

# REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN III • Nº 5 • 2011



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

Página web:

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

## Directora

Irene González Hernando ([irgonzal@ghis.ucm.es](mailto:irgonzal@ghis.ucm.es))

## Secretario

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

## Consejo editorial

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

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

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

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

## Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Anne-Gabrielle de la Rochelle, Aix-Marseille Université

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

## Entidad editora

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

Departamento de Historia del Arte I

Facultad de Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Ciudad Universitaria

c/ Profesor Aranguren s/n

28040 Madrid

Teléfono: 913947785

e-ISSN 2254-853X

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



# REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen III, nº 5

2011

---

## SUMARIO

	Páginas
<i>La burra de Balaam</i> Marta POZA YAGÜE	1-9
<i>Los conejos y las liebres</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	11-21
<i>La Matanza de los Inocentes</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	23-37
<i>El Paraíso en el Islam</i> Noelia SILVA SANTA-CRUZ	39-49
<i>Santos Cosme y Damián</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	51-60
<i>El Tetramorfo</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	61-73



# LA BURRA DE BALAAM

Marta POZA YAGÜE

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

**Resumen:** Balaam, adivino mesopotámico al servicio de Balak, rey de la región de Moab, recibe de éste el encargo de maldecir a los israelitas que abandonan el reino en dirección a la Tierra Prometida. Para evitarlo, el mago es interceptado en su camino por un Ángel del Señor, al que sólo es capaz de advertir una vez que, de forma milagrosa, la burra que le sirve de cabalgadura se niega a continuar, cobra voz, y le revela la naturaleza divina de la visión que se presenta ante sus ojos. Reconvertido, Balaam cambiará el signo de su misión, siendo uno de los personajes veterotestamentarios que anuncien los futuros tiempos mesiánicos.

**Palabras clave:** Balaam; Burra de Balaam; Iconografía del Antiguo Testamento; Profetas.

**Abstract:** Balaam, the Mesopotamian soothsayer at the service of Balak, king of the Moab region, receives the order to curse the Israelites that leave the kingdom towards the Promised Land. To avoid this, the magician is intercepted on its way by an Angel of the Lord, who can only warn him once, so miraculously the donkey that he mounts refuses to continue, takes voice, and reveals the divine nature of the vision presented before their eyes. Converted, Balaam will change the nature of his mission, becoming one of the main Old Testament characters that announce future Messianic times.

**Keywords:** Balaam; Balaam's Donkey; Iconography of the Old Testament; Prophets.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y forma de representación

Desde el punto de vista iconográfico, dos son los esquemas en los que encontramos la representación del personaje, atendiendo a otros tantos pasajes del *Libro de los Números*.

El primero de ellos, también el más temprano en cuanto a su aparición figurativa (fines siglo III), se corresponde con lo expuesto en Num. 24, 17: “una estrella se alza desde Jacob...”. A él remiten las imágenes aisladas de un personaje masculino, normalmente en pie y ataviado con la tradicional toga romana, que alza uno de sus brazos indicando la presencia de un elemento astral colocado frente a él (en ocasiones excepcionales, como sucede en las Catacumbas de Ciriaca, Roma, la estrella ha sido transformada en Crismón).

De forma casi inmediata se gestará el segundo de los iconogramas, aquel que cobrará mayor fortuna en el devenir artístico de la historia. Desde comienzos del siglo IV, Balaam aparece asociado a su famosa *burra*, recreando lo narrado en Num. 22, 21-36. Lo habitual es que se presenten afrontados, a un lado el ángel levantando la espada de la que habla el texto bíblico, al otro Balaam, a lomos del animal, que suele indicar con la posición de sus patas su negativa a continuar la marcha mientras el jinete no advierta la presencia angélica. No suele faltar el detalle de la fusta o vara con la que el adivino golpeó hasta en tres ocasiones a la burra por su “supuesta desobediencia”. La escena suele recrearse en un exterior, rodeado de vegetación que, en ocasiones, reproduce la viña próxima en la que según la Biblia tuvo lugar el encuentro.

## Fuentes escritas

El episodio íntegro queda relatado en el Antiguo Testamento, en tres capítulos sucesivos del *Libro de los Números* (Num. 22-24), no siendo pocos los Padres de la Iglesia que lo han analizado, desde ópticas diversas, manifestando los distintos aspectos que entraña su lectura<sup>1</sup>.

Así, Balaam es considerado como un instrumento divino para sustentar la fe en la promesa mesiánica por Orígenes (185-254)<sup>2</sup>, San Ambrosio (340-397)<sup>3</sup> y San Juan Crisóstomo (347-407)<sup>4</sup>; razón por la cual San Jerónimo (*ca.* 340-420) trató de buscarle una vinculación con la estirpe de Abraham<sup>5</sup>, mientras que Máximo de Turín (fines del siglo IV-principios del V), vio en él un precursor de los Magos de Oriente, también astrónomos e igualmente caldeos, llegados a Belén siguiendo el rastro de estrella<sup>6</sup>.

Desde una perspectiva opuesta, y en función de dos menciones neotestamentarias que cargan contra la iniquidad inicial del personaje<sup>7</sup>, otros escritores, como Gregorio de Nisa (*ca.* 330-394), prefirieron subrayar su maldad manifiesta en la persecución del Pueblo de Israel, oponiendo entonces su personalidad a la del justo Moisés, quien liberó a los israelitas de la esclavitud egipcia conduciéndolos hasta la Tierra Prometida<sup>8</sup>.

Por su parte, la lucidez y mansedumbre del animal merecieron que fuera identificado con la Humanidad por Efrén de Siria (306-373)<sup>9</sup> y con la propia Iglesia por Orígenes (185-254)<sup>10</sup>, aplastada por el peso del pecado personalizado en el jinete impío, y por ello premiada al ser elegida como humilde cabalgadura por Cristo para su ingreso en Jerusalén.

Este último aspecto de la humildad y el servicio fue el que retomaron, en los siglos XI y XII, los teólogos benedictinos y cistercienses para reflejar de modo alegórico alguna de las virtudes esenciales de la vida monástica. Así, Hildeberto de Le Mans († 1133), definía a los monjes como “asnos de San Benito” –*Vos estis asinus et haedus Benedicti*– explicando que tanto el animal como el jinete son metáfora para el monje que debe llevar siempre al Señor cabalgando sobre él. Mucho más afín con el texto bíblico, su correligionario Julián de

<sup>1</sup> Una recopilación crítica de las fuentes patrísticas en CONDE GUERRI, Elena (1994), y MINASI, Mara (2000).

<sup>2</sup> ORÍGENES, *Hom. in Num.*, 13-14 (*Patrologia Graeca* [en adelante *PG*], vol. 11, cols. 666 y ss).

<sup>3</sup> SAN AMBROSIO, *Epistola* 50 (*Patrologia Latina* [en adelante *PL*], vol. 16, cols. 913-942).

<sup>4</sup> SAN JUAN CRISÓSTOMO, *Hom. in Mat. 24-25* (*PG*, vol. 57, cols. 793-794) e *In Gen. Serm.* 628 (*PG*, vol. 54, cols. 581-630).

<sup>5</sup> SAN JERÓNIMO, *Hebr. Quaest. in Gen.* 339 (*Corpus Christianorum, Series Latina* [en adelante *CCL*], vol. 72, cols. 57-161).

<sup>6</sup> MAXIMO DE TURÍN, *Homilia* 26 (*PL*, vol. 57, cols. 281-284).

<sup>7</sup> La primera procede de San Pedro (2 Pedro 2, 15-16), quien recuerda que “*Abandonando el camino recto, se desviaron y siguieron el camino de Balaam, hijo de Bosor, que amó un salario de iniquidad, pero que fue reprendido por su mala acción. Un mudo jumento, hablando con voz humana, impidió la insensatez del profeta*”. La segunda es pronunciada por el Ángel de la Iglesia de Pérgamo en el Apocalipsis (Ap. 2, 14), quien espeta: “*Pero tengo alguna cosa contra ti: mantienes ahí algunos que sostienen la doctrina de Balaam, que enseñaba a Balaq a poner tropiezos a los hijos de Israel para que comieran carnes inmoladas a los ídolos y fornicaran*”.

<sup>8</sup> GREGORIO DE NISA, *De vit. Moys.* 325 (*PG*, vol. 44, cols. 295-450).

<sup>9</sup> EFRÉN DE SIRIA, *In. Num.* 264d. En: ÉPHREM DE NISIBE, *Comentaire sur l'Évangile concordant ou Diatessaron* (trad. por L. Leloir, *Sources Chrétiennes*, fasc. 121, p. 137).

<sup>10</sup> ORÍGENES, *Hom.* 13 (*PG*, vol. 12, col. 14).

Vézelay (1138-1161) utiliza la historia como hilo conductor para explicar el capítulo 58 de la *R.B.* relativo a la obediencia. Según sus palabras, todo monje debe acatar sin cuestionarse las órdenes de su superior salvo en un caso: cuando estas entren en franca contradicción con la Ley Divina. Entonces, debe hablar alto y declarar que no puede obedecer porque no puede ir contra Dios, *sicut asella Balaam*, que habló para transmitirle las órdenes dictadas a Yahvé a través del ángel, contrarias a las recibidas por el rey Balak. Por último, obediencia, pero también fortaleza (entendida como cualidad atribuida siempre a este tipo de animales: *asinus fortis*), son las virtudes que deben revestir al abad de cualquier monasterio según se desprende de los comentarios de Pedro el Venerable (ca. 1136-1137) a Guido de Le Chatel, prior de la Gran Cartuja; de Rainiero de Lieja (1157-ca. 1188) al monje David de su propio monasterio; y del *Comentario a la Regla de San Benito* escrito por los mismos años en la casa cisterciense de Pontigny tal vez por su propio abad<sup>11</sup>.

### Otras fuentes

No se puede constatar la existencia de fuentes no escritas que hayan podido influir en la representación del tema dado que los dramas litúrgicos en los que Balaam figura a caballo entre el resto de los profetas son de época pleno y bajomedieval, momentos en los que su iconografía llevaba ya siglos fijada.

### Extensión geográfica y cronológica

Dentro del corpus iconográfico gestado durante los primeros tiempos del Cristianismo, el tema de Balaam será de los más tardíos en hacer acto de presencia, no constatándose los testimonios más tempranos hasta finales del siglo III; hecho seguramente condicionado por la naturaleza y el significado mismo de la representación, no orientada a la instrucción de uno de los dogmas fundamentales de la fe, sino por su simbolismo más complejo fundado en el vaticinio de la promesa mesiánica.

El mundo funerario romano de la Tardía Antigüedad congrega los primeros ejemplos, como sucede en las pinturas de las catacumbas de Priscila, Ciriaca y en las del Hipogeo de Dino Compagni, así como en el frente relivario de un sarcófago localizado en las excavaciones de la basílica de San Sebastián Extramuros. En este entorno, las imágenes cobraban un valor salvífico, como esperanza en la salvación futura asegurada por el anunciado advenimiento de un Mesías.

El final del siglo XI y los primeros años del XII, suponen de nuevo la recuperación del iconograma, fundamentalmente en centros monásticos y canonicos franceses (Autun, Saulieu, Aix-en-Provence) e hispanos (Jaca, Frómista, Carrión), y siempre entendido como reflejo ideológico de un arte de signo romano. Por una parte, suponía una recuperación de los temas antiguos emanados de la Roma constantiniana y postconstantiniana, esa vuelta a la Iglesia primitiva promovida por la Reforma Gregoriana; que, a la vez, sin perder el sentido anterior, sumaba el de convertirse en ejemplo gráfico de las virtudes necesarias para el discurrir de la vida del monje del momento. A todo ello se debe sumar para los testimonios peninsulares una posible alusión al proceso histórico de la Reconquista, si se tiene en cuenta

---

<sup>11</sup> Abundando sobre el particular y prestando especial atención a la importancia que el pensamiento benedictino tuvo en la conformación de los programas iconográficos de alguno de los ingresos más representativos del románico pleno castellanoleonés: POZA YAGÜE, Marta (2011), especialmente pp. 253-261.

que los documentos de época se referían en ocasiones a los musulmanes como *moabitas*, como originarios de los territorios gobernados por el impío rey Balak<sup>12</sup>.

Durante la Baja Edad Media, momento en el que la figura del adivino vive su máxima proyección en cuanto a su inclusión en las dramatizaciones del *Ordo Prophetarum*, paradójicamente perderá su valor icónico, quedando relegado a la mera ilustración complementaria del pasaje bíblico pertinente, en Biblias y Salterios de factura inglesa y francesa.

### Soportes y técnicas

La representación de *Balaam*, tanto como figura independiente, normalmente señalando a la estrella, como asociado a su célebre burra y ante el ángel, es tema habitual del primer arte cristiano asociado a entornos funerarios, ya sea en la pintura mural de las catacumbas, ya como relieve de los frentes de los sarcófagos. En el románico lo conocemos fundamentalmente en el ámbito de la escultura monumental, como decoración de capiteles de claustros y portadas, mientras que en el gótico se empleará mayoritariamente como ilustración de manuscritos iluminados.

### Precedentes, transformaciones y proyección

No se han identificado hasta la fecha posibles precedentes iconográficos para el tema en el Arte Antiguo, por lo que se considera conformado *ex novo* por el Primer Arte Cristiano. Y lo cierto es que apenas variará de contenido durante su periodo de vigencia a lo largo de toda la Edad Media. Si acaso, durante el gótico se acentuarán los aspectos más teatrales de la historia (seguramente por influjo del mundo de las dramatizaciones litúrgicas), siendo entonces cuando se de mayor protagonismo al animal, que suele adoptar posturas más violentas que reflejen de forma inequívoca su negativa a avanzar: es ahora cuando incurvan mucho más los cuellos hasta casi hacerlos rozar el suelo, cuando muestran mucho más rígidas las patas sin ninguna insinuación de movimiento y cuando los hocicos algo entreabiertos en algunos casos, parece que quisieran sugerir sus palabras.

Más allá del mundo medieval, ni Balaam, ni su burra, fueron objeto de atención frecuente por el arte de fechas posteriores, conservándose, eso sí, un excelente lienzo de Rembrandt, en el que opta por potenciar el valor dramático del ángel, dominando la composición desde una roca con la espada alzada, y un grabado de Doré, perteneciente a su serie de ilustraciones de la Biblia.

En la actualidad, parece que ha vuelto a ponerse de moda la representación. Viñetas y tiras gráficas han elegido como motivo a la burra de Balaam que, de forma satírica en unos casos, bastante irreverente en otros, ya no sólo adquiere la capacidad de hablar, sino que hace música, maneja el ordenador... Hay, incluso, quien opina que estuvo detrás de la inspiración del famoso personaje de *Asno*, el gracioso burro con incontinencia verbal de la saga hollywoodiense de *Shrek*.

### Prefiguras y temas afines

Aunque Balaam no debe ser considerado de forma estricta como un profeta, sí es cierto que se ha asociado en numerosas ocasiones con la figura de Isaías por la similitud de sus palabras en el anuncio de la venida del Mesías. Así, mientras que el primero vaticina que

<sup>12</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1985).

“una estrella se alza desde Jacob, un cetro surge de Israel” (Num. 24, 17), el segundo pronuncia que “Saldrá una rama del tronco de Jesé y un retoño brotará de sus raíces” (Is. 11, 1). No en vano, la imagen conservada en las Catacumbas de Priscila, próxima a la representación de la Virgen con el Niño, ha sido confundida durante muchos años con una representación del profeta. Sin embargo, la presencia de un elemento astral al que el protagonista señala con el brazo –como el referido en el versículo–, ha llevado a su aceptación casi unánime con Balaam<sup>13</sup>.

### Selección de obras

- Catacumbas de Priscila (Roma), s. III. Balaam señalando a la estrella junto a la Virgen con el Niño.
- Hipogeo de Dino Compagni (Via Latina, Roma), s. IV. Balaam y el ángel.
- Sarcófago procedente de la basílica de San Sebastián Extramuros (Roma), s. IV. Balaam y el ángel.
- Capitel de la puerta occidental de San Zoilo de Carrión de los Condes, Palencia, España (ca. 1100). Burra de Balaam y el ángel.
- Capitel de la portada meridional de la catedral de Jaca, Huesca, España (ca. 1100). Burra de Balaam y el ángel.
- Capitel del Panteón Real de San Isidoro de León, España (comienzos del siglo XII). Burra de Balaam y el ángel.
- Capitel de la catedral de San Lázaro de Autun, Francia (primer cuarto del siglo XII). Balaam y el ángel.
- Capitel de la abacial de Saint-Andoche de Saulieu, Francia (primer cuarto del siglo XII). Balaam ataviado con cogulla monacal y portando báculo.
- *Salterio de San Luis* (tercer cuarto del siglo XIII). París, BnF, Ms. Latin 10525, fol. 39v. Burra de Balaam y el ángel.
- Rembrandt, *Balaam y el ángel* (1626). París, Musée Cognacq-Jay.
- Gustave Doré, *Balaam detenido por el ángel* (1865).

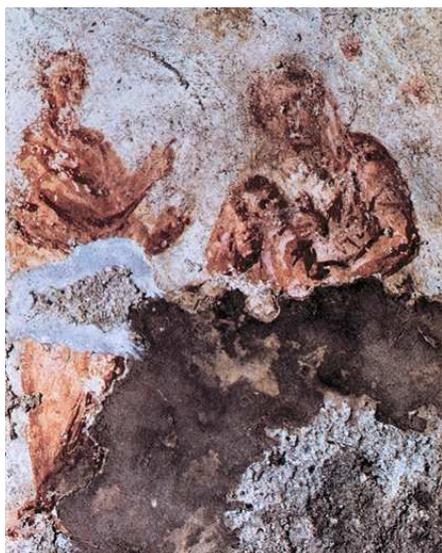
### Bibliografía

CALCAGNINI CARLETTI, Daniella (1988): “Nota iconografica: la stella e il vaticinio del Vecchio Testamento nell’iconografia funeraria del III e IV secolo”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, nº 64, pp. 65-88.

CONDE GUERRI, Elena (1994): “Interpretación de la escena de Balaam y su burra (Via Latina B, F y C?) en las fuentes patrísticas y nuevas vinculaciones iconográficas”. En: *“Historiam Pictura Refert”*. *Miscellanea in onore di pp. A. Recio Verganzones*. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, pp. 141-174.

<sup>13</sup> Sobre las distintas posturas, CALCAGNINI CARLETTI, Daniella (1988).

- FORSYTH, Ilene H. (1981): “L’Ane parlante: The Ass of Balaam in Burgundian Romanesque Sculpture”, *Gesta*, vol. XX, nº 1, pp. 59-65.
- GOOSEN, Louis (2006): “Balaam”. En: *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Akal, Tres Cantos, pp. 56-58.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (1954): “Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen”, *Römischen Quartalschrift*, nº 49, pp. 129-171.
- KOOTEN, Geurt Hendrik Van (2008): *The prestige of the pagan prophet Balaam in Judaism, early Christianity and Islam*. Brill, Leiden.
- MINASI, Mara, (2000): “Balaam”. En: BISCONTI, Fabrizio (ed.): *Temi di iconografia paleocristiana*. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, pp. 132-134.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, (1985): “Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo”. En: CASTELNUOVO, Enrico; PERONI, Adriano; SETTIS, Salvatore (eds.): *Wiligelmo e Lanfranco nell’Europa romanica*. Panini, Módena, pp. 35-51.
- POZA YAGÜE, Marta (2011): “Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública”. En: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier; POZA YAGÜE, Marta (eds.): *Alfonso VI y el arte de su época*, vol. extraordinario (2) de *Anales de Historia del Arte*, pp. 251-279. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37487/36286>
- RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1955-1957): *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (1994): “La portada occidental recientemente descubierta del Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, nº 265, pp. 57-72.



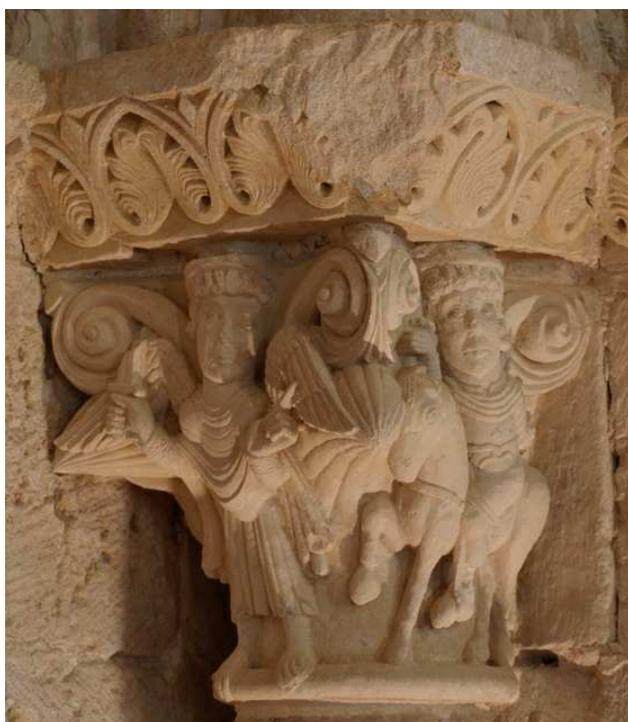
**Catacumbas de Priscila, Roma (Italia), s. III. Balaam señalando a la estrella junto a la Virgen con el Niño.**

<http://divdl.library.yale.edu/dl/images/eikon/ei0762s.jpg> [captura 30/05/2011]



**Hipogeo de Dino Compagni, Via Latina, Roma (Italia), s. IV. Balaam y el ángel.**

[CRIPPA, M.A.; RIES, J.; ZIBAWI, M. (1998): *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*. Lunwerg, Barcelona]



**Capitel de la puerta occidental de San Zoilo de Carrión de los Condes, Palencia, España (ca. 1100). Burra de Balaam y el ángel.**

[foto: Fco. de Asís García]



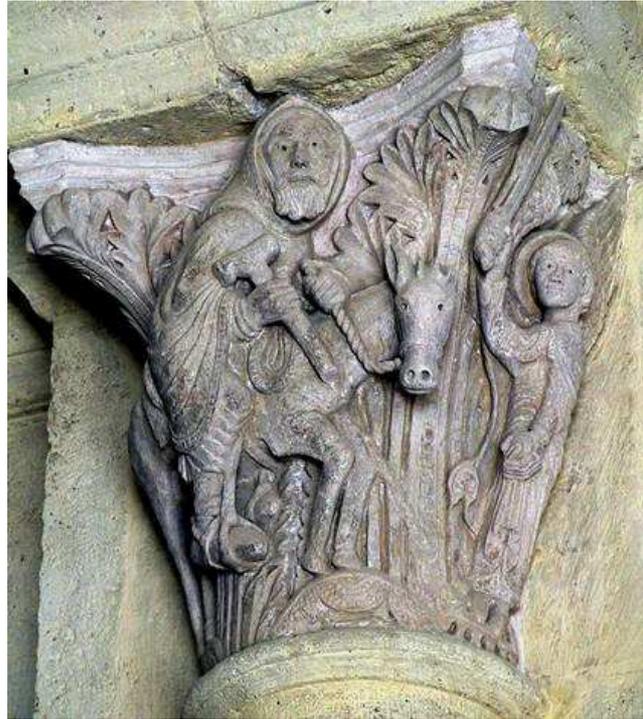
**Capitel de la portada meridional de la catedral de Jaca, Huesca, España (ca. 1100). Burra de Balaam y el ángel.**

[foto: Fco. de Asís García]



**Capitel del Panteón Real de San Isidoro de León, España (comienzos del siglo XII). Burra de Balaam y el ángel.**

[ROBLES GARCÍA, C.; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. (2007): *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la Monarquía Leonesa*. Edilesa, León, p. 118]



**Capitel de la abacial de Saint-Andoche de Saulieu, Francia (primer cuarto del siglo XII). Balaam ataviado con cogulla monacal y portando báculo.**

<http://www.art-roman.net/saulieu/saulieu15x.jpg> [captura 30/05/2011]



**Salterio de San Luis (tercer cuarto del siglo XIII). París, BnF, Ms. Latin 10525, fol. 39v. Burra de Balaam y el ángel.**

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7901296&E=JPEG&Na> [captura 30/05/2011]



**Rembrandt, *Balaam y el ángel* (1626).  
París, Musée Cognacq-Jay.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Rembrandt\\_Balaam%27s\\_Ass.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Rembrandt_Balaam%27s_Ass.jpg) [captura 30/05/2011]



**Gustave Doré, *Balaam detenido por el ángel* (1865).**

<http://environnement.ecoles.free.fr/bible%20illustrations%20dore/imagenes/gravure%20dore%20bible%20%20balaam%20arrete%20par%20un%20ange.jpg> [captura 30/05/2011]



# LOS CONEJOS Y LAS LIEBRES

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

**Resumen:** Los conejos y las liebres pertenecen a la familia de los *leporidae*. Son mamíferos que se reproducen con gran facilidad, por lo que han estado asociados en todas las culturas con la fecundidad y la desenfrenada sexualidad, lo que dio lugar a que en la Edad Media se los relacionase con la lujuria.

**Palabras clave:** Conejo; Liebre; *Leporidae*; *Lepus*.

**Abstract:** Rabbits and hares belong to the *Leporidae* family. They are mammals that reproduce very easily, which is the reason why they have been associated in many cultures with fertility and rampant sexuality. In the Middle Ages they were related to lust.

**Keywords:** Rabbit; hare; *Leporidae*; *Lepus*.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y forma de representación

Los *leporidae* se caracterizan por su constitución atlética. Destacan por el desarrollo de sus patas posteriores, cuya musculatura les permite impulsarse, saltar e imprimir gran velocidad a su marcha. Tienen largas orejas, ojos muy grandes y su cuerpo se cubre con un sedoso pelo donde dominan las tonalidades grises y parduscas.

Aunque conejos y liebres presentan grandes similitudes, las segundas son más ágiles y veloces, a la vez que tienen las orejas y los ojos más desarrollados, aunque no siempre resulta fácil diferenciarlos en las representaciones artísticas. De hecho, en la Antigüedad apenas se diferenciaban ambas especies.

Pueden mostrarse en distintas actitudes, ya sea apoyados sobre sus patas traseras, o lanzados en veloz carrera. Y asimismo pueden adquirir cierto protagonismo en una escena o estar integrados en el medio, donde se ha de tener en cuenta y en consideración su carácter simbólico.

En época antigua, por su alta libido, la liebre estuvo consagrada a Afrodita<sup>1</sup> y a Eros. También estuvo consagrada a Hermes y se asoció al mito de Artemisa. Asimismo, el regalo de liebres vivas era considerado un signo de amor<sup>2</sup>, como se ejemplifica en la crátera del *Cabinet des Médailles* de París, pintada por Amasis, donde unas ménades la ofrecen como

---

<sup>1</sup> TERVARENT, Guy de (2002): p. 337.

<sup>2</sup> <http://www.theoi.com/Olympios/AphroditeTreasures.html>; <http://www.theoi.com/Olympios/HermesTreasures.html> [consultado 18/3/2011]

regalo a Dioniso<sup>3</sup>. No en vano fue siempre símbolo del deseo sexual y del amor carnal, como refleja Aristóteles (Libro VI, 33)<sup>4</sup>.

Rabano Mauro, enlazando con la tradición clásica, mencionada en el párrafo anterior, y la exegética de autores como Tertuliano, San Clemente, Orígenes, San Cirilo, San Julián y San Agustín, ve en el conejo y la liebre a los más viejos símbolos de la lujuria, significado con el que pasa fundamentalmente a la plástica medieval<sup>5</sup>.

Por otra parte, la liebre ha sido considerada un animal lunar por sus costumbres nocturnas, lo que ha llevado a interpretar las manchas del astro como la silueta de un lepórido. De manera singular se representa a la personificación de la luna cabalgando sobre este animal en el *Libro de Astromagia* del *scriptorium* alfonsí (Biblioteca Vaticana), considerado por García Avilés fruto de la influencia de la tradición india de la magia astral<sup>6</sup>. Esta relación no fue exclusiva del mundo medieval. Así por ejemplo, tanto la diosa griega Hécate, como la germánica Harek, asociadas al culto lunar y a las prácticas mágicas, tienen en la liebre uno de sus atributos<sup>7</sup>.

Pero la liebre y/o el conejo no sólo se han asociado a la sexualidad y la luna, sino que además han recibido otros varios significados. Así pues fueron vistos como símbolo de la vigilancia por la creencia de que dormían con los ojos abiertos. Por otra parte, la timidez del conejo a menudo se tradujo en cobardía<sup>8</sup> y su velocidad en la carrera se entendió como una alusión a lo pasajero de la vida. Además, por su capacidad genésica y por su costumbre de vivir en grietas o madrigueras, se relacionaron con la Madre Tierra y son símbolo de su constante regeneración. En el ámbito hagiográfico, fueron uno de los atributos de San Olegario por su faceta de cazador. Finalmente habría que mencionar que la constelación de *Lepus*, consagrada a la liebre, se puso en relación con diferentes figuras de la mitología clásica<sup>9</sup>. Hyginus en *De Astronomia* (Libro I, 2:33) la relaciona con Orión y alude a su voracidad<sup>10</sup>.

## Fuentes escritas

Los hebreos consideraban la liebre y el conejo animales impuros. En el *Deuteronomio* (14, 7) se dice al respecto: *no comeréis lo que solamente rumian ni los que solamente tienen la pezuña dividida y el pie hendido; el camello, la liebre, el conejo, que rumian, pero no tienen la pezuña dividida, son inmundos para vosotros.*

En los bestiarios medievales la liebre es considerada un animal tímido caracterizado por su agilidad y considerado hermafrodita, tomando como referencia a Plinio el Viejo, quien en el libro VIII: LXXXI, 219-219, de su *Historia Natural*<sup>11</sup> alude a sus cualidades y su

<sup>3</sup> Una reproducción de esta imagen puede verse en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dionysos\\_Mainades\\_Cdm\\_Paris\\_222.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dionysos_Mainades_Cdm_Paris_222.jpg) [consultado 18/3/2011]

<sup>4</sup> TERVARENT, Guy de (2002): p. 336.

<sup>5</sup> MONTEIRA ARIAS, Inés (2010): p. 461.

<sup>6</sup> GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1997): p. 150.

<sup>7</sup> CIRLOT, Juan Eduardo (2007): p. 284.

<sup>8</sup> TERVARENT, Guy de (2002): p. 337.

<sup>9</sup> [http://www.theoi.com/Cat\\_Astraioi2.html](http://www.theoi.com/Cat_Astraioi2.html) [consultado 18/3/2011]

<sup>10</sup> <http://www.thelatinlibrary.com/hyginus/hyginus2.shtml> [consultado 19/4/2011]

<sup>11</sup> [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/8\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/8*.html) [consultado 19/4/2011]

hermafroditismo; además de considerar en el mismo texto al conejo como un tipo de liebre propio de Hispania caracterizado por su voracidad y su excesiva fecundidad:

*“Et leporum plura sunt genera. In Alpibus candidi, quibus hibernis mensibus pro cibatu nivem credunt esse; certe liquescente ea rutilescent annis omnibus, et est alioqui animal intolerandi rigoris alumnus. Leporum generis sunt et quos Hispania cuniculos appellat, fecunditatis innumerae famemque Baliarum insulis populatis messibus adferentis. — (Fetus ventri exectos vel uberibus ablatos, non repurgatis interaneis, gratissimo in cibatu habent; laurices vocant) —. Certum est Baliaricos adversus proventum eorum auxilium militare a Divo Augusto petisse. Magna propter venatum eum viverris gratia est; iniciunt eas in specus, qui sunt multifores in terra — unde et nomen animali —, atque ita eiectos superne capiunt. Archelaus auctor est, quot sint corporis cavernae ad excrementa lepori, totidem annos esse aetatis; varius certe numerus reperitur. Idem utramque vim singulis inesse ac sine mare aequae gignere. Benigna circa hoc natura innocua et esculenta animalia fecunda generavit. Lepus, omnium praedae nascens, solus praeter dasypodem superfetat, aliud educans, aliud in utero pilis vestitum, aliud in plume, aliud inchoatum gerens pariter. Nec non et vestes leporino pilo facere temptatum est, tactu non perinde molli ut in cute, propter brevitatem pili dilapidas”.*

San Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, Libro XII, 1:24)<sup>12</sup>, siguiendo a Plinio, considera a la liebre un animal doméstico destacando su rapidez y timidez (*Etimologías*, Libro XII, 1:23), mientras que considera al conejo un animal propicio para la caza con perros y con hurones, que los saca de sus madrigueras:

*“Lepus, levipes, quia velociter currit. Unde et Graece pro cursu λαγώς dicitur; velox est enim animal et satis timidum. Cuniculi genus agrestium animalium dicti quasi caniculi, eo quod canum indagine capiantur vel excludantur ab speluncis”.*

En los *Physiologus* se ensalza la velocidad de este animal como una virtud y por su indefensión se identifica con la persona que solo confía en Dios:

*“Tú también, hombre, busca la roca, cuando seas perseguido por el maligno perro, el demonio... Cuando ve que el hombre baja corriendo la montaña y lleva en el corazón cosas terrenales y cotidianas, le persigue con mayor afán con la ayuda de pensamientos de confusión. Pero cuando ve que corre en la voluntad de Dios y busca la verdadera roca, que es Nuestro Señor Jesucristo, y asciende hacia la cima de la virtud, el perro se aparta, según la palabra de David, salmo 34, deben retroceder y quedar avergonzados los que me quieren mal”<sup>13</sup>.*

## Otras fuentes

A los lepóridos se les atribuyen significados positivos y negativos en función del papel que desempeñen en cada situación.

El folclore popular, en base a su fertilidad ha creado el mito del conejo de pascua, símbolo de la renovación de la naturaleza. Las fábulas también han contribuido a otorgar significados distintos a estos animales acordes a la actitud que mantienen en la narración y la moraleja que se puede extraer. Y en ocasiones son liebres las que adoptan actitudes humanas y cazan a hombres sometidos a los instintos más básicos, como puede apreciarse en algunos *marginalia* de libros miniados moralizantes<sup>14</sup> donde se representan escenas de lo más grotescas.

<sup>12</sup> [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/12\\*.html#3](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/12*.html#3) [consultado 19/4/2011]

<sup>13</sup> BIEDERMANN, Hans (1993): p. 269.

<sup>14</sup> BALIUS, Serrahima (2008): fig. 11. La liebre se ha asociado a las brujas, a las cuales se les ha atribuido la facultad de transformarse en liebres –lephantropía–, a cuya superstición puede estar ligada este tipo de figuraciones.

## Extensión geográfica y cronológica

En Egipto la liebre conformaba el jeroglífico *wn*, de significado “ser” o “existir”<sup>15</sup>. A menudo se representaba sentada sobre sus patas traseras y en actitud alerta. Eran imágenes a las que se otorgaba un valor apotropaico.

En la civilización faraónica se asociaba con la diosa lunar Iunit y acompañaba a los muertos en su tránsito a la otra vida<sup>16</sup>, por eso se las podía representar con el hongo funerario en su boca, recordatorio de la necesidad de traspasar el umbral de la muerte de acuerdo con los mandamientos divinos.

En la plástica greco-latina a menudo se muestran acompañando a la deidad con la que están asociados. Y durante la Baja Antigüedad son piezas de caza apreciadas en las escenas venatorias representadas, por ejemplo, en la musivaria<sup>17</sup>.

En el primer cristianismo fueron representadas en contextos funerarios con valores positivos; así cuando corren detrás de un ave pueden aludir a la carrera de la vida y cuando se muestran picoteando un racimo, a las almas en el Paraíso. En estos mismos contextos, cuando son perseguidas por perros podrían explicar las persecuciones de los cristianos<sup>18</sup>.

Durante la Edad Media, las liebres formaron parte de escenas de caza, aunque también se representaron aisladas, a menudo en los canecillos de los aleros, ya en posición de descanso o en veloz carrera. Su significado en estas figuraciones puede ser ambivalente. Si tomamos como ejemplo la escena de montería pintada en San Baudelio de Berlanga, donde dos liebres son perseguidas por tres perros y un jinete con un tridente en lo que podría interpretarse como una divina venación, las liebres pueden ser símbolo de la superficialidad espiritual, la concupiscencia y la debilidad del espíritu a las que hay que combatir; o por el contrario, podrían ser las almas pecadoras necesitadas de salvación a las que acude Cristo cazador<sup>19</sup>.

En el caso de los lepóridos que dan forma a los canecillos también pueden tener connotaciones positivas o negativas en función de su emplazamiento y las figuras contiguas<sup>20</sup>. Si bien en la mayoría de las ocasiones aluden claramente a la lujuria basándose en la literatura exegética, en otras ocasiones pueden hacer mención a la vigilancia ante las continuas tentaciones del mundo.

Las liebres y conejos también pueden simbolizar el alma de los cristianos que es acuciada por los pecados y tentaciones de los que tiene que escapar lanzada en veloz carrera y así se puede interpretar en algunas escenas de caza donde huye de los lebreles que le persiguen o es apresada por algún rapaz como el águila.

Durante el periodo gótico fue habitual la representación de conejos como símbolo de fertilidad y la virginidad<sup>21</sup>, por lo que a menudo formaban parte de escenas amoratorias

---

<sup>15</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel (2000): p. 145.

<sup>16</sup> CASTEL, Elisa (1999): pp. 228-229.

<sup>17</sup> LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe (1991): pp. 499-500.

<sup>18</sup> ÁVILA JUÁREZ, Antonio (2004): p. 376.

<sup>19</sup> ÁVILA JUÁREZ, Antonio (2004): p. 354.

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, los canecillos con representaciones de lepóridos de la iglesia de San Martín de Matalbaniega (Palencia).

<sup>21</sup> MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen (1996): p. 244.

integrados en el paisaje, como se puede observar en la tapicería producida a comienzos del siglo XV en Arrás “la ofrenda del corazón” (Museo de Cluny), donde varios conejos blancos rodean a la dama que recibe el corazón de su amado.

En la escultura funeraria del periodo gótico la liebre y el conejo pueden adquirir un significado emblemático de diligencia; así se podría interpretar, por ejemplo, en el sepulcro del infante don Alfonso realizado por Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores (Burgos).

En la *Oración en el Huerto* de Andrea Mantegna (National Gallery, Londres), aparecen dos liebres como símbolo de vigilancia en contraposición del sueño de los apóstoles<sup>22</sup>. Mantegna era conocedor de los *Hieroglyphica* de Horapolo, donde se utilizaba el emblema del animal con este significado.

El Bosco utiliza el pictograma del animal como emblema del sexo femenino, la fertilidad, la voluptuosidad y el temor de la muerte<sup>23</sup>.

### Soportes y técnicas

Los lepóridos se han representado en la Edad Media en todo tipo de soportes y técnicas. Por su carácter decorativo y moralizante fueron frecuentes en las miniaturas de los códices, en escultura formando la decoración de capiteles, ménsulas y otros elementos arquitectónicos, así como en la decoración de las sillerías de coro, en pintura, tapices y otros tipos de artes suntuarias.

### Precedentes, transformaciones y proyección

La liebre como símbolo de fertilidad y regeneración fue utilizada en el Egipto faraónico, donde Osiris también era nombrado *wn-nefer*, “el bello ser” y podía llevar en su tocado a este animal.

La diosa Iunit, encargada de acompañar al difunto a pasar el umbral de la otra vida, en algunas ocasiones se representa con cabeza de liebre o bien lleva un estandarte con una liebre recostada.

En el mundo clásico y en el periodo medieval, los conejos y liebres se representan de forma naturalista, sometidos a diferencias formales en función del estilo y técnica e inmersos en contextos que los otorgan su significado específico.

### Prefiguras y temas afines

Se pueden considerar temas afines las representaciones animalísticas cuando aparecen asociadas a los lepóridos, ya sea en escenas de caza o en las que se muestran a los animales en su ambiente natural, aunque a menudo la asociación y cercanía entre ellos se preste o no a lecturas simbólicas<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1991).

<sup>23</sup> BANGO TORVISO, Isidro; MARÍAS, Fernando (1982): p. 222

<sup>24</sup> MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (1993): pp. 313-318, realiza una interesante síntesis de los tratadistas que han interpretado el simbolismo de los animales.

## Selección de obras

- *Liebre picoteando un racimo*, segunda mitad del siglo III, mosaico pavimental. El Djem (Túnez), Museo Arqueológico.
- *Redoma de las liebres*, siglos X-XI, cerámica vidriada verde y manganeso. Córdoba (España), Museo Arqueológico.
- *Arqueta de las liebres*, siglo XI, marfil. Tesoro de San Isidoro de León (España).
- *Arqueta de las liebres*, siglo XII, madera de ébano y marfil. Madrid (España), Museo Arqueológico Nacional.
- *Cacería de liebres*, siglo XII, pintura mural. Ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga, Soria (España). Madrid, Museo Nacional del Prado.
- *Capitel con liebre*, jamba izquierda de la portada meridional de la iglesia de Santa María del Camino, Carrión de los Condes, Palencia (España), ca. 1130, piedra.
- *Capitel con perro persiguiendo a una liebre*, iglesia de San Juan ante Portam Latinam, Arroyo de la Encomienda, Valladolid (España), siglo XII, piedra.
- *Canecillo con liebre*, Colegiata de San Pedro de Cervatos, Cantabria (España), primera mitad siglo XII.
- *El poeta Herr Geltar cazando una liebre*, 1305-1340, pintura sobre pergamino, Codex Palatinus Germanicus 848, fol 320 v, Heidelberg Universitätsbibliothek.
- *Liebre cazando un perro. Decretales de Gregorio IX*, 1330-1340, sur de Francia, pintura sobre pergamino. Londres, British Library, Ms. Royal 10 E IV.
- *Liebre cazadora*. Roman d'Alexandre, 1344, Tournai, pintura sobre pergamino. Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 264, fol. 81v.
- *La ofrenda del corazón*, comienzos del siglo XV, Arras (Francia), tapicería de lana. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny.
- *Águila atrapando una liebre*, capitel del claustro de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España), siglo XV, piedra.
- *À mon seul désir*, ca. 1500, ¿Bruselas?, serie de *La dama y el unicornio*, tapicería de lana. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny.

## Bibliografía

ÁVILA JUÁREZ, Antonio (2004): “San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 26, pp. 333-395. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai26c.pdf>

BALIUS, Serrahima (2008): “Una demostración de poder: la caza en las miniaturas medievales”, *Medicina de l'Esport*, nº 43, pp. 199-204. Disponible en línea: [http://www.apunts.org/apunts/ctl\\_servlet?\\_f=40&ident=13130821](http://www.apunts.org/apunts/ctl_servlet?_f=40&ident=13130821)

- BANGO TORVISO, Isidro; MARÍAS, Fernando (1982): *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Silex, Vitoria.
- BECKER, U., (2008): *Enciclopedia de los símbolos*. Swing, Barcelona.
- BIEDERMANN, Hans (1993): *Diccionario de símbolos*. Paidós, Barcelona.
- CASTEL, Elisa (1999): *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*. Alderabán, Madrid.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2007): *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1997): “Imágenes mágicas. La obra astromágica de Alfonso X y su difusión en la Europa bajomedieval”. En: RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel (coord.): *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*. Consejería de Cultura y Educación, Murcia, pp. 135-172.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1989): “Los *Hieroglyphica* de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de la época moderna”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, nº 3, pp. 341-351. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0343.html>.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1991): “Análisis del método iconográfico”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, nº 7, pp. 7-20. Disponible en línea: [http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai07\\_conferencia.html](http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai07_conferencia.html).
- LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe (1991): “La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo”, *Antigüedad y cristianismo*, nº 8, pp. 497-512. Disponible en línea: <http://revistas.um.es/ayc/article/view/63041/60731>
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (1993): “Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en la escultura medieval alavesa: el águila con presa”, *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, vol. 6, nº 11, pp. 160-172. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157579>
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2010): *La escultura románica y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III. Disponible en línea: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8178>
- MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen (1996): “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, nº 9, pp. 229-255. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129060>
- REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel (2000): *Diccionario de jeroglíficos egipcios*. Alderabán, Madrid.
- TERVARENT, Guy de (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano*. Ediciones del Serbal, Barcelona.



**Redoma de las liebres, siglos X-XI, cerámica vidriada verde y manganeso. Córdoba (España), Museo Arqueológico.**

<http://www.artehistoria.jcyl.es/tesoros/obras/30799.htm>  
[captura 31/05/2011]



**Arqueta de las liebres, siglo XI, marfil. Tesoro de San Isidoro de León (España).**

<http://www.viajarcastillayleon.net/16.net/image/leonisidoro13.jpg>  
[captura 31/05/2011]

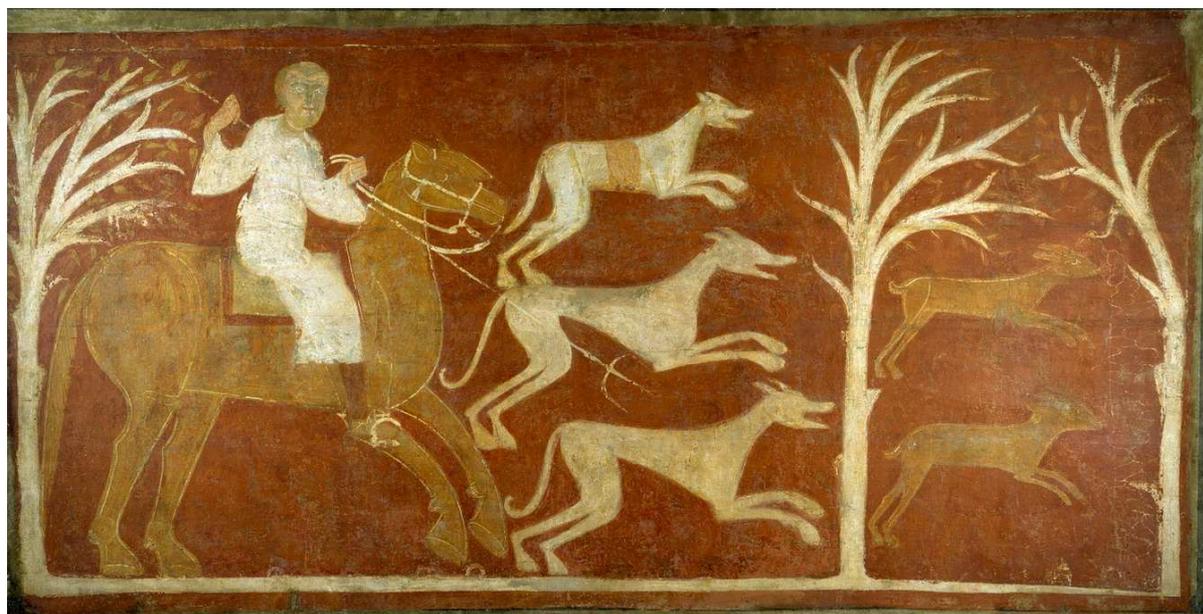


◀ **Arqueta de las liebres, siglo XII, madera de ébano y marfil. Madrid (España), Museo Arqueológico Nacional.**

[http://ceres.mcu.es/pages/ImageServlet?accion=42&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_zoom=10&txt\\_contraste=0&txt\\_totalImagenes=0&dbCode=1&txt\\_polarizado=](http://ceres.mcu.es/pages/ImageServlet?accion=42&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_zoom=10&txt_contraste=0&txt_totalImagenes=0&dbCode=1&txt_polarizado=)  
[captura 31/05/2011]

▼ **Cacería de liebres, siglo XII, pintura mural. Ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga, Soria (España). Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-online/galeria-on-line/obra/caceria-de-liebres/>  
[captura 31/05/2011]





**Capitel con liebre, jamba izquierda de la portada meridional de la iglesia de Santa María del Camino, Carrion de los Condes, Palencia (España), ca. 1130, piedra.**

[foto: Diana Lucía Gómez-Chacón]



**Capitel con perro persiguiendo a una liebre, iglesia de San Juan ante Portam Latinam, Arroyo de la Encomienda, Valladolid (España), siglo XII, piedra.**



**Canecillo con liebre, Colegiata de San Pedro de Cervatos, Cantabria (España), primera mitad siglo XII.**



**El poeta Herr Geltar cazando una liebre, 1305-1340, pintura sobre pergamino, Codex Palatinus Germanicus 848, fol 320 v, Heidelberg Universitätsbibliothek.**



◀ *Liebre cazando un perro. Decretales de Gregorio IX, 1330-1340, sur de Francia, pintura sobre pergamino. Londres, British Library, Ms. Royal 10 E IV.*

[http://2.bp.blogspot.com/\\_yAdUICQZuA4/TGgc8HCnwt/A/AAAAAAAAABj8/H1474P9WnVg/s320/royal10eiv\\_takedown.PNG](http://2.bp.blogspot.com/_yAdUICQZuA4/TGgc8HCnwt/A/AAAAAAAAABj8/H1474P9WnVg/s320/royal10eiv_takedown.PNG) [captura 31/05/2011]

▼ *Liebre cazadora. Roman d'Alexandre, 1344, Tournai, pintura sobre pergamino. Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 264, fol. 81v.*

<http://image.ox.ac.uk/images/bodleian/ms.bodl.264/81v.jpg> [captura 31/05/2011]



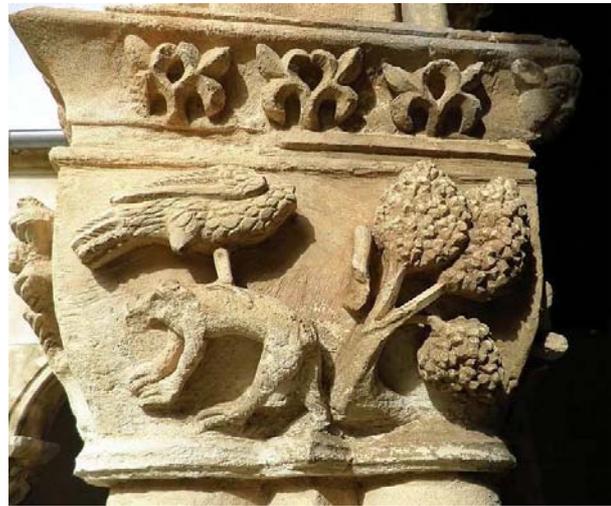
Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. 264, fol. 81v

© Bodleian Library, University of Oxford, 1999



**La ofrenda del corazón, comienzos del siglo XV, Arras (Francia), tapicería de lana. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny.**

<http://www.photo.rmn.fr/LowRes2/TR1/XVZXAM/83-000888.jpg> [captura 31/05/2011]



**Águila atrapando una liebre, capitel del claustro de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España), siglo XV, piedra.**

<http://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:CapitelE18.JPG> [captura 31/05/2011]



**À mon seul désir, ca. 1500, ¿Bruselas?, serie de *La dama y el unicornio*, tapicería de lana. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny.**

<http://www.flickr.com/photos/jusk/2790965273/> [captura 31/05/2011]



# LA MATANZA DE LOS INOCENTES

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

**Resumen:** El rey Herodes el Grande, ante la noticia del nacimiento de Cristo comunicada por los Magos, ordenó matar a los niños menores de dos años que vivieran en Belén y su comarca, temiendo que su poder se viera desplazado por la venida del Mesías anunciado por los profetas. El hecho provocó la huida a Egipto de la Sagrada Familia.

**Palabras clave:** Ciclo de la infancia; infanticidio; Herodes; mártires

**Abstract:** King Herod the Great, after hearing the news of the birth of Christ communicated by the Magi, ordered to kill all the children under two years that lived in Bethelam and its surroundings, fearing that his power would be threatened by the coming of the Messiah announced by the prophets. That fact provoked the flight into Egypt of the Holy Family.

**Keywords:** Infancy Cycle; infanticide; Herod; martyrs

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

La representación más habitual del tema comprende dos escenas que frecuentemente aparecen fusionadas. En primer lugar, Herodes ordena la matanza acompañado en ocasiones de un acólito y de los sicarios que esperan su mandato. Seguidamente, se presenta a las madres con sus hijos y el grupo de soldados que les dan muerte, pudiendo aparecer un grupo de cadáveres amontonados.

El monarca despliega la gestualidad y atributos propios del poderoso: entronizado, porta ocasionalmente cetro o espada. Puede cruzar las piernas, levantar el brazo (alzando el dedo índice) o mesarse las barbas. El énfasis en las actitudes de angustia y horror de las madres ante el asesinato de sus hijos es una nota distintiva del *corpus* de representaciones. En este sentido, gestos como el de mesarse los cabellos obtuvieron fortuna, y se combinaron con figuras en actitudes particulares reiteradas de una a otra composición: la posición genuflexa de una de las mujeres o el enfrentamiento directo de otra con uno de los soldados para impedir el asesinato<sup>1</sup>. Las acciones de los verdugos también se acomodan a modelos de amplio predicamento, como el del soldado que alza a un niño boca abajo cogiéndolo por el pie o el que agarra los cabellos de otro elevando la espada<sup>2</sup>. Dichos soldados suelen caracterizarse como caballeros contemporáneos en época románica y gótica, dotados de cota de malla y otras piezas de arnés.

### Fuentes escritas

Entre los evangelios canónicos, tan sólo el de Mateo recoge el episodio: “Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a

<sup>1</sup> RAYNAUD, Christiane (1993): pp. 164-165, analiza las actitudes de la madre enfrentada al verdugo.

<sup>2</sup> PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): p. 210.

matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: *Un clamor se ha oído en Ramá, / mucho llanto y lamento: / es Raquel que llora a sus hijos, / y no quiere consolarse, / porque ya no existen*” (Mt. 2, 16-18)<sup>3</sup>.

El relato aparece ampliado y enriquecido en detalles en algunos de los evangelios apócrifos. Mientras el *Protoevangelio de Santiago* (XXII, 1), el *Pseudo Mateo* (XVII, 1), o el *Evangelio de Nicodemo* (IX, 3) no añaden informaciones sustanciales a la narración canónica<sup>4</sup>, otras versiones se muestran más prolifas. El *Evangelio árabe de la Infancia* (IX, 1) señala que “Mas Herodes, al caer en la cuenta de que había sido burlado por los Magos, ya que no habían vuelto a visitarle, llamó a los sacerdotes y sabios, diciéndoles: «Indicadme dónde debe nacer el Cristo». Y habiéndole ellos respondido que «en Belén de Judea», empezó a tramitar la muerte de Jesucristo”<sup>5</sup>. La *Historia de José el carpintero* (VIII, 1-2), pone en boca del mismo Cristo las siguientes palabras: “Satanás dio un consejo a Herodes el grande, padre de Arquelao, el que hizo decapitar a mi querido pariente Juan. Y así él me buscó para quitarme la vida, porque pensaba que mi reino era de este mundo”<sup>6</sup>. La *Historia Árabe de José el Carpintero* recoge el mismo detalle del consejo diabólico<sup>7</sup>. El relato más extenso es el contenido en el *Evangelio Armenio de la Infancia* (XIII-XIV), que se detiene en las averiguaciones de Herodes inducidas por la acusación de un habitante de Belén de la visita de los Magos al Niño.

Una cincuentena de comentarios y sermones de Padres de la Iglesia glosan el pasaje ya desde el siglo II, a los que hay que añadir las menciones presentes en sacramentarios, calendarios, martirologios, etc<sup>8</sup>. Los Inocentes serán vistos como los primeros cristianos y mártires, alcanzando la categoría de santos. Pese a no haber sido bautizados, su muerte será considerada como un bautismo de sangre. Las imágenes reflejarán este particular dotando tanto a los niños como a sus madres de nimbo<sup>9</sup>.

El drama litúrgico y el teatro medieval se hicieron amplio eco del episodio de la Matanza de los Inocentes, en buena medida vinculado a los sucesos dramatizados de la Epifanía<sup>10</sup>. Las distintas versiones del *Officium Stellæ*, cuyo principal argumento gira en torno al viaje de los Magos, recogen el enfado de Herodes tras ser visitado por los Reyes, la aparición previa de los niños, su muerte, e incluso la presencia de un ángel que recibirá sus

<sup>3</sup> Seguimos la versión de la *Biblia de Jerusalén* (1975), Desclée de Brouwer, Bilbao (Éditions du Cerf, París, 1973).

<sup>4</sup> Ver SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (1993): pp. 166, 210, 414.

<sup>5</sup> SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (1993): p. 308.

<sup>6</sup> SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (1993): p. 339.

<sup>7</sup> Una recopilación de fuentes patrísticas en torno a esta idea en LOZANO LÓPEZ, Esther (2010): pp. 284-285.

<sup>8</sup> BERTHON, Éric (1997): p. 32. Pueden citarse, entre otros, JUSTINO, *Diálogo con Trypho* (PG, 6, col. 660); IRENEO DE LYON, *Adversus Haereses*, III, 16, 4; TERTULIANO, *Adversus Valentinos*, 2, 2; SAN CIPRIANO, *Epistula LVIII*; HILARIO DE POITIERS, *In Matthaem*, 1, 6-7; PRUDENCIO, *Liber Cathemerinon*, XII; SAN AGUSTÍN, *Sermo 373. De Epiphania Domini* (PL, XXXIX, col. 1665), QUODVULTEUS, *De Symbolo*, 4, 4 (PL, XL, col. 664); PSEUDO FULGENCIO, *Sermón 4* (PL, LXV, col. 864), recogidos por BERTHON, Éric (1997): p. 32, n. 4.; p. 33, n. 8; p. 35, nn. 16, 18 y 20; p. 36, n. 23. Ver también BOYNTON, Susan (1998): pp. 40-41. En la cristiandad oriental, el pasaje gozó de menor fortuna entre los comentaristas. Destaca en este sentido un sermón de Gregorio de Nisa citado por STAVROPOULOU-MAKRI, Anghéliki (1990): p. 367, n. 4.

<sup>9</sup> RAYNAUD, Christiane (1993): p. 160.

<sup>10</sup> Comenta y edita los diversos textos YOUNG, Karl (1933): pp. 102-124.

almas. El más extenso drama sobre la muerte de los Inocentes es la *Interfectio puerorum*, conocida por una compilación de finales del siglo XII hallada en Saint-Benoît-sur-Loire<sup>11</sup>. Contiene una sección, el *Ordo Rachelis*, que concede especial protagonismo al lamento de Raquel por los hijos muertos. En el ámbito castellano, el texto anónimo conocido como *Auto de los Reyes Magos* (c. 1150) refiere el diálogo previo sostenido entre Herodes y los escribas acerca del nacimiento de Cristo<sup>12</sup>. Algo posterior, de la primera mitad del siglo XIII, es el poema conocido bajo el nombre de *Libre dels tres reys d'Orient*, que se recrea en los aspectos más cruentos de la masacre y se refiere a la fiesta litúrgica de los Inocentes en calidad de primeros mártires.

La *Leyenda Dorada* recoge el acontecimiento de la Matanza en un capítulo dedicado a los Inocentes cuyo interés se centra en Herodes y en la edad de los niños en el momento de su muerte<sup>13</sup>. Jacobo de la Vorágine se hace eco de la exposición de Juan Crisóstomo, quien señala que el monarca ordenó matar a todos los menores entre dos y cinco años.

### Otras fuentes

El culto prestado al martirio de los Inocentes y su auge en la espiritualidad cristiana supuso sin duda uno de los factores decisivos en la difusión del tema. Los orígenes de tal conmemoración litúrgica, en torno al siglo IV, se hallan en el ciclo de Navidad y Epifanía, del cual se desgajó para cobrar entidad autónoma en la centuria siguiente<sup>14</sup>. Desde una perspectiva iconográfica, tanto el drama litúrgico como el teatro no sólo contribuyeron a popularizar el episodio: su puesta en escena fue determinante a la hora de imprimir una gestualidad dramática a la representación visual y enriquecerla figurativamente<sup>15</sup>.

### Extensión geográfica y cronológica

El tema de la Matanza de los Inocentes es un episodio habitual en los ciclos de Infancia que alcanzan un cierto desarrollo iconográfico. Cabe destacar el éxito de su figuración tanto en Occidente, con ejemplos que parten del primer arte cristiano, como en Oriente, con testimonios también desde fechas tempranas (*Evangelionario de Rábula*, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. I. 56, fol. 4v.). Su desarrollo icónico abarcó, pues, todo el ámbito cristiano medieval.

### Soportes y técnicas

Si bien puede encontrarse en multitud de formatos y soportes, el tema de la Matanza de los Inocentes fue preferentemente ilustrado en manuscritos, pintura mural y sobre tabla, mosaico, y escultura monumental.

Ya desde la Antigüedad Tardía queda patente la diversidad de soportes y técnicas empleadas en su representación: desde la musivaria en el arco triunfal de Santa María la Mayor a la escultura de ciertos sarcófagos galorromanos y placas de marfil del siglo V.

<sup>11</sup> Estudio y edición en BOYNTON, Susan (1998).

<sup>12</sup> Reproducido en PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1997): pp. 41-50.

<sup>13</sup> SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): pp. 70-72.

<sup>14</sup> BERTHON, Éric (1997): p. 33.

<sup>15</sup> JACOBUS, Laura (1999).

Durante la Alta Edad Media fue plasmado en códices carolingios y otomanos de renombre como el *Sacramentario de Drogon* (París, BnF, Ms. Lat. 9428, fol. 31v.), el *Codex Egberti* (Tréveris, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 15v.), el *Codex Aureus* de Echternach (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Ms. 156142, fol. 19v.) o los *Evangelios de Otón III* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 30v.). Asimismo se presenta en una cubierta de evangeliario de marfil de la Escuela de Metz de mediados del siglo IX (París, BnF, Ms. lat. 9393). Llegado el románico<sup>16</sup>, su representación se generaliza en la pintura mural (Sant'Angelo in Formis, Panteón de San Isidoro de León, iglesia de los Santos Julián y Basilisa en Bagüés) y la escultura monumental, sea en capiteles como los de los claustros de Moissac y Monreale o de la puerta Miègeville de Toulouse, en sepulcros como el de Doña Blanca de Nájera († 1156) o en desarrollos tan extensos como los alcanzados en las arquivoltas de Santo Domingo de Soria (tercera arquivolta completa, como pudo haber existido en Silos) o de Saint-Julien de Le Mans (siete dovelas). Algunos de los manuscritos románicos más conocidos que recogen la escena son los salterios de Saint Albans (Hildesheim, Dombibliothek, Ms. St. Godehard 1, fol. 30) y de Winchester (Londres, British Library, Cotton Nero C.IV, fol. 14r). Entre los ejemplos presentes en la pintura sobre tabla de esta época sobresale la techumbre suiza de San Martín de Zillis. También se encuentra la escena en las artes suntuarias (marfiles de Salerno) o en las puertas de bronce de las catedrales de Pisa y Monreale.

En la escultura gótica se reconoce su presencia en portadas monumentales ocupando diversas ubicaciones, desde el friso del Pórtico Real de Chartres al vértice superior de un tímpano –Puerta de San Juan de la catedral de León–. Púlpitos como los de las catedrales de Pisa, Siena y Pistoia, o el trascoro de Notre-Dame de París contienen también su representación escultórica. Asimismo, la pintura e ilustración de manuscritos bajomedievales plasmaron la escena como episodio significativo de la Infancia de Cristo, representación llevada a otros soportes como la vidriera (catedrales de Chartres y Lyon, entre otras).

En cuanto al ámbito oriental, la escena de la Matanza es recogida por manuscritos bizantinos de la II Edad de Oro como las *Homilias de Gregorio Nacianceno* (París, BnF, s. IX), el *Menologio de Basilio II* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. gr. 1613, fol. 281), un *Evangeliario* del siglo XI custodiado en la BnF (Ms. Gr. 74, fol. 5), o el *Tetraevangelio* de la Biblioteca Laurenziana de Florencia (Ms. Plut. lat. VI. 23, fol. 7r.)<sup>17</sup>. En la órbita del mundo bizantino, aunque en territorio italiano, destaca su ilustración en los mosaicos parietales de la nave norte de la catedral de Monreale. También será representada en los ciclos murales de las iglesias de Capadocia (Ayvali Kilise, Tokali Kilise, etc.), de los Balcanes (Metrópolis de Místra), la Panagia Theoskepastos de Trebisonda, y en la musivaria paleóloga (San Salvador de Chora). La vigencia de la escena en los programas decorativos de los templos orientales se constata asimismo en época post-bizantina<sup>18</sup>.

### Precedentes, transformaciones y proyección

Entre los precedentes visuales de la Matanza de los Inocentes en el mundo clásico se han citado algunas escenas de guerra. En particular se ha planteado la relación de los relieves de la Columna Trajana con una de las primeras representaciones del tema: la ofrecida por el

<sup>16</sup> Para el caso hispano, con noticias de otras áreas y periodos, ver la extensa nómina recogida en el estudio de LOZANO LÓPEZ, Esther (2010): *passim*.

<sup>17</sup> LOZANO LÓPEZ, Esther (2010): p. 277, destaca contactos compositivos entre los evangeliarios bizantinos y numerosas representaciones occidentales.

<sup>18</sup> STAVROPOULOU-MAKRI, Anghéliki (1990).

arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma, donde, de modo singular, los niños son presentados ante Herodes por sus madres en actitud acusatoria<sup>19</sup>. Otra de las modalidades ilustradas, fundamentalmente en los siglos V y VI (con algún eco posterior), consistió en el lanzamiento de los Inocentes contra el suelo, como puede verse en marfiles y en sarcófagos<sup>20</sup>. La escena irá ganando en violencia y crueldad con el paso del tiempo, culminando en la iconografía más habitual de la degollación con espadas o alanceamiento sumada al forcejeo entre madres y soldados. El asesinato con armas blancas se advierte ya en obras del siglo VI como el *Evangelionario de Rábula*.

Es destacable la aparición expresa en los ejemplos bizantinos del lamento de Raquel por sus hijos, referido por el evangelista inmediatamente después del acontecimiento de la Matanza (Mt. 2, 17-18)<sup>21</sup>. El ciclo mural del Panteón de San Isidoro de León o los mosaicos de Monreale aportan testimonios occidentales de tal motivo. En el románico hispano se reconoce una peculiaridad iconográfica que atañe a la figura de Herodes: el monarca es aconsejado por el diablo, que permanece detrás de él y llega a hablarle al oído<sup>22</sup>. Sin tratarse de una exclusividad hispana (se cuenta con ejemplos foráneos como el de la puerta N. de la catedral de Poitiers), tal particularidad se mantiene en obras de época gótica como la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo (c. 1300). Otras notas iconográficas características del entorno ibérico son la escena de la visita de los pastores a Herodes, la presencia de un rollo extendido sobre las rodillas de los escribas consultados, o la figura de Abraham flanqueado por dos ángeles con las almas de los pequeños<sup>23</sup>. Diversas motivaciones pudieron concurrir en el auge de la representación de los Inocentes en el siglo XII. Se han aducido al respecto el creciente interés por la maternidad y la infancia<sup>24</sup> y el contexto sociopolítico del enfrentamiento con los musulmanes, tanto en la Península Ibérica –donde el tema de la Matanza tendría un correlato contemporáneo en las contiendas bélicas– como en la Europa de las Cruzadas, por la identificación de los Inocentes como los primeros soldados mártires rastreable en ciertos textos<sup>25</sup>. Ejemplos precisos como los de la capilla del Palacio Real de Huesca y determinadas dovelas de la portada de Santo Domingo de Soria plantean una posible lectura política ajustada a las circunstancias históricas y personales de sus promotores<sup>26</sup>.

En época bajomedieval se enriquece la iconografía de la Matanza con nuevos temas no descritos en los textos. Así, en el siglo XIII hacen su aparición las madres que suplican a los verdugos y Herodes, o los soldados rindiendo cuentas ante el monarca<sup>27</sup>. Se intensifica asimismo el horror y la brutalidad de la escena, poniendo énfasis en las armas ejecutoras, agrandadas y deformadas. En el periodo tardogótico se alcanzan cotas de agudo dramatismo con la profusión de sangre derramada. Por su singularidad destaca la representación mural del

<sup>19</sup> CLEMEN, Uwe (1975).

<sup>20</sup> MILLET, Gabriel (1960): p. 158; SCHILLER, Gertrud (1971): p. 115; KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, Lieselotte (1968-1969).

<sup>21</sup> Para la exégesis sobre dicho pasaje y su plasmación litúrgico-musical ver BOYNTON, Susan (1998): pp. 51-58.

<sup>22</sup> Analizado en MELERO MONEO, Marisa (1986): pp. 113-126, y LOZANO LÓPEZ, Esther (2010): pp. 284-286.

<sup>23</sup> LOZANO LÓPEZ, Esther (2010): pp. 282-284 y 286-287.

<sup>24</sup> NOLAN, Kathleen (1992-1996).

<sup>25</sup> Recoge estas interpretaciones con su bibliografía correspondiente FRONTÓN SIMÓN, Isabel María (1998): pp. 181-182.

<sup>26</sup> Para el caso soriano, POZA YAGÜE, Marta (2004): pp. 252 y ss.; para Huesca, ver MARTIN, Therese (2007): pp. 100-103.

<sup>27</sup> RAYNAUD, Christiane (1993): p. 161.

tema en la nave central de la catedral de Mondoñedo, donde las mujeres son caracterizadas con fisonomía e indumentaria tanto occidentales como moras.

La ampliación narrativa experimentada por la escena en el gótico europeo tiene su correlato en Oriente en época paleóloga. La tradición bizantina incorpora un suceso protagonizado por el Bautista, víctima de la persecución de Herodes, refugiado con su madre Isabel en una gruta. Los iconos y ciclos murales postbizantinos exponen un interesante fenómeno de síntesis iconográfica que integra motivos de la propia tradición bizantina con otros provenientes del Trecento y el renacimiento italiano<sup>28</sup>.

### **Prefiguración y temas afines**

Pese a tratarse de un acontecimiento protagonizado por figuras anónimas, sin la participación de destacados personajes sagrados, el pasaje de la Matanza de los Inocentes cobró en los siglos medievales un destacado valor simbólico. Desde antiguo se destacó la analogía entre los infantes y Cristo en virtud de su común inocencia y pureza y del valor sacrificial de su muerte. En la Edad Media se difundió la creencia, basada en apócrifos de la Infancia, de que las mujeres que lloraron en el camino al Calvario eran las mismas madres de los Inocentes que reclamaban la resurrección de sus hijos<sup>29</sup>. Los niños muertos también fueron relacionados por los comentaristas con las almas de los mártires y de la multitud de salvados que adora al Cordero en Ap. 6 y 14<sup>30</sup>.

El tema de la Matanza, en concreto, recuerda la acción vengativa del Faraón con los israelitas narrada en el Éxodo (Ex. 1, 15-22), comparación que busca el paralelo tipológico entre las figuras de Moisés y Cristo, salvados ambos de la masacre.

La codificación visual de la escena tiene puntos de contacto con otras representaciones de martirio, especialmente en lo que respecta a la figura de Herodes al ordenar la matanza. Éste recuerda al gobernador o autoridad civil que decreta el suplicio de los mártires (véase por ejemplo el ciclo de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe).

### **Selección de obras**

- Hoja de díptico con escenas de la vida de Cristo, Roma (c. 400), Berlín, Staatliche Museen.
- Arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma (c. 430).
- *Evangelionario de Rabula*, San Juan de Zagba (Siria), 586. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. I. 56, fol. 4v., tablas de cánones.
- Panel de marfil con escenas de la vida de Cristo, probablemente hecho en Colonia (c. 850), Londres, Victoria & Albert Museum.
- *Codex Egberti*, Reichenau (c. 980-993). Tréveris, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 15v.
- *Tetraevangelio*, Constantinopla (siglos XI-XII). Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. VI. 23, fol. 7.

<sup>28</sup> STAVROPOULOU-MAKRI, Anghéliki (1990).

<sup>29</sup> ALCOY I PEDRÓS, Rosa (1985): pp. 133-162.

<sup>30</sup> Interpretaciones escatológicas favorecidas por la presencia en la conmemoración festiva de los Inocentes de material litúrgico inspirado en el Apocalipsis: BOYNTON, Susan (1998): p. 45.

- Panteón Real de San Isidoro de León, pinturas murales (c. 1100).
- Iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, Huesca, pinturas murales (c. 1100).
- Peine litúrgico, monasterio de Saint-Albans (c. 1130), Londres, Victoria & Albert Museum.
- Iglesia de San Baudelio en Casillas de Berlanga, Soria, pinturas murales (c. 1125-1130).
- Vidriera de la vida de Cristo en el hastial occidental de la catedral de Chartres (c. 1150).
- Friso de capiteles del Pórtico Real de la catedral de Chartres (mediados del siglo XII).
- Capitel de la sala capitular de la catedral de Burgo de Osma, Soria (c. 1160-1170).
- Tercera arquivolta de la portada de Santo Domingo de Soria (c. 1170-1180).
- *Biblia*, Damieta (Egipto), 1178-1180. París, BnF, Ms. Copte 13, fol. 6v.
- Capitel de la portada septentrional de la catedral de Poitiers (finales del siglo XII).
- Capitel del baldaquino sur de la iglesia de San Juan de Duero, Soria (finales del siglo XII).
- Nicola Pisano, Púlpito de la catedral de Siena (c. 1265-1268).
- Fol. 15v. inserto en el Ms. K. 26 del St. Jonh's College, Cambridge (c. 1270-1280).
- Tímpano norte de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (finales del siglo XIII).
- Puerta del Reloj de la catedral de Toledo (c. 1280-1300).
- Giotto, capilla Scrovegni, Padua, pinturas murales (primera década del siglo XIV).
- Trascoro de Notre Dame de París (segundo cuarto del siglo XIV).
- Giovanni Pisano, Púlpito de la catedral de Pistoia (c. 1301).
- Giovanni Pisano, Púlpito de la catedral de Pisa (c. 1302-1311).
- Duccio, Maestá (1308-1311), Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
- San Salvador de Chora (Estambul), exonártex (principios del siglo XIV).
- Pinturas murales del muro norte de la catedral de Mondoñedo, Lugo (siglo XV).
- *Misal Sherbone* (principios del siglo XV), Londres, British Library, Ms. Add. 74236, fol. 42.
- Jacques de Besançon, *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine (traducción de Jean de Vignay), París, c. 1480-1490. París, BnF, Ms. Français 244, fol. 27bis v.

## Bibliografía

ALCOY I PEDRÓS, Rosa (1985): “Una propuesta de relación texto-imagen: ‘Las madres de los Santos Inocentes’ y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV”, *D'Art*, nº 11, pp. 133-159.

Disponible en línea: <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99997/150857>

BERTHON, Éric (1997): “À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance: les Saints Innocents”. En: FOSSIER, Robert (ed): *La petite enfance dans l'Europe médiévale et*

*moderne*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 31-38. Parcialmente disponible en línea en Google libros.

BOYNTON, Susan (1998): “Performative Exegesis in the Fleury *Interfectio Puerorum*”, *Viator*, vol. 29, pp. 39-64.

CLEMEN, Uwe (1975): “De la Colonne trajane à la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure: Le Massacre des Enfants”, *L’Antiquité classique*, t. XLIV, fasc. II, pp. 581-589.

FRONTÓN SIMÓN, Isabel María (1998): “Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LXXI, pp. 173-199.

JACOBUS, Laura (1999): “Motherhood and Massacre: The Massacre of the Innocents in Late-Medieval Art and Drama”. En: LEVENE, Mark; ROBERTS, Penny (eds.): *The Massacre in History*. Berghahn Books, Oxford, pp. 39-54. Disponible en línea en Google libros.

KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, Lieselotte (1968-1969): “Zur Ikonographie des bethlehemitischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, año XI-XII, pp. 104-115.

LAMERA, Federica (1981-1982): “La strage degli innocenti tra cinque e seicento. Elementi per una lettura iconografica e compositiva”, *Studi di storia delle arti*, nº 4, pp. 87-94.

*Libre dels tres reys d’Orient*. Edición de ALVAR EZQUERRA, Manuel (1965): *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres reys d’Orient)*. CSIC, Madrid.

LOZANO LÓPEZ, Esther (2010): “Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el Románico hispano”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *II Jornadas complutenses de arte medieval. La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación. Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (septiembre 2010), pp. 275-291. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010275A>

MARTIN, Therese (2007): “Sacred in Secular: Sculpture at the Romanesque Palaces of Estella and Huesca”. En: HOURIHANE, Colum (ed.): *Spanish Medieval Art. Recent Studies*. ACMRS, Tempe – The Index of Christian Art, Princeton, pp. 89-117.

MELERO MONEO, Marisa (1986): “El diablo en la matanza de los Inocentes: una peculiaridad de la escultura románica hispana”, *D’Art*, nº 12, pp. 113-126. Disponible en línea: <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100035/150882>

MILLET, Gabriel (1960): *Recherches sur l’iconographie de l’évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d’après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*. E.de Boccard, París (1916), pp. 158-163.

NOLAN, Kathleen (1992-1996): “‘Ploratus et Ululatus’: The mothers in the massacre of the innocents at Chartres cathedral”, *Studies in Iconography*, vol. 17, pp. 95-141.

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

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1997): *Teatro medieval 2. Castilla*. Crítica, Barcelona.

POZA YAGÜE, Marta (2004): *La portada historiada en Castilla y León. Del Románico Pleno al Tardorrománico y Estilo 1200*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, vol. I.

QUINTANA DE UÑA, María José (1987): “Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra”, *Príncipe de Viana*, año XLVIII, nº 181, pp. 269-298. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15784>

RAYNAUD, Christiane (1993): “Le massacre des innocents: évolution et mutations du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> s. dans les enluminures”. En: RIBÉMONT, Bernard (dir.): *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge*. Paradigme, Caen, pp. 157-183.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona (París, PUF, 1957), pp. 278-283.

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

SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (1993): *Los Evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos*. BAC, Madrid.

SCHILLER, Gertrud (1971): *Iconography of Christian Art*. Lund Humphries, Londres, vol. I (Gütersloher Verlaghaus Gerd Mohn, Gütersloh, 1966).

STAVROPOULOU-MAKRI, Anghéliki (1990): “Le thème du Massacre des Innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l’art italien renaissant”, *Byzantion*, t. LX, pp. 366-381.

YOUNG, Karl (1933): *The Drama of the Medieval Church*. Clarendon Press, Oxford, vol. II.

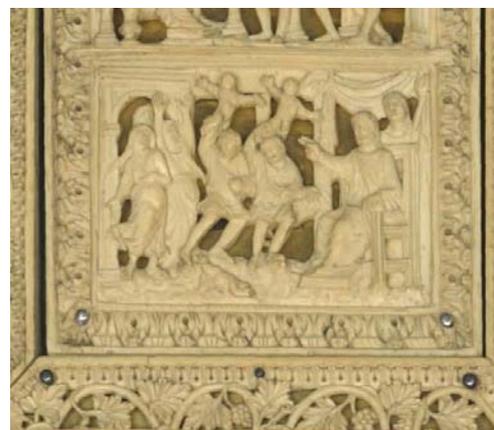
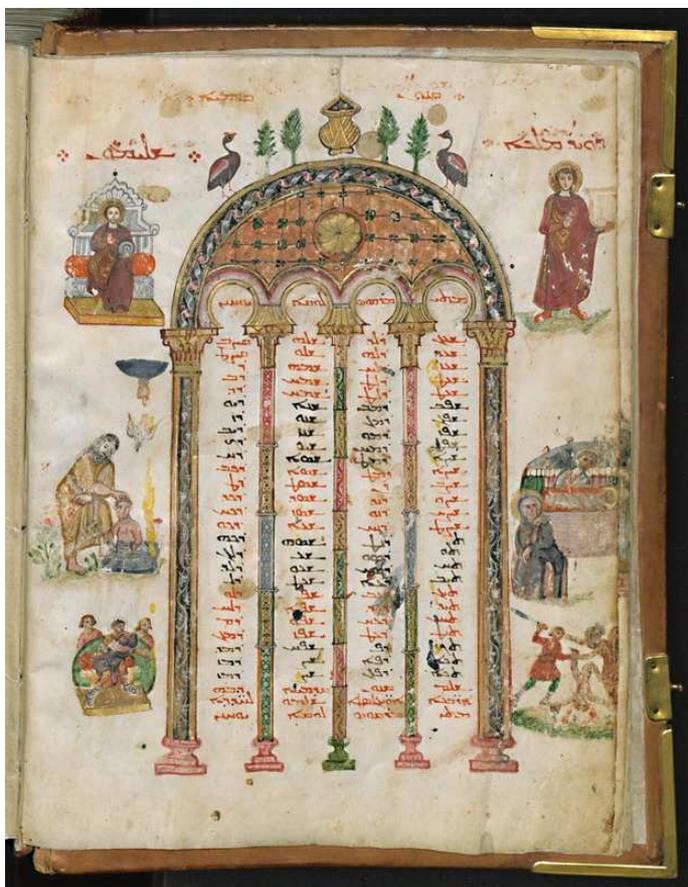


▲ Detalle del arco triunfal de Santa María la Mayor, Roma (Italia), c. 430.

[http://www.paradoxplace.com/Perspectives/Rome%20%20Central%20Italy/Rome/Rome\\_Churches/Santa\\_Maria\\_Maggiore/Santa\\_Maria\\_Maggiore\\_Triumphal\\_Arch/T\\_Arch\\_Images/800/6-Slaughter-May05-DS2791sAR.jpg](http://www.paradoxplace.com/Perspectives/Rome%20%20Central%20Italy/Rome/Rome_Churches/Santa_Maria_Maggiore/Santa_Maria_Maggiore_Triumphal_Arch/T_Arch_Images/800/6-Slaughter-May05-DS2791sAR.jpg) [captura 30/05/2011]

◀ Hoja de díptico con escenas de la vida de Cristo, Roma, c. 400. Berlín, Staatliche Museen.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relieftafel\\_Szenen\\_aus\\_dem\\_Leben\\_Christi.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relieftafel_Szenen_aus_dem_Leben_Christi.jpg) [captura 30/05/2011]



▲ Detalle de la cubierta del Ms. Lat. 9393, París, BnF (anteriormente en la cubierta del Ms. Lat. 9388 de la BnF), Metz, s. IX.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-08101175&E=JPEG&Deb=38&Fin=38&Param=C> [captura 30/05/2011]

◀ *Evangelario de Rabula*, San Juan de Zagba (Siria), 586. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. I. 56, fol. 4v., tablas de cánones.

<http://teca.bmlonline.it/TecaViewer/index.jsp?RisIdr=T ECA0000025956&keywords=Plut.01.56> [captura 30/05/2011]



◀ **Codex Egberti, Reichenau (Alemania), c. 980-993. Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 15v.**

[http://gotell.files.wordpress.com/2010/01/775px-kerald\\_meister\\_des\\_codex\\_egberti\\_001.jpg](http://gotell.files.wordpress.com/2010/01/775px-kerald_meister_des_codex_egberti_001.jpg)  
[captura 30/05/2011]

▼ **Panteón Real de San Isidoro de León (España), pinturas murales, c. 1100.**

[http://atenex2.educarex.es/ficheros\\_atenex/bancorecursos/18788/contenido/86db66a85d474d6dfcc2513216a5e38e86db66a85d474d6dfcc2513216a5e38e.JPG](http://atenex2.educarex.es/ficheros_atenex/bancorecursos/18788/contenido/86db66a85d474d6dfcc2513216a5e38e86db66a85d474d6dfcc2513216a5e38e.JPG)  
[captura 30/05/2011]



▲ **Tetraevangelio, siglos XI-XII Constantinopla. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. VI. 23, fol. 7.**

<http://teca.bmlonline.it/TecaViewer/index.jsp?RisIdr=TECA0000069320> [captura 30/05/2011]

► **Peine litúrgico, monasterio de Saint-Albans (Inglaterra), c. 1130. Londres, Victoria & Albert Museum.**

[http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2009CA/2009CA7402\\_jpg\\_1.jpg](http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2009CA/2009CA7402_jpg_1.jpg) [captura 30/05/2011]





**Vidriera de la vida de Cristo, hastial occidental de la catedral de Chartres (Francia), c. 1150.**

<http://www.sacreddestinationsimages.com/photo?id=080719162752> [captura 30/05/2011]



**▲ Detalle del friso del Pórtico Real de la catedral de Chartres (Francia), mediados del s. XII.**

[http://images.library.pitt.edu/cgi-bin/i/image/getimage-idx?cc=chartres;entryid=x-fcsp18120300;viewid=FCSP18120300.TIF;quality=m800;view=i](http://images.library.pitt.edu/cgi-bin/i/image/getimage-idx?cc=chartres;entryid=x-fcsp18120300;viewid=FCSP18120300.TIF;quality=m800;view=image)  
mage [captura 30/05/2011]

**▼ Tercera arquivolta de la portada de Santo Domingo de Soria (España), c. 1170-1180.**

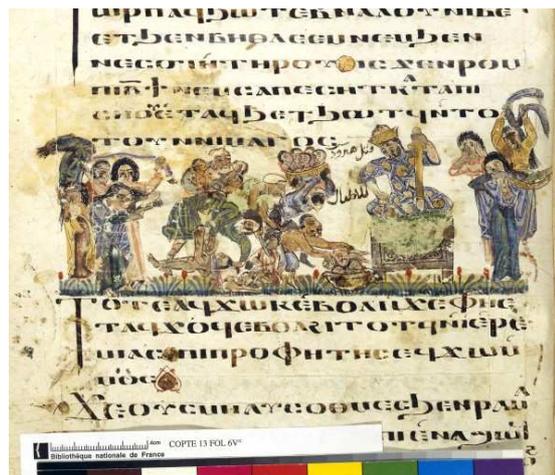
[fotos: autor]





Capitel del baldaquino sur de la iglesia de San Juan de Duero, Soria (España), finales del s. XII.

[foto: autor]



Biblia, Damietta (Egipto), 1178-1180.  
París, BnF, Ms. Copte 13, fol. 6v.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-07805787&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C>  
[captura 30/05/2011]



◀ Capitel de la portada septentrional de la catedral de Poitiers (Francia), finales del siglo XII.

[foto: autor]

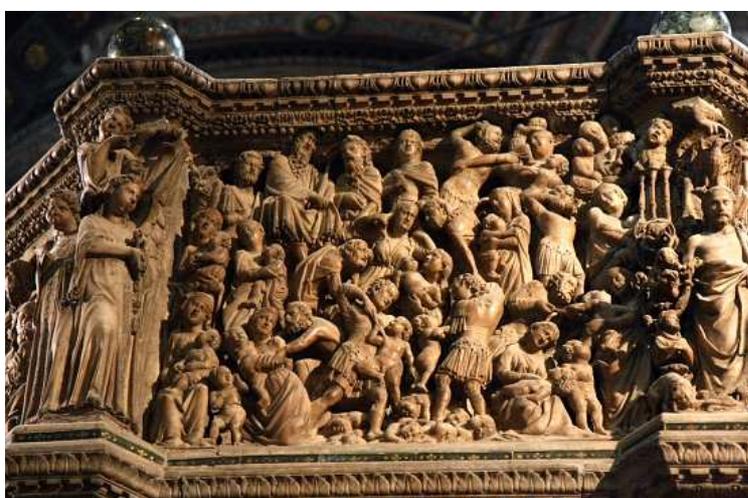


▲ Detalle del fol. 15v. (c. 1270-1280) inserto en el Ms. K. 26 del St. John's College de Cambridge (Inglaterra).

<http://www.fixcas.com/cgi-bin/herod.py?K26f15v>  
[captura 30/05/2011]

◀ Nicola Pisano, Púlpito de la catedral de Siena (Italia), c. 1265-1268.

[http://www.sacred-destinations.com/italy/siena-duomo-photos/slides/xti\\_2995p.jpg](http://www.sacred-destinations.com/italy/siena-duomo-photos/slides/xti_2995p.jpg)  
[captura 30/05/2011]





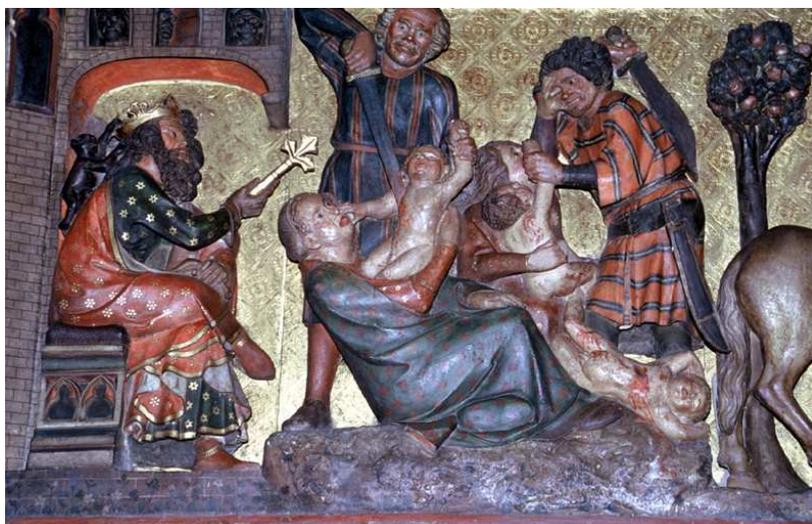
Detalle del tímpano norte de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (Francia), finales del s. XIII.

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/strasbourg/westntympdet.jpg>  
[captura 30/05/2011]



Giotto, pinturas murales de la Capilla Scrovegni, Padua (Italia), primera década del s. XIV.

<http://www.fixcas.com/cgi-bin/herod.py?Giotto1> [captura 30/05/2011]



Detalle del trascoro de la catedral de Notre-Dame de París (Francia), segundo cuarto del s. XIV.

[http://www.art-sacre.net/cgi-bin/zoom.pl?id\\_image=1625](http://www.art-sacre.net/cgi-bin/zoom.pl?id_image=1625)  
[captura 30/05/2011]



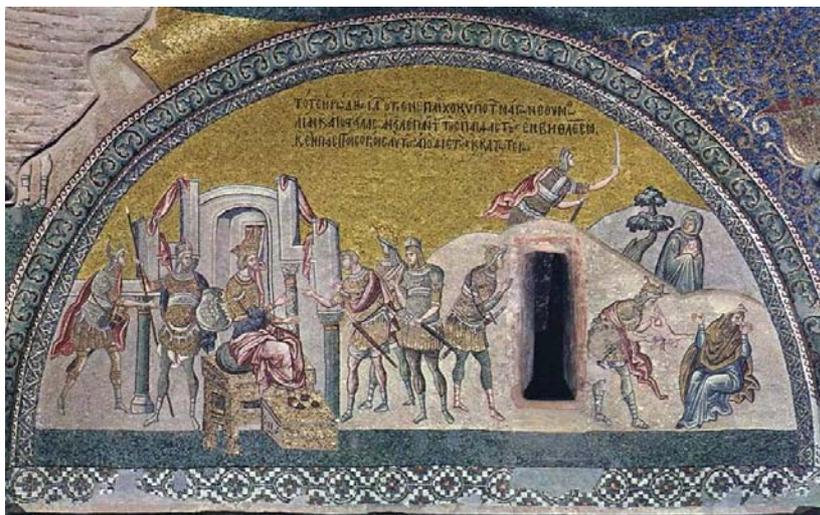
**Giovanni Pisano, Púlpito de la catedral de Pisa (Italia), c. 1302-1311.**

<http://www.fixcas.com/cgi-bin/herod.py?Pisano1> [captura 30/05/2011]



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

<http://www.fixcas.com/cgi-bin/herod.py?Duccio> [captura 30/05/2011]



◀ **Luneto del exonártex de San Salvador de Chora, Estambul (Turquía), principios del s. XIV.**

<http://www.fixcas.com/cgi-bin/herod.py?KariyeCamii> [captura 30/05/2011]

▼ **Jacques de Besançon, *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine (traducción de Jean de Vignay), París, c. 1480-1490. París, BnF, Ms. Français 244, fol. 27bis v.**

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100140&E=JPEG&Deb=11&Fin=11&Param=C> [captura 30/05/2011]



▲ **Pinturas murales del muro norte de la catedral de Mondoñedo, Lugo (España), siglo XV.**

[http://2.bp.blogspot.com/\\_cfpVM5b9Dg/SAVFbm9MX4I/AAAAAAAC S8/jem2xgf83HU/s400/IMG\\_2158+copia.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_cfpVM5b9Dg/SAVFbm9MX4I/AAAAAAAC S8/jem2xgf83HU/s400/IMG_2158+copia.jpg) [captura 30/05/2011]





# EL PARAÍSO EN EL ISLAM

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

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

**Resumen:** En la escatología musulmana el Paraíso se concibe como la morada definitiva de las almas de los bienaventurados, un lugar de deleite y descanso eterno reservado para los justos en compensación de sus buenas acciones terrenales. Creado a imagen y semejanza del paraíso primigenio habitado por Adán<sup>1</sup>, se halla ubicado en el Cielo<sup>2</sup>, en el lugar donde se encuentra Dios y su trono, y se interpreta inequívoca e invariablemente como un jardín. Para referirse a este lugar destinado a los elegidos, el Corán emplea la palabra árabe *Djanna*<sup>3</sup>.

**Palabras clave:** Jardín del Paraíso; Escatología musulmana; Más Allá; Paraíso celestial islámico

**Abstract:** In Islamic eschatology, Paradise is conceived as the permanent dwelling of the souls of the Blessed, a place of delight and eternal rest reserved for the Just in return for their good deeds on Earth. Created in the image and likeness of the very first Paradise inhabited by Adam, it is located in Heaven, where God and His Throne are directly and consistently portrayed as a garden. In order to refer to this place reserved for the Chosen, the Koran utilizes the Arabic word *Djanna*.

**Keywords:** Garden of Paradise; Muslim Eschatology; The Beyond; Islamic Heavenly Paradise

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

El Paraíso, compendio de todos los placeres a los que el hombre puede aspirar y máxima promesa de felicidad para el musulmán honorable y piadoso, se interpreta en el pensamiento islámico como un lugar idílico situado en el «Más allá», y se representa tradicionalmente como un frondoso jardín recorrido por ríos y arroyos de aguas limpias, plagado de fuentes, en el que crecen flores aromáticas, así como toda clase de árboles que proporcionan prolongada y permanente sombra, rebosantes de deliciosos frutos de toda estación carentes de espinas, que se inclinan hasta el suelo y pueden ser siempre alcanzados sin dificultad, asegurando la subsistencia de sus moradores. Ofrece así una noción antitética del paisaje desértico predominante en la Península Arábiga, cuna de la civilización musulmana. Para los habitantes de este territorio, a menudo privados de alimento y agua, conviviendo con un clima de gran dureza, la descripción de estos goces ultraterrenos equivaldría al cumplimiento de sus sueños insatisfechos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> PÉREZ HIGUERA, M<sup>a</sup> Teresa (1988): p. 39. Para un conocimiento desde la teología islámica de este paraíso terrestre disfrutado por nuestros primeros padres antes de su pecado *vid.* ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): pp. 192-212.

<sup>2</sup> Suras 51,22 y 53,14-15; Es difícil definir a partir de las alusiones coránicas la ubicación del Paraíso. Se tiende a localizar encima del firmamento astrológico, como señala el *Libro de la escala de Mahoma*. *Vid.* MORENO ALCALDE, María (2005): p. 60.

<sup>3</sup> GARDET, Louis (1983): pp. 447-452.

<sup>4</sup> BERNUS-TAYLOR, Marthe (1989): p. 304.

La desaprobación teológica del arte figurativo, acompañada por una propensión del Islam hacia lo simbólico, dio lugar a que la mayoría de las imágenes asociadas al Paraíso en la Edad Media adoptaran una fórmula representativa de carácter básicamente conceptual<sup>5</sup>. En construcciones religiosas y en algunos espacios representativos vinculados al poder, se recurrió a la evocación del jardín celestial a través de la figuración de “una parte por el todo”, es decir, apelando a una sinécdoque visual en la que la presencia de composiciones vegetales aisladas pretendía recrear el jardín celestial en su conjunto. Tal significado trascendente, que excede la mera intención ornamental, se ha atribuido con frecuencia por los estudiosos a los mosaicos de la Gran Mezquita de Damasco, datados en el siglo VIII, que muestran paisajes idealizados acompañados por recreaciones arquitectónicas o, dentro del ámbito andalusí, a las decoraciones de la bóveda central de la *maqsura* de la mezquita de Córdoba, aquella que precede a la entrada del mihrab<sup>6</sup>; a los zócalos del salón del trono o salón de recepciones denominado Salón Rico de la ciudad palatina de *Madīnat al-Zahrā'*<sup>7</sup> o a los muros del oratorio poligonal del palacio taifa de la Aljafería de Zaragoza<sup>8</sup>, todos ellos con superficies de abigarrado ataurique conformado por un sinfín de hojas, flores y frutos bajo los que subyace una estricta simetría. Incluso se ha querido ver este mismo significado en los árboles que adornan las enjutas del arco de entrada al Salón de Comares de la Alhambra de Granada<sup>9</sup>. Esta concepción abreviada del Paraíso triunfó también y paralelamente en objetos diversos de artes suntuarias, tanto de uso litúrgico, como palatino o doméstico.

A diferencia de las metafóricas o conceptuales, las representaciones literales del jardín celestial son mucho más escasas dentro del Islam medieval, localizándose por lo general en trabajos artísticos a pequeña escala, restringidos al ámbito privado y vinculados fundamentalmente con el patronazgo regio o principesco<sup>10</sup>. Ejemplos excepcionales de esta forma de expresión visual lo constituyen algunas piezas de eboraria andalusí de época califal. La vida supraterránea se concibe igualmente como trasunto o imitación de la vida de la corte, por lo que ciertas escenas de iconografía áulica incorporadas en marfiles, pueden ser asimismo interpretadas como escenas paradisiacas, especialmente aquellas en las que se representa la imagen impersonal del soberano rodeado por músicos y cortesanos, situando el *hom* o árbol de la vida como eje de simetría. Con todo, la variante descriptiva alcanzó su máxima expresión en aquellos manuscritos iluminados en los que se visualiza el jardín celestial con todo lujo de detalles. Desafortunadamente solo conservamos códices con esta temática a partir del período tardomedieval, como la copia del *Mi'raj-nama* de Mir Haydar, iluminada en el siglo XV en Herat para el príncipe timurida Shah Rukh, hoy en la Biblioteca Nacional de París, y que está ilustrada con miniaturas que reproducen con gran minuciosidad los jardines del Paraíso, incluyendo la puerta de entrada, sus ríos e incluso los juegos de las huríes.

Asimismo, la propia concepción del jardín islámico asociado a la residencia regia o a la arquitectura doméstica tiene mucho que ver con la evocación nostálgica del Paraíso celestial<sup>11</sup> y debe entenderse como una interpretación escenográfica y descriptiva de su

<sup>5</sup> DENNY, Walter B. (1991): p. 36.

<sup>6</sup> En el zócalo exterior del mihrab se conservan dos paneles muy semejantes a los del Salón Rico de *Madīnat al-Zahrā'*, también de probable interpretación paradisiaca.

<sup>7</sup> ACIÉN ALMANSA, Manuel (1995): p. 186.

<sup>8</sup> Para esta interpretación *vid.* MORENO ALCALDE, María (2005): p. 67.

<sup>9</sup> PÉREZ HIGUERA, M<sup>a</sup> Teresa (1988): p. 41; DENNY, Walter B. (1991): p. 35.

<sup>10</sup> DENNY, Walter B. (1991): p. 36.

<sup>11</sup> Entre otros, *vid.* GRABAR, Oleg (1980): p. 120; RODRÍGUEZ ZAHAR, León (1999): pp. 368-378.

iconografía. Como señala Rustomji, el paralelismo entre esta última morada y los jardines terrenales islámicos es enorme<sup>12</sup>. Muestra de ello es su proliferación, destacando ejemplos en al-Andalus en forma de jardines de crucero desde época califal, como el Jardín Alto de la ciudad palatina de Madīnat al-Zahrā' o, ya en época nazarí, el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada<sup>13</sup>.

### Fuentes escritas

El Corán, el libro sagrado de los musulmanes, hace hincapié en la certeza de una vida futura, de una recompensa final para los piadosos, materializada en la promesa de alcanzar el Paraíso eterno<sup>14</sup> a través de cuantiosas referencias al mismo dispersas en numerosas suras, por lo que es, sin duda, la fuente escrita principal que ha alimentado a lo largo de los siglos la construcción del dogma y de la imagen visual del «Más allá» islámico. El texto revelado no ofrece descripciones sistemáticas, sino visiones fugaces de un mundo de dicha y confort, alentando una interpretación en la que se conjuga espiritualidad, con una manifestación esencialmente materialista, sensorial e incluso en ciertas ocasiones sensual de la última morada.

Encontramos referencias a este jardín celestial como un espacio cercado del tamaño de la tierra y el cielo juntos (3,133 y 57,21); un lugar umbrío poblado de árboles frutales y variadas especies vegetales que proporcionarán alimentos inagotables, con abundancia de agua en forma de ríos o arroyos que fluyen, o fuentes que manan perpetuamente, entre otras, en las suras: 2,25 / 3,15 y 136 / 4,57 / 5,85 y 119 / 9,72 y 89 / 10,9 / 13,23 y 35 / 14,23 / 15,45 / 16,31 / 18,30-31 y 107 / 19,61 / 20,76 / 22,23 / 32,19 / 35,33 / 37,42-43 / 38,50 / 39,73 / 43,73 / 44,52 y 55 / 47,12 y 15 / 52,17 y 22 / 55,46-78 / 56,12-20 / 61,12 / 65,11 / 69,22-23 / 70,35 / 76,12 y 14 / 77,42 / 78,32.

Tan solo en un pasaje (sura 47,16-17), el Corán define con precisión la naturaleza de los ríos que lo recorren, aunque no su número, indicando que serán de agua, leche, vino y miel. También especifica que las fuentes estarán aromatizadas con alcanfor o jengibre (76,5-6 y 17-18). Las especies vegetales que lo pueblan, con frecuencia apenas detalladas, se describen ocasionalmente como parras, palmeras y granados (sura 55,68).

Según el libro sagrado, a los bienaventurados les aguardan de igual forma en este Paraíso selectos goces permanentes vinculados con la pompa regia, como el disfrute de excelentes moradas en forma de pabellones (suras 58,12; 13,24 y 19,73), la posesión de suntuosas joyas, espléndidas vestimentas de seda o el uso de delicados perfumes (suras 18,31 / 22,23 / 35,33 / 44,53 y 74,12). La vida paradisiaca se describe como una recepción cortesana, acompañada de conciertos y danzas. Se hace hincapié en la celebración de elegantes banquetes en los que se degustarán vino y licores presentados en magníficos recipientes: copas, vasos y cráteras de vidrio o metales preciosos (suras 52, 20-24 / 56,17 / 76,19-21) servidos por efebos (12,17; 16,10) y bellas muchachas, y también se hace alusión a otros placeres de carácter más sensual, como el insinuado disfrute de esposas puras o huríes, es decir, jóvenes vírgenes que se ofrecerán para el deleite carnal de los elegidos (suras 2,25 / 3,15 / 4,57 / 38,52 / 43,70 / 44,54-56 / 55,72 y 70-72 / 78,33). Los habitantes del Edén estarán sentados en tronos (sura 15,44), acostados en divanes (18,30), o bien reclinados en sofás o estrados (86 y 52,20) con frecuencia acomodados sobre cojines o tapices (55,45 o 56,10).

<sup>12</sup> Vid. RUSTOMJI, Nerina (2008).

<sup>13</sup> RUGGLES, D. Fairchild (2000): pp. 53-85 y 181-208.

<sup>14</sup> PAREJA CASAÑAS, Félix (1952-1954): vol. II, pp. 490-491.

Los placeres del Paraíso estimularán todos los sentidos y el aire que se respirará en este ámbito tendrá olor a almizcle (83,23-28, 35); alcanfor (76,5-22) y jengibre (52,19).

Junto a las satisfacciones de orden material, los bienaventurados encontrarán en el Paraíso otros disfrutes de carácter espiritual. Vivirán allí una vida feliz, en paz, sin odio, ni dolor ni cansancio, ni pena, ni miedo ni vergüenza. Incluso en algunos pasajes se vislumbra la insinuación a un goce superior reservado a ciertos elegidos, relacionado con la fijación del alma en la contemplación eterna de Dios (9,72).

En el Oriente araboislámico, las numerosas referencias coránicas estimularon la aparición ya desde el siglo I de la Hégira (siglo VII de nuestra era), de numerosos hadices (*hadīths*) –recopilaciones de los hechos y dichos del Profeta– dedicados a describir el Paraíso y su vida en él, de los que se realizaron diferentes compilaciones en siglos sucesivos, como la llevada a cabo por el andalusí ‘Abd al-Malik b. Habīb (h. 852) bajo el título *Kitāb waf al-Firdaws (Libro de la descripción del Paraíso)*<sup>15</sup> o la reunida por el cordobés Ibn Waddāh (h. 900)<sup>16</sup>. Muy significativo resulta también el ciclo atribuido a Ibn ‘Abbās, pariente de Mahoma, que fue titulado *Corte de la Santidad*, en cuyos pasajes se describe la vida en el Más allá como una fiesta cortesana, acompañada de música y bailes<sup>17</sup>. Precisamente un *hadīth* muy divulgado de este autor organizaba jerárquicamente el Paraíso en siete u ocho mansiones o moradas celestiales, en las que se distribuía a las diferentes categorías de elegidos según sus méritos, en antítesis simétrica con los siete pisos infernales. Cada uno de estos jardines poseía un nombre distinto, que variaba, al igual que su número, en las distintas redacciones del texto<sup>18</sup>. Algunos *hadīths* llegaban a prometer incluso extraordinarias satisfacciones espirituales a los creyentes, como la contemplación de la faz divina, aunque ello contradiga la tradición según la cual los hombres son incapaces de soportar incluso el simple reflejo de su luz<sup>19</sup>.

Precisamente este conjunto de tradiciones proféticas alentaron el surgimiento de la célebre leyenda de la Ascensión o Escala de Mahoma (*Mi'rāy*), de la que existen varias versiones, en la que el Profeta narra en primera persona su viaje una noche a Jerusalén (*Isrā'*) y su ascensión al Más Allá (*Mi'rāy*). Un periplo que le permitirá recorrer los siete cielos, hasta llegar al octavo, donde se describe la existencia de siete Paraísos diferenciados, cada uno con nombre propio, todos ajardinados y cercados por un muro de materiales preciosos y gemas, cada uno más espléndido que el anterior, siendo el último la casa Dios, es decir, el espacio reservado para los mejores y más piadosos creyentes<sup>20</sup>.

### Extensión geográfica y cronológica

La unidad conceptual subyacente a la civilización islámica generó una noción y representación iconográfica del Paraíso común a todos aquellos territorios sometidos a esta religión ya desde el siglo VII y a lo largo de todo el período medieval. En esta etapa, son especialmente interesantes las manifestaciones artísticas vinculadas con el Califato oriental, en concreto las producidas por Omeyyas y Abasíes, así como las surgidas en el Califato occidental, atribuidas a las sucesivas dinastías que gobernaron al-Andalus y el Norte de África.

<sup>15</sup> MONFERRER SALAS, Juan Pedro (2005): pp. 47-80.

<sup>16</sup> Vid. *Libro de la Escala de Mahoma* (1996): p. 12.

<sup>17</sup> ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): pp. 308-309.

<sup>18</sup> ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): pp. 227-228.

<sup>19</sup> BERNUS-TAYLOR, Marthe (1989): p. 304.

<sup>20</sup> *Libro de la Escala de Mahoma* (1996): pp. 86 y 89; MORENO ALCALDE, María (2005): pp. 60 y 63.

Esta iconografía se mantuvo vigente en época moderna bajo la dinastía Otomana, extendiéndose al ámbito indomusulmán y perpetuándose hasta la actualidad con escasas variantes en aquellos territorios que participan del credo islámico.

### Soportes y técnicas

Gran variedad de soportes y técnicas han sido utilizados para plasmar en el Islam medieval la iconografía del Paraíso: pinturas, placas de mármol o estuco talladas, cerámica, mosaico, piezas eborarias, textiles, iluminación de manuscritos...

### Precedentes, transformaciones y proyección

La imagen del Paraíso como jardín es una idea muy extendida entre los pueblos orientales desde los tiempos primitivos de la humanidad<sup>21</sup>. En la literatura de la creación sumeria, por ejemplo, el edén “Dilmun” es concebido como un rico y fértil paraíso<sup>22</sup>. Igualmente se advierte este concepto en la Antigüedad pagana, recreada con frecuencia en la literatura clásica bajo la noción de *locus amoenus* e incluso identificada en la mitología con un lugar llamado Campos Elísios<sup>23</sup>. Se trata además de una creencia común asimilada en la escatología de las otras dos religiones del Libro, Cristianismo y Judaísmo, que servirán en buena medida de inspiración para el Islamismo<sup>24</sup>.

Es, por tanto, difícil determinar el origen de la imagen coránica del jardín celestial. Debió estar influida sin duda por descripciones judeocristianas, a las que se agregaron las propias tradiciones locales árabes y la herencia persa. Como también sucedió con sus manifestaciones culturales, artísticas o científicas, la civilización islámica fue capaz de fusionar elementos específicos de otras tradiciones, recreándolos de forma novedosa y dotándolos de una impronta propia y original.

En la Arabia preislámica existía una tradición autóctona pagana de jardines sagrados. Por ejemplo, se sabe que la diosa Al-Uzza tenía un jardín sagrado en el oasis de Nakla y que el sumo sacerdote Maslamah de Yamama, un monoteísta que rendía culto al “Dios único” (al-Rahmān), era propietario del denominado Hadiqat al-Rahmān (Jardín de El Misericordioso)<sup>25</sup>. Incluso este concepto se retrotrae aún más atrás en el tiempo, a la civilización persa, pues el capítulo II del libro *Vendidad* del Zend Avesta ya describe el Paraíso primordial, construido por Yima siguiendo las órdenes de Ahura Mazda, como un vergel<sup>26</sup>. No hay que olvidar

<sup>21</sup> FRAZER, James George (1997); RUBIÓ Y TUDURÍ, Nicolás María (1981).

<sup>22</sup> REINHART, A. Kevin (1992): p. 15.

<sup>23</sup> *Odisea*, IV, 565. *Vid.* CURTIUS, Ernst Robert (1955): vol. I, pp. 267 y ss.

<sup>24</sup> Además de la tradición judeocristiana rastreada en el Antiguo Testamento, Andrae considera que el paraíso coránico fue influido también por la descripción de San Efrén, un monje sirio que vivió en el siglo IV y que escribió *Los himnos del Paraíso*, pues esta obra refleja un jardín muy parecido al que describe el Corán. *Vid.* ANDRAE, Tor (1955): pp. 152-153.

<sup>25</sup> RODRÍGUEZ ZAHAR, León (1999): p. 365.

<sup>26</sup> “*Construye un Var (¿campo?) de cuatro lados, ahí correrán las aguas... establecerás las aves en las riberas, en un verdor eterno con una pastura excelente... construirás una mansión con un balcón y salas exteriores... aportarás las plantas más altas y las más perfumadas... y todas las semillas de frutos, los más exquisitos y los más perfumados... en la parte superior harás nueve caminos, en la parte media, seis y en la inferior tres... El paraíso estará habitado por hombres y toda la variedad de especies animales y aves perfectos, sin ningún defecto*”. Citado en RODRÍGUEZ ZAHAR, León (1999): p. 366.

además que la palabra paraíso significa “jardín rodeado de muros”, derivando etimológicamente de los términos persas *pairi* (alrededor) y *daeza* (muro)<sup>27</sup>.

La concepción musulmana del jardín del Paraíso y muchos de sus rasgos descriptivos se proyectarán en Occidente en época medieval y contaminarán con frecuencia las manifestaciones iconográficas cristianas del Más Allá, asociadas habitualmente con el tema del Juicio Final, gracias a los intercambios culturales con el mundo islámico. El relato de *La escala de Mahoma* fue conocido en la Europa cristiana a partir del siglo IX<sup>28</sup>, propiciando en gran medida la aparición de leyendas en verso, como por ejemplo el poema titulado *Le vergier du paradis*, publicado por Jubinal<sup>29</sup> o la obra lírica de un anónimo trovador provenzal denominada *Cour du paradis*<sup>30</sup>, ambas datadas en el siglo XIII, que alentarán las representaciones visuales.

### Temas afines

En el Paraíso se localiza el gran árbol de la felicidad, al que se denomina Tubá, “árbol de la alegría y del deleite”<sup>31</sup>, el cual se identifica con el *Hom*, el árbol de la vida o de la inmortalidad, que se concibe bajo diferentes aspectos, pero respetando siempre el tradicional eje de simetría y cuya concepción se remonta a la mitología oriental<sup>32</sup>:

*“Tubà es para quien me ha visto y me ha sido fiel, y lo es también para quien me es fiel sin haberme visto”. En esto que le preguntó un hombre: “Pero, ¿qué es Tubà joh, Enviado de Dios!?” , respondiéndole el Profeta: “Un árbol que hay en el Paraíso llamado Tubà, a cuya sombra marcha el jinete durante cien años sin lograr salir de ella. Sus guijarros son rubíes rojos, su tierra almizcle blanco, su limo ámbar gris, sus dunas alcanfor amarillo, su tronco un berilo verde, sus ramas brocado de seda fina y seda gruesa recamada en oro, sus flores prados dorados, sus hojas frescas y verdes, su barro mantos de oro, su resina jengibre, sus ramas azafrán, las cortezas arden sin leña. De su raíz fluyen los ríos al-Salsabil, al-Ma’in y al-Rahiq y a su sombra se halla la asamblea y el lugar de reunión de la gente del Paraíso”<sup>33</sup>.*

### Selección de obras

- Mosaicos del patio de la Gran Mezquita de Damasco (Siria), siglo VIII.
- Cúpula delante del mihrab de la mezquita de Córdoba (España), siglo X.
- Panel del zócalo del Salón Rico de Madīnat al-Zahrā’ (España), siglo X.

<sup>27</sup> MOYNIHAN, Elisabeth B. (1979): p. 1; BERNUS-TAYLOR, Marthe (1989): p. 303.

<sup>28</sup> *Libro de la escala de Mahoma* (1996): p. 13.

<sup>29</sup> ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): p. 306.

<sup>30</sup> ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): pp. 307-308.

<sup>31</sup> MORENO ALCALDE, María (2005): pp. 61-62. *Vid.* asimismo *Libro de la Escala de Mahoma* (1996): p. 93, y ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): pp. 234-335.

<sup>32</sup> En relación con el *hom* *vid.* LECHLER, Georg (1937).

<sup>33</sup> *Kitāb waf al-Firdaws (Libro de la descripción del Paraíso)* en MONFERRER SALAS, Juan Pedro (2005): pp. 53-54.

- Detalle del panel frontal de la arqueta de Leyre, principios siglo XI. Pamplona, Museo de Navarra (España).
- Patio de los Leones, Alhambra de Granada (España), siglo XV.
- *Los ángeles entregando presentes a los que asisten a la narración de fábulas. Mi'raj-nama*, 1436. Herat (Afganistán). París, BnF, Ms. Suppl. Turc, 190, fol. 49v.

## Bibliografía

ACIÉN ALMANSA, Manuel (1995): “Materiales e hipótesis para una interpretación del Salón de ‘Abd al-Rahmān al-Nasir’”. En: VALLEJO TRIANO, Antonio (coord.): *Madīnat al-Zahrā’. El salón de ‘Abd al-Rahmān III*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Córdoba, pp. 177-191.

ANDRAE, Tor (1955): *Les origines de l’Islam et le Christianisme*. Librairie d’Amérique et d’Orient, París.

ASÍN PALACIOS, Miguel (1984): *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, 4ª edición. Hiperión, Madrid.

BERNUS-TAYLOR, Marthe (1989): “Vie mystique et jardin de paradis”. En: *Arabesques et jardins de paradis. Collections françaises d’art islamique*, catálogo de la exposición (Musée du Louvre, 16 octubre 1989 - 15 enero 1990). Réunion des Musées Nationaux, París, pp. 303-309.

*El Corán* (2005): introducción, traducción y notas de Juan Vernet. Planeta, Barcelona.

CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2 vols.

DENNY, Walter B. (1991): “Reflections of Paradise in Islamic Art”. En: BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. (eds.): *Images of Paradise in Islamic Art*, catálogo de la exposición (Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, 26 marzo - 19 mayo 1991). Hanover, pp. 33-43.

FRAZER, James George (1997): *La rama dorada: magia y religión*, 2ª edición. Fondo de Cultura Económica, México.

GARDET, Louis (1983): “Djanna”. En: *Encyclopaedia of Islam*. Brill, Leiden, t. II, pp. 447-452.

GRABAR, Oleg (1980): *La Alhambra, iconografía, formas y valores*. Alianza Editorial, Madrid.

LECHLER, Georg (1937): “The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures”, *Ars Islamica*, vol. IV, pp. 369-416.

*Libro de la escala de Mahoma, según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena* (1996): traducción de José Luis Oliver Domingo. Siruela, Madrid.

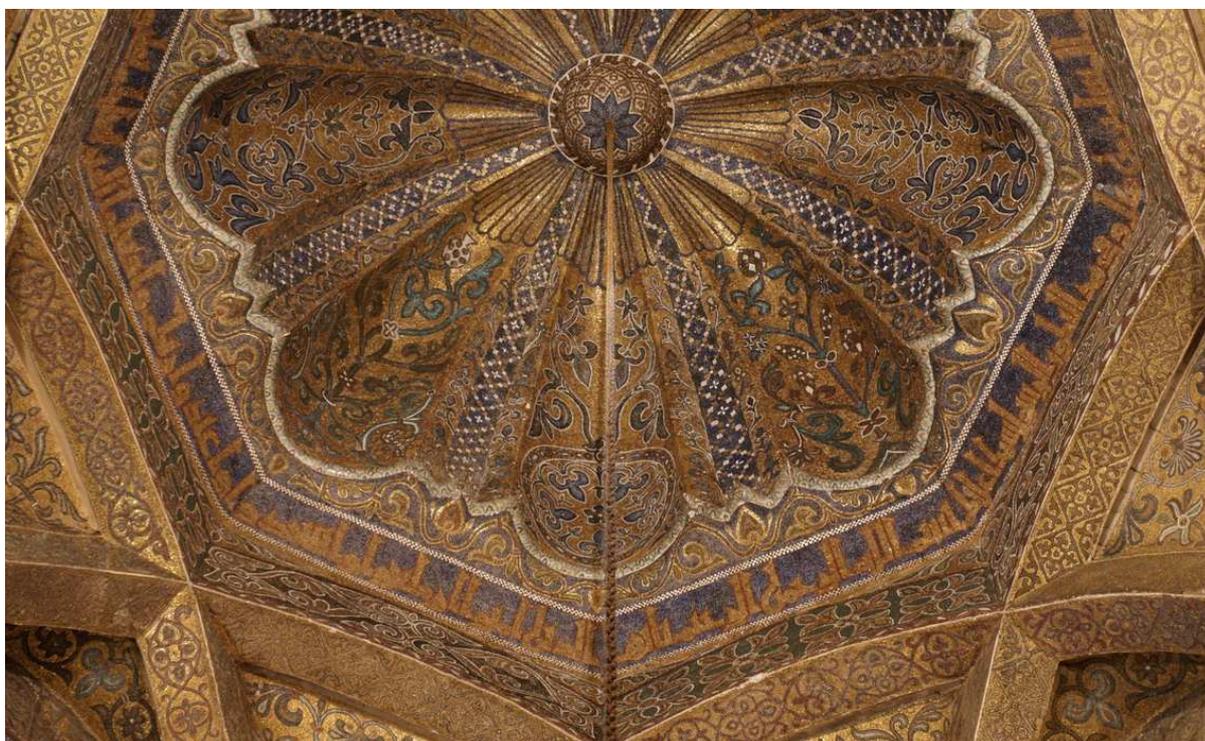
MONFERRER SALAS, Juan Pedro (2005): “Descripciones del Paraíso”. En: ABUMALHAM, Montserrat (coord.): *Textos fundamentales de la tradición religiosa musulmana*. Trotta, Madrid, pp. 47-80.

- MORENO ALCALDE, María (2005): “El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana”, *Anales de Historia del Arte*, nº 15, pp. 51-86. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0505110051A/31141>
- MOYNIHAN, Elizabeth B. (1979): *Paradis as a Garden in Persia and Mughal India*. G. Braziller, New York.
- PAREJA CASAÑAS, Félix M. (1952-1954): *Islamología*. Editorial Razón y Fe, Madrid, 2 vols.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1980): “Fuentes orientales e islámicas para la representación del paraíso en el arte medieval de Occidente”. En: *III Congreso Español de Historia del Arte: ponencias y comunicaciones (Resúmenes)* (Sevilla, 8-12 diciembre 1980). Sevilla, pp. 122-123.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1988): “El jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval”, *Archivo Español de Arte*, t. LXI, nº 241, pp. 37-52.
- REINHART, A. Kevin (1992): “The Here and the Hereafter in Islamic Religious Thought”. En: BLAIR, Sheila S.; BLOOM, Jonathan M. (eds.): *Images of Paradise in Islamic Art*, catálogo de la exposición (Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, 26 marzo - 19 mayo 1991), Hanover, pp. 15-23.
- RODRÍGUEZ ZAHAR, León (1999): “Imágenes del paraíso en los jardines islámicos”, *Estudios de Asia y África*, vol. XXXIV, pp. 361-378.
- RUBIÓ Y TURIDÍ, Nicolás María (1981): *Del paraíso al jardín latino*. Tusquets, Barcelona.
- RUGGLES, D. Fairchild (2000): *Gardens, Landscape and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- RUSTOMJI, Nerina (2008): *The Garden and the Fire. Heaven and Hell in Islamic Culture*. Columbia University Press, Nueva York.



**Mosaicos del patio de la Gran Mezquita de Damasco (Siria), s. VIII**

<http://thewanderingscot.com/wp-content/uploads/2010/03/Umyyad-Mosaic.jpg> [captura 31/05/2011]



**Cúpula delante del mihrab de la mezquita de Córdoba (España), s. X**

[foto: Fco. de Asís García]



▲ Panel del zócalo del Salón Rico de Madīnat al-Zahrā' (España), s. X.

◀ Detalle del panel frontal de la Arqueta de Leyre, principios del s. XI. Pamplona, Museo de Navarra (España).

[foto: Fco. de Asís García]

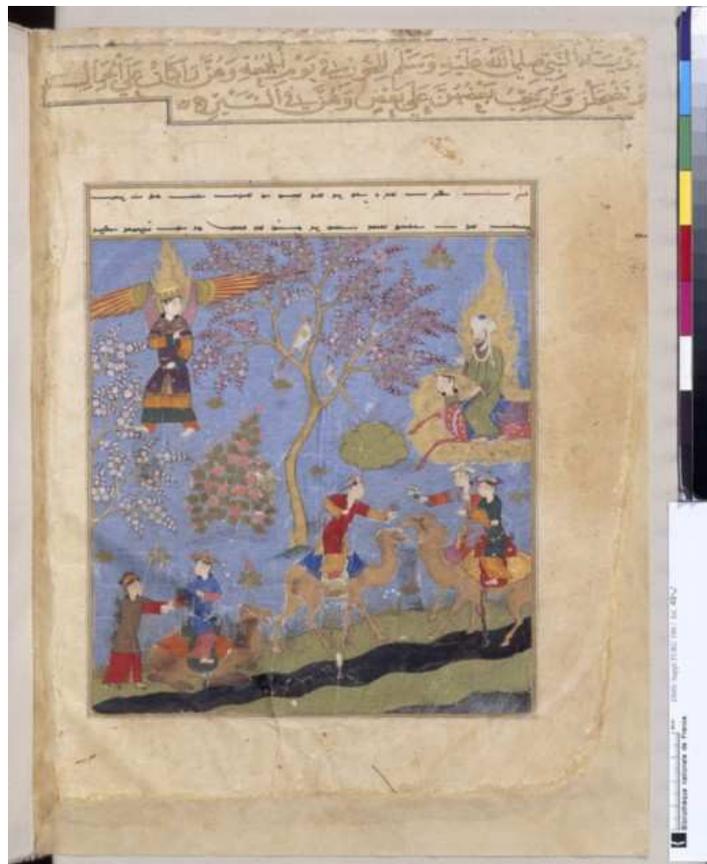


▲ **Patio de los Leones, Alhambra de Granada (España), s. XIV.**

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/80525560\\_0eb2c1d54a\\_o.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/80525560_0eb2c1d54a_o.jpg)  
[captura 31/05/2011]

► **Los ángeles entregando presentes a los que asisten a la narración de fábulas, *Mi'raj-nama*, 1436, Herat (Afganistán). París, BnF, Ms. Suppl. Turc, 190, fol. 49v.**

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=46&M=imageseule> [captura 31/05/2011]





# LOS SANTOS MÉDICOS COSME Y DAMIÁN

Mónica Ann WALKER VADILLO

University of Waterloo  
Department of French Studies  
mawalk01@ghis.uwm.edu

**Resumen:** Los Santos Médicos Cosme y Damián fueron los patronos de los médicos, cirujanos, boticarios y barberos. Se les invocaba contra la peste, pero sobre todo, se les invocaba contra el muermo, la inflamación de las glándulas, la tiña, las afecciones renales, los cálculos, las inflamaciones de vientre y la incontinencia urinaria infantil<sup>1</sup>. También se convirtieron en patronos de los hospitales y se crearon cofradías en nombre de San Cosme.

Cosme y Damián nacieron en Arabia en el siglo III d.C.<sup>2</sup>. Eran hermanos gemelos y tanto ellos como sus otros tres hermanos perdieron a su padre cuando eran pequeños. Su madre, una mujer de grandes virtudes cristianas, los educó en la fe cristiana. Nos cuenta la leyenda que ambos aprendieron medicina en Siria y que ejercieron esta noble profesión en Egea (hoy Ayás), Cilicia<sup>3</sup>. Allí aplicaron sus conocimientos médicos tanto a personas como a animales y con gran pericia curaban cualquier tipo de enfermedad. Aún así, cuando todo les fallaba su fe ciega en Dios les favorecía para poder obrar milagros. Éste don atrajo a muchas personas deseosas de curarse, fuesen éstas cristianas o no. De hecho, muchos de sus pacientes no creyentes se convirtieron a la fe cristiana después de su curación<sup>4</sup>. Cosme y Damián ejercían su profesión más por devoción que por las ganancias que podían obtener ya que se negaban a cobrar por sus servicios<sup>5</sup>. Los hermanos vivieron en tiempos del emperador Diocleciano (284-305), uno de los perseguidores más acérrimos que ha conocido la historia del cristianismo. En ésta época, Lisias, el gobernador de Egea, estaba bajo órdenes estrictas de Diocleciano de neutralizar a los cristianos. La fama y la reputación que rodeaba a los médicos milagrosos no podían pasar desapercibidas para el gobernador quien les hizo llamar junto con sus otros tres hermanos, Antimo, Leoncio y Euprepio. Siguiendo el Edicto en Contra de los Cristianos decretado por Diocleciano, Lisias les dio la opción de apostatar o morir. Sin embargo, con la pretensión de que renegaran de su fe, los hermanos fueron sometidos a toda clase de torturas, físicas y morales. Pero ni los intentos de ahogar a los hermanos ni de quemarlos ni descoyuntarlos ni de crucificarlos y lapidarlos obraron efecto ya que un ángel siempre les salvaba. Tan sólo la decapitación pudo con ellos. Después de muertos también obraron milagros, contándose entre los más famosos la presencia de un camello en su entierro para explicar a los allí reunidos cómo enterrarlos y el trasplante de una pierna que realizaron los hermanos.

**Palabras clave:** Santos; Medicina; Cosme; Damián; Hagiografía

**Abstract:** Cosmas and Damian were the patron saints of doctors, surgeons, pharmacists, and barbers. They were invoked against the plague, the swelling of glands, ringworms, kidney problems, stones, inflammation of the tummy, and child urinary incontinence<sup>6</sup>. They were also the patron saints of hospitals and many brotherhoods were created under their auspice.

---

<sup>1</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 342.

<sup>2</sup> JACOBO DE LA VORÁGINE (s. XIII) (ed. 2004): pp. 615-618.

<sup>3</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): p. 255.

<sup>4</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 337.

<sup>5</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 337.

<sup>6</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 342.

Cosmas and Damian were born in the 3<sup>rd</sup> century A.D.<sup>7</sup> They were twin brothers and, alongside their other three brothers, they lost their father at a very early age. Their mother, a woman with great Christian virtues, educated them in the Christian faith. Their legend tells us that both of them became doctors in Syria and they practiced this noble profession in Egea, Cilicia.<sup>8</sup> In this area, they applied their medical knowledge to anybody that needed it, including animals, and with great skill they cured every type of illness. Regardless, when everything else failed, their faith in God helped them perform miracles. This gift attracted a great number of people that wanted to heal, being themselves Christians or not. In fact, many patients that were non-believers became Christians themselves after they were healed.<sup>9</sup> Cosmas and Damian were devoted to their profession and they rejected any type of monetary gain for their services.<sup>10</sup> The brothers lived during the time of the Roman emperor Diocletian (283-305), one of the most vicious persecutors of Christians. In this time period, Lysias, the governor of Egea, was under strict orders from Diocletian to neutralize the Christians. The fame and reputation that surrounded the twin brothers could not be overlooked by the governor who asked them to present themselves to him alongside their other three brothers, Antimus, Leoncius and Euprepus. Following the Edict against Christians decreed by Diocletian, Lysias gave them the option to apostate or to die. Nevertheless, under the pretence to force them to reject their faith, all the brothers were subjected to all kinds of tortures, moral and physical. But neither the attempts to drown the brothers, nor burn them, nor tore them apart, nor crucify them or lapidate them had any effect since an angel always came to help them. In the end, they were decapitated. Nevertheless, even after their death they performed miracles, counting among the most famous ones the presence of a camel in their funeral to tell the people how they were supposed to be buried, or the transplant of a leg.

**Keywords:** Saints; Medicine; Cosmas; Damian; Hagiography.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

Una de las primeras representaciones que se tiene de los Santos Cosme y Damián muestra a los hermanos con la corona de su martirio sin ningún otro atributo. Sin embargo, muchas de las representaciones medievales que hoy tenemos de los Santos Médicos tienen que ver con su función como practicantes del arte de la medicina. Como tales, los Santos Cosme y Damián pueden aparecer con los atributos típicos de esta profesión. Así pues se les puede representar con un recipiente para contener medicinas, el bocal, e instrumentos quirúrgicos<sup>11</sup>. También se les representa con un frasco de vidrio, lleno de orina para analizar el color y los posos de la orina del enfermo. Así mismo podemos encontrar la espátula como uno de sus símbolos, ya que se usaba para mezclar y aplicar medicamentos. Otros atributos son una bolsa de piel, una caja de medicamentos, peines, pinzas, punzones de hueso para hacer sangrías, una flecha y una redoma<sup>12</sup>. Su vestimenta puede variar dependiendo de si se les representa como personajes de la época romana –con túnica y manto–, o como hombres

---

<sup>7</sup> JACOBO DE LA VORÁGINE (s. XIII) (ed. 2004): pp. 615-618.

<sup>8</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): p. 255.

<sup>9</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 337.

<sup>10</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 337.

<sup>11</sup> Hay que recordar que los Santos Cosme y Damián no sólo eran los patronos de los médicos. También lo eran de otros gremios y cofradías profesionales tales como los farmacéuticos, los barberos y peluqueros, etc., y sus atributos también se les fueron conferidos a los Santos Cosme y Damián. Véase LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): p. 258.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ, Ramón Jordi (1973): pp. 7-8; RÉAU, Louis (1997): p. 342.

contemporáneos al artista<sup>13</sup>. A veces pueden estar representados con túnica forrada y con tocados con caperuza o gorro cilíndrico –antigua manera de impresionar a los pacientes–<sup>14</sup>. Existe otro tipo de iconografía de los Santos Cosme y Damián relacionada con imágenes votivas o devocionales que tenían un carácter profiláctico o de protección contra la enfermedad<sup>15</sup>. En estas imágenes los hermanos suelen aparecer junto con la Virgen María, el Niño Jesús y otros santos que también eran considerados médicos o sanadores, como San Roque, San Sebastián o San Pantaleón. Este grupo se convierte en una “sagrada conversación”, es decir, personajes que nunca vivieron en la misma época se reúnen entorno a la Virgen María y el Niño Jesús.

### Fuentes escritas

Las fuentes que nos cuentan la vida de los Santos Cosme y Damián aparecen recogidas en los siguientes textos:

- *Acta sanctorum*, 27 Septiembre (Bruselas, Culture et Civilisation, 1965-1970, p. 432). Esta fuente narra la historia de los Santos Cosme y Damián. Ver *Resumen* para la narración completa.
- Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada* (Madrid, Alianza Forma, 2004, vol. 2, pp. 615-618). Esta fuente toma como base la leyenda de los Santos del *Acta sanctorum*. Ver *Resumen* para la narración completa.
- Procopio de Cesarea, *De Aedificis, Libro I* (Harvard, Loeb Classical Library, 1940): “En la parte más lejana de la bahía, en un terreno que se eleva en una empinada cuesta, se encuentra un santuario dedicado desde tiempos antiguos a los Santos Cosme y Damián. Cuando el mismo emperador enfermó gravemente, dando la apariencia de estar casi muerto (de hecho los médicos se habían dado por vencidos y lo contaban ya entre los muertos), éstos santos se le aparecieron en una visión e inesperadamente le salvaron la vida en contra de todo razonamiento humano y el emperador se levantó. En gratitud, el emperador les compensó como tan solo un mortal puede, cambiando y remodelando enteramente el edificio viejo, el cual era antiestético e innoble y no era digno de estar dedicado a tan poderosos santos, y él hizo la iglesia más bella y grande e hizo que se llenara de una brillante luz y añadió muchas otras cosas que no tenía antes. Así pues, cuando cualquier persona se encuentra asediada por una enfermedad que está fuera del control de los médicos, desesperados por estar desahuciados se van a refugiar en la única esperanza que tienen, y llevados en barcas son transportados a través de la bahía hasta esta iglesia. Y según entran por el vano pueden ver inmediatamente el santuario como si estuvieran en una acrópolis, el edificio orgulloso en la gratitud del emperador y permitiendo al pueblo gozar de la esperanza que este santuario ofrece”.
- San Gregorio de Tours, *De gloria martyrionum*, editado por R. Van Dam (Liverpool, Liverpool University Press) escribe: “Los dos hermanos gemelos Cosme y Damián, médicos de profesión, después que se hicieron cristianos, espantaban las enfermedades por el solo mérito de sus virtudes y la intervención de sus oraciones [...]. Coronados tras diversos martirios, se juntaron en el cielo y hacen a favor de sus compatriotas numerosos milagros. Porque, si algún enfermo acude lleno de fe a orar sobre su tumba, al momento obtiene curación. Muchos refieren también que estos Santos se aparecen en sueños a los

<sup>13</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996), p. 258.

<sup>14</sup> REÁU, Louis (1997), p. 342.

<sup>15</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996), p. 259.

enfermos indicándoles lo que deben hacer, y luego que lo ejecutan, se encuentran curados. Sobre esto yo he oído referir muchas cosas que sería demasiado largo de contar, estimando que con lo dicho es suficiente”.

### Extensión geográfica y cronológica

Los Santos Cosme y Damián son dos de los santos sanadores más populares que existen en la hagiografía cristiana desde su martirio en el siglo III d.C. hasta nuestros días. Su culto se extendió desde el imperio Bizantino, patrocinado por el emperador Justiniano y Teodosio II, hasta Inglaterra, pasando por todo el continente europeo<sup>16</sup>. El culto de los Santos Cosme y Damián llegó a Roma en el siglo VI, donde se les dedicó una iglesia en el Foro<sup>17</sup>. Más tarde, en la zona de la Toscana, estos dos santos se convirtieron en los patronos de la familia Médicis de Florencia, ya que antes de convertirse en banqueros eran miembros de la corporación de los médicos y boticarios<sup>18</sup>. En Francia se hicieron muy populares en el siglo XII, especialmente después de que Juan de Beaumont, señor de Luzarches, trajera consigo las reliquias de ambos santos desde Jerusalén<sup>19</sup>. También en España se dedicaron monasterios e iglesias en León, Oviedo, Burgos o Valencia a partir del siglo IX<sup>20</sup>. Se dice que San Isidoro de Sevilla, en el siglo VII, puso las estatuas de los Santos Cosme y Damián en un lugar prominente en su botica<sup>21</sup>. Alemania, especialmente Bremen y Bamberg, llegó a poner en duda la autenticidad de las reliquias francesas al proclamar que ellos poseían las reliquias verdaderas de éstos santos, las cuales fueron reunidas en la iglesia de San Miguel de Munich<sup>22</sup>. También en Colonia hubo monasterios dedicados a los Santos Médicos a partir del siglo IX, pero eran particularmente venerados en las abadías de Essen, Renania, Liesborn, Westfalia, Kaufbeuren y Suabia<sup>23</sup>. Su culto se extendió asimismo por los países eslavos, y hasta en Cracovia se dedicó una capilla a estos santos en la Iglesia de Nuestra Señora. Su popularidad justifica la abundancia de representaciones que han llegado hasta nosotros en el mundo medieval. Es interesante remarcar que en el este se les representaba a través de los iconos, mientras que en el oeste abundaban más los ciclos iconográficos de los hermanos.

### Soportes y técnicas

La iconografía de los Santos Cosme y Damián aparece representada en una amplia variedad de manifestaciones artísticas: escultura, pintura, miniatura, vidriera y objetos litúrgicos. Es interesante observar que los mismos materiales de los iconos que representaban a estos Santos, eran usados en remedios caseros para curar enfermedades como indican algunas fuentes escritas<sup>24</sup>.

<sup>16</sup> RÉAU, Louis (1997): pp. 340-341.

<sup>17</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 340.

<sup>18</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 341.

<sup>19</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 341.

<sup>20</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): pp. 257-258.

<sup>21</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): p. 257. López Campuzano cita a Fray Justo Pérez de Urbel como fuente.

<sup>22</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 341.

<sup>23</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 341.

<sup>24</sup> MAGOULIAS, Harry J. (1967): pp. 229-230. Magoulias menciona que una mujer que poseía imágenes de los santos en su casa, cuando se sintió enfermar de gravedad rascó uno de los iconos de los santos y tras diluir el

## Precedentes, transformaciones y proyección

Según Louis Réau, y citando a los mitólogos alemanes Lucios y Deubner, los Santos gemelos –pues gemelos eran Cosme y Damián– no sólo eran los equivalentes de los Dióscuros Cástor y Pólux, sino sus duplicaciones, lo que explicaría su rápida popularidad al ocupar el lugar dejado por los héroes sanadores de la mitología pagana<sup>25</sup>. A pesar de que esta identificación puede ser algo discutible según Réau, sí es verdad que la Iglesia cristiana se ha servido de ellos como sustitutos de los Dióscuros, e incluso permitió que, partir del siglo IV, se les venerara en los recintos pertenecientes a Esculapio<sup>26</sup>. De hecho, la basílica puesta bajo su advocación en Constantinopla estaba rodeada día y noche por enfermos que practicaban el rito de *incubatio*, igual que en los templos de Esculapio<sup>27</sup>. Los Santos Cosme y Damián ocuparon pues el lugar que dejaron los héroes sanadores y Esculapio, no sólo como médicos sanadores sino usurpando la forma de curar de estas figuras. Es posible identificar algunas iglesias dedicadas a los Santos Médicos donde se practicaba el *incubatio*, por ejemplo en Santa María la Antigua en Roma. Las prácticas eran las mismas, sin embargo sólo las de los Santos Médicos eran consideradas milagrosas. Por otro lado, los iconos de los Santos Cosme y Damián eran usados como amuletos o como remedios en contra de la enfermedad, dos prácticas consideradas mágicas o supersticiosas si no hubieran llevado la imagen de los Santos Médicos cristianos.

## Prefiguras y temas afines

Como Santos Médicos, Cosme y Damián se podrían relacionar con otros santos afines, venerados también por sus poderes curativos. Entre los santos con los que se relacionan se puede enumerar a San Lucas, San Pantaleón, San Sebastián y San Roque.

## Selección de obras

- *Cosme y Damián presentan su corona de mártires a Cristo*. Mosaico absidal de la iglesia de los Santos Cosme y Damián, Roma (Italia), s. VI.
- *Santos Cosme y Damián*. Capilla de los cirujanos, fresco situado en la pared occidental de la iglesia de Santa María la Antigua, Roma (Italia), ca. 705-707.
- *Los Santos Cosme y Damián*. Escultura. Catedral de Salisbury (Inglaterra), ca. 1220.
- Fra Angélico, *Retablo de San Marcos*, 1438-1440, predela, temple sobre tabla: *Los Santos Cosme y Damián curan a Paladia; Paladia ofrece tres huevos a Damián* (Washington, National Gallery of Art); *Cosme y Damián ante Lisias* (Múnich, Alte Pinakothek); *Cosme y Damián salvados de la hoguera* (Dublín, National Gallery of Ireland); *Cosme y Damián decapitados* (París, Musée du Louvre); *El entierro de los Santos Cosme y Damián*

---

polvo en un vaso de agua, milagrosamente se curó. Esto confirma la creencia en que los materiales con los que se creaban los iconos poseían propiedades milagrosas. No sólo los materiales, sino los iconos en sí mismos podían funcionar como amuletos en contra de la enfermedad y de los accidentes. Magoulias menciona el caso de una pareja de Laodicea como ejemplo del uso de un icono de los Santos Cosme y Damián como amuleto, pues Constantino, el marido, lo llevaba siempre consigo y fue por eso por lo que los Santos curaron a su esposa.

<sup>25</sup> MAGOULIAS, Harry J. (1967): p. 340.

<sup>26</sup> LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): p. 256.

<sup>27</sup> RÉAU, Louis (1997): p. 340.

- (Florencia, Museo di San Marco); *Cosme y Damián transplantan una pierna* (Florencia, Museo di San Marco).
- Fra Angélico, *Sagrada conversación, Retablo de Annalena*, 1438-1440. Temple sobre tabla. Florencia, Museo di San Marco.
  - *Retablo de los santos Cosme y Damián*, catedral de Barcelona (España), capilla de los santos Cosme y Damián.
  - Meister des Stettener und Schnaiter Altarretabels (atr.), *Cosme y Damián transplantan una pierna*, comienzos del s. XVI. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. 989.
  - *Cosme y Damián*, icono polaco, s. XVII. Sanok (Polonia), Museo Histórico.

## Bibliografía

- ALARCÓN LÓPEZ, Miguel A. (1912): *Vida de los santos mártires S. Cosme y S. Damián patronos de cortes de Baza*. Imp. Editorial Barcelonesa, Barcelona.
- COTINAT, Louis (1966): “Œuvres d’art figurant saint Côme et saint Damien”, *Revue d’Histoire de la Pharmacie*, vol. 54, nº 191, p. 331.
- DEUBNER, Ludwig (1907): *Kosmas und Damian*. B.G. Teubner, Leipzig – Berlín.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1994): *La Bible et les saints, guide iconographique*. Flammarion, París.
- FRANCÉS CAUSAPÉ, María del Carmen (2007): *Iconografía de los santos Cosme y Damián en libros raros de medicina publicados en España*. M.C. Francés, Madrid.
- GONZÁLEZ, Ramón Jordi (1973): *Iconografía de los Santos Cosme y Damián*. Colegio Oficial de Farmacéuticos de la provincia de Barcelona, Barcelona.
- GREGORIO DE TOURS (s. VI): *De Gloria Martyrium*. Consultada la edición de VAN DAM, R. (ed.) (1988): *Gregory of Tours. De Gloria Martyrium*. Liverpool University Press, Liverpool.
- JACOBO DE LA VORÁGINE (s. XIII): *La Leyenda Dorada*. Consultada la edición de Alianza Forma, Madrid, 2004, vol. 2.
- JULIEN, P. (1971): “Illustration de la vie du martyr des Saints Côme et Damien dans un breviare français du XV<sup>e</sup> siècle”, *Beitrag zur Geschichte der Pharmazie*, nº 2/3, pp. 13-15.
- KNIPP, David (2002): “The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua”, *The Dumbarton Oaks Papers*, vol. 56, pp. 1-23.
- LÓPEZ CAMPUZANO, Julia (1996): “Iconografía de los Santos Sanadores (II): San Cosme y Damián”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 6, pp. 255-266. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9696110255A/31658>
- MAGOULIAS, Harry J. (1967): “The lives of Byzantine Saints”, *Byzantion*, nº 37, pp. 228-269.
- MATTHEWS, Leslie G. (1968): “SS. Cosmas and Damian – Patron Saints of Medicine and Pharmacy: Their Cult in England”, *Medical History*, vol. 12, nº 3, pp. 281-288. Disponible en línea: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1033831/>

PROCOPIO DE CESAREA (s. VI), *De Aedificis, Libro I*. Consultada la edición de Loeb Classical Library, Harvard, 1940.

RÉAU, Louis (1997) (1ª ed. 1955-1957): *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, t. II.

TRADIGO, Alfredo (2004): *Iconos y santos de Oriente*. Electa, Barcelona.



**Cosme y Damián presentan su corona de mártires a Cristo. Mosaico absidal de la iglesia de los Santos Cosme y Damián, Roma (Italia), s. VI**

[http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santi-cosma-e-damiano-photos/slides/eos\\_188p](http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santi-cosma-e-damiano-photos/slides/eos_188p) [captura 30/05/2011]



**Fra Angélico, Retablo de San Marcos, 1438-1440, predela, temple sobre tabla: Los Santos Cosme y Damián curan a Paladia; Paladia ofrece tres huevos a Damián (Washington, National Gallery of Art); Cosme y Damián ante Lisias (Múnich, Alte Pinakothek).**

[http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco\\_p1.jpg](http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p1.jpg); [http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco\\_p2.jpg](http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p2.jpg) [capturas 30/05/2011]



**Fra Angélico, Retablo de San Marcos, 1438-1440, predela, temple sobre tabla: Cosme y Damián salvados de la hoguera (Dublín, National Gallery of Ireland); Cosme y Damián decapitados (París, Musée du Louvre).**

[http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco\\_p4.jpg](http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p4.jpg); [http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco\\_p7.jpg](http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p7.jpg) [capturas 30/05/2011]



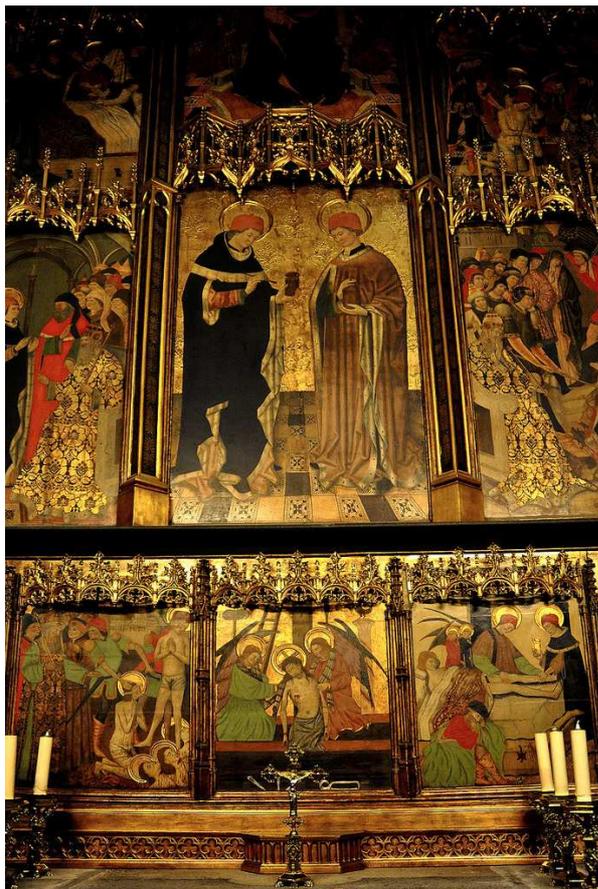
Fra Angélico, *Retablo de San Marcos*, 1438-1440, predela, temple sobre tabla: *El entierro de los Santos Cosme y Damián* (Florencia, Museo di San Marco); *Cosme y Damián transplantan una pierna* (Florencia, Museo di San Marco).

[http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco\\_p8.jpg](http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p8.jpg); [http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco\\_p9.jpg](http://www.wga.hu/art/a/angelico/07/marco_p9.jpg) [capturas 30/05/2011]



Fra Angélico, *Sagrada conversación*, *Retablo de Annalena*, 1438-1440. Temple sobre tabla. Florencia, Museo di San Marco.

<http://www.wga.hu/art/a/angelico/12/50annale.jpg> [captura 30/05/2011]



▲ *Retablo de los santos Cosme y Damián, catedral de Barcelona (España), capilla de los santos Cosme y Damián.*

<http://www.flickr.com/photos/monestirspuncat/4888018611/in/set-72157624469364185/> [captura 30/05/2011]



▲ *Meister des Stettener und Schnaiter Altarretabels (atr.), Cosme y Damián transplantan una pierna, comienzos del s. XVI. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. 989.*

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Beinwunder\\_Cosmas\\_und\\_Damian.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Beinwunder_Cosmas_und_Damian.jpg) [captura 30/05/2011]

*Cosme y Damián, icono polaco, s. XVII. Sanok (Polonia), Museo Histórico.*

[http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santi-cosma-e-damiano-photos/slides/eos\\_188p](http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santi-cosma-e-damiano-photos/slides/eos_188p) [captura 30/05/2011]

# EL TETRAMORFO

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

**Resumen:** El Tetramorfo es un conjunto de cuatro seres ubicados alrededor del trono de Dios y normalmente asimilados a los evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan). Forman parte de la corte celeste<sup>1</sup> y su función es alabar, glorificar y dar gracias al todopoderoso, función que comparten con otras criaturas como los veinticuatro ancianos o los serafines. Están relacionados con el fin de los tiempos y la segunda venida de Dios, ya que su descripción forma parte del libro del Apocalipsis.

**Palabras clave:** Tetramorfo; Cuatro Vivientes; Evangelistas; Seres celestes; Antiguo Testamento; Nuevo Testamento.

**Abstract:** The Tetramorphs are a set of four living creatures located around the throne of God and they are usually identified as the four Evangelists (Matthew, Mark, Luke and John). They are part of the heavenly court<sup>2</sup> and its function is to praise, glorify, and give thanks to the Almighty, a function that was shared with other creatures like the Twenty Four Elders or the Seraphim. The Tetramorphs are related to the end of time and the second coming of Christ, because their description is part of the Book of Revelations.

**Keywords:** Tetramorphs; The Four Living Creatures; Evangelists as celestial beings; Old Testament; New Testament.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

### Atributos y formas de representación

El elemento más definitorio del tetramorfo son las cuatro formas de león, toro, hombre y águila que siempre le acompañan y que están presentes en las descripciones del Apocalipsis y de Ezequiel. Estas figuras están además dotadas de alas, normalmente dos y sin ojos, siguiendo por tanto el texto de Ezequiel (ej. pinturas del Panteón Real de San Isidoro de León, s. XII)<sup>3</sup>. Sin embargo, en alguna ocasión es posible encontrar las seis alas llenas de ojos del Apocalipsis 4, 8 (ej. *Beato de Burgo de Osma*, fol. 73v, fines s. XI; Albergro, *Visión de San Juan en Patmos*, Galería de la Academia, Venecia, siglo XIV) o inclusive las ruedas a sus pies de Ezequiel 1, 15-21 (ej. Beato de Fernando I y doña Sancha, BNE, mediados s. XI). Con frecuencia sostienen un libro, ya que desde muy temprano fueron asimilados a los evangelistas (ej. figura de Lucas en los mosaicos de San Marcos de Venecia, s. XII). Más raro es que sostengan coronas, como ocurre en el arco triunfal de Santa María la Mayor en Roma

---

<sup>1</sup> De hecho, en los capítulos 10 y 11 de su libro, Ezequiel sostiene que los cuatro vivientes son querubines, con lo que les otorga el estatus de *seres angélicos*. Véase FROMAGET, Michel (2003): p. 33.

<sup>2</sup> In fact, in chapters 10 and 11 of his book, Ezekiel says that the four living creatures are Cherubim, which gives them the status of angelic beings. See FROMAGET, Michel (2003): p. 33.

<sup>3</sup> Para ser exactos, el texto de Ezequiel habla de cuatro alas, pero no menciona los ojos.

(1ª mitad s. V), lo que se ha relacionado con los santos que reciben de Dios la *corona de la salvación*, siguiendo la cita de Pablo (2 Timoteo 4, 8)<sup>4</sup>.

Partiendo de estos elementos comunes, se pueden distinguir varias formas diferentes de representar al tetramorfo. La primera sería *como símbolo*, es decir como cuatro figuras independientes de león, toro, hombre y águila, generalmente con alas (ej. frescos del ábside de Sant'Angelo in Formis, fines s. XI). La segunda sería con cuerpo de hombre, cabeza de símbolo y alas (ej. esculturas de San Prudencio de Armentia e Irache, s. XII). La tercera sería como escritores o evangelistas acompañados de su símbolo (ej. mosaicos de San Vital de Ravena, mediados s. VI). Una cuarta, más difícil de encontrar, aunque con diversos ejemplos en la Península, es aquella en que cuatro ángeles sostienen en sus manos los símbolos del tetramorfo (ej. Santo Domingo de Soria, 2ª mitad XII)<sup>5</sup>.

En cualquiera de los tres casos, el tetramorfo suele ubicarse alrededor de Dios, ocupando las cuatro esquinas, normalmente Marcos (león) y Lucas (toro) las inferiores y Mateo (ángel) y Juan (águila) las superiores. En España es habitual que el águila ocupe un lugar preeminente, es decir arriba y a la derecha del todopoderoso, estando en otros lugares a la izquierda del mismo (ej. fachada occidental de la Catedral de Chartres, 1145-1150). Juan, apóstol y evangelista<sup>6</sup>, como hermano de Santiago, cobró gran importancia en el entorno del camino a Compostela; de ahí que se sitúe en esta posición preeminente. Basta observar el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo (2ª mitad XII).

## Fuentes escritas

La principal fuente de inspiración del Tetramorfo es la segunda teofanía contenida en el Apocalipsis (Ap. 4, 6-9). Según este texto, escrito hacia fines del s. I, Juan de Éfeso contempla a la divinidad entronizada rodeada de los veinticuatro ancianos y los vivientes, describiendo a estos últimos como cuatro seres independientes dotados de seis alas y cubiertos de ojos, con apariencia respectiva de león, toro<sup>7</sup>, hombre y águila:

“Delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en rededor de él, cuatro vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora. Los cuatro vivientes tenían cada uno de ellos seis alas, y todos en torno y dentro estaban llenos de ojos, y no se daban reposo día y noche, diciendo: *santo, santo, santo es el señor Dios todopoderoso, el que era, el que es y el que viene*. Siempre que los vivientes daban gloria, honor y acción de gracias al que está sentado en el trono, que vive por los siglos de los siglos”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> DELGADO GÓMEZ, Jaime (1980): p. 59.

<sup>5</sup> Véase LOZANO LÓPEZ, Esther (2003): pp. 259-325. Esther Lozano señala la originalidad de este tímpano que presenta a la divinidad bajo la apariencia de una Trinidad Paternitas (sustituyendo así la *Maiestas Domini* por la *Maiestas Trinitatis*), flanqueada por cuatro ángeles que sostienen los símbolos de los evangelistas, situando el origen de esta peculiar iconografía en Bizancio. Respecto al tipo de tetramorfo de Santo Domingo de Soria, señala los paralelismos de éste con el tímpano de Moradillo de Sedano, LOZANO LÓPEZ, Esther (2003): p. 309.

<sup>6</sup> Para los cristianos Juan el apóstol (hermano de Santiago) y Juan el evangelista serían la misma persona y por ello iconográficamente constituyen una sola figura.

<sup>7</sup> En otras traducciones de la Biblia, en vez de toro, dice *becerro* que es la “cría macho de la vaca hasta que cumple uno o dos años o un poco más” (definición del diccionario de la RAE).

<sup>8</sup> Texto procedente de la edición castellana de la Biblia, de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986.

El fragmento del Apocalipsis debió inspirarse en una de las visiones del profeta Ezequiel (Ez. 1, 5-10)<sup>9</sup>, escrita en el siglo VI a.C. No obstante, hay diferencias entre ambos textos. Para Ezequiel los cuatro seres son idénticos y polimórficos, es decir tienen todos ellos cuerpo de hombre, cuatro alas, pies de becerro y cuatro rostros unidos de hombre, león, buey y águila:

“en el centro de ella [-la nube-] había semejanza de cuatro seres vivientes, cuyo aspecto era éste: tenían semejanza de hombre, pero cada uno tenía cuatro aspectos, y cada uno cuatro alas. Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies era como la planta del toro. Brillaban como bronce en ignición. Por debajo de las alas, a los cuatro lados, salían brazos de hombre, todos [los] cuatro tenían el mismo semblante y las mismas alas, que se tocaban las del uno con las del otro. Al moverse no se volvían para atrás, sino que cada uno iba cara adelante. Su semblante era éste: de hombre y de león a la derecha los cuatro, de toro a la izquierda los cuatro y de águila los cuatro”<sup>10</sup>.

Por último, dentro del Antiguo Testamento, hay otro relato más, el de Daniel 7, 3-7, que muestra alguna similitud con los anteriores, pues también describe cuatro bestias aladas y policéfalas. Sin embargo, en este caso son un león, un oso, un leopardo y un animal de diez cuernos, con lo que su influencia en la iconografía del tetramorfo es mucho más discutible:

“y [vi] salir del mar cuatro bestias, diferentes una de otras. La primera bestia era como león con alas de águila. Yo estuve mirando hasta que le fueron arrancadas las alas y fue levantada de la tierra, poniéndose sobre los pies a modo de hombre, y le fue dado corazón de hombre. Y he aquí que una segunda bestia, semejante a un oso, y que tenía en su boca entre los dientes tres costillas, se estaba a un lado, y le dijeron: *levántate a comer mucha carne*. Seguí mirando después de esto, y he aquí otra tercera, semejante a un leopardo, con cuatro alas de pájaro sobre su dorso y con cuatro cabezas, y le fue dado el dominio. Seguía yo mirando en la visión nocturna, y vi la cuarta bestia, terrible, espantosa, sobremanera fuerte, con grandes dientes de hierro. Devoraba y trituraba, y las sobras las machacaba con los pies. Era muy diferente de todas las bestias anteriores y tenía diez cuernos”<sup>11</sup>.

Al hacer exégesis de la Biblia, los autores cristianos dotaron de un rico simbolismo a los vivientes, siendo los comentarios de Ireneo y Jerónimo los de mayor repercusión artística. Ireneo (s. II, *Contra los herejes*) fue, seguramente, el primero en relacionar los vivientes y los evangelistas, asociando el águila a Marcos y el león a Juan<sup>12</sup>. Sin embargo, en las obras de arte, si bien se mantiene la relación tetramorfo - evangelio, se invierte la asociación de Ireneo, de modo que el águila va unido a Juan y el león a Marcos.

San Jerónimo en el siglo IV (*Comentario a Ezequiel*) sostuvo también que cada uno de los seres era uno de los evangelistas. Así pues el hombre simbolizaría a Mateo, porque su evangelio se inicia con la genealogía humana de Cristo; el león a Marcos, porque inicia su texto nombrando a Juan Bautista, *voz que clama en el desierto* (Mt 1, 3), y el león es un animal de desierto; el toro a Lucas porque abre su relato con el sacrificio de Zacarías, siendo el toro un animal sacrificial; y el águila a Juan, porque su escrito es el más abstracto y el que se eleva sobre los demás. Sus asociaciones se trasladaron literalmente al arte.

<sup>9</sup> Aunque el Apocalipsis se inspira en Ezequiel, introduce una diferencia en cuanto al número de alas de los vivientes, y el hecho de que éstos siempre dicen *santo, santo, santo* (influencia de la descripción de los serafines de Isaías 6, 1-3).

<sup>10</sup> Texto procedente de la edición castellana de la Biblia, de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> FROMAGET, Michel (2003): p. 52, y VAN DER MEER, Frederik (1938): p. 224.

Para otros autores, como San Ambrosio (s. IV)<sup>13</sup>, Gregorio Magno (s. VI)<sup>14</sup>, Honorio de Autun (s. XII) o Pedro de Capua (s. XII-XIII), los vivientes harían referencia a la encarnación, muerte, resurrección y ascensión de Cristo, o lo que es lo mismo: *Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*. La vinculación entre león y resurrección que plantean estos autores fue también desarrollada en los bestiarios medievales, que a su vez se inspiraban en el *Fisiólogo* (escrito anónimo procedente tal vez de Alejandría del siglo II)<sup>15</sup>. Sin embargo, esta lectura simbólica no tuvo trascendencia artística.

Tampoco tuvieron repercusión iconográfica los escritos de Orígenes (s. III) quien, en las *Homilias sobre Ezequiel*, había asociado los animales del Apocalipsis al ser humano, de modo que el águila era su espíritu, el hombre su aspecto intelectual y racional, el león su lado afectivo e irascible, y el toro sus deseos corporales e instintivos<sup>16</sup>.

Lo mismo puede decirse del pensamiento de Raoul Gabler (s. XI), monje francés, para quien existía una correspondencia entre los animales del tetramorfo y las virtudes cardinales, los elementos, los sentidos del hombre, los ríos del paraíso y las épocas bíblicas<sup>17</sup>.

### Otras fuentes

Los cuatro vivientes cristianos, concebidos como seres alados, mitad hombre mitad animal, debieron inspirarse no sólo en fuentes literarias, sino también en fuentes artísticas, más concretamente en las egipcias y mesopotámicas. Las divinidades egipcias, representadas con cuerpo de hombre y rostro de animal, debieron influir en los artistas cristianos. De hecho hay claros paralelismos entre el halcón solar Horus y el águila de Juan, o entre la leona Sekmet y el león de Marcos, o entre la vaca celeste Hathor y el toro de Lucas. Por otra parte, Ezequiel vivió en Babilonia en el s. VI a.C., de modo que los vivientes por él descritos, fácilmente podrían haberse inspirado en los toros alados de rostro humano que flanqueaban algunas de las entradas de los palacios asirios, como por ejemplo los del palacio de Sargón II (s. VIII a.C., actualmente en el Museo del Louvre).

### Extensión geográfica y cronológica

El tetramorfo no aparecerá en las obras de arte hasta el siglo V, pues es en este momento cuando el canon de la Biblia ya está fijado (Concilio de Hipona, año 393), y por tanto cuando ya se ha decidido incluir el Apocalipsis entre los libros del Nuevo Testamento. Dos de los ejemplos más antiguos, aunque no los únicos, son los mosaicos del ábside de Santa Pudenciana (Roma) y los de la cúpula del mausoleo de Gala Placidia (Rávena), ambos del siglo V.

<sup>13</sup> Recoge FROMAGET, Michel (2003): p. 54, las palabras de San Ambrosio en el *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*: “Jesús fue *hombre* porque nació de María, *toro* porque fue víctima, *león* porque fue fuerte y *águila* por su resurrección” (traducción libre del texto francés).

<sup>14</sup> Gregorio Magno, *Homilias sobre Ezequiel*, IV, 1.

<sup>15</sup> Dice *El Fisiólogo* lo siguiente: “Cuando la leona da luz su cachorro, lo alumbró muerto y lo cuida durante tres // días, hasta que al tercero llega el padre, exhala su aliento sobre la faz de su cachorro y lo resucita. Así el omnipotente padre universal, al tercer día, resucitó de entre los muertos al primogénito de toda criatura”. Tomado de GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Eneida, Madrid, pp. 65-66.

<sup>16</sup> FROMAGET, Michel (2003): p. 53.

<sup>17</sup> Una traducción al castellano de este texto está recogida en BEIGDEBER, Olivier (1989): p. 95.

A partir de entonces el tema se mantiene en el arte altomedieval de la Europa occidental, pudiendo citar a modo de ejemplo el sarcófago merovingio del obispo Angilberto en la cripta de Jouarre (s. VII), el evangeliario carolingio de Godescalco (BNF, fines s. VIII) y el Libro de Kells, irlandés (fol. 27v, inicios s. IX). Experimenta una gran expansión en el Románico (s. XI-XII) al convertirse en el tema predilecto para representar la corte celeste que acompaña la divinidad (véase apartado *soportes y técnicas*). Decae considerablemente en el Gótico (s. XIII- XV) al sustituirse la segunda teofanía apocalíptica por el juicio final en la mayor parte de portadas occidentales, con lo que el Pantócrator rodeado del tetramorfos deja paso a Cristo Varón de dolores flanqueado por ángeles que sostienen instrumentos de la Pasión.

En Oriente tenemos también representaciones tempranas, siendo el ábside copto de la iglesia de Bawit (s. VI) uno de los ejemplos más antiguos y más interesantes, ya que aparece el tetramorfos bajo la apariencia de cuatro cabezas (toro, león, águila y hombre) situadas sobre una suerte de alas que emergen de la mandorla del Pantócrator. No faltan tampoco los ejemplos entre los mosaicos de la primera y segunda edad de oro bizantinas, tales como los de Hosios David en Salónica (s. V), San Vital de Rávena (s. VI), o el presbiterio de San Marcos de Venecia (s. XII). No obstante, a raíz de la *Hermeneia* (s. IX)<sup>18</sup> fue frecuente hallar a la divinidad acompañada de los distintos coros angélicos (ángeles, arcángeles, serafines, querubines, etc.), los apóstoles y la Virgen Teotokos<sup>19</sup>, marginando de algún modo al tetramorfos como parte del programa iconográfico del interior de las iglesias (véanse por ej. en los siglos XI y XII los monasterios de Hosios Lukas y Dafni o las catedrales sicilianas de Monreale y Cefalu).

### Soportes y técnicas

En Occidente el tetramorfo acompañó a la divinidad o *Maiestas Domini* en un lugar privilegiado dentro del templo. En el Románico fue el tema más representado sobre el cascarón del ábside (ej. San Justo de Segovia, principios XIII), en la bóveda de la nave principal (ej. Vera Cruz de Maderuelo, s. XII; San Isidoro de León, s. XII), o en la puerta occidental a los pies del templo (ej. Saint Pierre de Moissac, s. XII, Saint Pierre d'Angoulême, s. XII). Esta ubicación, en alguna de las entradas del templo, se mantuvo en algunos edificios góticos (ej. puerta del Sarmental o puerta sur de la Catedral de Burgos, mediados s. XIII). Por ello mismo dos de los soportes más empleados para el tetramorfo fueron la pintura mural y la talla monumental en piedra.

El tema también se incorporó a los frontales de altar románicos, como es el caso del de San Esteban de Guills (Museo del Prado, s. XIII)<sup>20</sup>. No faltó tampoco en los libros ilustrados, especialmente en aquellos que trataban el Apocalipsis, como los beatos mozárabes, con abundantes ejemplos desde el siglo X (Beato de Burgo de Osma, fol. 73v, fines s. XI). Asimismo fue habitual en Biblias y Evangeliarios, dada la asociación entre el tetramorfo y los cuatro autores del evangelio (véase por ej. el fol. 350v. de la *Biblia Viviana* o *Primera Biblia de Carlos en Calvo* en la BnF, ms. latin 1, mediados s. IX, o el fol. 796v. del *Códice Amiatinus*, Biblioteca Medicea Laurenziana en Florencia, s. VIII).

<sup>18</sup> Podríamos considerar la *Hermeneia* el tratado iconográfico más importante de la II Edad de Oro, pues en ella se dan indicaciones acerca del lugar que deben ocupar los temas en el templo y cómo deben ser representados cada uno de ellos.

<sup>19</sup> Definimos *teotokos* como la Virgen entronizada con el niño en su regazo, mostrando ambos una gran majestuosidad y solemnidad.

<sup>20</sup> GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2010).

El tema tampoco faltó en objetos litúrgicos, como en cálices, ostensorios, cruces, relicarios, cubiertas de libros, etc. estableciéndose así una relación entre la eucaristía y el tetramorfo. A modo de ejemplo podríamos citar a Suger (2ª mitad XII) quien, en la abadía de Saint Denis, hizo construir una cruz monumental, hoy desaparecida, de siete metros de altura, cuyo pie debía estar decorado con los cuatro vivientes del Apocalipsis, realizados en materiales suntuarios<sup>21</sup>.

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

Como se comentó en el apartado *fuentes no escritas* hay que buscar los precedentes iconográficos más directos del tetramorfo en Egipto y Mesopotamia. No obstante, hay autores que hablan de fuentes mucho más remotas, como es el caso de Cirlot (1969)<sup>22</sup> para quien ya en la cultura megalítica los cuatro arqueros situados en los cuatro puntos cardinales serían un antecedente del tetramorfo. Asimismo este autor, citando a Schneider<sup>23</sup> y a Chochod<sup>24</sup>, habla de las similitudes entre el tetramorfo y cuatro animales (dragón, unicornio, tortuga y fénix) que en la cultura china representan los cuatro elementos (aire, fuego, agua y tierra) y que son citados por el filósofo Tsên-tse.

El tema, una vez introducido en el repertorio cristiano, acusa al menos tres variantes, ya vistas en la sección *atributos y formas de representación*. Estas figuras parecen decaer tras el Románico y casi extinguirse después del Gótico, de modo que en la Edad Moderna al ornamentar la zona cercana al altar se prefieren representaciones alusivas a los santos, a la Virgen, o a alguno de los acontecimientos de la vida de Cristo.

### **Prefiguración y temas afines**

El tetramorfo no forma parte del sistema de prefiguración, entre otras cuestiones porque sus fuentes proceden tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento (Ezequiel y Apocalipsis). Sin embargo, al ser parte de la corte celeste, hay figuras similares con las que, a primera vista, podrían confundirse. Así, en Bizancio los cuatro arcángeles (Gabriel, Rafael, Miguel y Uriel) pueden ocupar el lugar del tetramorfo alrededor del todopoderoso, tal como ocurre en los mosaicos de la cúpula central de la iglesia de la Martorana en Palermo (s. XII). Sin embargo, es fácil observar las diferencias, y en la Martorana no hay referencias ni a los animales ni a los libros de los evangelistas, con lo que enseguida se descarta su vinculación al tetramorfo.

### **Selección de obras:**

- Roma (Italia), Santa Pudenziana mosaico del ábside, siglo V.
- Rávena (Italia), Mausoleo de Gala Placidia, mosaico de la cúpula, siglo V.
- Salónica (Grecia), Hosios David, mosaico del ábside, siglo V.

<sup>21</sup> Esta referencia la recoge FROMAGET, Michel (2003): p. 44, quien a su vez dice tomarla de Émile Mâle, entendemos que del trabajo *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 1908.

<sup>22</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo (1969): pp. 448- 449.

<sup>23</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo (1969): p. 448, menciona el estudio de SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales- símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946.

<sup>24</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo (1969): p. 449 menciona el trabajo de CHOCHOD, Louis, *Occultisme et Magie en Extreme-Orient*, París, 1945.

- Monasterio de Bawit (Egipto), sala 6, nicho con pinturas murales, siglo VI. El Cairo, Museo Copto, nº 7118.
- *Codex Amiatinus* (siglo VIII). Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatinus I, fol. 796v.
- Evangelista Lucas. *Evangelionario de Godescalco* (781-783). París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 2r.
- *Libro de Kells* (inicios del siglo IX). Dublín, Trinity College Library, Ms. A.I. 6 (58), fol. 27v.
- *Beato de Fernando I y Doña Sancha* (1047). Madrid, BNE, Ms. Vit. 14-2, fol. 116v.
- Sant'Angelo in Formis (Italia), frescos del ábside, finales del siglo XI.
- León (España), pinturas murales del Panteón Real de San Isidoro (c. 1100), *Maiestas Domini*.
- Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), siglo XII. Pinturas murales de la bóveda, detalle. Madrid, Museo del Prado.
- Catedral de Saint-Pierre d'Angoulême (Francia), fachada occidental, talla en piedra, primer tercio del s. XII.
- Catedral de Chartres (Francia), Pórtico Real, tímpano de la portada central, talla en piedra, mediados del siglo XII.
- Soria (España), iglesia de Santo Domingo, tímpano de la portada occidental, talla en piedra, ca. 1170-1180.
- Catedral de Santiago de Compostela (España), Pórtico de la Gloria, tímpano, talla en piedra, ca. 1188.
- Segovia (España), iglesia de San Justo, pinturas murales del ábside, finales del siglo XII - principios del siglo XIII.
- Jacobello Albergno, *Visión de San Juan en Patmos* (ca. 1360-1390). Venecia, Galleria dell'Accademia.

## Bibliografía

BANGO TORVISO, Isidro (1984): "La Virgen y el Tetramorfos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 15, pp. 5-17.

BEIGDEBER, Olivier (1989, 1ª edición en francés 1979): *Léxico de los símbolos*. Encuentro, Madrid, pp. 93-100.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1969): *Diccionario de los símbolos*. Labor, Barcelona, pp. 448- 449.

CROZET, René (1958): "Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. I, pp. 182-187. Disponible en línea: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed\\_0007-9731\\_1958\\_num\\_1\\_2\\_1046](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1958_num_1_2_1046)

DELGADO GÓMEZ, Jaime (1980): “Un tetramorfos en Eiré (Lugo), extraordinario *unicum* románico”, *Archivo Español de Arte*, vol. LIII, nº 209, pp. 57-68.

DIMANUEL JIMÉNEZ, Mercedes (2006): *El Apocalipsis*. Liceus.

FROMAGET, Michel (2003): *Maiestas Domini. Les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Brepols, Turnhout.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2010): “Frontal de San Esteban de Guils”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 10/5/2010. Disponible en línea:

[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/mayo\\_10/04052010\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_10/04052010_02.htm) (consultado 31/3/2011).

LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA, José Javier (1988): “El tetramorfos angelmorfo en Irache y Armentia: análisis iconográfico e iconológico”, *Príncipe de Viana. Anejo. Primer Congreso General de Historia de Navarra. Comunicaciones: Historia del Arte*, nº 11, pp. 317-331.

LOZANO LÓPEZ, Esther (2003): “Tímpano”. En: *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, pp. 259-325. Disponible en línea: [http://www.tesisenxarxa.net/TDX/TDX\\_URV/TESIS/AVAILABLE/TDX-0504107-140820//II.VII.TIMPANO.PDF](http://www.tesisenxarxa.net/TDX/TDX_URV/TESIS/AVAILABLE/TDX-0504107-140820//II.VII.TIMPANO.PDF) (último acceso 31/3/2011).

MANSO MARTÍN, Esperanza; SÁNCHEZ-RUBIO SACRISTÁN, María Ascensión (1989): “Orígenes y fuentes de la iconografía del Tetramorfos en la pintura románica castellano-leonesa”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, nº 3, pp. 110-116. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0314.html>

POILPRÉ, Anne- Orange (2005): *Maiestas Domini*<sup>25</sup>. *Une image de l'Église en Occidente. Ve- IXe siècle*. Éditions du Cerf, París.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1957): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1989): “Resonancias compostelanas en el Tetramorfos de Armentia”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXXVIII, pp. 5-24.

VAN DER MEER, Frederik (1938): “La théophanie sans voile. Celui qui est assis sur le trône”. En: *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse Dans l'art Chretien*. Les Belles Lettres, Roma – París, pp. 220-399.

WERNER, Martin (1984-1986): “On the Origin of Zooantropomorphic Evangelist Symbols: The Early Christian Background”, *Studies in Iconography*, nº 10, pp. 1-35.

<sup>25</sup> En su estudio POILPRÉ, Anne-Orange (2005) utiliza el término *Maiestas Domini* para referirse a Cristo rodeado de los cuatro vivientes del Apocalipsis (véase introducción, p. 13).



▲ Roma (Italia), Santa Pudenziana, detalle del mosaico del ábside, siglo V.

[http://farm3.staticflickr.com/2300/2307158853\\_d8de8a5935\\_b.jpg](http://farm3.staticflickr.com/2300/2307158853_d8de8a5935_b.jpg)  
[captura 31/05/2011]



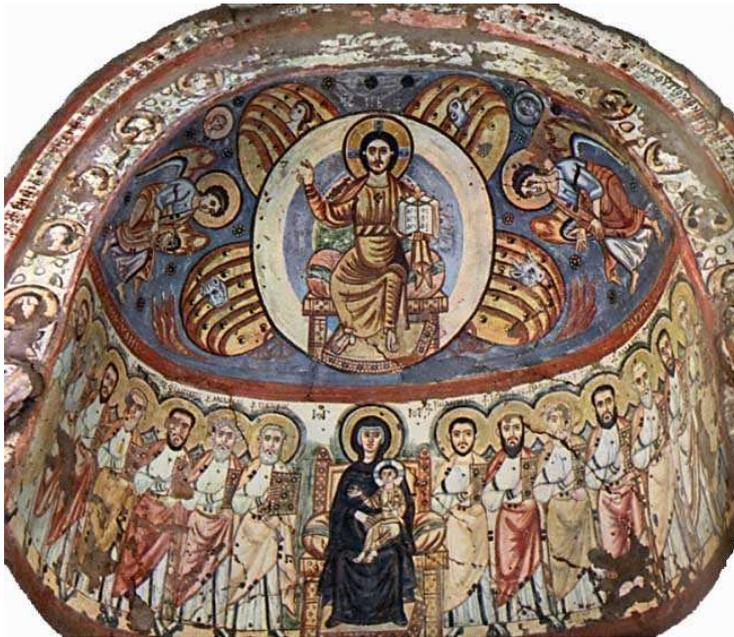
◀ Rávena (Italia), Mausoleo de Gala Placidia, mosaico de la cúpula, siglo V.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Deckenmosaik\\_Mausoleum\\_Galla\\_Placidia-2.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Deckenmosaik_Mausoleum_Galla_Placidia-2.jpg)  
[captura 31/05/2011]

► Salónica (Grecia), Hosios David, mosaico del ábside, siglo V.

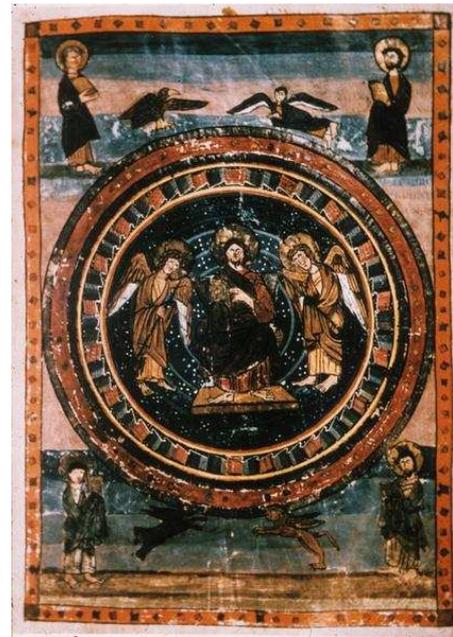
[http://odysseus.culture.gr/h/2/eh2562.jsp?obj\\_id=1548&mm\\_id=4664](http://odysseus.culture.gr/h/2/eh2562.jsp?obj_id=1548&mm_id=4664)  
[captura 31/05/2011]





**Monasterio de Bawit (Egipto), sala 6, nicho con pinturas murales, siglo VI. El Cairo, Museo Copto, n° 7118.**

<http://www.cegepshebrooke.qc.ca/~bourgech/webmed/byzance/jpg/fresque/baouit/abside.jpg> [captura 31/05/2011]



**Codex Amiatinus (siglo VIII). Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Amiatinus I, fol. 796v.**

<http://dlib.york.ac.uk/yodl/app/image/detail.jsessionid=0EE6896D28855865866FA0774E5028D7?id=york%3A17588&ref=browse> [captura 31/05/2011]



**Evangelista San Lucas**

***Evangelinario de Godescalco (781-783). París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1203, fol. 2r.***

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s/f3.image.r=nal.laengFR> [captura 31/05/2011]



**Libro de Kells (inicios del siglo IX). Dublín, Trinity College Library, Ms. A.I. 6 (58), fol. 27v.**

<http://www.sacred-destinations.com/ireland/images/dublin/trinity-and-kells/Folio-27v-Four-Evangelists.jpg> [captura 31/05/2011]



**Sant'Angelo in Formis (Italia), frescos del ábside, finales del siglo XI.**

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Sant%27Angelo-in-Formis-Christus-Pantocrator.jpg> [captura 31/05/2011]



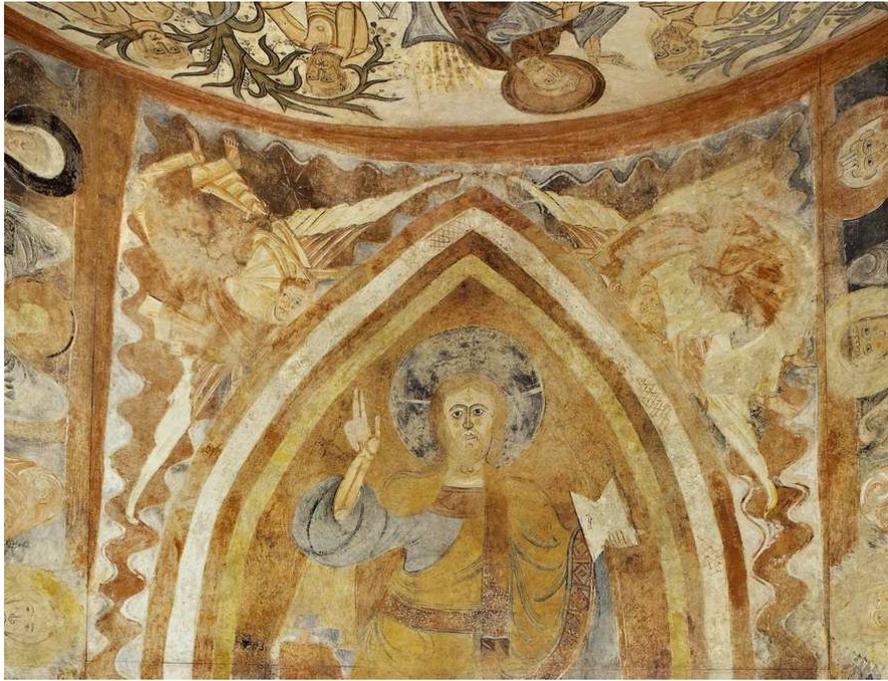
**Beato de Fernando I y Doña Sancha (1047). Madrid, BNE, Ms. Vit. 14-2, fol. 116v.**

[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder\\_id=200&dvs=1340121655139~359](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/StreamGate?folder_id=200&dvs=1340121655139~359) [captura 31/05/2011]



**León (España), pinturas murales del Panteón Real de San Isidoro (c. 1100), *Maiestas Domini*.**

[http://www.amolenuvette.it/root/image/abrupt\\_clio\\_team.folder/moyen%20age%20le%20monde%20roman.folder/034%5Ba molenuvette.it%5D1101%201149%20miestas%20domini%20panth%C3%A9on%20royal%20de%20san%20isidoro%20de%20le%C3%A9on%20espagne.jpg](http://www.amolenuvette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/moyen%20age%20le%20monde%20roman.folder/034%5Ba molenuvette.it%5D1101%201149%20miestas%20domini%20panth%C3%A9on%20royal%20de%20san%20isidoro%20de%20le%C3%A9on%20espagne.jpg) [captura 31/05/2011]



◀ Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), siglo XII. Pinturas murales de la bóveda, detalle. Madrid, Museo del Prado.

<http://www.museodelprado.es/ty-po3temp/pics/c38850ac72.jpg>  
[captura 31/05/2011]

▼ Catedral de Saint-Pierre d'Angoulême (Francia), fachada occidental, talla en piedra, primer tercio del s. XII.

[foto. Fco. de Asís García]



▼ Catedral de Chartres (Francia), Pórtico Real, tímpano de la portada central, talla en piedra, mediados del siglo XII.

[foto. Isabel Sánchez García]



► Soria (España), iglesia de Santo Domingo, tímpano de la portada occidental, talla en piedra, ca. 1170-1180.

[foto. Fco. de Asís García]



▼ Segovia (España), iglesia de San Justo, pinturas murales del ábside, finales del siglo XII - principios del siglo XIII.

[foto. Fco. de Asís García]



▲ Jacobello Albergno, *Visión de San Juan en Patmos* (ca. 1360-1390). Venecia, Galleria dell'Accademia.

<http://i26.servimg.com/u/f26/09/04/27/32/vision10.jpg>  
[captura 31/05/2011]



◀ Catedral de Santiago de Compostela (España), Pórtico de la Gloria, tímpano, talla en piedra, ca. 1188.

[foto. Fco. de Asís García]



## 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.