcionales, por el magro número de los conservados de esta época, los contratos de obra nos detallan las condiciones y los compromisos establecidos entre promotor y artista. Uno de los más esclarecedores es el que firman el obispo de Urgell, Arnay de Perexens (1167-1195) y el maestro Raimundo Lombardo, para la construcción de la bóveda, linterna y torres de la catedral de la Seo de Urgell (1175). En él se establece el pago que incluye una pensión vitalicia (“... *te concedemos la pensión de un canon para toda la vida a condición de que tú construyas para nosotros las bóvedas de toda la iglesia...*”), así como la administración de toda una serie de propiedades pertenecientes al cabildo, que no podrán ser enajenadas por él (“*Además, nosotros, ..., te prohibimos a ti, Raimundo Lombardo,*

⁸ HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2002).

⁹ Cfr. YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): pp. 81-82.

¹⁰ Transcripción del epitafio tomada de FRUGONI, Chiara (1989): pp. 290-291, n. 28.

¹¹ Cfr. YARZA, Joaquín, *et alii* (1982): p. 84.

enajenar o empeñar, por ti mismo o por medio de algún otro, cantidad alguna de las rentas que la obra tiene ahora o que tenga en el futuro...”). A cambio, el maestro de obras se compromete a realizar su trabajo en un plazo de siete años, para lo que contará con la ayuda de otros cuatro albañiles (“... lo llevaré a cabo mientras tenga vida, a partir de la presente Pascua, que celebramos en el año de la Encarnación del Señor de 1175, fielmente, durante siete años y sin ningún engaño. Y que este mismo año tomaré y mantendré para mí, al servicio de Santa María, a cinco lombardos, esto es, cuatro lombardos y yo...”).¹²

Otras fuentes

Ya en el arte antiguo se encuentran imágenes relacionadas, de una forma u otra, con la práctica artística o con la recreación de artesanos al frente de su trabajo. Son célebres las escenas de construcción de las pinturas de algunas tumbas de funcionarios egipcios en las que albañiles y carpinteros se afanan en la fabricación de adobes y en la talla de vigas destinadas a la futura morada eterna del propietario. Y lo mismo con la famosa escena del traslado de una escultura colosal, acarreada por sirvientes con la ayuda de troncos para facilitar el desplazamiento, en la cámara funeraria de Djehutihotep, del hipogeo tebano de Deir-el-Bersa (Imperio Medio).

Panorama similar en Grecia, pero sobre todo en Roma, donde no escasean las escenas de construcción de ciudades en placas relivarias conmemorativas, en las que los operarios colocan los sillares de piedra ante la atenta personificación de la ciudad con su característico tocado turriforme (por ejemplo, el relieve procedente de la Basílica Emilia del Foro Romano, s. I a. C.). Incluso, parece que, según transmiten Plinio y Plutarco, el propio Fidias pudo autorretratarse en el escudo de la desaparecida *Ateneas Parthenos* crisoelefantina del Partenón.

Lo difícil es saber hasta qué punto representaciones de este tipo y estas procedencias pudieron influir en los artistas románicos. Desde luego, las egipcias, y seguramente también las griegas, fueron absolutamente desconocidas por los maestros plenomedievales occidentales. Más familiares les serían, en cambio, las imágenes de construcción romanas y, de hecho, sus esquemas compositivos no están tan lejanos de algunos testimonios medievales, como el panel figurando el alzamiento de la Torre de Babel en las pinturas de Saint-Savin.

Quienes sí contaron con modelos abundantes y válidos fueron escribas y miniaturistas. Los códices de la Antigüedad Tardía no escasean en la presentación de sabios y literatos, sentados y escribiendo. Relevante en este sentido puede ser la página del conocido como *Dioscórides de Viena* (ca. 512), en la que el célebre médico aparece redactando su tratado mientras, frente a él, un joven ayudante dibuja sobre el caballete una raíz de mandrágora (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Med. gr. 1). Imágenes de este tipo, almacenadas en las bibliotecas monásticas, suponían el prototipo para los iluminadores y amanuenses del momento, de igual modo que establecían un modelo a partir del cual trazar las representaciones de los evangelistas.

Salvo los casos comentados, y atendiendo al hecho de que no se puede hablar de una tipología iconográfica codificada para la figuración de la labor artística, cada imagen de cantero, escultor y orfebre fue seguramente fruto de la imaginación particular de cada uno de los autores y de su observación de la realidad más inmediata: ellos mismos (no de la existencia de modelos previos, ni de estímulos de otra procedencia: literarios, litúrgicos, dramáticos...).

¹² El texto completo en *Ibidem*, pp. 90-92.

Extensión geográfica y cronológica

De Italia procede la que pudiera ser la primera firma conservada de un artista propiamente medieval, datada a comienzos del siglo VIII. En el 712, un “*Ursus Magister*”, junto con sus discípulos Juventino y Juviano, firma un copón para la iglesia de San Jorge de Valpolicella, mientras que otra inscripción con análogo nombre –*Ursus magester fecit*– se encuentra en el frente de un altar de la abadía de Ferentillo, cerca de Terni, en la que la mención del donante –*Hildericus Dagileopa*–, posiblemente Hilderico Duque de Spoleto en el 739, permite fechar la obra. Con formas elementales y esquemáticas, además, el artista se ha querido representar aquí, junto al donante, con un cincel en una mano y un martillo en la otra.¹³ No mucho más tarde, a mediados del siglo IX, y en un contexto geográfico próximo, Vuolvinus, autor del altar de oro de San Ambrosio de Milán, vuelve a dejarnos su efigie signando su labor. En un medallón de la cara posterior, y junto al rótulo “*Vuolvinus Magister Faber*”, el orfebre es coronado por el propio santo titular de la basílica, en agradecimiento a su trabajo¹⁴. No extraña, por ello, que los epígrafes sean tan numerosos allí, donde la impronta de la antigua cultura clásica aún era una realidad evidente en el siglo XI y primeras décadas del XII. Al ya mencionado Buscheto de Pisa, habría que añadir a Lanfranco (arquitecto) y Wiligelmo (escultor) en el Duomo de Módena, a Niccolò (*Nicholaus*) en Ferrara, Verona y Sagra di San Michele, o a Guglielmo, de nuevo en Verona.

En el tránsito de la undécima a la duodécima centuria, situación similar se registra tanto en Francia como en Inglaterra.

Los reinos cristianos peninsulares habían vivido su Edad de Oro, en lo que al protagonismo del artífice se refiere, durante la segunda mitad de la décima centuria y circunscrita siempre al campo de la escritura e iluminación. A este mundo pertenecieron personajes como Armentario, Mauro, Juan, Vimara, Magio, Emeterio, Florencio, Sancho, Oveco o Ende, que no dudan en dejar constancia de su labor en las páginas del pergamino. La tradición va a tener prolongación natural en el románico y, de hecho, es de aquí de dónde proceden algunas de las representaciones de artistas más esclarecedoras. Paradigmática es la del Maestro Miguel en la portada palentina de Revilla de Santullán (fines del siglo XII). La única arquivolta historiada del ingreso meridional de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano queda recorrida por un total de quince figurillas dispuestas en sentido radial que forman parte de una escena única: la representación de Cristo y los doce Apóstoles en la *Última Cena*, flanqueados por dos personajes más que sirven de enmarque a la composición por los extremos. Así, el primero de la serie muestra a un personaje masculino sedente, con larga melena y barba, que sostiene sobre sus rodillas un códice abierto que señala con los dedos de una de sus manos, tal vez aludiendo al relato evangélico que va a narrarse a continuación. Su identificación con el comitente que dicta el programa iconográfico al escultor es la hipótesis más viable. Opuesto a él, culminando la dilatada secuencia del Banquete Pascual, remata la rosca el ya aludido autor del conjunto. Mirando al espectador, el anunciado Maestro Miguel (según especifica la inscripción incisa sobre el arco que lo cobija: *MICHAELIS ME FECIT*), sujeta en las manos cincel y maceta con los que está terminando de tallar los pliegues del mantel de la mesa. Imberbe como Juan y tocado con bonete propio de la indumentaria de su tiempo, está sentado sobre una silla baja tras la que se dispone un pupitre en el que apoya el libro abierto del que está tomando los diseños que acaba de cincelar¹⁵.

¹³ CASTELNUOVO, Enrico (1990): p. 228.

¹⁴ Una síntesis sobre este artista de época carolingia en ELBERN, Viktor Heinrich (2000).

¹⁵ Un buen análisis de la imagen en cuanto representación de la actividad manual a cargo de MARIÑO LÓPEZ, Beatriz (1991): pp. 66-70.

No mucho más tarde, anunciando el nuevo espíritu antropocentrista que caracterizará el humanismo Gótico, la memoria dúplice (textual e icónica) de Maestro Mateo en Compostela. Firmando con su nombre y en grandes letras los dinteles del Pórtico de la Gloria (1188), evitó representarse en el frente de su creación –quién sabe si movido por razones de equilibrio compositivo, o por escrúpulos personales que le impidieron figurarse entre los personajes sagrados–. Sea por lo que fuese, lo cierto es que decidió colocarse a espaldas del pórtico, en la cara interna del parteluz, arrodillado de cara al altar mayor. Allí, aislado del resto de imágenes, es donde mejor acapara para sí todas las miradas de cuantos entran en la catedral. Su fama y la atracción que ha ejercido sobre el imaginario popular esta escultura a lo largo de los siglos han hecho que, ironías del destino, algo más de ochocientos años después de autorretratarse Mateo en ella, la gente acuda todavía hoy a golpearse la cabeza contra la pétrea testa del artista confiando que, con el coscorrón, éste les transfiera algo de su ingenio.

Soportes y técnicas

Tanto la pintura mural, como la de manuscritos, la escultura en piedra e, incluso –aunque en menor medida–, la talla de placas de marfil y la vidriera, registran representaciones de artistas (habitualmente la del autor de la propia pieza que sirve de soporte a la efigie).

Precedentes, transformaciones y proyección

En la Baja Edad Media se incrementará notablemente el número de ejemplos de esta naturaleza, a la par que las imágenes potenciarán los aspectos narrativos y los detalles ambientales de los episodios protagonizados por los artífices. El pintor o el orfebre no se presentan descontextualizados, sino dentro del taller, en ocasiones en compañía de sus ayudantes, y mostrando espacios con anaqueles en los que se ven los frascos de los pigmentos o las balanzas para pesar los metales preciosos. Los maestros de obra sustituirán cincel y maceta por la regla –o la escuadra– y el compás como atributos propios, los mismos que sostendrá el propio Cristo en algunas representaciones como *artifex mundi*, en las que aparecerá con tales instrumentos delimitando la configuración y dimensiones del orbe.

Pero será el panorama sociocultural del Renacimiento el que proyecte la figura del artista hasta sus cotas de reconocimiento y autoafirmación más elevadas. Los pintores se autorretratarán ante el caballete con la paleta y los pinceles en las manos, girando la cabeza en busca de la mirada cómplice del espectador para hacerle plenamente partícipe del genio de su obra. Arquitectos y escultores serán, asimismo, plasmados en los lienzos de sus colegas a quienes, a su vez, inmortalizarán en bustos de bronce o mármol. Autoconsciencia del genio y de la actividad plástica que, sin solución de continuidad, se ha perpetuado hasta la actualidad.

Prefiguras y temas afines

No se puede establecer una pauta que vincule la aparición de imágenes de artistas / artesanos trabajando con ningún ciclo iconográfico específico en el mundo románico. Cuando se incluyen como parte de un relato amplio, como el caso de la construcción de la Torre de Babel en los frescos de la bóveda de Saint-Savin, o de la labra de los sarcófagos en el Cenotafio de San Vicente de Ávila, no interactúan sino con las escenas que los anteceden y los preceden; pero siempre dentro de su contexto narrativo particular (una secuencia de pasajes del Antiguo Testamento en la cubierta de la abadía francesa y el relato hagiográfico del martirio de los titulares del templo en el caso castellano).

Mucho menos, entonces, cuando nos encontramos ante el “retrato de autor” que, al margen del lugar que ocupe, no persigue sino dejar constancia de su identidad y su papel activo en la factura de la obra, con absoluta independencia dentro del aparato icónico circundante.

Selección de obras

- Lápida conmemorativa al arquitecto Lanfranco en el ábside del Duomo de Módena (Italia), principios del siglo XII.
- Lápida conmemorativa al arquitecto Buscheto en la fachada del Duomo de Pisa (Italia), principios del siglo XII (post. 1110).
- *ENGELRAM MAGISTRO ET REDOLFO FILIO*. Imagen de los orfebres encargados de la decoración de metalistería del *Arca de San Millán*, década de los 70 del siglo XI. San Petersburgo, Museo del Hermitage.
- Construcción de la Torre de Babel (albañiles colocando sillares). Pintura de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), último cuarto del siglo XI.
- *NON POTEÓ FACERE PICTURAS*. Grafiti del pintor de la cabecera de San Justo de Segovia (España), finales del siglo XII.
- Hildebertus, escriba y pintor, acompañado del miniaturista Everwinus, imagen de un códice con las obras de San Agustín (ca. 1140). Praga, Kapitulni Knihovna, A. 21, c., fol. 153 r.
- *Opera Varia*, imagen de un códice sobre las obras de San Ambrosio (ca. 1150), que muestra todo el proceso de fabricación del libro medieval, desde la preparación del pergamino, hasta su escritura y decoración. Bamberg, Staatsbibliothek, Misc. Patr. 5, fol. 1v.
- Cenotafio de San Vicente de Ávila (España), fines del siglo XII. Leyenda del judío labrando y sellando los sepulcros de los mártires.
- *LEODEGARIUS ME FECIT*. *Suscriptio* del artista (sin compañía de imagen), en una estatua-columna de Santa María de Sangüesa, Navarra (España), segunda mitad del siglo XII.
- Cantero labrando un capitel corintio, posible retrato de Arnau Catell en el claustro de Sant Cugat del Vallès, Barcelona (España), fines del siglo XII; en el pilar inmediato, inscripción que lo identifica como escultor: *HEC EST ARNALLI / SCULPTORIS FORMA CATELLI / QUI CLAUSTRAM TALE / CONSTRUXIT PERPETUALE*.
- *MICHAELIS ME FECIT*. Retrato del Maestro Miguel en la arquivolta de la iglesia de Revilla de Santullán, Palencia (España), últimos años del siglo XII.
- *Santo dos Croques*, cara interna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, La Coruña (España), ca. 1188. Supuesta imagen del Maestro Mateo.

Bibliografía

BANGO TORVISO, Isidro G. (2007): *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*. Fundación San Millán de la Cogolla.

CABESTANY I FORT, Joan F.; MATAS I BLANCHART, M. Teresa (1999): “Les representacions d’artesans en els claustres romànics catalans”. En: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.): *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó. Actes (Lleida, 14, 15 y 16 de gener de 1998)*. Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 259-269.

CASTELNUOVO, Enrico (1990): “El artista”. En: LE GOFF, Jacques (dir.): *El hombre medieval*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 221-251.

DODWELL, Charles R. (1987): “The meaning of ‘sculptor’ in the romanesque period”. En: STRATFORD, Neil (ed.): *Romanesque and Gothic: essays for George Zarnecki*. Boydell Press, Woodbridge (Suffolk), vol. I, pp. 49-61.

DODWELL, Charles R. (1996): “Medieval attitudes to the artist”. En: *Aspects of Art of the Eleventh and Twelfth Centuries*. The Pindar Press, Londres, pp. 153-171.

DURLIAT, Marcel (1978): *Haut-Languedoc Roman*. La Pierre-qui-Vire, Zodiaque.

EGBERT, Virginia Wylie (1967): *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton University Press, Princeton.

ELBERN, Viktor Heinrich (2000): “Vuolvinio”. En: ROMANINI, Angiola Maria (dir.): *Enciclopedia dell’Arte Medievale*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XI, pp. 750-752.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1999): *De pierre, d’or et de feu. La création artistique au Moyen Âge, IV^e-XIII^e siècle*, Fayard, París.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (2000): *Le sacre de l’artiste. La création au Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècle)*, Fayard, París.

FITÉ, Francesc (1999): “Sobre els mestres d’obra i la construcció medieval a Catalunya (1^a part: l’època romànica)”. En: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.): *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó. Actes (Lleida, 14, 15 y 16 de gener de 1998)*. Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 211-238.

FRUGONI, Chiara (1989): “L’autocoscienza dell’artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa”. En: *L’Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*. Vita e Pensiero, Milán, pp. 276-304.

GANDOLFO, Francesco (1984): “Lavoro e lavoratori nelle fonti artistiche”, en *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell’Italia dei secoli XII-XV. Decimo Convegno Internazionale (Pistoia, 9-13 ottobre, 1981)*. Centro Italiano di Studi di Storia e d’Arte, Pistoia, pp. 431-452.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1976): “Artistas y artesanos del románico español”, *Goya*, nº 130, pp. 214-219.

GRIVOT, Denis; ZARNECKI, George (1960): *Gislebertus : sculpteur d'Autun*. Trianon, París.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2002): “Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico”. En: *Perfiles del arte románico*. Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 27-51.

LACROIX, Benoît (1966): “Travailleurs manuels du moyen âge roman: leur spiritualité”. En: GALLAIS, Pierre ; RIOU, Yves-Jean (eds.): *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Société d'Études Médiévales, Poitiers, vol. I, pp. 523-529.

LORÉS I OTZET, Inmaculada (1995): “Le travail et l'image du sculpteur dans l'art roman catalan”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. XXXVI, pp. 27-33.

LUCHERINI, Vinni (2008): “Dunstan di Canterbury (959-988) e il mito dell'artista-santo nel Medioevo occidentale”. En: QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.), *Medioevo: arte e storia. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007)*. Electa, Milán, pp. 208-224.

MARIÑO LÓPEZ, Beatriz (1991): *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico (siglos XI-XIII)*. Tesis doctoral en microforma, Universidad de Santiago de Compostela.

MARIÑO LÓPEZ, Beatriz (2000): “La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 13, pp. 11-25. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-BAD6FAF8-CC25-678F-FE13-F98717E25DCD&dsID=PDF>

MARTINDALE, Andrew (1968): “Aparición del artista. Nuevo concepto del artesano”. En: EVANS, Joan (dir.): *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medieval*. Labor, Madrid, pp. 281-314.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2009): “Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España Medieval cristiana”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario. *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*, edición de Javier Martínez de Aguirre y Daniel Ortiz Pradas, pp. 127-163.

MELERO MONEO, Marisa (2000-2001): “Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental”, *Lambard*, nº 13, pp. 61-79.

MORTET, Victor (1911): *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au moyen âge, XI^e-XII^e siècles*. Picard, París.

MURATOVA, Xenia (1986): “*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus*. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age”. En: BARRAL I ALTET, Xavier (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International (Université de Rennes II, 2-6 mai, 1983)*. Picard, París, vol. I. *Les hommes*, pp. 53-72.

PEVSNER, Nicholas (1942): “The term ‘Architect’ in the Middle Ages”, *Speculum*, vol. XVII, pp. 549-562

PRIOR, Edward S.; GARDNER, Arthur (1912): *An account of medieval figure-sculpture in England*. Cambridge University Press, Cambridge.

STRATFORD, Neil (1990): “Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors”. En: BARRAL I ALTET, Xavier (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International (Université de Rennes II, 2-6 mai, 1983)*. Picard, París, vol. III. *Fabrication et consommation de l'oeuvre*, pp. 235-263.

THEOPHILUS PRESBYTER, *De diversis artibus: seu Diversarum Artium Schemata* [Edición bilingüe en latín e inglés de HENDRIE, Robert (1987): *An essay upon various arts, in three books, by Theophilus called also Rugerus, priest and monk, forming an Encyclopaedia of Christian Art of the eleventh century*. Ann Arbor (xerocopia de la edición de Londres, 1847)].

YARZA LUACES, Joaquín (1999): “Artista-artesano en la Edad Media hispana”. En: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.): *L'Artista-Artèsà Medieval a la Corona d'Aragó. Actes (Lleida, 14, 15 y 16 de gener de 1998)*. Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lérida, pp. 7-58.

YARZA LUACES, Joaquín, *et alii* (1982): *Arte medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Gustavo Gili, Barcelona.



◀ **Construcción de la Torre de Babel (albañiles colocando sillares). Pintura de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), último cuarto del s. XI.**

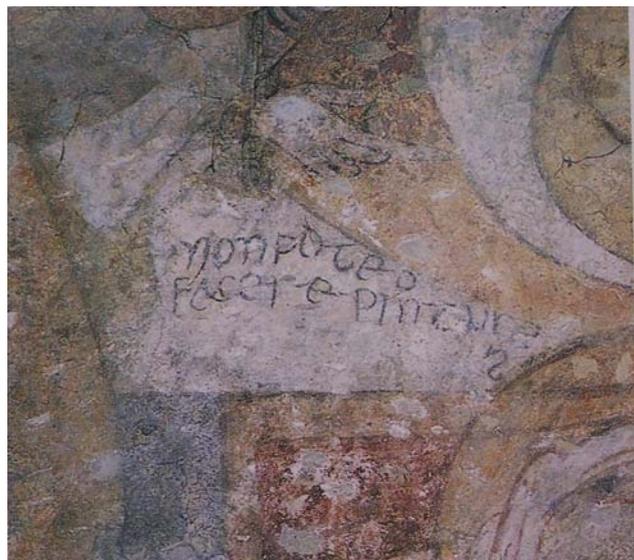
[foto: Fco. de Asís García]

▶ **Lápida conmemorativa al arquitecto Lanfranco en el ábside del Duomo de Módena (Italia), principios del s. XII.**

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duomo_di_modena_magister_lanfranco_plaque_02.JPG
[captura 20/11/2009]

▼ **ENGELRAM MAGISTRO ET REDOLFO FILIO. Orfebres encargados de la decoración de metalisteria del Arca de San Millán (años 70 del s. XI).**

[http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dViewId=NC3C1QQ\\$UNNJEO6G&size=big&selCateg=glassware&dCategId=TVJWQ2RKVFEA8E07&comeFrom=browse](http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dViewId=NC3C1QQ$UNNJEO6G&size=big&selCateg=glassware&dCategId=TVJWQ2RKVFEA8E07&comeFrom=browse) [captura 20/11/2009]

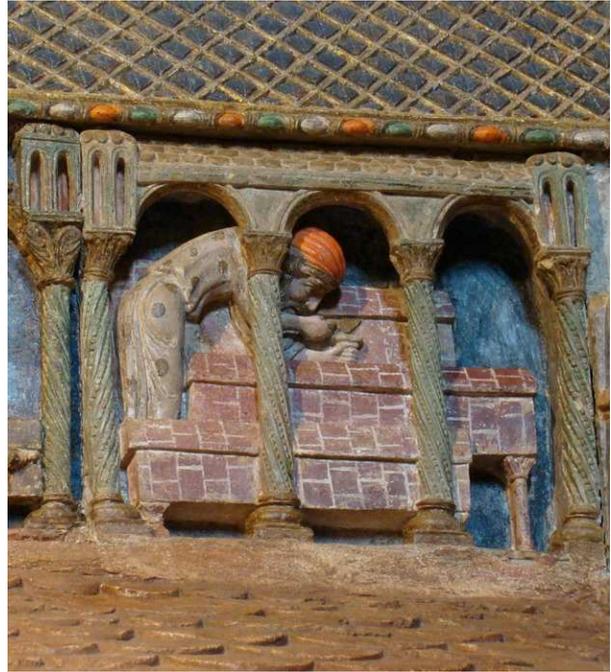


▲ **NON POTEO FACERE PICTURAS. Grafiti del pintor de la cabecera de San Justo de Segovia (España), finales del s. XII.**



Hildebertus, escriba y pintor, acompañado del miniaturista Everwinus. Imagen de un códice con las obras de San Agustín (ca. 1140). Praga, Kapitulni Knihovna, A. 21, c., fol. 153r.

<http://www.encyclopedie-universelle.com/images/copiste-apprenti.gif> [captura 20/11/2009]



Cenotafio de San Vicente de Ávila (España), fines del s. XII. Leyenda del judío labrando y sellando los sepulcros de los mártires.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Avila_iglesia_san_Vicente_cenotafio_martires_construyendo_iglesia_lou.jpg [captura 20/11/2009]



LEODEGARIUS ME FECIT.
Suscriptio del artista (sin compañía de imagen), en una estatua-columna de Santa María de Sangüesa, Navarra (España), segunda mitad del s. XII.

[foto: Fco. de Asís García]



Cantero labrando un capitel corintio. Posible retrato de Arnau Catell en el claustro de Sant Cugat del Vallès, Barcelona (España), fines del s. XII; en el pilar inmediato, inscripción que lo identifica como escultor:

HEC EST ARNALLI / SCULPTORIS FORMA CATELLI / QUI CLAUSTRAM TALE / CONSTRUXIT PERPETUALE.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Monestir_de_Sant_Cugat_del_Vall%C3%A8s_6.jpg [captura 20/11/2009]



▲ **MICHAELIS ME FECIT.** Retrato del Maestro Miguel en la archivolta de la iglesia de Revilla de Santullán, Palencia (España), últimos años del s. XII.

[foto: Fco. de Asís García]

► **Santo dos Croques.** Cara interna del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, La Coruña (España), ca. 1188. Supuesta imagen del Maestro Mateo.

<http://www.arquivoltas.com/21-LaCoruna/SantiagoPortico%20G28.jpg> [captura 20/11/2009]



EL CICLO DE JONÁS

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Resumen: El profeta Jonás es un personaje bíblico del que se pone en duda su existencia. Los hechos recogidos en el Antiguo Testamento hacen referencia a su actitud ante la orden que recibe de Dios para dirigirse a Nínive a anunciar a sus habitantes el castigo por sus pecados. Jonás elude la misión y embarca en Jope en una nave fenicia con destino a Tarsis pero, para castigarle por su indocilidad, Dios hace que se desencadene una gran tormenta en el mar, ante lo que los marineros espantados intentaron apaciguarla arrojando al mar a Jonás, por considerar que era el causante de la cólera divina. Tras lanzarlo, el mar se calmó y Jonás fue engullido por una ballena en cuyo vientre permaneció tres días y tres noches, donde, en su angustia, invocó al Señor el cual, apiadado por su arrepentimiento, ordenó al pez devolver su presa a la costa. Jonás cumplió las órdenes de Dios y predijo la destrucción de Nínive, ante lo cual sus habitantes se arrepintieron y no les fue aplicado el castigo. Sintiendo Jonás ultrajado por la clemencia divina, se marchó de la ciudad y se retiró a vivir desatendiendo al Señor, recibiendo su castigo cuando estaba descansado bajo una enredadera que se secó súbitamente para negarle su sombra.

En el arte cristiano estos episodios dan lugar a varias escenas que pueden formar un ciclo, siendo las más habituales: Jonás arrojado al mar y tragado por la ballena, Jonás devuelto a la orilla y Jonás a la sombra de la enredadera.

Palabras clave: Jonás; Iconografía cristiana; Antiguo Testamento.

Abstract: The Prophet Jonah is a biblical character whose existence has been greatly debated. In the Old Testament a lot of attention has been given to Jonah's attitude regarding God's order to go to Nineveh to announce to its inhabitants the punishment for all their sins. Jonah eluded his mission and he embarked in the port of Joppa in a Phoenician ship headed towards Tarshish. However, in order to punish the disobedient Jonah, God sent a mighty storm. The frightened sailors tried to calm down God by throwing Jonah overboard, since they considered him to be the cause of the divine wrath. After they threw him overboard, the sea was calmed once again and Jonah was bolted down by a whale. Johan stayed in the belly of the whale for three days and three nights. In his desperation, Jonah prayed to God, and God listened to the repentant man and ordered the whale to return its praying to the coast. Jonah followed God's orders and he went to Nineveh and prophesized the destruction of the city. After listening to the Prophet, the inhabitants were repentant and God forgave them. Feeling betrayed by God's mercy towards the people of Nineveh, Jonah left the city and he retired to live away from God, yet he was punished for this when he was resting under a creeper plant that suddenly dried out in order to deny Jonah its shade.

In Christian art, this story could be represented in several scenes, which can in turn form a cycle. The most common scenes were: Jonah thrown overboard and bolted down by a whale, Johan returned to the coast and Jonah resting under the creeper plant.

Keywords: Jonah; Christian iconography; Old Testament.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El ciclo de Jonás fue un motivo habitual en las manifestaciones plásticas del primer cristianismo como símbolo de la muerte y resurrección de Cristo¹ y estuvo asociado al culto funerario, invocándose su recuerdo en las *commendatio animae*², oraciones suplicatorias en las que estaban basadas estas representaciones. La escena de Jonás arrojado al mar y tragado por la ballena es una de las más representadas del ciclo. En ella aparece una embarcación desde donde los compañeros de viaje del profeta le tiran al mar para apaciguar una tormenta y un monstruo marino que puede presentar cabeza de dragón, garras, aletas y cola, lo engulle. Jonás suele representarse desnudo, dirigiéndose de cabeza hacia las fauces del cetáceo. A menudo esta escena enlaza con el momento en que es devuelto a la orilla, donde puede representarse el instante en que es vomitado por el monstruo, con medio cuerpo fuera y los brazos en alto a modo de un orante, o reposando desnudo en la orilla del mar, en alguna ocasión calvo y desnudo como consecuencia de su permanencia en la panza del gran mamífero, donde perdería su cabello e indumentaria³.

La escena de Jonás recostado a la sombra de una enredadera muestra al profeta o bien tumbado o bien apoyado a la sombra de un árbol en actitud contemplativa. Esta representación puede prestarse a confusión porque no relata el momento en que es arrojado por la ballena a la orilla, sino su descontento por la clemencia de Dios con el pueblo de Nínive, simbolizando el alma judía exclusivista que no quiere que los gentiles participen de la salvación.

Junto a estas escenas pueden reproducirse otras de la historia del profeta como su vocación, su embarcación clandestina en Jope, su estancia en el vientre de la ballena, o su prédica a los habitantes de Nínive. El ciclo de Jonás también se asoció en el primer cristianismo a la preparación para el bautismo por el carácter purificador del agua.

Fuentes escritas

- *Libro de Jonás*, caps. 1-4. Este libro tiene un carácter didáctico y más que una historia parece una ficción literaria en función de una idea teológica, porque el héroe tragado por un monstruo y luego vuelto a la luz aparece en la mitología asiria y griega, a partir de las cuales pudo conformar su relato el narrador judío.
- San Mateo, 12, 40: “Porque, como estuvo Jonás en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así estará el Hijo del hombre tres días y tres noches en el corazón de la tierra”.
- Pseudo-Cipriano, *Ordo Commendationis animae*, 2, 2: “Libera nos, Domine, sicut liberasti Jonam de ventri ceti. Sicut exaudisti Jonam ventre ceti, sic ejicias me de morte ad vitam”.

¹ “Del mismo modo que Jonás pasó tres días y tres noches en el vientre de la ballena, el Hijo del Hombre estará tres días y tres noches en el seno de la tierra” (Mt. 12, 40).

“Ha entrado en las fauces de la muerte y como Jonás en el vientre del cetáceo, ha estado entre los muertos no por estar vencido, sino para recuperar la dracma perdida, la oveja perdida: Adán” (ORÍGENES, *Comentario a San Juan*).

² Aunque, siguiendo a RÉAU, Louis (1996): p. 469, Jonás no figura en la primitiva nomenclatura de la *Ordo Commendationis animae*, se agregó pronto como ejemplo de su resurrección: “*Libera nos, Domine, sicut liberasti Jonam de ventri ceti. Sicut exaudisti Jonam ventre ceti, sic ejicias me de morte ad vitam*”.

³ RÉAU, Louis (1996): pp. 471-476.

- San Agustín, *Confesiones*: “Igual que Jonás pasó del navío al vientre de la ballena, Cristo pasó de la madera de la cruz a la tumba”.
- San Agustín, *La ciudad de Dios*, 18, 30, 2: “El profeta Jonás anunció a Cristo no tanto con sus palabras, sino con una especie de pasión que sufrió y de una manera seguramente más clara que si hubiese proclamado a alta voz su muerte y resurrección. ¿Por qué entonces fue recibido en el vientre del monstruo y luego, al tercer día fue expulsado si no es para figurar a Cristo que vuelve el tercer día de las profundidades del infierno?”

Otras fuentes

En muchas culturas existe la leyenda del monstruo andrógago y su simbolismo está siempre íntimamente relacionado con el nacimiento a una nueva vida tras haber pasado la prueba del retorno, a menudo en todas las historias que desarrollan este mito el hombre sale del vientre del monstruo más sabio de lo que entró. En la mitología clásica, Jasón tiene que vencer al dragón que guardaba el vellocino de oro, el cual le engulle, lo que es aprovechado por el héroe para administrarle unas hierbas proporcionadas por Medea, que le adormilan regurgitando al jefe de los Argonautas⁴. En el románico permanece esta idea esculpida en piedra en canecillos donde leones, que cumplen la función de puerta de acceso al inframundo, engullen a seres humanos para devolverlos posteriormente a una nueva vida⁵.

Extensión geográfica y cronológica

La representación plástica del ciclo de Jonás aparece en los primeros tiempos del cristianismo ligada al arte funerario practicado en las catacumbas y en los sarcófagos, así como en otros objetos vinculados de algún modo a los ritos funerarios. A partir del siglo II aparecen los primeros ejemplos, que serán numerosos hasta la Paz de la Iglesia, prolongándose en los siglos IV y V, siempre como símbolo de resurrección, pudiendo citar las catacumbas de Calixto, Priscila y Domitila en Roma, sarcófagos como el de Baeba Hertofila, del Museo de las Termas en Roma, o la Lipsanoteca de Brescia. Con posterioridad fue un tema menos frecuente en el arte funerario pero se desarrolló en la miniatura bizantina donde adquirió un carácter narrativo con la inclusión de nuevas escenas en el ciclo, pudiendo destacar el Salterio griego de la Biblioteca Nacional, del siglo IX.

A partir de los siglos XI-XII, cuando aparece se muestra como una prefiguración de la resurrección. Pero en los siglos XII y XIII es un tema que se desarrolla en la decoración de los púlpitos de Italia Meridional tomando probablemente el prototipo en algún códice miniado de Monte Casino o en antiguos sarcófagos cristianos que sirvieron como modelo y donde la historia de Jonás pudo servir de advertencia a los predicadores que quisieran sustraerse de

⁴ OVIDIO, *Metamorfosis*, VII, 2. En el Museo Gregoriano Etrusco (Vaticano) se conserva una taza con la historia de Jasón, procedente de Cerveteri y fechada ca. 480-470, donde se representa al dragón regurgitando al argonauta ante la atenta mirada de Atenea. Véase en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Douris_cup_Jason_Vatican_crop.jpg (consultado el 30 de noviembre de 2009)

⁵ Véanse, por ejemplo, las ménsulas de la portada sur de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza): <http://www.románicoaragones.com/4-Cinco%20Villas/990475-Biota1.htm> (consultado el 30 de noviembre de 2009).

predicar la palabra de Dios, como hizo Jonás⁶. En las *Biblias Pauperum* las escenas del ciclo de Jonás se representan junto a las de la vida de Cristo con las que se establece el paralelo⁷.

Desde el siglo XVI pasa a ser un tema esporádico en la iconografía cristiana, pudiendo destacar el panel de azulejos de Delft conservado en el Patio del Hospital de la Caridad de Sevilla, que forma conjunto con otros temas de carácter salvífico⁸.

Soportes y técnicas

El ciclo de Jonás aparece representado en todo tipo de soportes trabajados en las técnicas adecuadas a cada uno y al periodo artístico en que se ejecutan: pinturas murales en las catacumbas; relieves en piedra en los sarcófagos y escultura monumental, o los púlpitos italianos de la Campania; marfiles, esmaltes, vidrieras, miniaturas, xilografías, dibujos, cerámica, pinturas, etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

En la mitología griega, Heracles luchó durante tres días con Gerión, Jasón pasó tres noches en las entrañas de un dragón al que a continuación mató y Perseo mató al dragón que iba a devorar a Andrómeda. Son claras las similitudes iconográficas y temáticas, ya que en los tres casos se trata de seres devoradores equiparables a la ballena de Jonás. Por otra parte, el tema de Jonás reposando está tomado del sueño de Endimión, al que Zeus bendijo otorgándole el sueño eterno y de la representación de las divinidades fluviales greco-latinas. Además, aunque en algún caso se representa al profeta completamente vestido, en la mayoría de las representaciones se muestra desnudo, lo que es una clara pervivencia del mundo clásico. Asimismo la ballena se representa como un ser fantástico con origen en el *ketos*, monstruo marino clásico con cabeza de dragón o felino, garras de felino, aletas de pez y cola de escamas a veces enroscada formando un serpentín similar al del hipocampo. Durante la Edad Media los monstruos devoradores continúan siendo al mismo tiempo espíritus destructores y regeneradores⁹.

Prefiguración y temas afines

Las escenas de Jonás y la ballena son la prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo y por extensión su mensaje es salvífico porque supone la esperanza en la resurrección al final de los tiempos. Al formar parte de la *commendatio animae* su representación se relaciona con otros acontecimientos a los que se hace referencia en las oraciones por el alma del difunto, como Noé en el arca, Daniel en el foso de los leones, Susana y los viejos, los tres hebreos en el horno, Isaac librándose del sacrificio y aún con milagros de Cristo¹⁰. Con Moisés y Noé se le relaciona por haber sido los tres salvados de las aguas.

⁶ RÉAU, Louis (1996): p. 470.

⁷ Véanse las imágenes de la *Biblia Pauperum*, manuscrito MMW, 10A15, Biblioteca Nacional de Holanda, La Haya, que sirven de ilustración al texto.

⁸ Véase www.retabloceramico.net/articulo098.htm (consultado el 30 de noviembre de 2009).

⁹ Véase referencia nota 3.

¹⁰ “Padre, libera su alma como liberaste a Noé del diluvio, a Isaac de manos de Abrahán, a Jonás de la ballena, a Daniel de los leones, a los tres jóvenes del horno y a Susana de los viejos. Tú también, hijo de Dios, libera su alma. Tú que has abierto los ojos al ciego de nacimiento, curado al paralítico y resucitado a Lázaro”. RUIZ

Selección de obras

- *Jonás lanzado al mar*, siglo IV, pintura al fresco, Catacumba de los Santos Pietro y Marcelino, Roma (Italia).
- *Sarcófago de Baebia Hertofila*, siglo IV, mármol. Museo de las Termas, Roma (Italia).
- *Lipsanoteca de Brescia*, tercer cuarto del siglo IV, marfil. Museo Cristiano, Brescia (Italia).
- *Sarcófago de Jonás*, siglo IV, mármol, Parque Arqueológico de Carranque, Toledo (España).
- *Tapa de sarcófago con escena de Jonás lanzado al mar*, periodo tardorromano, mármol, Museo Arqueológico Municipal de Elda, Alicante (España).
- *Colgadura con la historia de Jonás*, siglos III-V, tafetán y bucles de lino y lana, procedente del Valle del Nilo. Museo del Louvre, París (Francia).
- Nicolás de Verdún, *Tríptico de Klosterneuburg, Jonás lanzado al mar*, 1181, esmaltes campeados sobre cobre. Monasterio de Klosterneuburg (Austria).
- *Jonás recibiendo la orden divina*, siglo XII, piedra, Monasterio de Ripoll, portada occidental, sexta arquivolta.
- *Jonás arrojado al mar*, siglo XII, piedra, Monasterio de Ripoll, portada occidental, sexta arquivolta.
- *Jonás arrojado a la playa por la ballena*, siglo XII, piedra, Monasterio de Ripoll, portada occidental, sexta arquivolta.
- *Predicación de Jonás en Nínive*, siglo XII, piedra, Monasterio de Ripoll, portada occidental, sexta arquivolta.
- *Jonás descansando a las afueras de Nínive*, siglo XII, piedra, Monasterio de Ripoll, portada occidental, sexta arquivolta.
- *Jonás arrojado al mar y Cristo depositado en el sepulcro. Biblia Pauperum*, 1450-1455, manuscrito MMW, 10A15, Biblioteca Nacional de Holanda, La Haya.
- *Jonás sale del vientre de la ballena y resurrección de Cristo. Biblia Pauperum*, 1450-1455, manuscrito MMW, 10A15, Biblioteca Nacional de Holanda, La Haya.
- *Jonás arrojado al mar. Speculum Humanae Salvationis*, ca. 1472, xilografía. Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 245, fol. 147.
- *Gárgola con Jonás saliendo del vientre de la ballena*, 1490-1498, piedra. Lonja de Valencia (España).
- Miguel Ángel, *Jonás como profeta*, 1511, pintura al fresco. Capilla Sixtina, Vaticano (Italia).

MONTEJO, Inés (1991): edición electrónica <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai7.html> (consultado 30 de noviembre de 2009).

- Tintoretto, *Jonás saliendo del vientre de la ballena*, 1577-1578, óleo sobre lienzo. Scuola Grande di San Rocco, Venecia (Italia).

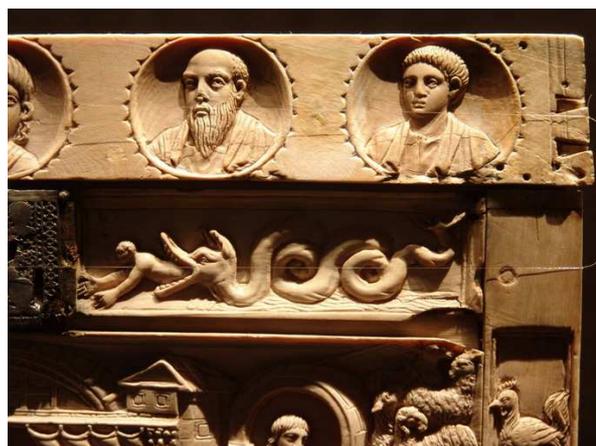
Bibliografía

- BECKWITH, John (2007): *Arte paleocristiano y bizantino*. Cátedra, Madrid.
- BISCONTI, Fabrizio (ed.) (2000): *Temas de iconografía paleocristiana*. Pontificio Instituto de Arqueología cristiana, Ciudad del Vaticano.
- BUSCHHAUSEN, Helmut (1974): “The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, pp. 1-32.
- CAPOA, Chiara (2003): *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Electa, Barcelona.
- CARLETTI, Sandro (1985): *Guía de la catacumba de Priscila*. Pontificia Comisión de Arqueología Sacra, Ciudad del Vaticano.
- COCKERELL, Sidney C.; PLUMMER, John (1969): *Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book With 283 Paintings From The Creation To The Story Of David*. Phaidon Press Limited, Londres.
- DANIÉLOU, Jean (1963): *Les symboles chrétiens primitifs*. Seuil, París.
- DULAEY, Martine (2004): *I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I-VI secolo)*. San Paolo, Milán.
- FABRE, Pierre (1925): “Jonas et les ambons de la Campanie”, *Mélanges d’Archeologie et d’Histoire*, vol. XLII, nº 1, pp. 125-133. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-4874_1925_num_42_1_8561
- KEEL, Othmar (2007): *La iconografía del Antiguo Oriente y el Antiguo Testamento*. Trotta, Madrid.
- NATANSON, Joseph (1953): *Early Christian Ivories*. Tiranti, Londres.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo I, Vol. I. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*. Ed. del Serbal, Barcelona.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*. Alderabán, Madrid.
- RUIZ MONTEJO, Inés (1991): “El nacimiento de la iconografía cristiana”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, nº 7, pp. 21-32. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0701.html>
- RUTCHOWSCAYA, Marie-Hélène (1990): *Tissus coptes*. Adam Biro, París.
- ZIBAWI, Mahmoud (2003): *Images de l’Égypte chrétienne. Iconologie copte*. Picard, París.



◀ *Jonás lanzado al mar, s. IV, pintura al fresco, Catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, Roma (Italia).*

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jonah_thrown_into_the_Sea.jpg
[captura 20/11/2009]

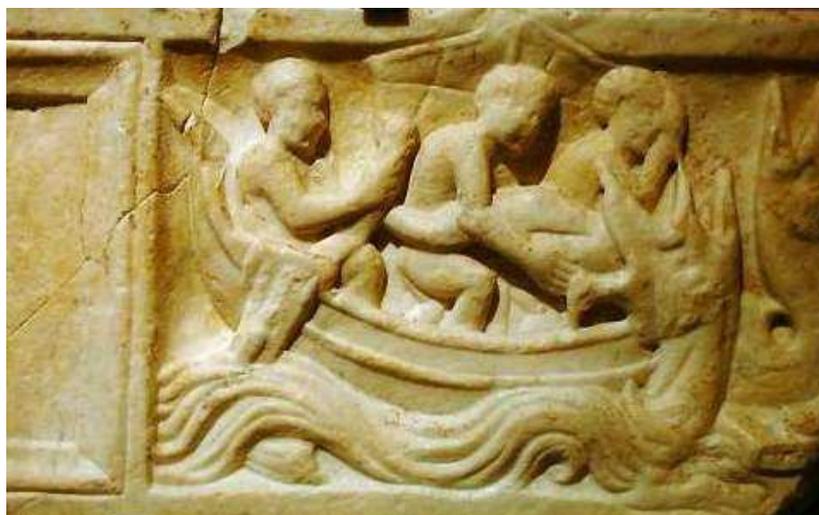


Lipsanoteca de Brescia, tercer cuarto del s. IV, marfil. Museo Cristiano, Brescia (Italia).

https://artserve.anu.edu.au/raid1/italy_december_2005_1/brescia/santa_giulia_museo_della_citta/treasury/lipsanoteca/DSC08100.JPG
https://artserve.anu.edu.au/raid1/italy_december_2005_1/brescia/santa_giulia_museo_della_citta/treasury/lipsanoteca/DSC08101.JPG
[capturas 20/11/2009]

Tapa de sarcófago con escena de Jonás lanzado al mar, periodo tardorromano, mármol, Museo Arqueológico Municipal de Elda, Alicante (España).

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sarc%C3%B3fago_paleocristiano_en_El_Mo_nastil.jpg [captura 20/11/2009]





Sarcófago de Jonás, s. IV, mármol, Parque Arqueológico de Carranque, Toledo (España).

<http://www.flickr.com/photos/gabillo/4141319307/sizes/l/> [captura 20/11/2009]



Ciclo de Jonás, sexta arquivolta de la portada occidental del Monasterio de Ripoll, Gerona (España), s. XII. De izquierda a derecha: Jonás recibiendo la orden divina; Jonás arrojado al mar; Jonás arrojado a la playa por la ballena; Predicación de Jonás en Nínive; Jonás descansando a las afueras de Nínive.

<http://www.romanicocatalan.com/Ripolles/ripoll/Ripoll-archivos/Ripoll124.JPG>; <http://www.romanicocatalan.com/Ripolles/ripoll/Ripoll-archivos/Ripoll125.JPG>; <http://www.romanicocatalan.com/Ripolles/ripoll/Ripoll-archivos/Ripoll126.JPG>; <http://www.romanicocatalan.com/Ripolles/ripoll/Ripoll-archivos/Ripoll127.JPG>; <http://www.romanicocatalan.com/Ripolles/ripoll/Ripoll-archivos/Ripoll128.JPG> [capturas 20/11/2009]



Nicolás de Verdún, Tríptico de Klosterneuburg, Jonás lanzado al mar, 1181, esmaltes campeados sobre cobre. Monasterio de Klosterneuburg (Austria).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jonah_in_the_whale_detail_Verdun_altar.jpg [captura 20/11/2009]



Jonás arrojado al mar y Cristo depositado en el sepulcro / Jonás sale del vientre de la ballena y resurrección de Cristo. Biblia Pauperum, 1450-1455, manuscrito MMW, 10A15, Biblioteca Nacional de Holanda, La Haya.

<http://www.xtec.cat/sgfp/licencias/200203/memories/prodriguez/antiguotestamento/jonaspauperum.htm> [capturas 20/11/2009]

► **Gárgola con Jonás saliendo del vientre de la ballena, 1490-1498, piedra. Lonja de Valencia (España).**

<http://www.jdiezarnal.com/valencialonjagargola18.jpg> [captura 20/11/2009]



▲ **Jonás arrojado al mar. Speculum Humanae Salvationis, ca. 1472, xilografía. Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 245, fol. 147.**

► **Miguel Ángel, Jonás como profeta, 1511, pintura al fresco. Capilla Sixtina, Vaticano (Italia).**

http://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/3prophet/10_3pr7.jpg [captura 20/11/2009]



EL LEÓN

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

Resumen: El león, mamífero felino, es uno de los animales más representados en las artes a lo largo de la historia. Es un icono presente en todas las culturas, portador de valores como el poder, la fuerza, el valor, la realeza o la dignidad, adoptado indistintamente en contextos seculares y religiosos.

En el mundo medieval, desde un punto de vista semántico, se caracteriza por su ambivalencia al encarnar valores positivos y negativos opuestos. Las raíces de este doble simbolismo están presentes tanto en los autores de la Antigüedad como en la Biblia, que aclama a Cristo como “león de Judá” a la par que equipara al felino con el Anticristo. Posee, pues, una clara dimensión cristológica potenciada por los exegetas y la literatura zoológica cristiana. Además, es el símbolo de San Marcos¹ y en tanto que integrante del Tetramorfos acompaña las representaciones de la *Maiestas*.

El león es uno de los animales guardianes por excelencia. La forma leonina es también un recurso constante en la simbología política y la emblemática guerrera. Complementa la imagen del poder y su presencia se extiende a ámbitos tan dispares como la astrología, encarnando la constelación de *Leo*. Al igual que en Occidente, en el mundo islámico es un motivo habitual de la iconografía áulica, y simboliza el coraje, la fuerza y la magnanimidad regia².

El león acaba siendo, a su vez, atributo de personajes, instituciones, linajes, territorios, etc.

Palabras clave: León; *Fisiólogo*; Bestiario; Rey; Marcos.

Abstract: The lion is a type of feline and it is one of most depicted animals in art throughout history. It is an icon present in all cultures, carrying values of power, strength, courage, dignity or royalty, and it was adopted either in secular as well as in religious contexts.

In the medieval world, from a semantic point of view, the lion presents an ambivalent nature, because it can embody opposing positive and negative values. The roots of this double symbolism are present in the authors of Antiquity and the Bible, who claimed, on the one hand, that Christ was “the Lion of Judah” and then compared the lion, on the other hand, to the Antichrist. It has, therefore, a clear Christological dimension enhanced by the exegetes and Christian zoological literature. It is also the symbol of Saint Mark³ and it accompanies the *Maiestas Domini* representations as part of the Tetramorphs.

The lion is one of the guardian animals par excellence. The lion shape is also a constant resource in political symbolism and the emblems of war. It supplements the image of power and its presence extends to areas as diverse as astrology, embodying the constellation *Leo*. As in the West, the lion is a common motif in the aulic iconography of the Islamic world, and symbolizes courage, strength and royal magnanimity⁴.

The lion ends up being an attribute of characters, institutions, lineages, territories, etc.

Keywords: Lion; *Physiologus*; Bestiary; King; Marcus.

¹ Su forma de león se inspira en las visiones de Ezequiel y Daniel y en el Apocalipsis: Ez. 1, 10; Dn. 7, 4; Ap. 4, 7.

² CHEBEL, Malek (1995).

³ Its lion-like appearance is inspired by the visions of Ezekiel and Daniel and by the Apocalypse: Ez. 1, 10; Dan. 7, 4; Rev. 4, 7.

⁴ CHEBEL, Malek (1995).

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Los elementos distintivos del león son su corpulencia, sus poderosas garras, su larga cola y, especialmente, su melena. Sin embargo, éstos no siempre son plasmados en las imágenes, que en ocasiones acusan una imprecisión generadora de confusiones⁵. A menudo el animal es sometido a una estilización que lo aleja de su fisonomía real: su cuerpo se alarga y se deforma, su melena se reduce, se convierte en un mero elemento ornamental o se hipertrofia, al igual que ocurre con su cola. En estas alteraciones intervienen diversos factores: esquematismo convencional –vinculado a la ausencia de un modelo real–, gusto por la abstracción, falta de pericia del artista, etc. A nivel iconográfico, la presencia o ausencia de melena no siempre comporta una diferenciación sexual.

Por influencia de las manufacturas suntuarias, especialmente los tejidos, será frecuente encontrar su imagen por duplicado, en parejas afrontadas a un árbol u otro elemento que actúa como eje de simetría. Esta pauta de presentación es transmitida a la escultura románica, que la adapta a la cesta del capitel llegando a soluciones como la de la pareja de felinos que comparten una misma cabeza. En los blasones se opta por la posición rampante.

En los siglos bajomedievales podrá aparecer coronado, indicando así su categoría soberana dentro del reino animal. Siguiendo esta misma idea, puede portar otros *regalia* como el manto o el cetro, tal y como se aprecia en las imágenes del *Roman de Renart*, donde adopta además el lenguaje gestual propio de la autoridad.

La imagen del león puede aparecer aislada, como motivo independiente, o en contextos narrativos. En este sentido, además de comparecer en ciertos episodios bíblicos donde cobra protagonismo, se hace presente en numerosas fábulas (como el citado *Roman de Renart*), encuentros con individuos (como el león cuya herida sana San Jerónimo) y luchas que lo enfrentan con ser humano o con otras bestias (Hércules y el león de Nemea, leones andrógagos, leones cazadores, etc.).

Fuentes escritas

La **Biblia**, que menciona al león 157 veces⁶, proyecta una imagen ambivalente del animal. En los salmos (Sal. 7, 3; Sal. 9, 9; Sal. 22, 13. 21; Sal. 56, 5; Sal. 90, 13⁷) o en otros pasajes como 2 Tm. 4, 17 el león es una criatura claramente hostil y peligrosa. El felino es protagonista en algunos célebres pasajes del Antiguo Testamento, como el castigo de Daniel en el foso⁸ o los enfrentamientos con leones sostenidos por David y Sansón⁹. En estos tres

⁵ Señala los límites de su figura BRETÈQUE, François de la (1985).

⁶ PASTOUREAU, Michel (1985): p. 135, n. 9.

⁷ El león es considerado un enemigo del hombre espiritual cuando, en virtud de este salmo, se lo representa hollado por el Salvador junto al dragón. La cita es comentada entre otros por San Agustín (*PL*, XXXVII, col. 1168), Casiodoro (*PL*, LXX, col. 654), la *Glossa Ordinaria* (*PL*, CXIII, col. 1000), Bruno de Asti (*PL*, CLXIV, col. 1055), San Bernardo (*PL*, CLXXXIII, col. 242), o Pedro Lombardo (*PL*, CXCI, col. 853). Dichos autores identifican al león del salmo como aquél que dio muerte a los mártires, e incluso como el diablo. Salvo indicación contraria, las citas extraídas de la *Patrologia latina* utilizadas en este artículo se han tomado de FAVREAU, Robert (1991).

⁸ *Vid.* ficha de Daniel en el foso, de F. García García, en la *Base de datos digital de iconografía medieval*, <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>; o su versión revisada y actualizada de la *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 22-35.

casos el animal reviste una connotación negativa. Tal será el simbolismo predominante del león en los textos bíblicos y en la exégesis de los Padres de la Iglesia: un ser temido, violento, que encarna las fuerzas del mal y que pasa a ser imagen del mismo Diabolo, como recuerda San Pedro en una de sus epístolas: “Sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quién devorar” (1 Pe. 5, 8).

Sin embargo, la Biblia también aporta una visión positiva del león. No en vano Cristo es aclamado como “León de Judá” en el Apocalipsis: “Mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David” (Ap. 5, 5). En el Antiguo Testamento es reconocido como el animal fuerte y valeroso por excelencia y el emblema del linaje de Judá (Gn. 49, 9; Nm. 24, 9; 2 Sam. 1, 23; 2 Mac. 11, 11; Prov. 30, 30). Por ello, Padres de la Iglesia como Ambrosio y Orígenes ven en el león una figura de Cristo. La imagen del trono de Salomón guardado por leones que se describe en 1 Re. 10, 18-20, y 2 Cro. 9, 17-19 tuvo un especial predicamento en la iconografía medieval, pródiga en la asociación del felino al trono¹⁰.

La **literatura animal** medieval es prolífica en referencias al león. Muchas de las afirmaciones referidas al felino repetidas en los siglos medievales provienen de autores de la Antigüedad como Aristóteles, Eliano¹¹, Solino¹², Plinio el Viejo¹³ u Horapolo¹⁴, retomados posteriormente por San Isidoro o Rabano Mauro, entre otros. Todos ellos se preocupan de describir al animal y sus particularidades. San Isidoro lo reconoce como “rex, eo quod princeps (...) omnium bestiarum”¹⁵, y en ello es seguido por Rabano Mauro, quien lo asimila a Cristo¹⁶, y el *De Bestiis* atribuido a Hugo de San Víctor¹⁷.

El **Fisiólogo**, un texto alejandrino del siglo II-III traducido al latín en el siglo IV, constituyó la base para los **Bestiarios** latinos medievales. Éstos describen las distintas partes del cuerpo del león: la cabeza, donde reside su ferocidad; el cuello y su melena; el pecho, fuerte y potente en oposición a los cuartos traseros, delgados y débiles (antítesis que comporta valores morales de virtud y vulnerabilidad); las patas, las garras y, finalmente, la cola. A las características físicas se suman los comportamientos o “naturalezas” del animal, algunas de ellas descritas ya en la literatura zoológica de la Antigüedad. El *Fisiólogo* y los *Bestiarios* interpretan dichas “naturalezas” desde una óptica moral y religiosa repleta de tintes cristológicos¹⁸.

⁹ Vid. la ficha de Sansón, de I. González Hernando, en la *Base de datos digital de iconografía medieval*, <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>; o su versión revisada y actualizada de la *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, en prensa (prevista 2013).

¹⁰ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2008).

¹¹ *De animalium natura*, libro V, cap. 39.

¹² *Polyhistor*, XXVIII.

¹³ *Historia naturalis*, libro VIII, cap. 19.

¹⁴ HORAPOLO (1991): pp. 70, 71, 103, 105, 107, 110, 308, 329, 399 y 453.

¹⁵ SAN ISIDORO, *Etimologías*, libro XII, cap. II, 3 (PL, LXXXII, col. 434).

¹⁶ PL, CXI, col. 217.

¹⁷ PL, CLXXVII, col. 56. Ruperto de Deutz manifiesta esa dimensión cristológica del león, acentuada en el siglo XII por la difusión de los *Bestiarios*, al señalar que los antiguos veían en el león la figura del diablo, mas él, en cambio, prefiere verlo como imagen de Cristo (PL, CLXVIII, col. 566). Honorio de Autun retoma en su *Speculum ecclesiae* todos los sentidos cristológicos del león (PL, CLXXII, cols. 935-936).

¹⁸ Esta idea se refleja en *Bestiarios* como el de Philippe de Thaon, que sentencia: “Le lion signifie / Le fils sainte Marie”, citado por PASTOUREAU, Michel (1985): p. 134, n. 4. Sobre el león como animal cristológico ver CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996).

Las principales, y aquellas con mayor repercusión en la iconografía, son las siguientes:

- cuando se le va a dar caza, borra sus huellas con la cola para distraer a sus perseguidores: símil de la Encarnación, por medio de la cual Cristo “ocultó” bajo aspecto humano su naturaleza divina.
- al dormir, permanece alerta con los ojos abiertos: idea de vigilancia perpetua aplicada a Cristo, que vela por los suyos¹⁹, y cuya divinidad velaba en el sepulcro mientras su naturaleza humana dormía²⁰.
- pasados tres días, es capaz de revivir a las crías que nacen muertas mediante su hálito o rugido: una de las metáforas más evidentes de la Resurrección²¹, con especial eco en la liturgia²².
- perdona al que se prosterna ante él, al igual que hace Cristo con quien se arrepiente²³ (tal y como ilustra el tímpano de la catedral de Jaca).

La **literatura enciclopédica** desarrollada en el siglo XIII consagra al león como *rex animalium* y le dedica numerosas páginas. Son definitorios en este sentido Thomas de Cantimpré (*De Naturis Rerum*), Bartholomaeus Anglicus (*De proprietatibus rerum*) y Vicente de Beauvais (*Speculum naturale*). La primacía del león es reconocida asimismo por los **tratados de heráldica** compuestos a partir del siglo XIV, que asocian al felino las mismas virtudes propias del jefe que recogen los bestiarios y enciclopedia. La **narrativa** medieval también reflejará esta concepción “monárquica” del animal. Basta recordar en este sentido el *Roman de Renart* (c. 1170-1175), donde el rey Noble es precisamente un león.

Otras fuentes

En paralelo a la literatura escrita, ha de valorarse el papel de la transmisión oral de relatos y de materiales legendarios y su incidencia en la iconografía del león. Asimismo, se ha planteado cómo en algunos casos la visión directa del animal pudo servir de inspiración a los artistas²⁴.

¹⁹ “Tu nos custodis, tu nullo tempore dormis. Ne demat quemquem proprio lupus e grege raptum” (*PL*, CLXXI, col. 1217); “Secunda natura leonis est quod cum dormit oculos apertos habere videtur. Quod bene dicitur de Christo in Canticis canticorum: Ego dormio et cor meum vigilat” (*De Bestiis*, *PL*, CLXXVII, col. 57).

²⁰ GREGORIO MAGNO, *Homiliae in Hiezechihelam prophetam* (*PL*, LXXVI, col. 815); RAOUL ARDENT, *PL*, CLV, col. 1515; “Dormivit enim caro in cruce moriendo, divinitas vero vigilabat cuncta protegendo” (*De Bestiis*, *PL*, CLXXVII, col. 57).

²¹ SAN ISIDORO, *Etimologías* (*PL*, LXXXII, col. 434); RABANO MAURO, *De Universo* (*PL*, CXI, col. 218); *De Bestiis*, libro II, cap. 1: “Cum leaena parti, suos catulos mortuos parit, et ita custodit tribus diebus, donec veniens pater forum in faciem forum exhalet ut vivificentur. Sic omnipotens Pater Dominum nostrum Jesum Christum, filium suum, tertia die suscitabit a mortuis” (*PL*, CLXXVII, col. 57); HILDEGARDA DE BINGEN, *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*, VII (*PL*, CXC VII, cols. 1314-1315).

²² Ver las referencias aportadas por FAVREAU, Robert (1991): p. 628.

²³ “Circa hominem leonum natura est benigna, ut nisi laesi nequeant irasci. Pater enim misericordia exemplis assiduis. Prostratis enim parcut” (SAN ISIDORO, *Etimologías*, *PL*, LXXXII, col. 434), seguido por Rabano Mauro (*PL*, CXI, col. 217) y el *De Bestiis* (*PL*, CLXXVII, col. 57). Ruperto de Deutz comenta que “los naturalistas refieren que el león perdona al hombre postrado. La cólera del Señor será terrible, pero perdonará a aquéllos que se postran y que reconocen sus pecados” (traducción libre de *PL*, CLXVIII, cols. 193-194).

²⁴ Así lo afirma Villard d’Honnecourt para el león del fol. 24v. de su conocido *Álbum*, si bien la crítica actual parece descartar que Villard viese un león real y se inclina por una posible copia de otro dibujo o ilustración.

Extensión geográfica y cronológica

El león constituye un motivo iconográfico de extensión universal desde la misma Antigüedad. Su continua representación se extiende a lo largo de toda la Edad Media, tanto occidental como oriental, y a todos sus periodos, si bien la existencia de leones en estado salvaje era ajena a la mayor parte de estos territorios –no así en cautividad, presentes en casas de fieras y ferias ambulantes–. En época románica las representaciones del león conocen una difusión masiva en el imaginario visual occidental, fomentada desde tiempos atrás por la afluencia de tejidos y piezas suntuarias orientales. Es entonces cuando su imagen monumental gana una especial presencia.

Soportes y técnicas

Dada la universalidad de la figura leonina, ésta puede encontrarse en todo tipo de soportes y técnicas artísticas. El ámbito de las artes suntuarias fue especialmente rico en este sentido y supuso uno de los principales difusores de la iconografía del felino. Los tejidos incorporaban habitualmente su imagen, y ésta constituyó el pretexto para la confección de piezas tridimensionales que adoptaban la morfología del león, tanto en el mundo islámico como en el cristiano: aguamaniles, bocas de fuentes, gárgolas, etc.

En virtud de su carácter vigilante y protector, su figura se emplaza con valor profiláctico en los umbrales²⁵ y en los sepulcros, donde incorpora además un significado resurreccional. El león tiene una destacadísima presencia en la escultura románica, preferentemente en la superficie de los capiteles, si bien fue empleado asimismo como basa en numerosos *protiri* del norte italiano y de la Puglia²⁶, o como mocheta bajo tímpanos –frecuentemente en calidad de ser andrógamo–.

Por su asociación con la imagen del poder es característica su aparición en la sigilografía, las medallas y las monedas, también como remate o complemento de cetros, mantos y demás insignias de soberanía, entre las que sobresalen los solios. En ellos, la imagen del león rememora el trono salomónico.

Precedentes, transformaciones y proyección

Las figuraciones del león en las artes de la Antigüedad desarrolladas en Mesopotamia, Egipto o Persia fueron decisivas en la transmisión de fórmulas a los siglos medievales, bien a través del mundo grecolatino o directamente desde el sustrato oriental. A las consabidas connotaciones áulicas y alegóricas de la imagen que venían desde antiguo, la Edad Media incorporó nuevas lecturas iconográficas en clave religiosa y moral que, en ocasiones, modificaron los modelos iniciales. El cristianismo potenció sin duda la multiplicación icónica del león.

Con el nacimiento de la heráldica en el siglo XII, el león se convirtió en la figura preferida en los blasones medievales²⁷. En la Baja Edad Media la representación del león ganó en realismo y objetividad²⁸, no sólo por el interés naturalista que animaba a las artes, sino

²⁵ Rabano Mauro indica que “Leones praepositi Ecclesiae intelliguntur. Unde in templo Domini leones, cum bubas, ex aere, in basibus templi fieri praecipuntur” (*PL*, CXI, col. 218).

²⁶ Ver ANGHEBEN, Marcello (2002): pp. 97-117. En un marco más amplio, DÉONNA, Waldemar (1949); DAVID ROY, Marguerite (1983).

²⁷ Se reproduce en un 15% de los mismos según apunta PASTOUREAU, Michel (1985): p. 133.

²⁸ Sobre la progresiva definición iconográfica del león ver BRETÈQUE, François de la (1985).

también gracias a la contemplación directa de los felinos, que podían ser vistos con mayor facilidad en los zoológicos nobiliarios. En los siglos bajomedievales el león aparece ya coronado como rey. Esta innovación es el reflejo de la promoción del león como soberano de los animales, desplazando a otras especies como el oso desde finales del siglo XI²⁹.

Pese a la extrema riqueza de contenidos que podía ser expresada a través de la imagen del león, no puede negarse que muchas de sus representaciones tuvieron como fin último un mero papel ornamental. Gran cantidad de leones –como ocurre con otros tantos temas zoomorfos– fueron empleados como motivo de repertorio sin más, y resulta inútil buscar en ellos valores semánticos.

Prefiguradas y temas afines

La afinidad morfológica del león con otros cuadrúpedos plantea dificultades para su correcta identificación, especialmente en ausencia de rasgos distintivos como la melena o de inscripciones aclaratorias³⁰. Es habitual, por lo tanto, la confusión con otras especies vecinas³¹. Ilustrativa de esta casuística, por ejemplo, es la aparición del leopardo en el lenguaje heráldico, el cual no es sino un león que adopta una posición particular, pasante en lugar de rampante y con la cabeza frontal³².

Por otro lado, debe contemplarse el fenómeno de la hibridación, característico de la cultura zoológica medieval. La fusión de las formas leoninas con otras especies animales dio lugar a un amplio abanico de seres fantásticos que no sólo compartían rasgos morfológicos con el león, sino incluso valores simbólicos, como es el caso del grifo.

Selección de obras³³

- Sarcófago, mediados del siglo III. París, Museo del Louvre, MR 887.
- *Evangelario de Echternach*, Northumbria (Inglaterra), siglo VIII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 9389, fol. 75v.
- Fragmento textil, Zandaneh (Asia central), siglo IX. Nancy, Musée Lorrain.
- Leones de la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada (España), siglo XI.
- Tímpano occidental de la catedral de Jaca, Huesca (España), finales del siglo XI.
- Cancel de la catedral de Torcello (Italia), siglo XII.
- Capitel de la lucha de David con el león de la nave sur de la Magdalena de Vézelay, Yonne (Francia), c. 1120-1130.

²⁹ Este proceso ha sido estudiado con detalle en PASTOUREAU, Michel (1985), y PASTOUREAU, Michel (2006).

³⁰ DEBIDOUR, Victor-Henri (1961): p. 26.

³¹ PASTOUREAU, Michel (2006): p. 56. Confusiones y transferencias que también se dan en el registro textual, donde se atribuyen al león características o comportamientos de otros animales: BRETÈQUE, François de la (1985): p. 151.

³² PASTOUREAU, Michel (2006): pp. 60-61.

³³ Para un extenso repertorio de imágenes de leones en manuscritos ver: <http://bestiary.ca/beasts/beastgallery78.htm#>; http://expositions.bnf.fr/bestaiaire/feuille/index_lion.htm.

- Zócalo de la portada de Santa María de Ripoll, Gerona (España), mediados del siglo XII.
- Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.
- Mosaico del Palacio de los Reyes normandos, Palermo (Italia), c. 1130-1140.
- León del monumento a Enrique II “el León”, Braunschweig (Alemania), 1166. Braunschweig, Castillo Dankwarderode.
- Pinturas murales de San Pedro de Arlanza, Burgos (España), post. 1200. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Vidriera de la Nueva Alianza en el deambulatorio de la catedral de Bourges (Francia), principios del siglo XIII.
- León andalusí de bronce, siglos XII-XIII. París, Musée du Louvre, n° inv. 7883.
- *Bestiario Ashmole*, Inglaterra, principios del siglo XIII. Oxford, Bodleian Library, Ms. Ashmole 1511, fol. 10v.
- Álbum de Villard d’Honnecourt, c. 1220-1240. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 19093, fols. 24r. y 24v.
- Georgius Zothorus, *Liber astrologiae*, Sicilia, segundo cuarto del siglo XIII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 7330, fol. 16.
- *Roman de Renart*, Norte de Francia, finales del siglo XIII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 1280, fol. 1.
- Aguamanil de cobre, Nürnberg (Alemania), c. 1400. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Plato de cerámica, ¿Manises?, Valencia (España), c. 1500. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Bibliografía

ANGHEBEN, Marcello (2002): “Les animaux stylophores des églises romanes apuliennes. Étude iconographique”, *Arte Medievale*, nueva serie, año I, n° 1, pp. 97-117.

BALTL, Hermann (1962): “Zur romanischen Löwensymbolik”, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, vol. 54, pp. 195-220.

BEIGBEDER, Olivier (1989): *Léxico de los símbolos*. Encuentro, Madrid (1979), pp. 289-305.

BIEDERMANN, Hans (1993): *Diccionario de símbolos*. Paidós, Barcelona (1989), pp. 264-266.

BLOCH, Peter (1971): “Löwe”. En: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Herder, Friburgo, vol. 3, pp. 112-119.

BRETÈQUE, François de la (1979): “Les lions porteurs de colonnes. Évolution de la forme et du contenu d’un motif de l’art roman”, *Le Moyen Âge*, t. LXXXV, pp. 211-243.

BRETÈQUE, François de la (1985): “Image d’un animal: le lion. Sa définition et ses ‘limites’, dans les textes et l’iconographie (XI^e-XIV^e siècle)”. En: *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles)*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 143-154.

BRETÈQUE, François de la (1988): *Le motif du lion dans l’art et la littérature du Moyen-Age: recherche sur la mentalité et la civilisation*. Tesis doctoral en microficha, Université de Lille III (1986).

CHAMPEAUX, Gérard de; STERCKX, Sébastien (1984): *Introducción a los símbolos*. Encuentro, Madrid (1972), pp. 333-342.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1996): *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca (1941), vol. I, pp. 35-53.

CHEBEL, Malek (1995): “Lion”. En: *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Albin Michel, París, p. 246.

CHIAPPORI, Maria Grazia (1996): “Leone”. En: ROMANINI, Angiola Maria (ed.): *Enciclopedia dell’arte medievale*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 7, pp. 634-639.

DAVID ROY, Marguerite (1983): “Les lions stylophores des églises du Haut-Dauphiné”, *Archéologia*, n° 176, pp. 12-19.

DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar; MARTÍNEZ OSENDE, Javier; VILLAR VIDAL, José Antonio (2000): “La versión C del Fisiólogo latino. *El Codex Bongarsianus 318* de Berna”, *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, año 10, n° 10, pp. 27-67.

DEBIDOUR, Victor-Henri (1961): *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. Arthaud, París.

DÉONNA, Waldemar (1949): “Les lions attachés à la colonne”. En: *Mélanges d’archéologie et d’histoire offerts à Charles Picard à l’occasion de son 65^e anniversaire*. Presses Universitaires de France, París, vol. I, pp. 289-308.

DÉONNA, Waldemar (1950): “*Salve me de ore leonis*. À propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, t. XXVIII, pp. 479-511. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1950_num_28_2_1876

DURLIAT, Marcel (1985): “Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle”. En: *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles)*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 73-90.

ETTINGHAUSEN, Richard; HARTNER, Willy (1984): “The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol”. En: ETTINGHAUSEN, Richard, *Islamic Art and Archaeology Collected Papers*. Gebr. Mann Verlag, Berlín, pp. 693-711.

FAVREAU, Robert (1991): “Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 1991, fasc. III, pp. 613-636. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1991_num_135_3_15027

GANNON, Anna (2002): “King of all beasts. Beast of all kings. Lions in Anglo-Saxon coinage and art”. En: PLUSKOWSKI, Aleks (ed.): *Medieval animals. Archaeological Review from Cambridge*, 18, pp. 22-37.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2008): “El león y el trono en la iconografía medieval: imagen de poder y exégesis teológica”. En: CEHA. *XVII Congrès Nacional d’Història de l’Art. Art i Memòria. Pre-Actes*. Universitat de Barcelona, pp. 282-284. Disponible en línea: http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m04-s02-com_13-fag.pdf

HORAPOLO (1991): *Hieroglyphica*. Edición de GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. Torrejón de Ardoz, Akal.

IGARASHI TAKESHITA, Midori (1980): “Les lions dans la sculpture romane en Poitou”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIII, pp. 37-54. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1980_num_23_89_2132

KINDERMANN, H. (1975): “al-asad”, *Encyclopédie de l’Islam*. Brill, Leiden (1960), t. I, pp. 702-704.

KLOSS, Günter (2006): *Der Löwe in der Kunst in Deutschland. Skulptur vom Mittelalter bis heute*. Michael Inhof Verlag, Petersberg.

LECLERCQ, Henri (1930): “Lion”. En: CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*. Letouzey et Ané, París, t. IX.1., cols. 1198-1207.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1982): *El bestiario esculpido en Navarra*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona, pp. 125-146.

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

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1996): *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Encuentro, Madrid, pp. 279-286.

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

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1992): “La iconografía en el Reino de León (1157-1230)”. En: *II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*. Centro de Estudios del Románico, pp. 139-152.

ORDÓÑEZ PALACIOS, María Victoria (1976): “Representación del león en el arte hispanomusulmán”. En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Universidad de Granada, Granada, vol. II, pp. 170-178.

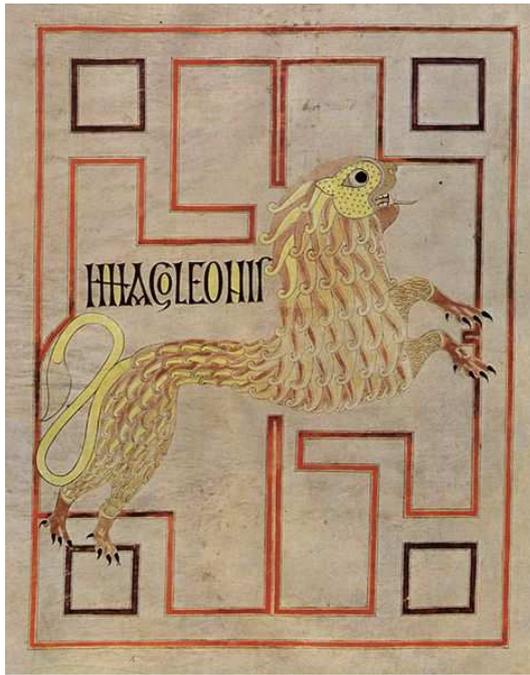
OSTERREICHER-MOLLWO, Marianne (red.) (1992): *Dictionnaire des symboles*. Brepols, Turnhout (1990), pp. 186-187.

PASTOUREAU, Michel (1985): “Quel est le roi des animaux?”. En: *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e-XV^e siècles)*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 133-142.

PASTOUREAU, Michel (2006): “La coronación del león. Cómo el bestiario medieval se asignó un rey”. En: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz, Buenos Aires (2004), pp. 51-68.

VILLAR VIDAL, José Antonio; DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar (2003): “*El Fisiólogo latino: versión B: 1. Introducción y texto latino*”, *Revista de literatura medieval*, t. XV/1, pp. 9-52.

VILLAR VIDAL, José Antonio; DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar (2003): “*El Fisiólogo latino: versión B: 2. Traducción y comentarios*”, *Revista de literatura medieval*, t. XV/2, pp. 107-156.



▲ *Evangeliario de Echternach, Northumbria, s. VIII. París, BnF, Ms. Lat. 9389, fol. 75v.*

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_des_Evangeliars_von_Echternach_001.jpg
[captura 20/11/2009]

► *Leones de la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada (España), s. XI.*

http://2.bp.blogspot.com/_Ch2rOAOOnlvo/Sorub9mmPI/AAAAAAAZ4/aeES_7DT7hw/s1600/alhambra+leones.jpg
[captura 20/11/2009]



▲ *Fragmento textil, Zandaneh (Asia central), s. IX. Nancy, Musée Lorrain.*

<http://alfafapress.com/history/costume/images/9cLionTextileFrag.jpg>
[captura 20/11/2009]

▼ *Tímpano occidental de la catedral de Jaca, Huesca (España), finales del s. XI.*

[foto: autor]



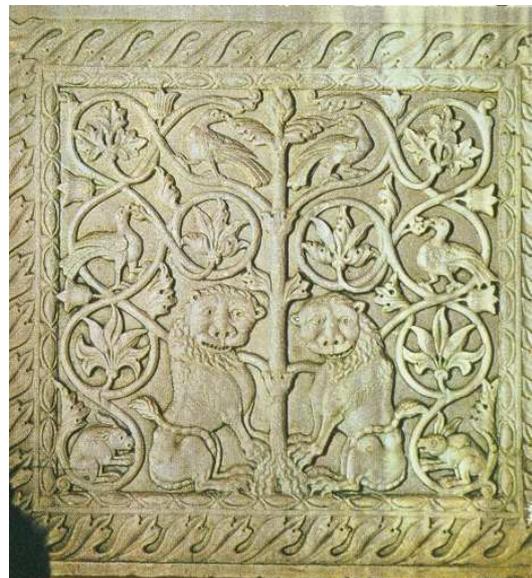
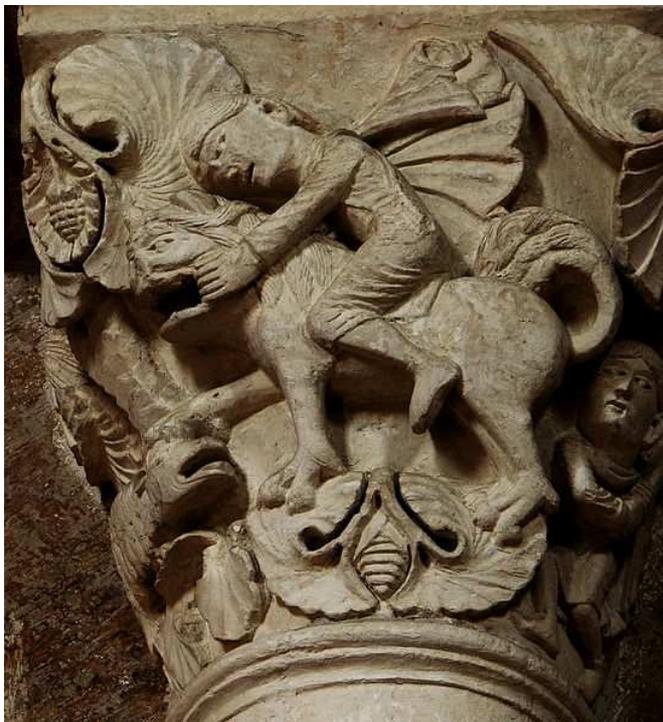


◀ **Manto de Roger II, Palermo, c. 1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.**

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Weltliche_Schatzkammer_Wienc.jpg [captura 20/11/2009]

▼ **Cancel de la catedral de Torcello (Italia), s. XII.**

http://www.slowtrav.com/blog/anniec/Torcello_carvings.jpg [captura 20/11/2009]



◀ **Capitel de la lucha de David con el león de la nave sur de la Magdalena de Vézelay, Yonne (Francia), c. 1120-1130.**

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%C3%A9zelay_Nef_Chapiteau_230608_06.jpg [captura 20/11/2009]



◀ **León del monumento a Enrique II “el León”, Braunschweig (Alemania), 1166. Braunschweig, Castillo Dankwarderode.**

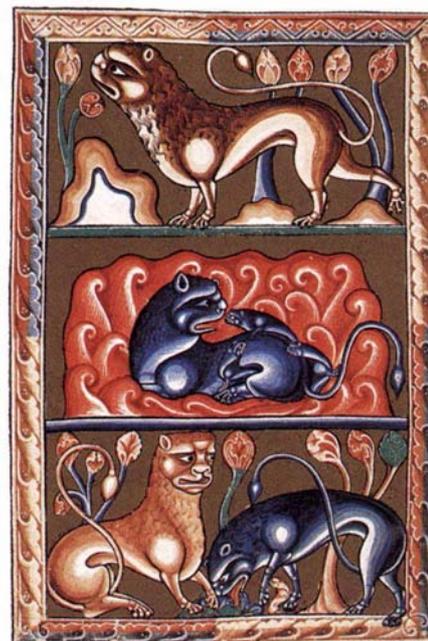
http://farm3.static.flickr.com/2068/2294052759_933b0154df_b.jpg [captura 20/11/2009]

► **Bestiario Ashmole**, Inglaterra, principios del s. XIII. Oxford, Bodleian Library, Ms. Ashmole 1511, fol. 10v.

http://www.wga.hu/art/zgothic/miniatur/1151-200/1english/14e_1151.jpg
[captura 20/11/2009]

▼ **Pinturas murales de San Pedro de Arlanza**, Burgos (España), post. 1200. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.wga.hu/art/zgothic/mural/12c2/06spanis.jpg> [captura 20/11/2009]

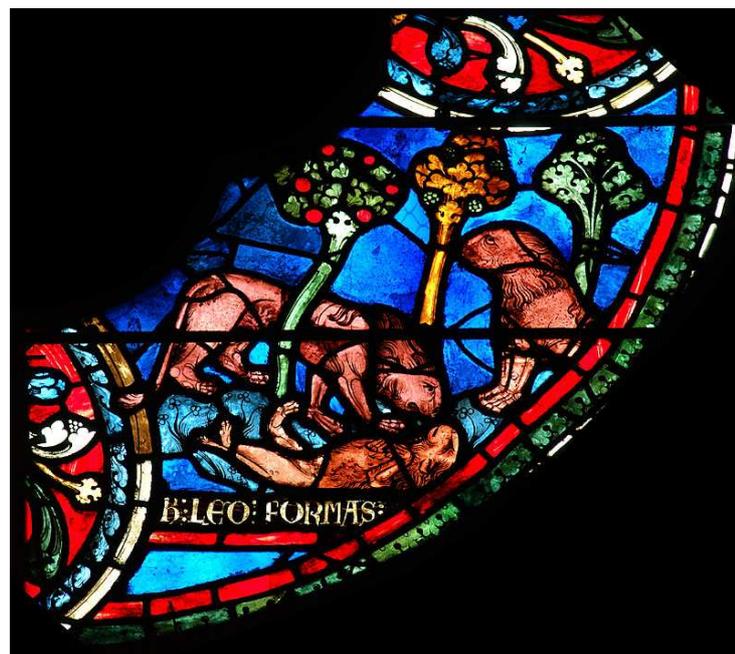


► **León andalusí de bronce**, siglos XII-XIII. París, Musée du Louvre, n° inv. 7883.

http://cvc.cervantes.es/actcult/jardin_andalusi/taifas/imagenes/almeria_01.jpg [captura 20/11/2009]

▼ **Vidriera del deambulatorio de la catedral de Bourges** (Francia), principios del s. XIII.

http://www.medievalart.org.uk/bourges/03_pages/03_panel_13.htm [captura 20/11/2009]



▲ **Georgius Zothorus, Liber astrologiae**, Sicilia (Italia), segundo cuarto del s. XIII. París, BnF, Ms. Lat. 7330, fol. 16.

<http://expositions.bnf.fr/bestiaire/images/3/lion12.jpg>
[captura 20/11/2009]

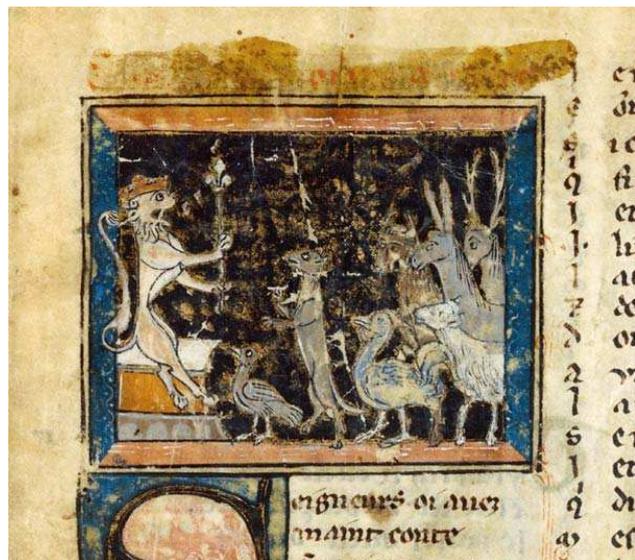


◀▲ Álbum de Villard d'Honnecourt, c. 1220-1240. París, BnF, Ms. Fr. 19093, fols. 24r. y 24v.

<http://www.wga.hu/art/v/villard/liontame.jpg>; <http://www.studiolum.com/wang/rhino/villard-de-honnecourt-lion.jpg> [captura 20/11/2009]

▼ Roman de Renart, Norte de Francia, finales del s. XIII. París, BnF, Ms. Fr. 1280, fol. 1.

http://classes.bnf.fr/renart/images/3/fr_1579_001.jpg [captura 20/11/2009]



▲ Aguamanil de cobre, Nürnberg (Alemania), c. 1400. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/Imageshare/cl/large/cl11994.244.R.jpg> [captura 20/11/2009]



► Plato de cerámica, ¿Manises?, Valencia (España), c. 1500. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/Imageshare/cl/large/cdi56-171-155.jpg> [captura 20/11/2009]

LOS REPROCHES DE NATÁN

Mónica Ann WALKER VADILLO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
mawalk01@ghis.ucm.es

Resumen: Natán, empleando una parábola, reprocha al rey David su adulterio con Betsabé, agravado por el asesinato del marido de ésta, Urías el Hitita. La parábola explica como un hombre rico le robó la única oveja que poseía un hombre pobre para dársela de comer a una visita inesperada, a pesar de que el hombre rico tenía una gran cantidad de ganado “lanar y vacuno”. David, al escuchar esta historia, se encolerizó y dijo que había que castigar al hombre rico. Natán le contestó *¡Tú eres ese hombre!*, y a continuación le comunicó su castigo, Dios haría que el desastre se cerniera sobre su casa y le quitaría la vida al hijo que éste había tenido con Betsabé llegado el séptimo día después de su nacimiento.

Palabras clave: Betsabé; David; Natán; Antiguo Testamento; Iconografía cristiana; Edad Media; Baja Edad Media.

Abstract: This story narrates the moment when Nathan rebukes King David his adultery with Bathsheba made worse by the assassination of her husband, Uriah the Hittite. At the beginning of the story, Nathan approaches David and tells him the parable of the rich man and the poor man. In this parable, a rich man took away the only ewe lamb that a poor man had so that he could feed it to a traveller, even though he had plenty of sheep and cattle of his own. After David heard this story he burned with anger and he said that the rich man should be punished. Nathan said to him that he was that man. And after that God said to him (through Nathan) that the sword would never depart from King David's house, and that the child that he had with Bathsheba would die on the seventh day after his birth.

Keywords: David; Nathan; Bathsheba; Old Testament; Christian Iconography; Middle Ages; Late Middle Ages.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

La iconografía más común para representar este episodio es la de David de pie, de rodillas o sentado en su trono, arrepentido y Natán acusándolo de pie. Sin embargo, los artistas del Medievo adaptaron esta iconografía e incluyeron en los reproches de Natán un ángel, la alegoría del arrepentimiento (*Metanoia*) y la figura de Betsabé. Tan sólo la figura de Betsabé es común a las dos tradiciones, la occidental y la oriental, siendo el ángel y *Metanoia* ejemplos que sólo se pueden encontrar en el arte bizantino. Estas figuras fueron introducidas a pesar de que no se mencionasen en la narración bíblica.

Fuentes escritas

La historia de los reproches de Natán aparece íntegramente en el Antiguo Testamento. A continuación se transcriben los pasajes bíblicos tomados de la edición crítica de la Biblia de Cantera e Iglesias (Madrid, 2000)¹:

- 2 Samuel 12, 1-19: “Envió, pues, Yahveh a Natán cerca de David, y cuando llegó a él, le dijo: “dos hombres había en una misma ciudad, uno rico y otro pobre. Tenía el rico ganado lanar y vacuno en cantidad muy grande; mientras el pobre nada poseía si no era una sola corderilla, que había comprado. Alimentábala y criábala con él y con sus hijos a una: de su mismo bocado comía y de su copa bebía, y dormía en su regazo pues era para él como una hija. Mas llegó una visita al hombre rico y, dándole pena tomar de su rebaño y vacada para preparar banquete al viajero que habíale llegado, cogió la cordera del hombre pobre y la preparó para el individuo que le había venido.” Entonces la cólera de David se encendió vivamente contra aquel sujeto y dijo a Natán: “¡Vive Yahveh que el hombre que tal hizo es reo, en verdad, de muerte! Ha de pagar la oveja cuatro veces, por cuanto cometió esa acción y porque no tuvo piedad.” Natán dijo entonces a David: “¡Tú eres ese hombre!” Así ha dicho Yahveh, Dios de Israel: “[...] Has hecho perecer a espada a Urías el hitita y a su esposa te has cogido por esposa, asesinándole mediante la espada de los ammonitas. Ahora bien, la espada no se ha de apartar jamás de tu casa en castigo de haberme tú menospreciado y haber tomando a la mujer de Urías el hitita para que venga a ser tu mujer.” Así ha hablado Yahveh: “He aquí que yo suscitaré la desgracia sobre tí dentro de tu casa y a tu misma vista te quitaré tus mujeres y las entregaré a tu prójimo, que yacerá con tus mujeres a la vista de este sol. ¡Ya que tú has obrado a ocultas, yo realizaré tal acción ante todo Israel y a la luz del sol!” Entonces David dijo a Natán: “He pecado contra Yahveh!” Natán contestó a David: “También Yahveh ha perdonado tu pecado: no morirás. Sin embargo, como has ultrajado a Yahveh con dicho acto, el hijo que te ha nacido morirá de cierto”. [...]
- Salmo 51: “Al director de coro. Salmo de David, cuando el profeta Natán vino a él después de haberse éste llegado a Betsabee”.

Otras fuentes

No se tiene constancia de ningún ciclo litúrgico que haya podido influir en la creación y transformación iconográfica de los reproches de Natán.

Extensión geográfica y cronológica

Según Kathleen Corrigan, este tema iconográfico pudo tener sus orígenes en el arte paleocristiano, de donde habría pasado tanto a Oriente como a Occidente, habiendo podido sobrevivir en copias posteriores tales como en el *Salterio Chludov* bizantino o el salterio carolingio de Utrecht². De hecho el manuscrito más antiguo que ha llegado hasta nosotros con esta iconografía en Occidente es el *Salterio de Utrecht* creado entre el 816 y el 835 en el monasterio de Hautvillers en Reims³. Este códice fue fuente iconográfica de ejemplos

¹ CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid. Todas las citas bíblicas vendrán dadas según esta edición crítica de la Biblia.

² CORRIGAN, Kathleen (1996): p. 87.

³ VAN DER HORST, Koert; NOEL, William; WÜSTEFELD, Wilhelmina C.M. (eds.) (1996).

posteriores que se produjeron en el Imperio Carolingio (Metz), Inglaterra (Canterbury) y Francia (París) entre los siglos IX y XII. Posteriormente aparece en el siglo XIII en la *Biblia Morgan* en París y a partir del siglo XIV en numerosos Libros de Horas y salterios localizados en Francia, Italia, España, etc. En el Imperio Bizantino el primer ejemplo que tenemos de los reproches de Natán se encuentra en el *Salterio Chludov* creado en siglo IX. Otros ejemplos como el que apareció entre el 879 y el 883 en una Homilía de Gregorio Nacianceno y otros salterios creados entre el siglo X y el XIII, siguen los mismos modelos iconográficos.

Soportes y técnicas

La iconografía de los reproches de Natán aparece sobre todo en la miniatura, especialmente en salterios y Biblias, también en la escultura, siendo más infrecuente en otros medios artísticos.

Precedentes, transformaciones y proyección

La imagen de David sentado en su trono, o de pie, escuchando las acusaciones de Natán de pie se puede relacionar con imágenes grecorromanas de diálogo entre una figura sentada y una figura de pie, o incluso entre dos figuras de pie⁴. La tipología básica de esta composición es similar a la de David y Natán y por lo tanto se puede considerar el origen iconográfico de ésta. Una vez establecido el origen de esta tipología, las modificaciones que se realicen sobre la misma se tienen que buscar directamente en la Biblia, los comentarios bíblicos o en las prácticas cristianas. De esta manera, cuando en Oriente empieza a aparecer la figura de David arrodillado no es más que la visualización de la práctica confesional bizantina. No es hasta el siglo IX cuando empiezan a aparecer tanto en Oriente como en Occidente manuscritos que contienen la iconografía de los reproches de Natán y curiosamente en ambos casos la figura de Betsabé ya se encuentra como una variación iconográfica. La presencia de Betsabé en estos manuscritos se podría deber, como ha mencionado Louis Réau, a que ésta era considerada la fuente y el origen del mal que descendió sobre la casa de David⁵. También es posible que se la incluyera siguiendo literalmente el encabezado del salmo 51 que solía acompañar dichos manuscritos. En Bizancio, se suele representar los reproches de Natán junto a la penitencia de David, quien aparece con una alegoría del Arrepentimiento (*Metanoia*) con los rasgos de una mujer⁶. Detrás de David también suele aparecer un ángel, vestido con túnica y palio, cuya presencia se puede explicar como la mano que ejecutará la sentencia de Dios⁷. Después del siglo XIII aparecen pocos ejemplos con estas variaciones y tan sólo la imagen de David sentado en su trono o arrodillado ante un Natán implacable permanecerá como una iconografía estable hasta bien entrado el siglo XVI.

Prefiguradas y temas afines

Los reproches de Natán no están asociados a ninguna prefiguración en el sistema tipológico cristiano.

⁴ BUCHTHAL, Hugo (1938): p. 27.

⁵ RÉAU, Louis (2000): p. 324.

⁶ *Ibid.*

⁷ BUCHTHAL, Hugo (1938): pp. 27-30.

Selección de obras

- *Los reproches de Natán y la parábola del hombre rico y el hombre pobre*. Cubierta del *Salterio de Carlos el Calvo*, Metz (Francia), siglo IX. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1152.
- *Los reproches de Natán. Homilias de Gregorio Nacianceno*, siglo IX. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Grec 510, fol. 143v.
- *Los reproches de Natán. Salterio griego de París*, siglo X. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Grec 139, fol. 136v.
- *Los reproches de Natán. Salterio*, Chipre, siglo XII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Supplément grec 1335, fol. 282v.
- *Los reproches de Natán. Libro de Horas*, Bamberg (Alemania), siglo XIII. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 739, fol. 17v.
- *Los reproches de Natán. Biblia Morgan*, París (Francia), siglo XIII. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 42v.
- *Los reproches de Natán. Salterio*, Italia, siglo XIII. Londres, The British Library, Ms. Harley 5535, fol. 67v.
- *Los reproches de Natán. Speculum Humanae Salvationis*, Bolonia (Italia), siglo XIV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Arsenal 593, fol. 16v.
- *Los reproches de Natán. Salterio de la Reina María de Inglaterra*, Inglaterra. ca. 1310-1320. Londres, The British Library, Ms. Royal 2 B VII, fol. 58.
- *Los reproches de Natán. Biblia historiada* de Guiard des Moulins, París (Francia), siglo XV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 3, fol. 134v.
- *Los reproches de Natán. Libro de Horas de Ana de Francia*, Bourges (Francia), ca. 1470-1480. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 677, fol. 135v.
- *Los reproches de Natán. Libro de Horas*, París (Francia), ca. 1485-1500. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 195, fol. 93r.
- *Los reproches de Natán. Libro de Horas*, Rouen (Francia), siglo XVI. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 174, fol. 54r.

Bibliografía

BENSON, Gertrude R. y TSELOS, Dimitri (1931): "New light on the origin of the Utrecht Psalter", *The Art Bulletin*, vol. 13, nº 1, pp. 13-79.

BRUBAKER, Leslie (1999): *Vision and Meaning in 9th century Byzantium*. Cambridge University Press, Cambridge.

BUCHTHAL, Hugo (1938): *The Miniatures of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting*. The Warburg Institute, Londres.

CALKINS, Robert G. (1983): *Illuminated books of the middle ages*. Cornell University Press, Cornell.

CHAZELLE, Celia (1997): “Archbishops Ebo and Hincmar of Reims and the Utrecht Psalter”, *Speculum*, vol. 72, nº 4, pp. 1055-1077.

CORRIGAN, Kathleen (1996): “Pictorial Sources and Function of the Utrecht Psalter”. En: VAN DER HORST, Koert; NOEL, William; WÜSTEFELD, Wilhelmina C.M. (eds.): *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*. HES.

DER NERSESSIAN, Sirarpie (1966): *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*. Klincksieck, París.

HINKS, Roger (1974): *Carolingian Art*. University of Michigan Press, Michigan.

MORGAN, Nigel (1982): *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, Volume 4: Early Gothic Manuscripts, Part 1. 1190-1250*. Harvey Miller Ltd, Londres.

NIKOLOVA HUOSTON, Tatiana (2003): *Byzantine Medieval Hypertexts: Theodore Psalter*. <http://www.ischool.utexas.edu/~slavman/hypertexts/Theodorepsalter.htm>

PÄCHT, Otto (1986): *Book Illumination in the Middle Ages*. Harvey Miller Publishers, Londres.

PAVLOVICH KONDAKOV, Nikodim (1886-1891): *Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures*. Librairie de l'Art, París.

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

SAUNDER, Elfrida O. (1969): *English Illumination*. Hacker Art Books, Nueva York.

TIKKANEN, Johan Jakob (1975): *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Soest.

TSELOS, Dimitri Tselos (1967): “Defensive Addenda to the Problem of the Utrecht Psalter”, *The Art Bulletin*, vol. 49, nº 4, pp. 334-349.

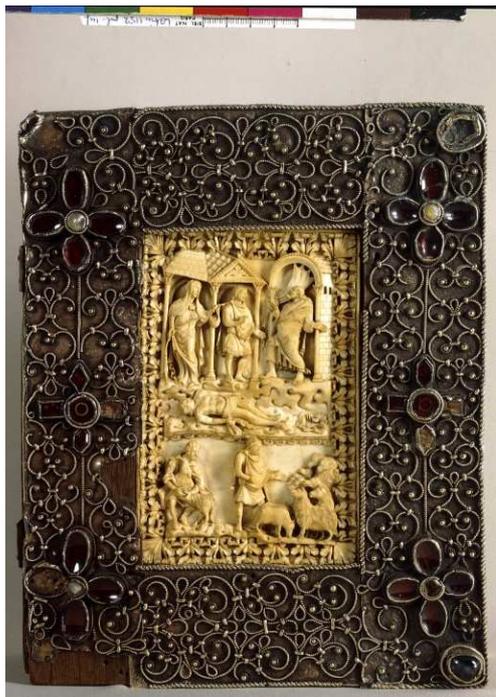
VAN DER HORST, Koert; NOEL, William; WÜSTEFELD, Wilhelmina C.M. (eds.) (1996): *The Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*. HES.

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

WEITZMANN, Kurt (1977): *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Chatto & Windus, Londres.

WEITZMANN, Kurt (1979): *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923*. Princeton University Press, Princeton.

WEITZMANN, Kurt (1980): *Byzantine Book Illumination and Ivories*. Variorum Reprints, Londres.



Los reproches de Natán y la parábola del hombre rico y el hombre pobre.

Cubierta del Salterio de Carlos el Calvo, Metz (Francia), s. IX. París, BnF, Ms. Lat. 1152.

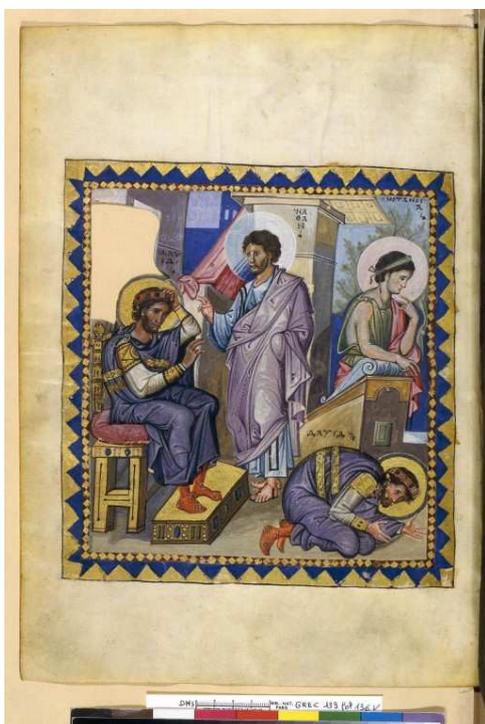
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=8003586&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán (escena derecha del registro superior del folio).

Homilías de Gregorio Nacianceno, s. IX. París, BnF, Ms. Grec 510, fol. 143v.

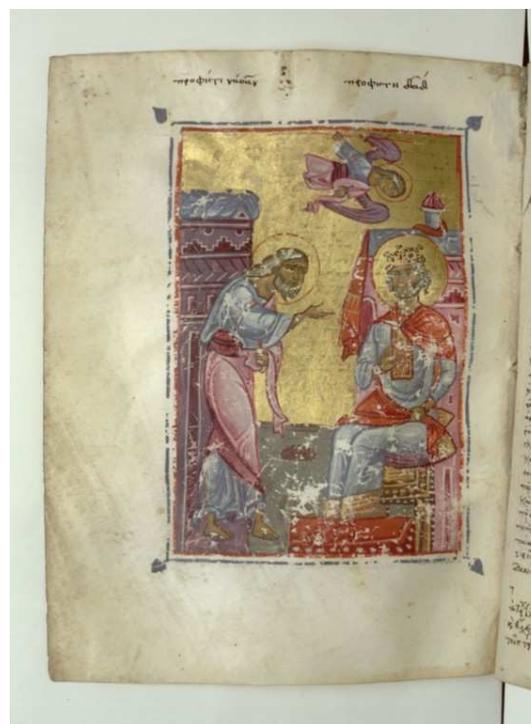
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08007758&E=1&I=112239&M=imageseule> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán.

Salterio griego de París, s. X. París, BnF, Ms. Grec 139, fol. 136v.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=07919835&E=1&I=97550&M=imageseule> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán.

Salterio, Chipre, s. XII. París, BnF, Ms. Supplément grec 1335, fol. 282v.

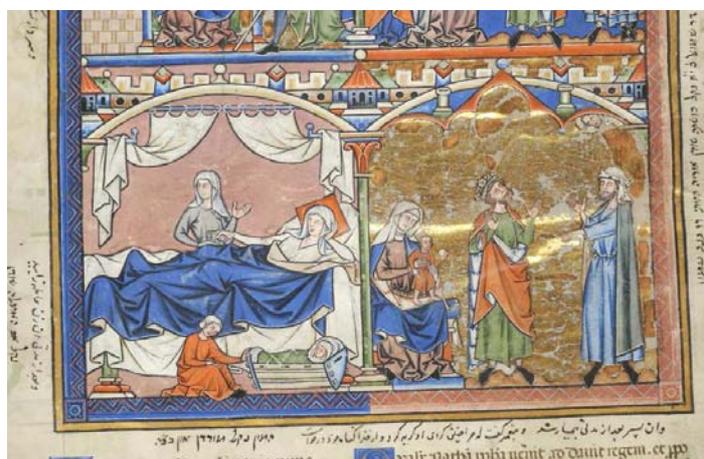
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08100985&E=35&I=94743&M=imageseule> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán (escena izquierda).

Libro de Horas. Bamberg (Alemania), s. XIII. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 739, fol. 17v.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/BooleanSearchResults.cfm?imagenname=m739.017vc.jpg&page=ICA000097652&subject1=David&boolean=AND&subject2=nathan&totalcount=19¤t=17> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán (escena derecha).

Biblia Morgan, París (Francia), s. XIII. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 42v.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/BooleanSearchResults.cfm?imagenname=m638.042vb.jpg&page=ICA000077792&subject1=David&boolean=AND&subject2=nathan&totalcount=19¤t=10> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán.

Salterio, Italia, s. XIII. Londres, The British Library, Ms. Harley 5535, fol. 67v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=30734> [captura 20/11/2009]

Los reproches de Natán (escena derecha).

Speculum Humanae Salvationis, Bolonia (Italia), s. XIV. París, BnF, Ms. Arsenal 593, fol. 16v.

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-5&I=60&M=imageseule> [captura 20/11/2009]





Los reproches de Natán.

Salterio de la Reina María de Inglaterra,
Inglaterra, ca. 1310-1320. Londres, The British
Library, Ms. Royal 2 B VII, fol. 58.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=31382> [captura 20/11/2009]



Los reproches de Natán.

Biblia historiada de Guiard des Moulins, París
(Francia), s. XV.
París, BnF, Ms. Français 3, fol. 134v.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=8100022&E=54&I=14893&M=imageseule> [captura 20/11/2009]

▼ *Los reproches de Natán.*

Libro de Horas de Ana de Francia,
Bourges (Francia), ca. 1470-1480.
Nueva York, The Pierpont Morgan
Library, Ms. M. 677, fol. 135v.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/SearchSort.cfm?imagenam=m677.135v.jpg&page=ICA000101592&subject1=David&subject2=nathan&boolean=AND&queryname=BooleanSearchResults&totalcount=19¤t=12> [captura 20/11/2009]



© Morgan Library, New York

► *Los reproches de Natán.*

Libro de Horas, Rouen (Francia), s. XVI. Nueva York, The
Pierpont Morgan Library, Ms. M. 174, fol. 54r.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/SearchSort.cfm?imagenam=m174.054r.jpg&page=ICA000149962&subject1=David&subject2=nathan&boolean=AND&queryname=BooleanSearchResults&totalcount=19¤t=4> [captura 20/11/2009]



© Morgan Library, New York

▲ *Los reproches de Natán.*

Libro de Horas, París (Francia), ca. 1485-1500. Nueva York,
The Pierpont Morgan
Library, Ms. M. 195,
fol. 93r.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/BooleanSearchResults.cfm?imagenam=m195.093rb.jpg&page=ICA000147885&subject1=David&boolean=AND&subject2=nathan&totalcount=19¤t=5> [captura 20/11/2009]



LAS VÍRGENES ABRIDERAS

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: Una Virgen Abridera Tríptico es una escultura mariana con dos batientes móviles en su parte frontal. Al abrir las puertas, la talla se transforma en un tríptico conformado por tres paneles independientes, cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas, agrupadas en torno a tres grandes ejes temáticos: la Trinidad, la vida de Cristo y la vida de la Virgen¹.

Desde el punto de vista iconográfico su importancia no estriba tanto en los temas escogidos, sino en las interrelaciones entre ellos. Si hacemos un recuento de los episodios y motivos representados, comprobaremos que forman parte del repertorio iconográfico cristiano. Sin embargo, al poner en relación unos temas con otros se enriquece el simbolismo, apareciendo nociones absolutamente novedosas como la de Virgen Templo de la Trinidad y, lo que es aún más importante, permitiendo una polisemia y polivalencia desconocida en el campo de la escultura mariana. De este modo, las vírgenes abrideras constituyen no sólo una tipología escultórica, sino además un programa iconográfico coherente con una compleja red de significados.

Palabras clave: Virgen abridera; Virgen tríptico; *Schreinmadonna*; Iconografía mariana; Iconografía cristiana; Nuevo Testamento.

Abstract: The Shrine Madonna is a sculpture of the Virgin Mary with two doors or wings in the front part of her body. Once opened, the sculpture becomes a triptych with different iconographical cycles around the Trinity, the Life of Christ, or the Life of the Virgin².

From a symbolic point of view, their importance lies not on every single topic depicted outside and inside their sculpted body, but on the extraordinary and new interrelation of all the topics involved. If one examined the scenes and symbols found in the Shrine Madonnas, one would notice that all of them belong to the sacred thematic corpus of the Christian church. However, if one linked all the topics involved, the symbolism would become more complex, and new notions such as Mary Temple of the Trinity would appear. Therefore –for the first time in Art History– Marian sculptures were transformed into a new structure with changeable symbolism and changeable functions.

Keywords: *Vierge ouvrante*; Triptych Virgin; Shrine Madonna; Virgin Mary; Christian iconography; New Testament.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Varios términos nos podemos encontrar para referirnos a una misma cuestión, Virgen abridera, *Schreinmadonna* o Virgen tríptico, aunque el que más éxito parece haber tenido es la primera.

¹ Definiciones similares a estas han sido aportadas por distintos historiadores: CLÉMENT, Joseph (1909); SARRÈTE, Jean (1913); RÉAU, Louis (1957), entre otros.

² Similar descriptions have been made by CLÉMENT, Joseph (1909); SARRÈTE, Jean (1913); RÉAU, Louis (1957), among others.

Los autores franceses han empleado *Vierge ouvrante*, incidiendo en la existencia de batientes que permiten abrir y cerrar la escultura³. Este término se ha traducido de un modo más o menos literal a las distintas lenguas romances de las áreas en que se ha conservado alguna de estas obras: *Virgen abridera* en castellano, *Virgem abrideira* en portugués, *Virxe abrideira* en gallego. Este nombre no es del todo incorrecto pero si demasiado amplio, pues esculturas marianas con batientes hay muchas (vírgenes relicario, tabernáculo, ostensorio, etc.) además de las que son objeto de este artículo.

En cambio, los autores germánicos han preferido el término *Schreinmadonna*, que quiere decir Virgen relicario o Virgen cofre, aludiendo a la posibilidad de que estas tallas hubiesen encerrado reliquias y también a la idea de María como relicario o cofre de la Trinidad⁴. Esta denominación es la que ha tenido más éxito en inglés (*Shrine of the Virgin* o *Shrine Madonna*) y en sueco (*Skrinmadonna*)⁵. El término que se ha difundido también en Italia, con ocasión del redescubrimiento de la abridera de Antagnod. Se habla de *Madonna Scrigno* (Virgen cofre), lo que resulta más cercano al alemán *Schreinmadonna* que al francés *Vierge Ouvrante*, pese a tratarse también de una lengua romance. Sin embargo, por el momento es difícil probar la existencia de reliquias en todas las abrideras conservadas. Además, no todas las obras analizadas tienen en su interior la Trinidad. Un número importante de ellas llevan simplemente escenas de la vida de Cristo y la Virgen. Por todo ello, este término está lejos de ser absolutamente preciso.

Una expresión que se ha usado con menor frecuencia en los distintos idiomas es *Virgen (abridera) tríptico*, aludiendo a la forma de la talla una vez abierta, con tres paneles cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas⁶. Este término, en su traducción al inglés (*Triptych Virgin*⁷) puede generar confusión entre lo que entendemos como *Tríptico de la Virgen* (un armario que al abrirse tiene distintas escenas marianas) y *Virgen Tríptico* (una talla de María que al abrirse se convierte en un tríptico con diversos episodios). Por lo tanto, ningún término está exento de ambigüedades, siendo ciertas denominaciones más claras en unos idiomas que en otros.

Atributos y formas de representación

Entre 1275-1540, período de mayor auge de esta iconografía, no hubo un solo tipo de Vírgenes abrideras, sino al menos seis subgrupos distintos que coexistieron a lo largo del Occidente Medieval: 1) abrideras de los gozos de María –en el occidente peninsular–, 2) abrideras con la Trinidad y Anunciación –en Francia y Sacro Imperio–, 3) con la Trinidad y ángeles –en el cauce del Rin–, 4) con la Trinidad y la vida de Cristo –en Francia y Sacro Imperio–, 5) con la Trinidad y fieles orantes –en Prusia occidental y las regiones vecinas–, y 6) abrideras de la Pasión de Cristo –en Francia y Suiza–. Veamos en qué consisten sus diferencias:

³ Lo emplean, entre otros, CLÉMENT, Joseph (1909); SARRÈTE, Jean (1913); FABRE, Abel (1917); RÉAU, Louis (1957).

⁴ Emplean este término, entre otros: FRIES, Walter (1928-1929); BAUMER, Christopher (1977); RADLER, Gudrun (1990).

⁵ Ver la base de datos del *Historiska Museet de Estocolmo* – Sección de Escultura Medieval (disponible en julio de 2006 en <http://www.historiska.se/>, en la actualidad ya no puede consultarse en línea).

⁶ Este término lo empleó por primera vez SARRÈTE, Jean (1913) y en español TRENS, Manuel (1947).

⁷ Traducción propuesta por la investigadora de la Brown University, Melissa R. Katz.

- *Abrideras de los Gozos de María*: este grupo engloba tres tallas situadas respectivamente en Allariz, Salamanca y Évora. Muestran en el exterior a la Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño en su regazo, y en el interior –con ligeras variaciones– una secuencia de acontecimientos cristológicos y marianos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés; y Entierro, Asunción y Coronación de la Virgen) cuya fuente de inspiración y significado hay que buscarlo en el ciclo de los gozos de María.
- *Abrideras Trinitarias*: entre las abrideras medievales destacan aquellas que tienen la Trinidad en su interior. Constituye el conjunto más numeroso de los conocidos, que a su vez abarca cuatro subgrupos en función de los temas representados: Trinidad y Anunciación, Trinidad y ángeles, Trinidad y vida de Cristo, Trinidad y fieles orantes. Los cuatro subgrupos comparten un simbolismo común. Así pues, la unión de la Virgen con la Trinidad sirve para expresar el concepto de María Templo de la Trinidad⁸. Veamos ahora las características de cada uno de los grupos:
 - *Abrideras con la Trinidad y la Anunciación*. Se conocen ejemplos de esta variante tanto en el antiguo reino de Francia (Alluyes, Autun y Massiac) como en los viejos límites del Sacro Imperio (Berlín, Bouillon y Pozzolo Formigaro). Desde el punto de vista simbólico combinan la imagen de la Virgen con el Niño (en el exterior) junto con la Trinidad flanqueada por el arcángel Gabriel y María, protagonistas de la Anunciación (en el interior). La interconexión de los diferentes temas incide en primer lugar en la participación de la Trinidad en la Encarnación: al situarse la Trinidad en el panel central, entre las figuras de Gabriel y María, se indica que está presente y participa de este momento crucial del cristianismo. En segundo lugar, se facilita una comparación entre nociones que, aunque aparentemente contrapuestas, van unidas a menudo en el pensamiento cristiano: la infancia y muerte de Cristo (recordadas a través de la Anunciación y Crucifixión del interior) y la maternidad y virginidad de María (exaltadas a través de la Virgen con el Niño en el exterior y la Anunciación en el interior).
 - *Abrideras con la Trinidad y ángeles*. La práctica totalidad de ejemplos que pertenecen a este subgrupo fueron halladas en una de las rutas comerciales más importantes de la época, un eje sur-norte que atravesaba el centro de Europa desde Génova hasta Ámsterdam, cruzando los Alpes y siguiendo el cauce del río Rin (tallas de Kaysersberg, Eguisheim, Marsal, Trier, Zurich, Antagnod). En su exterior se representa la Virgen con el Niño y en el interior la Trinidad en el panel central flanqueada por un ángel adorante en cada una de las puertas laterales. Al abrirse la escultura, el fiel podía contemplar como María albergaba en su interior no sólo a la divinidad sino también a toda su corte celestial, en definitiva al universo en su totalidad. Esto explica por qué, en algún momento de la Edad Moderna, debió decidirse suprimir el grupo trinitario y destinar el espacio vacío del interior a nuevas prácticas religiosas acordes con la espiritualidad del momento, lo que explicaría que algunas de estas piezas hallan perdido parte de su programa iconográfico original (ej. Eguisheim).
 - *Abrideras con la Trinidad y la vida de Cristo*. A esta variante pertenecen ejemplos como los de Morlaix o el Metropolitan Museum de Nueva York. En el exterior de las piezas, María *Sedes Sapientiae* sostiene al Niño al tiempo que lo amamanta con gesto melancólico, presagiando su muerte en la cruz. En el interior en el panel

⁸ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a).

central se representa a la Trinidad y en los laterales interiores un ciclo cristológico, con variadas escenas referidas a la Infancia y/o Pasión de Cristo. Gracias a la elección de este programa iconográfico, cuando el fiel contempla la imagen abierta comprende de inmediato la intensa vida espiritual de la Virgen, pues su alma no sólo fue inundada con las meditaciones acerca de Cristo, sino que además fue un templo perfecto en que habitó la Trinidad. La perfección de María la llevó a ser, a un mismo tiempo, madre de Cristo y morada de la Trinidad.

- *Abrideras con la Trinidad y un grupo de fieles orantes.* La mayor parte de ejemplos adscritos a este subgrupo (ej. Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny, Nürnberg, Elbing-Vacha, Viena, Copenhague, Misterhult, Övertornea, Musée au Moyen Âge-Hôtel et Thermes de Cluny) se han datado hacia 1400-1450 y se ha entendido que procedían de los límites del antiguo estado de Prusia occidental, relacionándolas por ello con la orden teutónica⁹. Desde el punto de vista temático son de una enorme riqueza, ya que confluyen temas y motivos muy variados. En el exterior se contempla la *Sedes Sapientiae* y en el interior la Virgen de Misericordia que sostiene su manto protegiendo así una multitud de fieles que flanquea la Trinidad. La lectura conjunta de todos los temas representados podría ponerse en relación no sólo con el concepto de María Templo de la Trinidad, sino además con la mística femenina renana de los siglos XIV-XV y más concretamente con la noción del *Triple Nacimiento de Cristo* difundida por Johannes von Marienwerder (1343-1417). Este teólogo afirmaba que Cristo había nacido gracias al Padre (idea representada a través de la Trinidad Trono de Gracia), gracias a la Madre (idea representada mediante la *Sedes Sapientiae*), y en el corazón de los hombres (idea reflejada a través de los fieles en posición orante contemplando la divinidad).
- *Abrideras de la Pasión de Cristo.* Es el conjunto más heterogéneo pero también con mayor proyección más allá de la Edad Media (véase apartado *precedentes, transformaciones y proyección*). Tienen como hilo conductor la representación de los acontecimientos de la Pasión en el interior de las piezas, acompañados muchas veces de un elenco de motivos diversos (infancia de Cristo, Juicio Final, vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo, santos). La lectura conjunta de la imagen de María en el exterior y los episodios de la Pasión en el interior transmite al menos tres nociones ampliamente desarrolladas por la teología cristiana: 1) el martirio espiritual de la Virgen que sufre por la pasión de su hijo –profetizado por Simeón durante la presentación en el templo–, 2) la identificación de María como tabernáculo de Cristo –idea sostenida entre otros por Guillermo Durando– y 3) el papel clave de María en la Redención –sin su consentimiento o *fiat* Cristo no habría venido al mundo y muerto por la humanidad–. Obras medievales de este tipo conocemos tan sólo la de Cheyres-Yvonand y la de Guern.

Fuentes escritas

Son numerosísimos los textos escritos que hicieron posible los complejos programas iconográficos de las abrideras, teniendo cada uno de los subgrupos enumerados sus propias fuentes de inspiración. Se enumeran a continuación algunos de los más importantes:

- Los **Gozos de la Virgen** fueron recogidos, entre otros en: la primera *Cantiga de Santa María* (s. XIII), las estrofas 118-122 del *IV Milagro: Galardón de la Virgen* incluidas en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (s. XIII), las *Coblas del Roser* de

⁹ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007b).

Vicens Ferrer (1350-1419), los *Goigs a la Verge del Roser* de Bernat Fenollar (1435-1516), el pasaje de los “Gozos de Santa María” del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (s. XIV) o los *Gozos de Nuestra Señora* de Fray Íñigo de Mendoza (1430-1490). Citamos, a modo ilustrativo, algunos de los que pueden consultarse en soporte electrónico:

- *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio: <http://brassy.club.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c1.html>
 - “V Milagro” de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo: http://www.dudasytextos.com/clasicos/berceo_milagros.htm
 - “Gozos de Santa María” del *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz Arcipreste de Hita: <http://www.los-poetas.com/e/hita1.htm>
 - *Gozos de Nuestra Señora*, de Fray Íñigo de Mendoza: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46860397104026617400080/p0000001.htm#I_0_
- La noción **María Templo de la Divinidad/Trinidad** fue desarrollada en textos tales como: la *Liturgia de San Basilio* (s. VI), las *Homilias* marianas de Germán de Constantinopla (s.VII-VIII), los *Himnos Apolytikion y Kontakion* de Leone Magistro (s. IX), la interpretación del *Dominum Tecum* de Seifried Helbling (s. XIII), los textos del cancionero de Juan Álvarez Gato (1440-1509) y Pero Vélez de Guevara (1352-1414), etc.¹⁰
 - El concepto del **martirio espiritual de la Virgen o *Compassio Mariae***, unido a las abrideras de la Pasión lo desarrollaron importantes pensadores medievales como San Buenaventura (s. XIII), a través del *Lignum Vitae*, y Ludolfo de Sajonia El Cartujano (s. XIV), a través de su *Vita Christi*. El fundamento bíblico de dicho concepto está en la profecía de Simeón en el templo, narrada por Lucas 2, 34-35:

“Simeón les dio su bendición y le dijo a María, la madre de Jesús: *Este niño está destinado a causar la caída y el levantamiento de muchos en Israel, y a crear mucha oposición, a fin de que se manifiesten las intenciones de muchos corazones. En cuanto a ti, una espada te atravesará el alma!*”

Otras fuentes

Las abrideras estuvieron asociadas a prácticas religiosas muy diversas: las celebraciones marianas, cristológicas y trinitarias del calendario cristiano (ej. Viernes Santo), los rezos y oraciones colectivas (ej. el Salve Regina), cierta prácticas populares como la protección a las parturientas y la salvación espiritual de niños nacidos muertos, y por supuesto también la meditación privada individual. La interrelación entre iconografía y función fue fortísima, de modo que en ocasiones eran los temas los que propiciaban unos usos determinados, y en otras las prácticas religiosas las que condicionaban la elección de un determinado programa iconográfico¹¹.

¹⁰ Todos los textos originales y sus respectivos comentarios pueden consultarse en GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a).

¹¹ A modo de ejemplo puede citarse la Virgen de Bergara. Para más detalle véase GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007c); GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b).

Extensión geográfica y cronológica

Las Vírgenes abrideras fueron talladas en un dilatado marco espacio-temporal: desde 1250 hasta 1830, desde Portugal en el oeste hasta Polonia en el este, y desde España en el sur hasta Suecia en el norte. No obstante, el momento más fértil en la producción de estas obras fue la Baja Edad Media.

Tradicionalmente se ha fijado el origen de las abrideras en la Virgen de Baltimore-Boubon, una talla en marfil, de dimensiones medianas (43 cm. de altura), con escenas interiores dedicadas a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, procedente de un monasterio francés de la región de Limousin, y datada entorno a 1180. Si aceptásemos esta hipótesis, habría que situar el origen de las abrideras en el centro de Francia a finales del siglo XII, ligado a los artesanos de marfil limousinos. Sin embargo esta teoría no deja de ser una suerte de leyenda fundacional. Fue difundida a finales del siglo XIX por arqueólogos e historiadores franceses movidos por importantes intereses económicos. Pretendían hacer de la Virgen de Baltimore-Boubon un exotismo medieval de alto valor en el mercado de antigüedades y, en consecuencia, objeto de interés entre ricos coleccionistas como Jacques Seligmann, Thomas Gibson Carmichaël, George Harding o Henry Walter, futuros propietarios de la obra. A lo largo del siglo XX conservadores, restauradores e historiadores del arte han sostenido largas discusiones en torno a la cronología de esta escultura, sin haber alcanzado un consenso final. Esto nos lleva a colocar un gran signo de interrogación junto a la fecha de esta talla y también en lo que se refiere al lugar y año de aparición de la primera abridera¹².

Al margen de las posibles dataciones de la Virgen de Baltimore-Boubon, lo cierto es que fue el arco cronológico entre 1275 y 1540 el más rico en la producción de abrideras. Inauguraron este periodo las tallas de Salamanca y Allariz, ligadas respectivamente a un inventario de 1275 y al testamento de la reina Violante de Castilla de 1292. Cerró esta etapa la Virgen de Alluyes, unida a los barones Florimont Robertet I y II que comisionaron obras de arte en la primera mitad del siglo XVI. El esplendor del culto mariano entre el siglo XIII y el Concilio de Trento contribuyó al desarrollo y expansión de las abrideras. Nociones como la intercesión y mediación, la virginidad y pureza sin tacha, la dignidad regia, la Encarnación, la participación de María en la vida de Cristo y la historia de la redención, fundamentales en el debate teológico, fueron perfectamente expresadas por las abrideras. Estas esculturas supieron dar respuesta a los interrogantes surgidos en el seno de la comunidad cristiana. Dicho marco común cohesionó el conjunto de abrideras producidas en la Baja Edad Media, pero no fue exclusivo de estas tallas, pues otras obras piadosas se movieron en los mismos cauces.

Por otra parte, estas obras no se agotaron al terminar la Edad Media, sino que supieron reinventarse y adaptarse a las nuevas necesidades de la Edad Moderna, tal como se verá en el apartado *precedentes, transformaciones y proyección*.

Soportes y técnicas

Apenas un 10 % de las abrideras hoy conservadas utilizaron la talla en marfil (Baltimore-Boubon, Salamanca, Allariz, Évora), en algún caso en combinación con la talla en madera. El marfil es un material orgánico pero resistente, difícil de obtener y suntuario, con una fuerte carga simbólica que remite a la castidad de la Virgen y por ello muy apropiado para la escultura mariana. Sobre el material se aplicó una policromía luminosa, brillante y saturada, asociada en el mundo medieval a la noción de Belleza, riqueza, espiritualidad e intemporalidad, de la que –sin embargo– apenas han subsistido leves trazas. Especialmente

¹² GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006a).

reseñable es el uso del azul intenso, color de connotaciones marianas y regias en la Baja Edad Media. No faltó tampoco la aplicación de pan de oro sobre la superficie, pues la asimilación entre este metal, la luz y la divinidad fue de una gran intensidad a lo largo de toda la Edad Media.

Pero el grueso de abrideras no fue realizado en marfil sino en madera, material que encontramos en las obras restantes, aproximadamente un 90 % del total. La madera es más económica y fácil de conseguir, pero es mucho más vulnerable a los deterioros causados por los insectos xilófagos (que horadan la superficie del material) y los cambios de humedad y temperatura (que causan el desprendimiento y agrietamiento de la capa pictórica), daños habituales entre las abrideras conservadas. Sin embargo, la forma hueca de las abrideras-tríptico funciona muy bien técnicamente, compensando así la debilidad de la madera; dado que el espacio vacío en el interior evita la acumulación de humedad y reduce los movimientos de contracción y dilatación. Además, las maderas más empleadas fueron las de dureza media (tilo, nogal, roble), relativamente resistentes a los insectos y cambios de temperatura y humedad, a la vez que fáciles de tallar. Como en el caso del marfil, no se renunció casi nunca a una policromía brillante, un dorado abundante y de buena calidad, e inclusive un fondo plateado en algunos ejemplos. La presencia de estos elementos implica patrocinadores de prestigio y dinero.

Precedentes, transformaciones y proyección

No es posible hablar de precedentes cercanos en la Antigüedad que justifiquen la aparición de las Vírgenes Abrideras. Más bien deberíamos admitir que su desarrollo es resultado de la devoción mariana bajomedieval. Durante este período tuvo lugar la eclosión y difusión de las abrideras, esculturas de una gran riqueza y variedad en lo que se refiere a ubicación geográfica, impulsores y destinatarios, programa iconográfico, prácticas religiosas, dimensiones, formas, materiales y técnicas, tal como se ha explicado sintéticamente en el apartado *atributos y formas de representación*.

Sin embargo, el Concilio de Trento (1545-1563) marcará un antes y un después en su producción. Trento es desde el punto de vista religioso y cultural el punto de inflexión entre la espiritualidad bajomedieval y la contrarreformista. Recogiendo los intensos debates teológicos de los años previos, hace una declaración de principios e intenciones a futuro, y supone la escisión definitiva entre cristianos católicos y cristianos protestantes. La Contrarreforma tiene repercusiones –directas e indirectas– sobre la producción cultural católica de los años sucesivos, y por supuesto también en la concepción de las abrideras-tríptico. Hay una depuración, transformación o adecuación de dichas obras. Las abrideras de gozo desaparecen en silencio, posiblemente fruto del cambio de intereses; las trinitarias se extinguen en medio de una gran controversia teológica¹³; y las de la Pasión logran adecuarse a los nuevos tiempos, triunfando en la España contrarreformista. Mientras que en la Edad Media no había habido un centro o foco único, sino que la producción había estado distribuida entre el Sacro Imperio, Francia, la Península Ibérica, Prusia y Suecia; en la Edad Moderna España actúa como principal centro productor, aunque evitando temas conflictivos y potenciando solo aquéllos acordes a los nuevos tiempos. Así pues, la Edad Moderna está marcada por un lado por la polémica en torno a las abrideras trinitarias y por otro por el impulso a las abrideras de la Pasión; dos posiciones aparentemente contrapuestas que se contrapesan.

¹³ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b).

No obstante, el corpus de obras de la Edad Moderna es modesto si lo comparamos con el número y riqueza de los ejemplos bajomedievales. Fue un fenómeno más privado, con tallas de pequeñas dimensiones que daban respuesta a la devoción individual, menos aptas para procesiones y festividades colectivas. Además fue más reducido en términos geográficos y políticos, limitándose al contexto hispánico. Sin embargo, tuvo una importancia decisiva ya que supuso la continuación y adaptación de una creación bajomedieval al nuevo contexto cultural y religioso impulsado por la Contrarreforma. El estudio de las abrideras-tríptico deshace un mito historiográfico, aquel que plantea una escisión radical entre el arte religioso anterior y posterior al Concilio de Trento. Si bien este acontecimiento supuso la reconducción de las imágenes sagradas, implicando la eliminación o modificación de las que se consideraban inapropiadas y la creación de algunas tipologías nuevas; también es cierto que aquéllas que funcionaban bien se mantuvieron y consolidaron, como en el caso de las abrideras de la Pasión.

En el siglo XIX, cuando ya parecía que las abrideras estaban en declive, resurgió el interés por estas imágenes entre los arqueólogos y anticuarios franceses. En una sociedad con una orientación creciente hacia la ciencia y el laicismo, se reaviva la atención acerca de uno de los aspectos más complejos de la teología cristiana, aunque ahora estas esculturas son vistas más bien como curiosidades que como objetos de devoción. Se tallan entonces tres obras prácticamente idénticas, hoy conservadas en los museos del Louvre en París, de Bellas Artes en Lyon y de Antigüedades en Rouen. Las tres son exactas a la Virgen de Boubon (hoy en la Walters Art Gallery de Baltimore), que nombrábamos al inicio de este apartado, cuya cronología es un debate abierto entre los que la consideran de finales del siglo XII y los que afirma que es de principios del XIX. Estas obras, aunque modifican sustancialmente el sentido y finalidad original de las Vírgenes abrideras tríptico, tienen la virtud de atraer el interés de la comunidad científica hacia un objeto de estudio entonces olvidado.

Prefiguras y temas afines

Al constituir en sí mismas programas iconográficos completos, son los temas que aparecen en las propias Vírgenes abrideras los que se interrelacionan unos con otros.

Selección de obras

- Virgen abridera de Allariz. Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara en Allariz, Orense (España), finales del siglo XIII, talla en marfil.
- Virgen abridera de New York. The Metropolitan Museum of Art, New York (Estados Unidos), siglo XIV, talla en madera.
- Virgen abridera de Antagnod. Iglesia y Museo Parroquial de Saint-Martin en Antagnod (Italia), mediados del siglo XIV, talla en madera.
- Virgen abridera de Pozzolo-Formigaro. Ayuntamiento de Pozzolo-Formigaro (Italia), segunda mitad del siglo XIV, talla en madera.
- Virgen abridera de Bergara. Ermita de San Blas de Buriñondo en Bergara, Guipúzcoa (España), siglo XV, talla en madera.
- Virgen abridera de Fribourg-Marly. Musée d'art et d'histoire de Fribourg (Suiza), siglo XV, talla en madera.

- Virgen abridera de Misterhult. Iglesia de Misterhult (Suecia), mediados del siglo XV, talla en madera.
- Virgen abridera de París–Musée du Moyen Âge. Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny, París (Francia), mediados del siglo XV, talla en madera.
- Virgen abridera de Buenos Aires. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires (Argentina), siglo XVII, talla en madera.

Bibliografía

BAUMER, Christopher (1977): „Die Schreinmadonna in geographischer und chronologischer Ordnung“. En: *Marian Library Studies*. University of Dayton, vol. IX, pp. 237-272.

CHABANOL, Renée (2001): “Les Vierges ouvrantes où à volets, ou statues triptyques”, *Revue de la Société d’Histoire et d’archéologie de la Plaine de l’Ain (SHAPA)*, nº 19, pp. 31-35.

CLÉMENT, Joseph (1909): “Vierges ouvrantes”. En: *La représentation de la Madonna à travers les âges*. Bloud et Cie, París, pp. 36-42.

ESTELLA MARCOS, Margarita (1984): “Vírgenes abrideras”. En: *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*. Editora Nacional, Madrid, pp. 128-146.

FABRE, Abel (1917): “Vierges ouvrantes”. En: *Pages d’art chrétien. Études d’architecture, de peinture, de sculpture et d’iconographie*. Prix Montyon, París, pp. 336-350.

FRIES, Walter (1928-1929): “Die Schreinmadonna”, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, pp. 5-69.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): “Nº 44. Virgen Abridera”. En: MAÑUECO SANTURTÚN, Carmen (dir.): *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Segovia, Caja Segovia, p. 260.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008): “Las Vírgenes abrideras en la Baja Edad Media y su proyección posterior”. En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.): *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*. Biblioteca Valenciana, Valencia, vol. I, pp. 817-832.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a): “Religiosidad cristiana: algunas reflexiones en torno al concepto de Templo de la Trinidad”, *Medievalismo*, nº 17, pp. 3-15.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007b): “Kalamazoo Roundup 2007: Cultural activities of the Teutonic Knights’ military Order: the sculptures of Shreinmadonnen”, *AVISTA Forum Journal: Medieval Science, Technology and Art*, vol. 17, nº 1/2, pp. 67-68.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007c): “Andra Mari de Burinondo o Nuestra Señora de la Encarnación”. En: *Canciller Ayala* (catálogo de la exposición). Diputación Foral de Álava, p. 248.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006a): “Un ejemplo de Virgen abridera de la Pasión: la Virgen de Boubon y la polémica en torno a su autenticidad medieval”, *Medievalia*, nº 38, pp. 57-64. Disponible en línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/medievalia/article/view/28996>

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b): “La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria”, *Anales de Historia del Arte*, nº 16, pp. 59-78. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0606110059A/31085>

MOONS, Geert (1984): *De trinitaire «Vierges Ouvrante»: materie en geest een iconologische studie van ees middeleeuws beeldtype*. Tesis doctoral inédita, Katholieke Universiteit Leuven.

RADLER, Gudrun (1990): „Die Schreinmadonna ‘Vierge ouvrante’ : von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland : mit beschreibendem Katalog“. En: *Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte*. Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, vol. VI.

RÉAU, Louis (1957): “Vierges ouvrantes”. En: *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París, vol. II, pp. 92-93.

SARRÈTE, Jean (1913): *Iconographie mariale. Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouvrante de Palau-del-Vidre*. Lézignan, Loupiac.

TRENS, Manuel (1947): “Virgen abridera”. En: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid, pp. 481-524.



Virgen abridera de Allariz.

Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara de Allariz, Orense (España), finales del s. XIII, talla en marfil.



Virgen abridera de Bergara.

Ermita de San Blas de Buriñondo en Bergara, Guipúzcoa (España), s. XV, talla en madera.



Virgen abridera de Antagnod.

Iglesia y Museo Parroquial de Saint-Martin en Antagnod (Italia), mediados del s. XIV, talla en madera.



Virgen abridera de Buenos Aires.

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires (Argentina), s. XVII, talla en madera.



Virgen abridera de Fribourg-Marly.
Musée d'art et d'histoire de Fribourg (Suiza), s. XV, talla en madera.



Virgen abridera de Misterhult.
Iglesia de Misterhult (Suecia), mediados del s. XV, talla en madera



Virgen abridera de Pozzolo-Formigaro.
Ayuntamiento de Pozzolo-Formigaro (Italia), segunda mitad del s. XIV, talla en madera.



Virgen abridera de New York.
The Metropolitan Museum of Art, New York (Estados Unidos), s. XIV, talla en madera.



Virgen abridera de París–Musée du Moyen Âge.
Musée National du Moyen Âge–Thermes & Hôtel de Cluny, París (Francia), mediados del s. XV, talla en madera.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estructura de los originales

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

Resumen: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.

Palabras clave: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.

Abstract y *Keywords* correspondientes en inglés

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.
- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en la ficha, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

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

Referencias bibliográficas

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

NOTAS AL PIE:

APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

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

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

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

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

Los textos bíblicos serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

Recursos y ediciones digitales

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

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10-10-2008].

Ilustraciones

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

Citas de RDIM

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