

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Volumen XI • Número 21 • 2019

Madrid, España



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

EQUIPO EDITORIAL

Directora

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

Secretario y Director adjunto

Herbert González Zymła, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)
Diana Lucía Gómez-Chacón, Centro Superior de Diseño de Moda – Universidad Politécnica de Madrid (arte.csdmm@upm.es)
Diana Olivares Martínez, Universidad de Sevilla (dolivares@us.es)
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado
Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille
Carmen Fracchia, Birkbeck College – University of London
Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III
Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

Maquetadora y ayudante de dirección

Irene Pascual Álvarez, Universidad Complutense de Madrid (ipascu02@ucm.es)

Entidad editora

Grupo de investigación UCM "La imagen medieval: espacio, forma y contenido" (nº 941299)
Dirección postal: C/ Profesor Aranguren s/n, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid
Teléfono: 913947785
Correo electrónico: iconografia@ucm.es
Página web: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

La *Revista Digital de Iconografía Medieval* está presente en los siguientes índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii.

Imagen de cubiertas: *La Muerte*, Gil de Ronza, h. 1522, procedente del convento de franciscanos de Zamora, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid
[Foto de: Herbert González Zymła]

Edición impresa:

ISSN 2254-7312

Depósito legal M-25126-2012

Impreso por StockCeroDayton (C. San Romualdo 26, 28037, Madrid)

Edición digital:

e-ISSN 2254-853X

PRÓLOGO

2019 ha sido un año de cambios para la Revista Digital de Iconografía Medieval. Manteniendo su perfil temático, ha cambiado su periodicidad, pasando de ser semestral a anual. Para el presente número 21, ha contado con un artículo invitado dedicado a los orígenes clásicos y orientales de los temas macabros y la fuerte personalidad iconográfica de estos en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI, cuya autoría corresponde al prof. Herbert González Zymła, quien generosamente se ha hecho cargo de la secretaría y de la dirección adjunta de la revista durante este período. También incluye los trabajos de otros investigadores procedentes de las disciplinas de historia del arte, arqueología y medicina, y de las Universidades de Valencia, Barcelona, Complutense, y Alfonso X el Sabio, lo que da una idea de la interdisciplinariedad existente en los estudios iconográficos y posibilita análisis de temas tan diversos como la Fortaleza, el Seno de Abraham, Caín y Abel, el Juicio Final, y alguna de las visiones infernales de la Divina Comedia de Dante. En todos ellos se observa un continuo diálogo interreligioso e intercultural, de modo que elementos procedentes de la tradición grecorromana, egipcia, india, judía, cristiana e islámica se fusionan creando una variedad de temas y de interpretaciones que resultan verdaderamente fascinantes. De este modo es fácil observar el complicado mosaico de símbolos que circularon en la Edad Media y que a través de los distintos números de la revista sus autores intentan explicar a la comunidad científica, sin dar una explicación única y cerrada, sino aportando hipótesis abiertas a la futura revisión y reinterpretación.

Irene González Hernando

REVISTA DIGITAL

DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN 2254-853X

Volumen XI, Nº 21

2019

SUMARIO

	Páginas
<i>La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI</i> (HERBERT GONZÁLEZ ZYMLA)	1-53
<i>Los ríos del Paraíso: iconografía y valor sacro en el cristianismo</i> (ANDREA GÓMEZ MAYORDOMO)	55-86
<i>El tipo iconográfico del Seno de Abraham</i> (FRANCESC GRANELL SALES)	87-102
<i>Los fundamentos de la visualidad de la Fortaleza en el Medievo. Orígenes y configuración de sus tipos iconográficos hasta el siglo XIV</i> (MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA)	103-129
<i>Caín y Abel. Iconografía del primer fratricidio</i> (FERNANDO CANILLAS DEL REY)	131-156
<i>Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispanas</i> (IRENE PASCUAL ÁLVAREZ)	157-187
<i>El vínculo entre texto e imagen del Canto V de la Comedia dantesca en el códice miniado 1102 de la Biblioteca Angélica de Roma: análisis y estudio comparativo</i> (CRISTINA MONTORO VERDUGO)	189-212
<i>Política editorial y normas de publicación</i>	213-218

LA ICONOGRAFÍA DE LO MACABRO EN EUROPA Y SUS POSIBLES ORÍGENES CLÁSICOS Y ORIENTALES. ALGUNAS MANIFESTACIONES EN EL ARTE ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XIV, XV Y XVI

THE ICONOGRAPHY OF THE MACABRE ART IN EUROPE AND ITS POSSIBLE CLASSICAL AND ORIENTAL ORIGINS. SOME MANIFESTATIONS IN SPANISH ART IN 14TH, 15TH AND 16TH CENTURIES

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Profesor del Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

hgonzale@ucm.es

Número ORCID: 0000-0002-8578-3272

Recibido: 17 de septiembre de 2019

Aceptado: 28 de octubre de 2019

Resumen: Los reinos hispánicos durante los siglos XIV, XV y XVI jugaron, por su privilegiada situación geográfica, un papel trascendental en el proceso de transmisión, consolidación y codificación figurativa de las temáticas iconográficas que globalmente se analizan como imágenes de lo macabro, unas veces aportadas por las pervivencias del pensamiento y el arte de la Antigüedad Clásica, otras veces transmitidas, a través del Islam y el Judaísmo, procedentes del Extremo Oriente, con un remoto origen en la India y China budistas, en no pocas ocasiones generadas a partir de modelos figurativos genuinamente occidentales que, intercambiados entre la Europa Atlántica y la Europa Mediterránea, se influyeron de forma recíproca. En este artículo se propone un análisis del papel que los reinos peninsulares tuvieron en la transculturalidad de lo macabro.

Palabras clave: Encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Danza Macabra, Transi Tomb, Árbol de la vanidad, Macabro, Iconografía de la muerte.

Abstract: During the 14th, 15th, and 16th centuries the Hispanic Kingdoms, due to their strategic geographical location, played a paramount role in the process of transmission, consolidation, and figurative codification of the iconographic themes universally analysed as images of the macabre. These images were at times provided by the survival of both the thought and art in Classical Antiquity, some times transmitted from the Far East, with a remote origin at Buddhist India and China through both Islam and Judaism and other times generating typically Western figurative models which, exchanged between Atlantic and Mediterranean Europe, influenced each other reciprocally. In this paper, it is proposed an analysis of the role that the peninsular kingdoms had in the transculturality of the macabre.

Keywords: Meeting of the three living and the three dead, *Danse Macabre* (the Dance of Death), Transi Tomb, Macabre, Iconography of Death.

La transculturalidad de lo macabro en el arte occidental y el papel de los Reinos Hispánicos en la difusión de ideas y sensibilidades (1300-1600)

Desde la segunda mitad del siglo XIV se documenta en la Europa Occidental Cristiana una crisis de valores que la historiografía tradicional ha atribuido a la convulsión que supuso para la mentalidad colectiva de aquel tiempo la confluencia de diversos factores históricos, entre los cuales, los más destacados fueron: la crisis demográfica de la Peste Negra (1346-1353), con sus sucesivos rebrotes¹; la crisis bélica de la Guerra de los Cien Años (1337-1453), con sus conflictos paralelos y pugnas por la hegemonía continental, cuyo desarrollo intrínseco y conflictos consecuentes quebraron la ingenua confianza del hombre medieval en las instituciones civiles y eclesiásticas²; y la crisis económica que, habiendo sido primero una crisis agropecuaria y de subsistencia, con las hambrunas, miseria y conflictividad social inherentes a cualquier periodo de carestía de alimentos, a la larga, condujo a la crisis definitiva del modelo económico del feudalismo clásico e hizo quebrar la sociedad estamental, tal y como se había entendido desde el siglo XI³. Todas estas variables históricas contribuyen a explicar la crisis del siglo XV que Huizinga llamó, en 1919, de un modo muy poético: *Herbst des Middlealters*⁴; una etapa compleja, contradictoria y llena de contrastes, en la que se sublimaron no pocos elementos culturales medievales, al tiempo que desaparecían otros y surgían con fuerza ideas radicalmente nuevas, relacionadas con la recuperación de los paradigmas de la Antigüedad.

Los factores históricos que acabamos de enumerar (peste, guerra y hambre) provocaron un incremento exponencial de la mortandad, una realidad visible cuya desgarradora percepción a partir de la segunda mitad del siglo XIV estuvo en la base de un cambio radical en las mentalidades. El hombre empezó a expresar de una manera obsesiva su temor a la muerte y ello afectó a todas las esferas de lo cotidiano y en particular a las manifestaciones artísticas, literarias y musicales⁵. La escatología de lo macabro tuvo, entre la segunda mitad del siglo XIV y el siglo XVI, un impacto como nunca antes lo había tenido⁶. Umberto Eco habla de una nueva relación del hombre con la muerte surgida de las catástrofes de la segunda mitad del siglo XIV, consolidada a lo largo del XV y proyectada en el tiempo a lo largo de los siglos XVI-XVIII:

Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte, como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. Por consiguiente, la predicación oral y

¹ CARRERAS, Antonio, MITRE, Emilio y VALDEÓN, Julio (1985); VALLÉS, Héctor (2008): pp. 7-41; GUERRA, Luis Miguel (2010); BENEDICTOW, Ole J. (2011).

² CONTAMINE, Philippe (1989); ALLMAND, Christopher (1990); MITRE, Emilio (1990).

³ SARASA, Esteban (1991); SEIBT, Ferdinand y EBERHARD, Winfried (1992).

⁴ HUIZINGA, Johan (1995) [ed. original 1919].

⁵ CLARK, George (1975); DÜLMEN, Richard van (1984); HINRICHS, Ernest (2001); AURELL, Jaume y PAVÓN, Julia (2002).

⁶ VV. AA. (1988): pp. 93-98; AURELL, Jaume (2002): pp. 9-26.

las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas no sólo a recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte, sino también a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales (aunque también más adelante) se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis, o bien exorcizarla, reduciéndola a simple elemento de espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte, para divertirnos en la ajena⁷.

Fue en ese complejo contexto histórico en el que surgieron con una fuerza insólita en el panorama artístico entre 1300 y 1600 una serie de temáticas iconográficas que globalmente se han denominado bajo el epígrafe: *imágenes de lo macabro*, cuyos ejemplos más relevantes pueden encontrarse en la pintura, escultura, artes suntuarias, teatro, música, danza y literatura de los siglos XV y XVI. Temas como el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁸, la *Danza macabra*⁹, el *Transi tomb*¹⁰, el *Triunfo de Muerte* y el *Árbol de la vanidad*¹¹, aparte de ser las más depuradas expresiones de la obsesión por la muerte que experimentaron los hombres que vivieron durante los siglos XIV, XV y XVI, constituyen uno de los testimonios materiales más interesantes para estudiar la interculturalidad y la globalidad del arte de aquel tiempo, puesto que se dieron por igual en toda Europa.

Un ejemplo que ilustra a la perfección la transculturalidad de lo macabro es la miniatura del fol. 158v del *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, conservado en la British Library (Londres), un manuscrito realizado en Flandes por Gerard Horenhout y Sanders Bening (ambos activos en Gante) que se interpreta como uno de los regalos de boda que Margarita de Austria (1480-1530) dio a Juana de Castilla (1479-1555) con motivo de su enlace en 1496 (fecha probable de terminación del manuscrito) con Felipe el Hermoso (1478-1506). En el citado folio [fig. 1] se representó una variante del encuentro de los vivos y los muertos en la que, como el manuscrito fue fabricado para una mujer, uno de los tres vivos montados a caballo, asustados por tres esqueletos que vuelven a la vida, es una dama que monta a la jineta, acompañada del epígrafe: *dies domini sicut rur veniet* (el día del Señor viene por los campos)¹². El mismo tema se ilustra en los folios 218v y 219r del *Libro de Horas de Carlos V*, su hijo. Este manuscrito fue ejecutado en París entre 1510 y 1515, en el entorno del iluminador Jean Poyer, y se conserva en la Biblioteca Nacional (Madrid). Presenta el encuentro de tres caballeros con tres muertos que vuelven a la vida para hacerles conscientes de sus pecados de vanidad y orgullo, junto a una cruz de término y un

⁷ ECO, Umberto (2011) [ed. original 2007]: p. 62.

⁸ GONZÁLEZ, Herbert (2011): pp. 51-82.

⁹ CLARK, James M. (1950); GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 23-50.

¹⁰ COHEN, Kathleen (1973); GONZÁLEZ, Herbert (2015): pp. 67-104.

¹¹ MÂLE, Émile (1922); RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: pp. 659-684; GUIANCE, Ariel (1989).

¹² BL: British Library, Add. ms. 35313, fol. 158 v. HAVENBART, Gerard (2005); MIRANDA, Carlos (2005). El modelo probable fue el ms 78, B 12, fol. 220v, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlín.

ermitaño identificado como San Macario, siguiendo en su composición una de las pinturas al fresco de los desaparecidos pórticos del cementerio de los Inocentes de París¹³. En realidad, la globalidad intercultural de lo macabro se debió no sólo al contacto de unos pueblos con otros, sino a que lo macabro fue una respuesta casi idéntica a una misma realidad cambiante, que se expresó de una forma dramática, visual y efectista muy semejante, con ejemplos tan escalofriantes como repulsivos. La muerte fue y es el denominador común universal que iguala a todos los hombres, con independencia de su fortuna, edad o estamento¹⁴.



Fig. 1. Gerard Horenhout y Sanders Bening, Miniatura con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos, Libro de Horas de Juana I de Castilla, fabricado en Gante, hacia 1496. British Library, Londres, add. 35313, fol. 158v. Fuente: https://docs.moleiro.com/Catalogo_arte_XI_15.pdf

Tal como afirma Francesca Español, los reinos cristianos de la península Ibérica jugaron, por su privilegiada situación geográfica, un papel trascendental en el proceso de transmisión, consolidación y codificación

¹³ BNE: Biblioteca Nacional de España, ms. Vtr. 24/3, fol. 218 v. y 219 r

¹⁴ ARIÈS, Philippe (2000); BINSKI, Paul (2001); GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 181-199.

figurativa de los temas macabros¹⁵: unas veces aportados a la civilización occidental a través del pensamiento y el arte de la Antigüedad Clásica que, o bien se habían mantenido vivos y latentes entre los siglos VIII y XIII y resurgieron con fuerza en los siglos XIV y XV, o bien se recuperaron directamente a partir de los valores paradigmáticos del renacimiento, fundamentados, ambivalentemente, en el estudio filológico y humanístico de los textos clásicos y en el análisis e imitación de los descubrimientos arqueológicos que se iban produciendo¹⁶. Otras veces, el aporte cultural de lo macabro llegó a Europa a través del Islam y el judaísmo, transmitido desde el Extremo Oriente, con un remoto origen en la India y la China budistas, actuando España como una correa transmisora de la información, cuyo singular interés radica en haberse producido aquí una parte de ese transvase cultural, propiciado por la coexistencia, más o menos pacífica y más o menos permeable, de las culturas del libro. No se debe descartar tampoco que una parte del caudal ideológico, intelectual y figurativo de lo macabro se formase en la Baja Edad Media a partir de modelos icónicos propios y genuinamente europeos, que surgieron de la observación de la realidad circundante y que, una vez contruidos, evolucionaron, se exportaron, fueron recibidos y devueltos, de un modo ambivalente y recíproco, al intercambiarse entre los países del Norte de Europa y los países ribereños del Mediterráneo. La especial situación geo-política del Imperio Español en la Edad Moderna fue la responsable de la proyección de algunos de los temas macabros al otro lado del Océano. Llegados a América y al Pacífico, se hibridaron con las tradiciones artísticas e identidades locales, que los devolvieron a Europa metamorfoseados. Estas cinco vías de transculturación macabra emergen ante los investigadores como auténticos caminos artísticos de ida y vuelta, cuyo estudio minucioso permite afirmar que la península Ibérica, entre los siglos XIV, XV y XVI, fue un nudo de comunicaciones clave, donde se filtraban y tamizaban muchas de las ideas que sobre la muerte existían, asimilando y proyectando sus formas artísticas e iconográficas. El presente artículo se centrará en el análisis de los elementos transculturales que tienen su origen en el Extremo Oriente y el mundo Clásico Grecolatino, sin descartar los demás.

Origen clásico y resignificación de la iconografía del triunfo de la muerte

La transculturalidad de lo macabro se percibe de un modo especialmente nítido en la representación y resignificaciones del Triunfo de la Muerte. En las producciones artísticas de corte aristocrático, tan elegantes como exquisitas, del gótico internacional, la pintura flamenca y el pleno renacimiento, se codificó la imagen del Triunfo de la Muerte como un esqueleto que siega la vida de los hombres con una guadaña. Su atributo se explicaría como consecuencia de la observación de la realidad circundante a las sociedades agropecuarias previas a la revolución industrial, en las que se

¹⁵ ESPAÑOL, Francesca (1992).

¹⁶ WARBURG, Aby Moritz (2005).

usaba la hoz para segar las espigas de cereal, que debe cortarse con cuidado para que no se pierda la mies, mientras que el heno se segaba con violencia y rápidamente porque lo importante era acumular la mayor cantidad posible de hierba a fin de poder usarla como alimento del ganado durante el invierno¹⁷. Sin embargo, los atributos de la hoz y la guadaña (sobre todo el segundo) fueron asimilados también por la iconografía medieval de la Muerte directamente de la iconografía del dios griego Cronos, el Saturno romano, el famoso Titán que era entendido como una divinidad del paso del tiempo, benefactor de la humanidad por haberle enseñado, junto a Rea, su esposa, el arte de la agricultura del cereal. En origen, el atributo más habitual en la iconografía de ambas deidades paganas fue la hoz de pedernal (siglo VI a. de C.), transformada en ajorca o en hoz común de metal (siglo I d. de C.) para finalmente convertirse en una guadaña (s. VI d. de C.). Como Hesíodo cuenta en la *Teogonía* que Crono devoraba a sus hijos para no ser destronado por ellos, desde la Antigüedad Clásica fue considerado una deidad de la muerte y la oscuridad. A la larga, estas asimilaciones explicarían por qué el atributo de la guadaña se mantuvo, reinterpretado como herramienta con la que segar violentamente la vida, en la iconografía medieval y moderna de la Muerte. Ambas herramientas quedaron, en todo caso, desposeídas de la visión positiva con que en la Antigüedad habían sido asociadas a la enseñanza-aprendizaje de la agricultura¹⁸. En las lenguas germánicas, como lo es inglés, el verbo segar se expresa de dos maneras diferentes: *to rip* (segar hierba con violencia usando la guadaña) y *to mow* (segar cereal con cuidado para no perder la mies). El verbo *rip*, no deja de ser idéntico al acróstico latino *RIP, requiescat in pace*, generándose un juego de palabras (segar vs descansa en paz) que podría ayudarnos a entender una parte de los significados que tenía el atributo de la Muerte en determinados ambientes intelectuales del Norte de Europa.

En el fol. 85 del libro de *Horas della Mirandola*, llamado así por haber sido propiedad de Galeotto I (Pico della Mirandola), cuyas miniaturas se atribuyen a Giovanni Francesco Maineri, ejecutadas en un *scriptorium* de Padua o Venecia hacia 1499 y actualmente en la British Library (Londres), la Muerte es un esqueleto que avanza hacia el espectador, cargado con una guadaña al hombro [fig. 2], en una actitud semejante a la que habría tenido un campesino al regresar del trabajo. Se acompaña de unas arquitecturas en perspectiva, cuya hornacina en arco de medio punto acoge el epígrafe: *Omnia Mors equat*, literalmente: *La muerte lo equilibra todo*¹⁹.

¹⁷ RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: p. 664.

¹⁸ HESÍODO (s. VIII a.C.) [Introducción, traducción y notas de PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DíEZ, Alfonso (1997)]: 454-506, pp. 91-93; ELVIRA, Miguel Ángel (2001): pp. 37-60; BUXTON, Richard (2004): pp. 44-46; ELVIRA, Miguel Ángel (2008): pp. 52-57.

¹⁹ British Library, Add. 50002. ALEXANDER, Jonathan (2002): p. 28; BACKHOUSE, Janet (2004): p. 133.

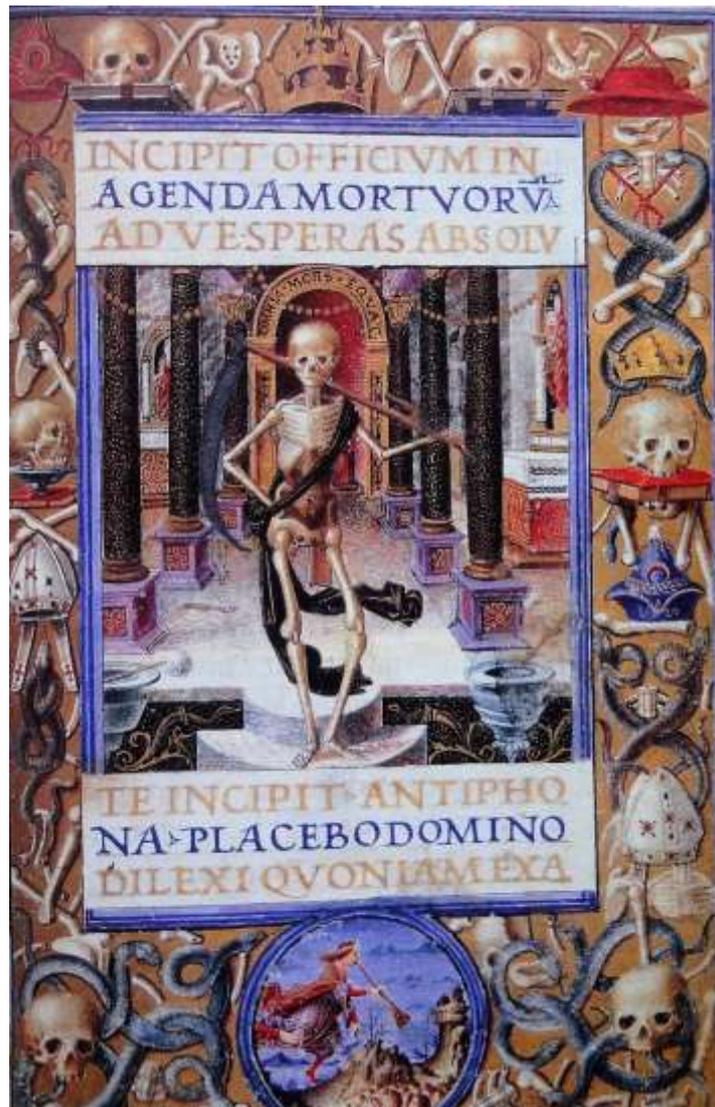


Fig. 2. Atribuido al miniaturista Giovanni Francesco Maineri, Triunfo de la muerte de las Horas de Mirandola, códice fabricado en Padua o Venecia hacia 1499, British Library, Londres, add. 50002, fol. 85. Foto del autor

Con independencia de lo efectista que resulte, la imagen de la Muerte armada con la guadaña se popularizó mucho a través del arcano XIII del Tarot, el juego de 78 naipes usado para pronosticar el futuro, conocer el presente y el pasado. Las noticias escritas más antiguas que se tienen de la existencia de cartas usadas para hacer pronósticos datan de mediados del siglo XIV en Cataluña e Italia, si bien no podemos hablar de tarot en un sentido estricto, sino de una costumbre oriental, importada por los mercaderes, usada, al parecer, en el mundo musulmán de costumbres más laxas. El juego de naipes del tarot más antiguo llegado a nuestros días es el que perteneció al Duque de Milán Filippo María Visconti (1412-1447), hoy en la Biblioteca de la Universidad de Yale, atribuido al pintor Bonifacio Bembo (act. 1447-1477), que lo ejecutó hacia 1440 [fig. 3]. En el siglo XV era usado como instrumento educativo en la formación lúdica de los príncipes y no solo para esclarecer el porvenir. El arcano mayor número XIII que, como es de todos bien sabido, es el número que en la civilización occidental se asocia a

la mala suerte, suele presentar un esqueleto humano, montado a caballo o de pie, segando con una guadaña una verde pradera, sembrada con los restos humanos de hombres y mujeres de todas las edades y condiciones económicas (si universal es la muerte, también lo es la mala suerte), siendo perfectamente reconocibles la cabeza del rey coronada y la del cardenal con capelo púrpura. Suele acompañarse de la frase de la liturgia del Miércoles de Ceniza: *pulvis sumus et pulvis reverterimur* (*polvo somos y en polvo nos convertiremos*)²⁰.



Fig. 3. Bonifacio Bembo, Arcano XIII del Tarot de Visconti, Triunfo de la Muerte, hacia 1440, Universidad de Yale. Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Tarot_\(cartas\)#/media/Archivo:Cary-Yale_Tarot_deck_-_Death.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Tarot_(cartas)#/media/Archivo:Cary-Yale_Tarot_deck_-_Death.jpg)

Así aparece en el *Tarot de Marsella*, diseñado por Jean Noblet de París hacia 1650 [fig. 4], y en el *Tarot de Mantegna*, la serie de 50 naipes, conocida

²⁰ DUMMETT, Michael (1980); BERTI, Giordano (2007).

a través de las variantes de la Biblioteca Nacional de Francia (París) y la Biblioteca Pública de Pavía, que durante mucho tiempo fue tenida como obra de Andrea Mantegna (1431-1506), pero que actualmente se consideran obra anónima de hacia 1465, hecha en Ferrara o en alguna ciudad del Véneto²¹. La imagen del tarot resulta tan potente en lo visual que incluso es reinterpretada por los graffiteros del siglo XXI, seguramente sin conocer su origen, pero perfectamente conscientes de la potencia visual de un lenguaje tan comunicativo en el siglo XV como en la actualidad [fig. 5].



Fig. 4. Jean Noblet de Paris, Arcano XIII del Tarot de Marsella, Triunfo de la Muerte, diseño hecho hacia 1650 y repetido hasta la actualidad. Fuente:

<https://www.pinterest.es/rdelavegaparra/tarot-arcano-xiii/>

²¹ BERTI, Giordano (2006).



Fig. 5. Graffiti anónimo pintado en el túnel que da acceso a los antiguos cuarteles de zapadores ferroviarios desde la Avenida de las Águilas, Madrid, marzo de 2017.
Foto del autor.

El origen budista de la iconografía del encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la transformación del relato y su significado en Occidente

El encuentro de los tres vivos y los tres muertos, cuyas iconografías y variantes textuales se documentan desde la segunda mitad del siglo XIII hasta bien entrado el XVI, es, en realidad, una transformación simplificada de la historia de los cuatro encuentros de Buda, escrita en el siglo V a. de C., que debió llegar al mundo Mediterráneo a través de los poemas de Adi ibn Zayd, escritos en el siglo VII d. de C., y que en la literatura hispánica y europea de la Baja Edad Media se conoció también como el cuento de Barlaam y Josafat.

El *Tripitaca* o *Cánon Palí*, una obra maestra de la literatura budista, cuenta que, tras su nacimiento, el príncipe Siddharta Gauthama (563-483 a. de C.) vivió en el Palacio Real de Kapilavastu, privado de contemplar la degradación del mundo, hasta que un día, cuando viajaba de una a otra de sus residencias, su palafrenero, Channa, cambió de itinerario y se produjeron cuatro encuentros fortuitos: con un anciano, un enfermo, un cortejo fúnebre y un asceta, que le revelaron la vanidad del mundo y le determinaron a

renunciar a los goces terrenales y retirarse para iniciar el camino de la iluminación. Ante el cortejo fúnebre, impresionado por el llanto de los parientes que acompañaban al féretro, Siddharta supo que existía la muerte y fue consciente, por vez primera, que la vida es efímera. En la noche de su 29 cumpleaños, el príncipe abandonó la vida en palacio, se retiró a meditar y se convirtió en Bodhisattva, el que camina siguiendo la vía de la iluminación. Fue así como Siddharta se convirtió en Buda, el iluminado, conocedor de todas sus jatacas (existencias anteriores), capaz de romper la rueda de las reencarnaciones y alcanzar el Nirvana (la no existencia)²². El arte budista apenas representó el tema de los cuatro encuentros, en particular no se representa el cortejo fúnebre por el prejuicio que supone para los artistas del Extremo Oriente la representación del cadáver, siendo una obra excepcional una seda, pintada en el siglo IX, procedente de las cuevas de Dunhuang (China), que se conserva en el Museo Guimet de París²³.

La historia de Siddharta llegó a occidente transmitida oralmente, seguramente a través de las rutas de comercio de la seda y las especias, adaptando el relato al gusto de los oyentes. Hemos perdido los pasos intermedios, pero el préstamo literario es evidente al analizar las composiciones de Adi ibn Zayd (?-600), que relata cómo Norman, rey de Hira, un hombre complaciente y hedonista, que no conocía el dolor, cabalgando por el desierto, llegó a un cementerio en el que los muertos se levantaron y, tomando la palabra, le dijeron: *Fuimos lo que tú eres y tú serás lo que nosotros somos*²⁴. El impacto de esta visión ultraterrena modificó su comportamiento y, desde ese momento, tuvo una conducta recta, piadosa y temerosa de Dios. La línea argumental es la misma que en los cuatro encuentros del príncipe Siddharta: un hecho casual hace que un hombre poderoso tome conciencia del carácter transitorio de la vida y este hecho le conduce al recto camino de la virtud. El relato árabe abrevia los cuatro encuentros, reduciéndolos a uno único, consistente en la espectacular visión de un sinfín de muertos que vuelven a la vida, y añade un factor espiritual nuevo: el concepto monoteísta del temor a Dios y el miedo a la condena eterna del alma.

El relato árabe debió asimilarse en el ámbito Mediterráneo cristiano a finales del siglo XII o más probablemente en la primera mitad del XIII, transmitido oralmente por mercaderes y peregrinos que lo conocieron e incorporaron a sus propias tradiciones, variándolo para ajustarlo a su propia idiosincrasia. Hoy se acepta que fue en Italia donde primero se asimiló y se transformó su argumento, triplicando a su protagonista y reduciendo los muertos a tres, generando, en lo iconográfico, un esquema figurativo especular, en el que cada vivo se refleja en un muerto y no en una multitud de esqueletos. Fue así como quedó conformado un nuevo relato, en el que tres vivos, imaginados como tres nobles (reyes o príncipes coronados) o como un noble, un clérigo y un burgués (representando los tres estamentos), gozosos del mundo, a veces acompañados de un séquito, encuentran por

²² MANDEL, Gabriel (2002); RAGONETTI, Carmen y TOLA, Fernando (2010).

²³ CHAVANNES, Edouard (1909): lám. CIX.

²⁴ NALLINO, Carlo Alfonso (1950.); RUBIERA, María Jesús (1996).

casualidad un cementerio donde ven tres muertos que permanecen dentro de sus tumbas, representados en distintos niveles de putrefacción. Ante una visión tan escalofriante, un ermitaño, identificado con San Macario de la Tebaida (etimológicamente significa feliz), que contempla la escena, se dirige a los vivos y les hace reflexionar sobre la caducidad de la vida para que cambien su conducta²⁵. En el arte italiano de la Baja Edad Media existen ejemplos iconográficos desde la segunda mitad del siglo XIII, muy anteriores a los ejemplos textuales, que se datan a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Esta diacronía entre texto e imagen ha conducido a un debate científico que discute si fue primero la iconografía y luego el relato o si, por el contrario, como nosotros creemos, existieron fuentes orales comunes que se han perdido, de las que derivarían el relato y las pinturas²⁶. Entre los ejemplos italianos más significativos están los frescos de la Catedral de Atri (h. 1260)²⁷; los de Nuestra Señora de los Reinos Altos de Bosa (Cerdeña); los que pintó Meo de Siena en el Monasterio de San Benedetto del Sacro Speco de Monte Subiaco de Roma (1334); los del claustro de Santa María de Vezzolano (1354)²⁸; los atribuidos a Martino de Verona en la capilla Brenzoni de San Fermo Maggiore de Verona (h. 1410); y la tabla anónima florentina, pintada entre 1480 y 1500, que representa la Muerte de San Efrain y las vidas de los santos ermitaños, incluyendo el encuentro de los vivos y los muertos en el ángulo inferior derecho, conservado en la National Gallery de Edimburgo [fig.6].



Fig. 6. Anónimo florentino, detalle de la tabla de la muerte de San Efrén y vidas de santos ermitaños, 1480-1500, National Gallery de Edimburgo. Foto del autor.

²⁵ RÉAU, Louis (1997) [ed. original 1955-1959]: Tomo 2, vol. 4, pp. 289-290.

²⁶ RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, pp. 664-665; GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 181-199.

²⁷ BOLOGNA, Ferdinando (1969): pp. 41-47.

²⁸ RAGUSA, Elena y SALERNO, Paolo (2003).

Siguiendo los caminos de peregrinación y las vías de comercio, el relato italiano del encuentro de los vivos y los muertos fue asimilado por la Europa Atlántica, arraigando con fuerza en Francia, donde se conocen seis versiones manuscritas, datadas entre los siglos XIII y XIV, citadas por los especialistas como: *Arsenal Group*, de las cuales, las dos más conocidas son las que compusieron, en 1275, Baudoin de Condé, el trovador de la corte de Margarita de Flandes (1244-1280), y Nicolás de Margival, que compuso su poema antes de 1310²⁹. La variante septentrional desarrolla dos líneas argumentales diferentes: primero plantea el encuentro casual de tres reyes o príncipes, gozosos del mundo, coronados, montados a caballo o no, con tres muertos, seguido de un diálogo especular, en el que los muertos vuelven a la vida, toman la palabra y explican a los vivos que en el pasado fueron tan poderosos como ellos, pero que ahora penan en el infierno sus pecados de orgullo. El diálogo termina con un aviso de los muertos, que son sabios, a los vivos, que son ignorantes y deben cambiar de actitud: *Durante un tiempo, nosotros fuimos como vosotros; vosotros seréis iguales a como nosotros somos*. A veces, como sucede en el *Salterio de Robert de Lisle*, conservado en la British Library (Londres), ejecutado hacia 1310, la advertencia es una variante más dramática: *Tú serás pronto como yo, un cadáver fétido pasto de gusanos*³⁰. En la Europa Atlántica las variantes textuales son anteriores o contemporáneas a las iconográficas, que parecen derivar directamente de los poemas y sermones en los que se incluía el relato para atemorizar a la feligresía, de modo que no existe ningún debate acerca de la diacronía entre texto e imagen. Con el paso del tiempo, los modelos figurativos septentrionales acabaron por aceptar al ermitaño de la variante icónica italiana. En los frescos, miniaturas y relieves, generados a partir del relato Atlántico por el arte francés, alemán, flamenco e inglés, los muertos toman una actitud activa, ocasionalmente agresiva y violenta, siendo uno de los ejemplos más representativos de esta tónica la miniatura del folio 86v de las *Ricas Horas del Duque de Berry*, una obra confeccionada para el Duque Jean de Berry por el copista Yvonet Leduc, ilustrada por los hermanos Limbourg (Paul, Jean y Hermann Malouel de Gueldre) que trabajaron en el códice entre 1408 y 1416 y que, al quedar inacabado, fue concluido en 1484 por el pintor de Bourges Jean Colombe [fig. 7], autor que plasmó el encuentro representando a tres muertos que persiguen con calma a unos vivos a caballo que huyen despavoridos³¹.

²⁹ GLOXELLI, S. (1914); MALE, Emile (1922) : vol. II, p. 2; PANUNZIO, Savarino (1992).

³⁰ WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert (2005): pp. 200-201.

³¹ MEISS, M. (1968): pp. 17-25.



Fig. 7. Jean Colombe, folio con el oficio de difuntos y miniaturas macabras, *Ricas Horas del Duque de Berry*, fol. 86v., 1484, Museo Conde de Chantilly. Fuente: <https://www.infocatolica.com/blog/notelacuenten.php/1810051000-title>

Fue ese dinamismo, expresivo y dramático, uno de los elementos clave para el éxito de esta temática iconográfica, puesto que con ella se planteaba un sistema figurativo que presenta ante el espectador tres cadáveres horribles frente a tres varones noblemente vestidos, en actitudes de diálogo, gesticulando los seis con las manos³². Los muertos han vuelto a la vida y son tan expresivos que a veces se ríen con sarcasmo de las ambiciones de los vivos, tal y como sucede en el fol. 321v-322r del *Salterio de Bonne de Luxemburgo* [fig. 8], la esposa de Juan II el Bueno de Francia, obra del miniaturista Jean le Noir y su hija Bourgot, ejecutada h. 1345-1350, hoy en el Museo Metropolitano (Nueva York), donde a uno de los cadáveres se le

³² GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 181-199.

desencaja la mandíbula³³. Los vivos no parecen tener demasiado miedo de los muertos con los que dialogan. En las iconografías del siglo XIV dialogan desde espacios diferentes, como si los vivos tuviesen en los muertos un espejo en el que mirarse³⁴. Esa serenidad se fue perdiendo a lo largo de los siglos XV y XVI, para dar paso a actitudes progresivamente más agresivas en los muertos y más temerosas en los vivos, como las que se observan en las miniaturas del *Libro de Horas de Crohin Lafontaine* del Museo Paul Getty (Los Ángeles). A veces, los muertos hostigan con flechas a los vivos, invadiendo su espacio con un elemento iconográfico, la flecha puntiaguda, que nace de la pervivencia clásica del atributo de Apolo como deidad dadora de muerte al usar su arco³⁵. Según Baltrusaitis la idea moralizante que encierra la historia del príncipe Siddharta, de la que deriva el encuentro de los vivos y los muertos, es universalmente válida, puesto que plantea el contraste entre el cuerpo joven, hermoso, ricamente vestido y lleno de vida de los príncipes, con la corrupción de la carne de los muertos, cuyo hedor es nauseabundo, que han vuelto a la vida para recordarles la vanidad del mundo en que viven. En el Occidente cristiano este contraste acaba siendo un: *memento mori et nunc pecabis. Se abrevia el desarrollo búdico, pero expresa la misma idea en los mismos términos*³⁶.



Fig. 8. Jean le Noir, encuentro de los vivos y los muertos, *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, fol. 321v-322r, h. 1345-1350, Museo Metropolitano de Nueva York. Fuente:

<https://diogeneschild.wordpress.com/2013/03/19/la-leyenda-del-encuentro-entre-los-tres-vivos-y-los-tres-muertos-en-las-pinturas-del-convento-de-san-pablo-de-penafiel/>

³³ DEUHLER, Flores (1971): pp. 267-278.

³⁴ SERVIÈRES, Georges (1926): n° LXVIII, pp. 19-36.

³⁵ ELVIRA, Miguel Ángel (2008): pp. 157-184.

³⁶ BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 236-250; GONZÁLEZ, Herbert (2011): pp. 51-82.



Fig. 9a. Anónimo, capitel del encuentro de los vivos y los muertos, puerta occidental de Santa María del Mar, Barcelona, 1335-1340. Foto del autor.



Fig. 10. Alfonso el pintor, fresco del encuentro de los vivos y los muertos, procedente del convento de San Pablo de Peñafiel, 1320, Museo de Valladolid. Foto del autor.

En los reinos cristianos de la península Ibérica, el modelo iconográfico italiano fue asimilado, sobre todo, por la corona de Aragón, por el contacto directo de Cataluña con Italia³⁷, siendo los ejemplos más relevantes los

³⁷ ESPAÑOL, Francesca (1984): pp. 53-153; FRANCO, Ángela (2002): pp. 173-214.

fragmentos de un sepulcro procedente de la iglesia de San Pedro de Fraga (h. 1330-1345) hoy en el Museo de Lérida³⁸; el capitel de la puerta occidental de Santa María del Mar en Barcelona (1335-1340) inmediato al fosal del templo [fig. 9]; y las anónimas pinturas de la Torre de Alcañiz (1290-1375), asociadas a la idea del destino a través de la representación de la Rueda de la Fortuna³⁹. En Castilla y Navarra, por el contacto directo con Francia, Flandes e Inglaterra, la tradición literaria y el modelo iconográfico asimilados fue el tipo Atlántico, con ejemplos como las pinturas del convento de San Pablo de Peñafiel, fundado en 1320 por el infante don Juan Manuel, cuyos tres muertos se ríen a carcajadas de los vivos [fig. 10], acompañados del epígrafe: *frat: iuan: de Villaumbro[so]: e pi[n]tola: Alfonso*, actualmente en el Museo de Valladolid⁴⁰; el relieve de uno de los frontales del sepulcro de Pedro Vélez de Guevara (+ 1414) conservado en la iglesia de San Miguel de Oñate (Guipúzcoa); o las pinturas del muro occidental de la iglesia de Ujué, obra probable de Martinet (h. 1350)⁴¹.



Fig. 11. Anónimo, relieve macabro y epígrafe de la puerta del cementerio de Almeida. Foto del autor.

Aunque el encuentro de los vivos y los muertos es una temática iconográfica que tiene su origen remoto en la literatura oriental, la respuesta

³⁸ FRANCO MATA, Ángela (2002): p. 186.

³⁹ CID PRIEGO, Carlos (1962): pp. 274-276; CASANOVAS, Angels (1995): pp. 369-426.

⁴⁰ PÉREZ, Joaquín (1940): pp. 99-121; WATTENBERG, Eloísa (1997): pp. 176-177.

⁴¹ LAZCANO, María del Rosario (2011).

que los muertos dan a los vivos tiene un origen literario clásico, tal y como puede comprobarse al analizar un *carmen* atribuido a Quinto Horacio Flaco (65-8 a. de C.): *Eram quod es, eris quod sum* (*Yo era lo que tú eres, tú serás lo que yo soy*), una de cuyas variantes es relativamente habitual en la epigrafía latina del periodo imperial, al evocar la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*, (*Éramos lo que sois, lo que somos seréis. Hoy para mí, mañana para ti. Yo también estuve en la Arcadia*). El tópico literario horaciano es, en realidad, una máxima hedonista que exhorta a quien la lee a disfrutar de los placeres cotidianos antes de que, con la muerte, se acaben. Sin embargo, la misma exhortación, al pasar al cristianismo, se convierte en un *memento mori et nunc pecabis*, es decir, en una forma de cultivar el temor a Dios para evitar la condena eterna del alma. Resulta una frase tan contundente, que es habitual encontrarla en los epígrafes de las puertas de cementerios y osarios, acompañada de dos tibias y una calavera, tal y como sucede en el cementerio de Almeida (Portugal): *O tu quem quer que es/ repara como eu estou/ eu ja foi como tu es e tu seras como eu sou* [fig. 11]; en sentencias rimadas como las del cementerio de Montánchez (Cáceres): *Templo de la verdad es el que hoy miras, no desoigas la voz del que te advierte que todo es ilusión menos la muerte*; y la lápida del atrio cementerial de la iglesia de Santos Julián y Basilisa de Salamanca: *Los que dan consejos ciertos a los vivos son los muertos*.

La historia de Barlaam y Josafat es una variante cristianizada de los cuatro encuentros de Buda presente en la literatura europea de los siglos XIV y XV. Al nacer Josafat, único hijo del rey Avenir, un oráculo predijo que el niño iba a tener un reinado más elevado que el de su padre cuando renunciara a su primitiva religión y abrazara el cristianismo. Para evitarlo, Avenir mandó encerrar a Josafat en un hermoso palacio privándole de contemplar todo aquello que le pudiera conducir al cristianismo: la vejez, la fealdad, la enfermedad y la muerte. Un día Josafat salió de su palacio y conoció a un enfermo, un leproso, un anciano que estaba cerca de la muerte y un ermitaño llamado Barlaam, que le ayudó a entender lo que había visto, le adoctrinó y le bautizó. Josafat predicó ante su padre, que le pidió, para bautizarse, culminar con éxito una serie de pruebas extraordinarias, de las que Josafat salió siempre victorioso. El relato concluye con la conversión de Avenir. Padre e hijo, renuncian al poder y a la vanidad de las glorias terrenales y abrazan la vida eremita. Los historiadores de la literatura han reconstruido cómo se produjo el trasvase del relato al mundo occidental a partir de una variante textual turca maniquea del siglo III d. de C., que fue traducida al árabe en Bagdad en el siglo VIII y cuyos argumentos influyen en uno de los cuentos de *Calila e Dimna*. En paralelo, existen una serie de versiones bizantinas en griego y georgiano, como la que escribió San Eutimio. De alguna de estas variantes textuales pasó el relato al occidente europeo del siglo XIII. El relato se incluye en el *Speculum Humanae Salvationes* de Vicente de Beauvais (1190-1264)⁴² y en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (1230-

⁴² BEAUVAIS, Vicente de (c.1190 – c.1264) [Edición de: NEUMÜLLER, Willirord (1998)]: Libro XVI, cap. 1-64; VV.AA. (1997).

1298)⁴³, que interpreta a Josafat y Avenir como si fueran santos. En los reinos cristianos de la península Ibérica el relato fue conocido a través del: *Calila e Dimna* y el *Sendebâr*, es decir, debió transmitirse directamente del árabe y el hebreo al castellano, al catalán (*El príncep i el monjo d'Abraham ben Semuel ha-Levi ibn Hasday*) y al portugués. Aunque los tres manuscritos que contienen las variantes más antiguas en castellano son del siglo XV, hoy se acepta que adquirieron soporte escrito a partir de una variante textual del siglo XIII perdida⁴⁴. A la luz de los datos argumentados, habría que preguntarse si la historia de Barlaam y Josafat pasó a occidente, como tantas veces se ha dicho, a partir de las versiones bizantinas, directamente de las versiones ibéricas o, lo más probable, derivadas de la entremezcla de ambas. Su iconografía es muy escasa.

Los orígenes orientales y clásicos de la iconografía de la danza macabra

La *Danza Macabra* es un subgénero literario y figurativo, dentro del teatro litúrgico medieval de los siglos XIV y XV, del que se tienen testimonios escritos y noticias relativas al modo en que se escenificaban⁴⁵. Plantea un diálogo irónico entre una serie de vivos, de diferentes niveles en la escala estamental, y una personificación de la Muerte, que es, en realidad, una pervivencia clásica del Dios *Thanatos*, mezclado con algunos rasgos de la identidad de las Moiras; puesto que es imaginada como una mujer horrible y desaliñada, vestida de negro, que lleva como atributos la guadaña, el arco y las flechas, lazos, redes de pesca, anzuelos, una sierra, un cuchillo o unas tijeras, la herramienta tradicional de Átropa⁴⁶. La danza macabra gozó de notable popularidad al final de la Baja Edad Media (siglos XIV y XV), se proyectó a lo largo de la Edad Moderna (siglos XVI, XVII y XVIII) y ha reaparecido con cierto vigor en determinados momentos de crisis durante la Edad Contemporánea (siglos XIX y XX). Son muchos los estudiosos que han relacionado las imágenes plásticas de la *Danza macabra* con sus fuentes literarias e históricas, tomando como eje las ideas que sobre la muerte existían en la Baja Edad Media y el Renacimiento⁴⁷. Sin negar la originalidad de la *Danza macabra* como tema literario y artístico, también se le puede rastrear un doble y remoto origen en el Extremo Oriente y el Mundo Clásico.

⁴³ VORÁGINE, Santiago de la (s. XIII) [Traducción de: MANUEL MACIAS, Fray José (1982)]: vol. 2, cap. 180.

⁴⁴ Bibl. Univ. Salamanca: ms P 1877. BNE: ms.G. 18017. Bibli. Univ. Estrasburgo: ms. 1829. DEYERMOND, Alan D. (2001): p. 181.

⁴⁵ INFANTES, Víctor (1997); GERTSMAN, Elina (2010).

⁴⁶ Thanatos es el dios Muerte, hijo de la Noche y hermano del Sueño, que, aunque con identidad masculina en la Antigüedad Clásica, a partir del siglo III a. de C. empezó a ser percibido como fémina, pasando como tal a la iconografía medieval. Quizá, por ser la mujer madre de vida, se la consideró también madre de muerte, por haberla dado, y de ahí la transformación del género. De las tres Moiras: Cloto y Láquesis regulan la duración de la vida y Átropa la corta con la tijera. BERGUA, Juan Bautista (1990): Tomo I, pp. 217-220; ELVIRA, Miguel Ángel (2008): pp. 315-320; INFANTES, Víctor (1997): p. 249.

⁴⁷ RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 667; UTLZINGER, Helene et Bertrand (1996); CORVISIER, André (1998); BINSKI, Paul (2001); GERTSMAN, Elina (2010); GONZÁLEZ, Herbert (2014): pp. 23-50.

Se debe distinguir la *Danza macabra* escrita de la *Danza macabra* en las artes figurativas, dado que no son exactamente lo mismo, ni se expresan igual. Los versos de la *Danza macabra* escrita aluden siempre a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones, adaptándose a los gustos concretos de los espectadores. Cada estrofa tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían afirmando que la Muerte es la única que trata por igual a todos los humanos. Sin embargo, su lectura y la visión de la danza escenificada, más que un consuelo, acababa siendo un alegato sobre la brevedad de la vida, tan demoledor como contundente⁴⁸. En las *Danzas macabras* escritas es adecuado hablar de *Danza de la Muerte* porque, en efecto, el vivo, antes de irse al otro mundo, dialoga razonadamente con la personificación de la Muerte. Sin embargo, en la *Danza macabra* de las artes figurativas debemos hablar de una *Danza de vivos y muertos*, dado que los artistas sustituían la personificación de la Muerte por una imagen especular del vivo, desdoblado en muerto, es decir, representado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. De ese modo, en las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo, poseídos por una irrefrenable actividad que les obliga a hablar y bailar. Para emplear una expresión jurídica que se aplica literalmente a las danzas macabras, *el muerto incauta al vivo*⁴⁹. Aunque en las artes figurativas el número de vivos y muertos representados, emparejados e intercalándose, es variable, lo más habitual es ajustarlo a múltiplos de tres (9, 12, 15, 21, 33 o 45 danzantes) porque la Muerte se lleva a los vivos según el orden estamental en el que estuvieron integrados en vida, representando igual número de finados por cada estamento: Nobleza, Clero y Estado Llano. Las danzas de 33 figuras evocan la edad a la que murió Cristo, el hijo de Dios, que al haberse hecho hombre, también estuvo sometido al imperio de la Muerte, siendo esta la razón por la cual puede aparecer representada la Crucifixión y la dehesis intercesora de la Virgen y San Juan intercalada en medio de la danza; así sucede en las maltratadas pinturas, ejecutadas en 1484, de la capilla del nártex de la Marienkirche de Berlín [fig. 12], concebidas como un exvoto de la ciudad para conjurar la peste que asoló la ciudad en esos años⁵⁰. Si el hijo de Dios asumió su condición mortal, los hombres comunes también deben hacerlo, confiando en la redención. En las artes visuales es habitual que cada muerto, al llevarse al vivo, se acompañe de poemas rimados, escritos dentro de filacterias, en latín (*chorea macchabaeorum*) o en lengua vernácula (*la danse macabre, dance of death, torentanz, danza della morte, doodendans*) muy fáciles de entender y en un lenguaje muy expresivo, irónico y contundente; tal como sucedía en las pinturas que decoraban los pórticos meridionales del cementerio de los Inocentes de París, obra ejecutada hacia 1424, que incluía más de 40 figuras, acompañadas de epígrafes atribuidos a Jean Le Fèvre (1395-1468), cronista borgoñón que fue señor de Saint Remy. Aunque las pinturas se han perdido,

⁴⁸ ARIES, Philippe (2000); GUIANCE, Ariel (1989); MITRE, Emile (2002).

⁴⁹ REAU, Luis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 270.

⁵⁰ WALTHER, Peter (1997); PERGER, Mischa von (2013).

conocemos sus composiciones y el contenido de los epígrafes gracias a la *Danse macabre* de Guyot Marchand, impresa en 1484⁵¹, que fue el modelo copiado por otras muchas *Danzas macabras* posteriores. Imagen y texto se complementan y constituyen un doble código, iconográfico y literario, perfectamente integrado.



Fig. 12. Fotografía anterior a 1944 de la Danza Macabra con Cristo crucificado, capilla del nártex de la iglesia de Santa María de Berlín, pintadas en 1484. Fuente: <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2011/07/der-berliner-totentanz/>

Examinada en su conjunto, la Danza Macabra, tanto en su variante textual, como en su forma figurativa y teatral, es una gran sátira social, promovida por las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, que fueron quienes defendieron de un modo más activo la contemplación de la Muerte como el denominador común que unificaba a la humanidad, con independencia del estamento al que se hubiera pertenecido. Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que eran más desagradables en la iconografía del muerto: huesos revestidos de algo de carne ajamónada, colgajos pinjantes de carne putrefacta, vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento, pelos largos, despeinados y desordenados, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos... Al ser representados los vivos junto a sus dobles muertos, se produce un contraste análogo al de la iconografía especular del encuentro de los tres vivos y los tres muertos, oponiendo los cuerpos, más o menos en plenitud, de los vivos, frente al proceso de degradación de los muertos, o directamente ante sus esqueletos. Se fue construyendo así una imagen capaz de mostrar a la misma persona desdoblada en el efímero esplendor de la vida y la indigencia de la muerte⁵².

⁵¹ HUIZINGA, Johan (1995) [ed. Original 1919]: pp. 205, 210; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131.

⁵² CLARAMUNT, Salvador (1986): pp. 93-98; MARTÍNEZ, Fernando (1996): p. 73.

Los muertos son imaginados como una orquesta que vuelve a la vida y sale de un osario o cementerio tocando instrumentos de percusión y viento para transmitir la sensación de estruendo apoteósico: timbales, trompetas, chirimías y zanfoñas, expresan con su sonido la idea de Triunfo de la Muerte. A comienzos del siglo XVI se empezó a representar a un esqueleto tañedor de zanfoña acompañando a Adán y Eva en el momento en que fueron expulsados del Paraíso, como si la Muerte les obligara a bailar; así aparece, por ejemplo, en la estampa III de las *Imágenes del Antiguo Testamento* de Hans Holbein [fig. 13], grabadas entre 1540 y 1549⁵³.



Fig. 13. Hans Holbein, Adán y Eva expulsados del paraíso acompañados por la Muerte tañendo la zanfoña, estampa III de las *Imágenes del Antiguo Testamento*, 1540-1549.

Fuente: <https://www.alamy.es/imagenes/hans-holbein-adam-eve.html>

Por contraste, en la capilla mandada construir en la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco por Álvaro de Benavente en 1543, la Muerte toca una guitarra [fig. 14] adaptando la imagen a la idiosincrasia y

⁵³ BERNAT, Antonio (2001): p. 81.

cultura visual ibéricas⁵⁴. El aspecto de los muertos es bastante homogéneo, lo que acentúa la visión de la Muerte como igualadora universal. En cambio, los vivos se diferencian entre sí por la indumentaria que visten, encerrándose en ella una de las claves para su reconocimiento dentro de la jerarquía estamental. Hay en la *Danza macabra* un auténtico catálogo de expresiones, gestos y vestidos que implican conocimiento y reconocimiento de la identidad personal y colectiva a través de una forma de comunicación no verbal⁵⁵. Vivos y muertos participan de un mismo y único baile. Los artistas acertaron a representar las muy diferentes actitudes del vivo ante la muerte: unas veces se queda petrificado, mientras que otras es arrastrado por la fuerza y se resiste a ser llevado, llora y se entristece al perder los bienes materiales de los que gozó en vida, intenta sobornar con dinero a la Muerte, que se ríe del vivo, inclusive puede coquetear con su doble muerto, en una suerte de galanteo macabro de una extraña placidez hedonista. Muy pocas veces el vivo asume su destino mortal, fenómeno que se observa sólo en la representación del ermitaño, único que parece haberse preparado para morir.



Fig. 14. Hermanos Corral de Villalpando, detalle de Adán y Eva expulsados del paraíso acompañados por la Muerte tocando la guitarra, capilla de los Benavente, 1543, iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco. Foto del autor.

⁵⁴ TORRES, Leopoldo (1922): pp. 85-96.

⁵⁵ GONZÁLEZ, Herbert (2015): pp. 75-120.

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte y todos ellos confluyen en la *Danza macabra*. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, *juvenes et senes rapio (se lleva a jóvenes y viejos)*, sin tomar en cuenta el estatus social o la capacidad económica. El segundo afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, de modo que la *Danza macabra* es también una variante del tópico literario grecolatino: *ubi sunt?*, asumido por la literatura sapiencial cristiana. El sermón, que hasta el siglo XV eran sólo las palabras del predicador pronunciadas desde el púlpito, se transformó, tal y como advirtió Mâle en un aviso visual, iconográfico y escenográfico-teatral⁵⁶. Una prueba de la intensa relación del sermón hablado con la *Danza macabra* figurativa es que, a menudo, la composición comienza con un predicador subido a un púlpito de madera (dominico o franciscano), que advierte a nueve figuras (tres por estamento) sobre la cercanía de la muerte, señalando con el dedo el lugar donde van a estar sus fosas. Así sucede en la *Danza macabra* pintada por Bernt Notke hacia 1463 para la Iglesia de San Nicolás de Tallin [fig. 15] y en las desaparecidas pinturas del cementerio de los dominicos de Basilea, ejecutadas hacia 1440 y conocidas gracias a estampas impresas en los siglos XVI y XVII y a los escasos fragmentos de los frescos que se conservan en el Museo de Basilea⁵⁷.



Fig. 15. Bernt Notke, *Danza macabra* de la iglesia de San Nicolás de Tallin (antigua Reval), 1463. Fuente: <http://consentidoscomunes.blogspot.com/2014/10/la-danza-de-la-muerte-2-der-totentanz.html>

A veces el carácter aleccionador del sermón puede reforzarse con iconografías moralizantes complementarias, como la rueda de la Fortuna, tal y como sucede en la iglesia de Santa María de las Lastras de Beram (Istria), pintada por Vincenzo Kastav en 1474. También influyen poderosamente algunos pasajes bíblicos concretos. Las primeras estrofas de la *Danza macabra* comparan la vida con la efímera belleza de las flores de una pradera, es por eso que suele representarse el baile de muertos y vivos como si hubiera acontecido en una pradera sembrada por igual de flores y huesos humanos; un símil que se relaciona con el *Salmo 23*, la pastoral celeste, que se lee en la misa de difuntos con el cadáver de cuerpo presente y promete un paraíso en forma de pradera con arroyos de agua fresca, y con el *Salmo*

⁵⁶ MÂLE, Emile (1922): pp. 247-398.

⁵⁷ En Basilea existían dos conventos dominicos con danzas macabras. La más antigua, pintada hacia 1439, estaba en Grobbasel y la del cementerio de Kilngenthal, de hacia 1470. MÜLLER, Heribert (1990).

103, que compara la vida con la efímera belleza de una flor: *El hombre dura lo que la hierba, florece como flor campestre, que el viento roza y ya no existe*. También se puede relacionar con pasajes de *Job*, *Isaías* y *Daniel*⁵⁸. El tercer punto de vista lo aporta la *vanitas* y afirma que la belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte cuando la corrupción del cuerpo transforma al hombre en un horrible cadáver⁵⁹.

El siglo XV entendió la Muerte como una entidad: *igualitaria y niveladora, que corta con su guadaña todos los privilegios de jerarquía y de fortuna. El más rico sólo tiene una mortaja. Por eso la Danza macabra daba a los desheredados la áspera satisfacción de una revancha: se consolaban pensando que aquellos que engordaban a sus expensas sólo ofrecían un banquete más fastuoso a los gusanos: Le plus gras est premier pourry (el más gordo será el primero en pudrirse)*⁶⁰. Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo; todos deben pasar por el trance de la muerte: *Nulli mors pallida pacit (la pálida muerte no venció a nadie)*. Eso sí, la Muerte se los lleva ordenadamente y sin mezclarles, partiendo de los estamentos más elevados, para acabar en quienes no son conscientes del orden social: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, reforzando la idea que percibe a la Muerte como una realidad poderosa pero incapaz de alterar el orden de prelación social. Si irónico es el comportamiento de la Muerte con el poderoso, que no le deja comprar la vida, no es menos despiadada con los humildes, a quienes tampoco perdona. No hay en la *Danza macabra* una visión crítica de la sociedad, aunque sí una manera de percibirla bastante cínica. La Muerte se lleva primero a los más grandes, entendidos como presas más suculentas, y desciende a través de los peldaños de toda la escala social para llevarse a todos, incluyendo a los miserables, los marginados y las minorías étnico-religiosas: el judío, el pagano, el turco. Como la muerte es un hecho universal que también afecta a las mujeres, a partir de 1485 surgieron las *Danse macabre des femmes* y las *Danzas mixtas*, cuya lectura iconográfica puede hacerse desde la perspectiva de género, puesto que se tiende a emparejar al emperador con la emperatriz; al rey con la reina; al abad dominico con la abadesa dominica, al fraile franciscano con la monja franciscana, al duque con la duquesa, etc. Jugando con la ironía, suele representarse a la prostituta y a la monja juntas, tratadas de la misma manera por la Muerte, con la única diferencia de no tocar el esqueleto a la monja, cuya virginidad respeta, y comportarse con la meretriz como si fuera un cliente, acariciándole los pechos; así sucedía, por ejemplo, en el cementerio de los dominicos de Berna, cuyas pinturas fueron ejecutadas entre 1515 y 1516, se perdieron y las conocemos gracias a una copia al óleo,

⁵⁸ *Biblia del Peregrino* [Traducido por: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)]: *Salmos*, 103, 15-16; *Job*, 14, 2; 19, 25-29; *Isaías*, 40, 6-8. *Daniel*, 12, 2-3.

⁵⁹ La incorruptibilidad del cuerpo de los santos, la Ascensión de Cristo y la Asunción de María eran entendidos como signos externos de su virtud, porque Dios les había eximido de sufrir la degradación corporal como premio a su vida. MÂLE, Emile (1922): pp. 247-398; ECO, Umberto (2011) [ed. original 2007]: p. 62.

⁶⁰ REAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 669.

hecha en 1649 por Albercht Kauw, hoy en el Museo de Berna [fig. 16]. Particularmente dramático es el momento en que la Muerte le hace una pregunta incómoda a la monja dominica: *¿Por qué estás tan gorda?* Ella no contesta, sólo llora, porque cualquier respuesta evidenciaría sus negligencias: puede estar gorda por haber cometido pecado de gula o por haber pecado de lujuria y estar embarazada. La Muerte, con su descarnada realidad, pone a la vista de toda la sociedad las faltas que el vivo intentó ocultar pudorosamente en vida. Por otro lado, bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable; se baila cuando se está feliz, en días de fiesta... Pero: ¿Qué ocurre si te saca a bailar la Muerte? Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero en el que no se debe confiar demasiado.



Fig. 16. Albercht Kauw, detalle de la meretriz y la monja en la danza macabra que copiaba en 1649 las desaparecidas pinturas del cementerio de los dominicos de Berna, pintadas en 1516. Museo de Berna. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/365073113540963480/>

Aunque durante mucho tiempo se pensó que la Danza de la Muerte era una temática iconográfica de origen occidental, hoy se acepta que su raíz más remota debe buscarse en el arte budista. Desde el siglo IX era habitual representar como esqueletos a los espíritus y demonios de la Muerte, los *Papiyam*, que rodean a Mara (símbolo del mundo material) cuando intentó tentar al príncipe Siddharta Gautama antes de alcanzar la iluminación. En los templos budistas de India, China y Tíbet, desde los siglos XII y XIII, fue frecuente hacer escenificaciones teatrales con la doble finalidad de divertir y aleccionar a los fieles. Actores disfrazados de *Papiyam*, bailaban y hacían advertencias a monjes, fieles y peregrinos para que corrigiesen su conducta

y se comportaran con rectitud. En el festival de los *Papiyam*, celebrado dos veces al año, se escenificaba el combate entre dos esqueletos benévolos y nueve malignos. En la corte mogola de Kublai Khan, situada en Khanbaliq, en el periodo Yüan, a mediados del s. XIII, vivieron acreditados como embajadores y obispos para la evangelización de Oriente, varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekin⁶¹. En sus escritos describe las danzas *Papiyam* y el efecto positivo que ejercían en la población al invitarla a llevar un comportamiento más honesto [fig. 17].

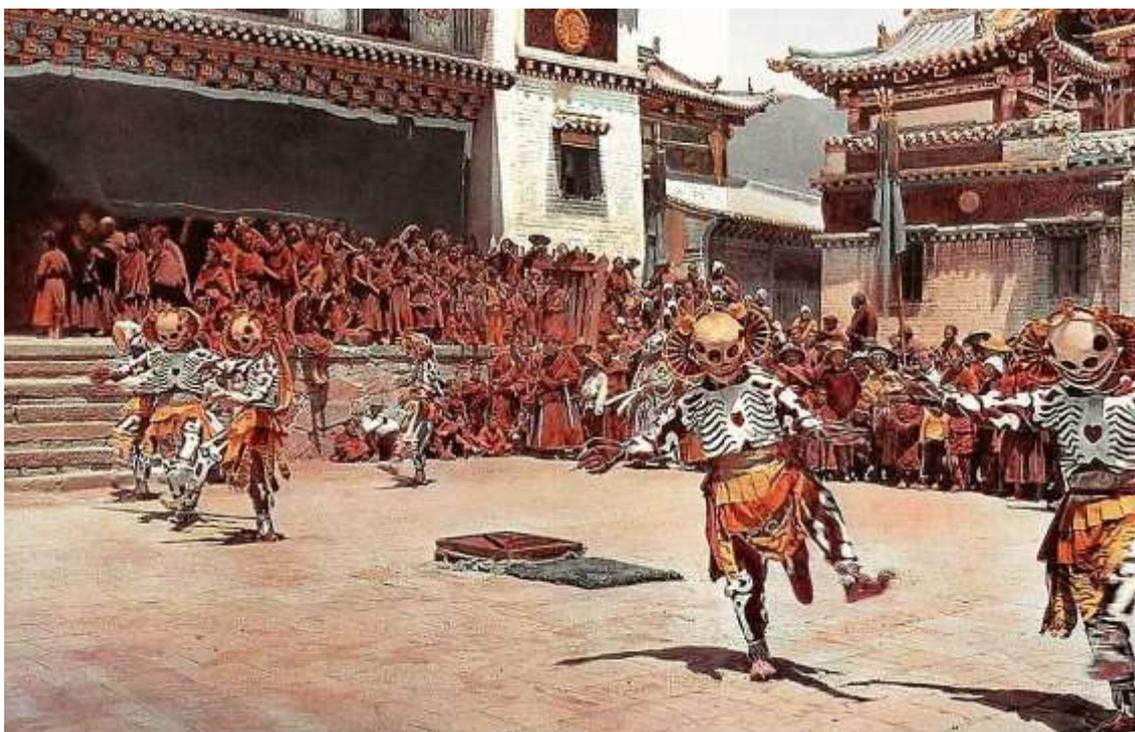


Fig. 17. Fotografía de 1925 de la danza de los citipatis interpretada en la celebración del año nuevo del Monasterio de Sherab Ling. Fuente: <https://www.tumblr.com/tagged/citipati>

Fueron estos franciscanos, a su regreso a Europa, los que debieron introducir la *Danza macabra* en el teatro litúrgico italiano usándola, desde el principio, con la misma finalidad que había tenido en Oriente: divertir e inculcar el temor a la muerte como un hecho inminente e impredecible, a fin de corregir la conducta del individuo y la sociedad. Baltrusatis creía que se podían rastrear los préstamos formales entre el baile de los esqueletos Citipatis del mundo tibetano [fig. 18] y los esqueletos bailarines de las xilografías que ilustran la *Crónica de Nuremberg* de Michael de Wohlgemut [fig. 19] de 1493⁶². Los Citipatis, en el budismo Mahayana, son los espíritus tántricos que protegen los cementerios, de ahí que se les llame los *Señores del cementerio*. La literatura oriental afirma que eran dos ascetas, hombre y mujer que, practicantes del budismo tántrico, meditaban cerca de un cementerio. Su elevación espiritual fue tal que, cierto día, se les acercó un ladrón, sin que ellos lo advirtieran, y el malhechor les degolló. Los espíritus

⁶¹ CLEMENTA, Jonathan (2010).

⁶² BALTRUSAITIS, Juris (1983): pp. 249-250; MASSIP, Francesc (2011): pp. 137-161.

de los Citipatis juraron vengarse de todo criminal que se acercara a un cementerio, prometiendo atacarle para robarle la vida y librar a la sociedad del peligro que suponían tales delincuentes. Como los Citipatis no pueden abandonar los cementerios, deben esperar a que los malhechores pasen por allí y, entre tanto, dedican el tiempo a cantar, bailar y hacer música con potentes cuernos. Se les representa en forma de doble esqueleto entrelazado y simétrico, manteniendo la idea de imagen especular, con algún rasgo figurativo, prenda o atributo que permita su identificación masculina y femenina, bailando de forma frenética, con un halo de llamas a su alrededor. Como es lógico, se les invoca como deidades iracundas, protectoras frente a cualquier humano que quiera hacer el mal⁶³.



Fig. 18. Citipatis bailarines de marfil de h. 1830. Shri Shmashave Adhipati. Fuente: <http://www.cintamani.com.br/loja/glossario/citipati/>

⁶³ PADMASAMBHAVA (s. VIII) [Editado por: VV.AA (2006)].



Fig. 19. Michael de Wohlgemut, Danza de la muerte, xilografía que ilustra la Crónica de Nuremberg, 1493. Fuente: <https://www.alamy.es/imagenes/nuremberg-chronicle-1493.html>

Junto a un posible origen oriental, también se puede rastrear para la *Danza macabra* un origen helenístico y romano. En el apogeo de su popularidad, la filosofía epicúrea, entre los siglos III a. de C. y I d. de C., invitaba a sus adeptos a buscar el placer mediante los goces sensoriales, especialmente los culinarios y los eróticos. En el contexto del banquete se usaban esqueletos articulados, como el que se cita en el *Banquete de Trimalción* del *Satiricón* de Petronio⁶⁴, e iconografías macabras, como los esqueletos borrachos y danzarines que aparecen en la decoración de ciertas vajillas de mesa, mosaicos de suelo y joyas de adorno personal, utilizados para excitar a los comensales a vivir y a gozar de la única vida posible: la terrenal. Se han conservado algunos magníficos ejemplos del arte macabro hedonista del periodo imperial romano, como el mosaico pompeyano, comúnmente citado como *Memento Mori*, anterior al 79 d. de C., encontrado en el suelo del triclinio de una tienda [fig. 20], en el que se representa una

⁶⁴ Mientras bebíamos, pues, y nos extasiábamos ante tales magnificencias, un esclavo trajo un esqueleto de plata, tan bien armado, que sus articulaciones y vértebras móviles podían girar en cualquier dirección. Después de dejar caer este esqueleto varias veces sobre la mesa y hacerle tomar varias actitudes gracias a sus articulaciones móviles, Trimalción añadió: ¡Ay! ¡Pobres de nosotros! ¡Qué poquita cosa es el hombre! ¡He aquí en qué pararemos todos nosotros cuando el Orco se nos lleve! ¡A vivir pues, mientras tengamos salud! PETRONIO (s. I) [Editado por: RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo (1995)]: XXXIV, p. 58.

calavera sonriente, con una plomada que nivela por igual un manto de púrpura y los harapos de un mendigo, afirmando así que la muerte es la única que trata por igual al rico y al miserable.



Fig. 20. Mosaico con Memento Mori en forma de calavera que nivela por igual el manto de púrpura y los harapos de un mendigo, procedente del triclinio de una tienda en Pompeya, s. I d. de C. Museo Nacional de Nápoles. Foto del autor.

Otros ejemplos interesantes son: el mosaico del esqueleto sonriente que sirve la bebida en un banquete usando unas jarras, también encontrado en Pompeya; la tantas veces citada taza de plata del tesoro de Boscorreale, en la que aparecen perfectamente identificados con epígrafes Zenón y Epicuro, en forma de esqueletos, compartiendo los alimentos de una misma mesa; y las *larvae convivalis* (esqueletos de banquete), que no son otra cosa que marionetas esqueleto articuladas, usadas en los banquetes como divertimento, entre las que se deben citar las que se guardan en el Museo Paul Guetty y el Museo de Berlín⁶⁵. Mención especial merecen los mosaicos de suelo donde se representan desenfadados esqueletos socráticos, recostados en triclinio, bebiendo vino, acompañados de la máxima: *conócete*

⁶⁵ STRONG, D. (1966); BARATTE, Françoise (1986): pp. 35, 65-67 y 91; CARO, Stefano de (2001): p. 191.

a ti mismo, como el que, procedente de la excavación del convento de San Gregorio en la Vía Apia, se exhibe actualmente en el *Museo Nazionale Romano* de Roma, o el recientemente descubierto en la excavación de un triclinio en Hatai (Turquía) [fig. 21]⁶⁶.



Fig. 21. Mosaico con esqueleto socrático acompañado de la máxima: conócete a ti mismo. Encontrado en la excavación de un triclineo en Hatai, s. I d. de C. Foto del autor.

En la Baja Edad Media existen testimonios escritos de escenificaciones teatrales de danzas macabras en bodas principescas y actos festivos, no necesariamente entendibles con un sentido admonitorio frente al pecado. Este hecho demuestra que la *Danza macabra* se escenificaba no sólo en periodos penitenciales, como la cuaresma, ni exclusivamente en los atrios de las iglesias. Esas otras *Danzas macabras*, más festivas y lúdicas, se concebían, como los esqueletos epicúreos, para excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares del banquete por si la muerte les sobrevinía de forma repentina. ¿Son las *Danzas de la Muerte* civiles una pervivencia del hedonismo clásico en el mundo medieval? Ya en 1950 Clarck opinaba que las danzas cortesanas, aunque decían lo mismo que las danzas penitenciales escenificadas en los atrios de los templos, tenían un tono completamente distinto, puesto que exhortaban a quienes las contemplaban a disfrutar de la vida mientras pudiesen y el componente irónico debía ser el predominante, seguramente jugando los actores para su expresión con la gestualidad, la ironía y el tono de voz⁶⁷. En 1449 se escenificó una danza macabra en una fiesta cortesana celebrada en el Hôtel de Brujas, una de las mansiones de Felipe III el Bueno, Duque de Borgoña (1396-1467), que mandó después

⁶⁶ LLEDÓ, Emilio (1984); DUNBABIN, Katherine (1986): pp. 185-255.

⁶⁷ CLARK, James M. (1950).

pintarla en uno de los salones principales de su residencia, perpetuando a través de la pintura el efímero espectáculo teatral. En 1453 consta haberse hecho algo parecido en la Catedral de Besançon.

En los reinos cristianos de la península Ibérica la *Danza macabra* fue un espectáculo muy popular en el que se observan también ciertas pervivencias de la cultura clásica. En los siglos XIV y XV los peregrinos que visitaban Montserrat hacían una suerte de baile penitencial de la Muerte, que no es propiamente una *Danza macabra*, pero participa de su mismo espíritu. En muchas poblaciones de Cataluña, todavía en la actualidad se escenifica el *ball de la Mort*, mezclando lo sacro y lo profano, en el contexto de la Semana Santa, normalmente el día de Jueves Santo, siendo los lugares más destacados: la Selva del Camp (donde se encarga de ello la cofradía de la Santa Sangre), Ripoll, Verges [fig. 22], Beget, Sant Feliu de Pallerols, les Planes d`Hostoles, Cadaqués, Perpinyá, Andorra y Rupia⁶⁸. Según el relato que Alvar García de Santa María hizo en la *Crónica de Juan II*, de la ceremonia de coronación de Fernando I de Trastámara (1380-1416), en Zaragoza, el 11 de febrero de 1414, un actor que representaba la Muerte iba: *muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala*⁶⁹.



Fig. 22. Danza de la Muerte escenificada en la población de Verges, 2009. Fuente: <http://es.blog.costabravas.com/danza-de-la-muerte-verges/>

⁶⁸ Los actores que representan los esqueletos suelen llevar estandartes con lemas: *Nemini parco (a nadie perdono)* y *Lo temps es breu (el tiempo es breve)*. ROCA, Jordi (1986).

⁶⁹ ESPAÑOL, Francesca (1992): pp. 4, 24 y 31; KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001): pp. 201-228; SESMA, José Ángel (2011): pp. 221-223.

Hacia 1490, sobre la puerta interior del refectorio de San Juan de los Reyes de Toledo, se colocó, dentro de un arcosolio análogo a los que acogen sepulcros, un esqueleto recostado, a manera de un *transi tomb* [fig. 23], que recordaba a los comensales lo fugaz que es la vida, acompañado de un pasaje de Job: *Expecto donec veniat immutatio mea. (Espero hasta que llegue mi transformación)*⁷⁰. No se sabe si esta imagen se usaba para que los franciscanos disfrutaran con placer de los frugales alimentos que comían o si para todo lo contrario, es decir, para que viendo cercana la muerte ayunasen con más rigor e hicieran acto de contrición y penitencia.



Fig. 23. Job en forma de transi tomb esperando su resurrección, arcosolio sobre la puerta de acceso al refectorio de San Juan de los Reyes, h. 1490. Toledo. Foto del autor.

Desde el punto de vista literario, se conocen dos versiones escritas diferentes de la *danza de la Muerte* en castellano. Según Víctor Infantes, la más antigua es la *Dança General*, datada hacia 1400 y conocida a través del *manuscrito bIV* de la Biblioteca del Monasterio del Escorial, que debe ser anterior o contemporánea a la *Danse Macabre* del cementerio de los Inocentes de París e incluye 11 personajes más. El nombre, *Dança General*, le fue dado en los inventarios del Escorial en abril de 1576. Se compone de 600 versos dodecasílabos en los que, primero la Muerte habla y un predicador responde, luego la Muerte habla con dos doncellas (las únicas mujeres presentes en la danza) y, a continuación, dialoga con cinco grupos de siete individuos, de modo que, a través de cuarenta y cinco varones, quedan representadas todas las escalas sociales de la jerarquía estamental. La Muerte es imaginada como una mujer cruel, de aspecto horrible, armada, disparando flechas con las que arrebató la vida⁷¹. La complejidad de la *Dança general* hispana nos debe hacer reflexionar si el tema de la *Danza macabra*,

⁷⁰ Job, 4. RÉAU, Louis (1995) [ed. original 1995-1959]: pp. 360-368.

⁷¹ INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227.

que tantas veces se ha considerado incorporado a la literatura española a través del repertorio europeo, asumido de la *Danse Macabre* francesa, podría ser, en realidad, una creación ibérica exportada a Europa y devuelta, trasformada y enriquecida hasta un punto tal, que se ha llegado a perder la conciencia de su origen ibérico. De la *Danza General* de 1400 deriva la *Dança de la Muerte* compuesta hacia 1460 y conocida gracias a una variante impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520⁷².

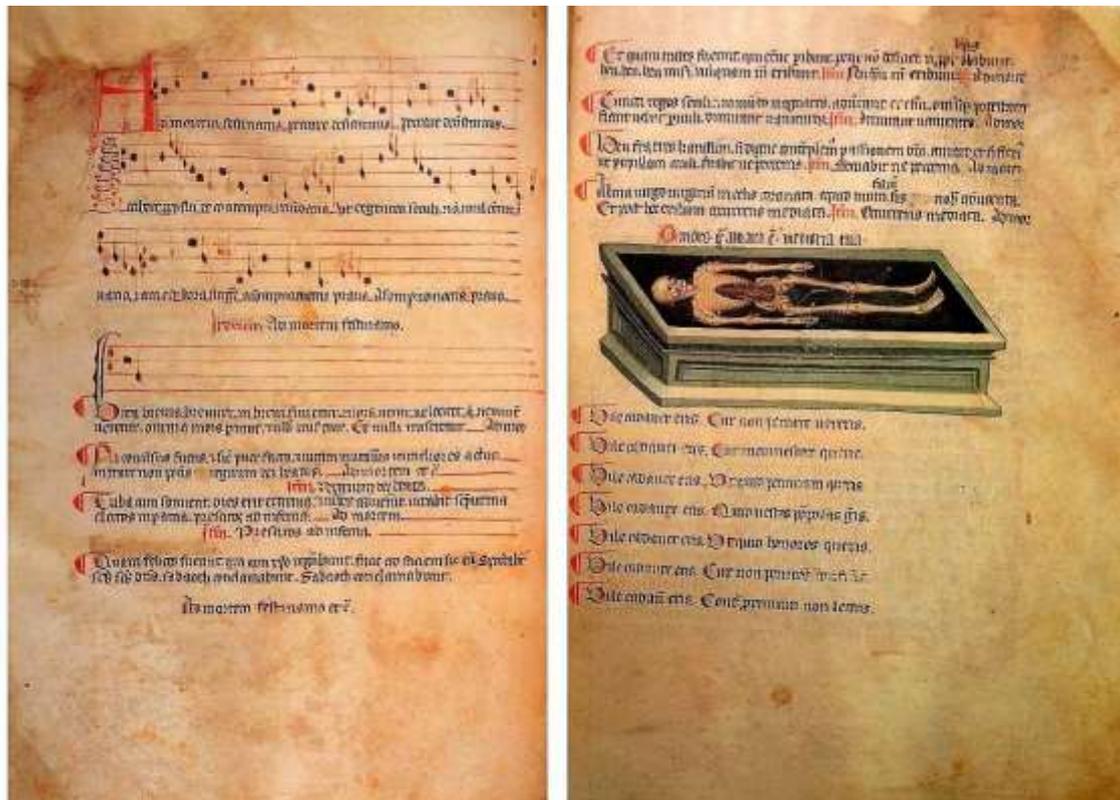


Fig. 24. Transi tomb del poema ad mortem festinamus del Llibre vermell, s. XV. Biblioteca del Monasterio de Montserrat.

Fuente: http://rubrumvirgo.blogspot.com/2012/08/el-libre-vermell-de-montserrat_14.html

Desde la década de 1920 una parte de los investigadores que analizan la cultura macabra europea afirman el posible origen hispano de la *Danza macabra*. Es cierto que la *Dança General* castellana es menos terrorífica que las danzas macabras alemanas, franco-flamencas, francesas e inglesas y, en consecuencia, su escenificación resulta menos terrorífica y menos espectacular, lo que, por otro lado, resulta muy coherente con las tradiciones artísticas mediterráneas del mundo ibérico, que fomentan una actitud serena ante la muerte, menos histriónica, expresiva y dramática que la de las danzas septentrionales, en definitiva, menos apegada al mundo terrenal. En la corona de Aragón, los testimonios de *Danzas macabras* mejor estudiados corresponden a los condados catalanes. En el Monasterio de Montserrat se conserva *Le llibre vermell*, un manuscrito de hacia 1400 que, en el fol. 27r, contiene, ilustrando una composición musical monódica, asociada al poema: *ad mortem festinamus peccare desistamus* (*nos apresuramos hacia la*

⁷² KENDRICK, Geraldine (1979): pp. 187-195.

muerte, desistimos de pecar), una miniatura que representa a un muerto dentro de su sepulcro de piedra, ajustado al tipo iconográfico del *transi tomb*, figurado en avanzado proceso de putrefacción [fig. 24]; cuyos versos son tan impresionantes en el siglo XV como en la actualidad: *Vita brevis breviter in brevi finietur mors venit velociter quae neminem veretur. Omnia mors perimit et nulli miseretur. (La vida es corta y en breve va a terminar, la muerte llega rápidamente y no respeta a nadie. Se destruye todo y no tiene piedad)*⁷³. En 1497 se data la *Dança de la Mort* catalana, compuesta por Pere Miquel Carbonell que, en este caso sí, con total seguridad, es una traducción al catalán de la danza francesa⁷⁴.

El concepto de lo macabro: sus posibles orígenes y sus diversos significados

Los más firmes defensores del origen hispano de la *Danza macabra* atribuyen su composición a un anónimo monje benedictino de San Juan de la Peña e indican una posible conexión con lo andalusí, al relacionar el término *macabro* con el árabe *maqabir*, que sirve para hablar de un baile de hermandad que los musulmanes hacían alrededor del difunto a quien se considera un héroe por haber muerto haciendo la *yihad*⁷⁵. Sin embargo, este posible origen islámico no debe confundirnos, pues, una vez más, estamos ante una costumbre cuyo origen debe buscarse en el *géranos* clásico, es decir, en la danza ritual que se bailaba en Creta, Atenas y Delos, documentada desde el siglo VIII a. de C., en honor del héroe epónimo. En el siglo V a. de C., para conmemorar que Teseo había liberado a la ciudad de Atenas del pago al rey Minos del tributo de las nueve doncellas y nueve donceles con que era alimentado Minotauro, los dieciocho jóvenes que ese año habrían tenido que ser sacrificados bailaban, cogidos de la mano e intercalados, haciendo corro, alrededor de la tumba de Teseo en el Ágora festejándole como libertador de la ciudad⁷⁶. Hay quienes han relacionado las *danzas de la Muerte* ibéricas con la creencia en la existencia del Ángel de la Muerte, apodado *el exterminador*, importante en algunas corrientes del pensamiento religioso semita, llamado *Azrael* entre los judíos y *Malac al Marti* entre los musulmanes. La relación de la *Danza macabra* con el ángel exterminador resulta particularmente intensa en el manuscrito aljamiado hebraico de la Biblioteca Palatina de Parma y en un fragmento manuscrito que sobre este asunto se conserva en el Archivo de la Catedral de Segovia⁷⁷.

⁷³ GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (1990).

⁷⁴ SAUGNIEUX, Joel (1972); RUBIO, Samuel (1983).

⁷⁵ CLARAMUNT, Salvador (1988): p. 94; SOLÁ, Josep María (1981); MARTÍNEZ, Fernando (1996): p. 72.

⁷⁶ La tradición ática afirma que Teseo murió en Esciro y que, en el año 476 a. de C., el oráculo de Delfos ordenó llevar sus huesos hasta el ágora de Atenas, donde Cimón fundó el Teseion, templo en torno al cual se hacía la ceremonia del *géranos*. FLACELIERE, Robert (1993).

⁷⁷ INFANTES, Víctor (1997): p. 33.

Hoy está fuera de toda discusión que algunas de las ideas que inspiraron los temas macabros del arte cristiano hispano de los siglos XIV y XV proceden del mundo judío, asumidas de forma directa o indirecta a través del *Antiguo Testamento* y del pensamiento rabínico. El ejemplo que mejor ilustra esta hibridación cultural entre lo castellano y lo sefardí es la famosa *Biblia de Alba* que, con mayor propiedad, deberíamos nombrar: *Biblia de Arragel*. Se trata de una traducción al castellano de la *Biblia* hebrea, compuesta y ricamente miniada entre 1420 y 1433, por Mosé Arragel de Guadalajara, que fue el rabino de la comunidad judía de Maqueda y la hizo por encargo de Luis González de Guzmán, Maestre de la Orden de Calatrava⁷⁸. En sus folios se representaron temas tan singulares como: Saúl ante la bruja de Endor o el valle de los huesos secos de Ezequiel. Saul, fue el primer Rey de Israel, lleno de temor ante sus poderosos enemigos, los Filisteos, y desesperado por faltarle una respuesta de Dios a sus plegarias, ante quien había caído en desgracia por incumplir su obligación de exterminar al pueblo de Amalec, llevado de la desesperación, pese a haber decretado la persecución de toda hechicera, consultó en secreto a la bruja de Endor, una adivina necromante capaz de contactar con los espíritus de los muertos haciendo conjuros. La bruja invocó al profeta Samuel, representado en la miniatura con apariencia desdoblada, es decir, en forma de cadáver inerte, sobre una losa, y de pie, junto a la lápida, en forma de espectro fantasmal [fig. 25], dialogando con Samuel para aclararle por qué había perdido el favor de Dios⁷⁹.



Fig. 25. Saúl ante la bruja de Endor, Mose Arragel de Guadalajara, Biblia de Alba, 1433. Biblioteca del Palacio de Liria, Fundación Casa Ducal de Alba. Foto del autor.

El tema de Ezequiel retirado al desierto en un valle lleno de huesos humanos es poco frecuente en la iconografía medieval. Ezequiel es interrogado por Dios acerca de si los huesos de los muertos pueden o no revivir. Para demostrarle su ignorancia, le enseña un conjuro que permite a los huesos recuperar temporalmente la vida, adquirir corporeidad y dialogar

⁷⁸ FELLOUS, Sonia (2001).

⁷⁹ *Samuel* 28, 5-25.

con él para aclararle que Dios ha de cumplir la promesa de la resurrección y salvación de su pueblo al final de los tiempos⁸⁰.

Más complicado es escudriñar el origen del adjetivo *macabro*. En 1833 Douce afirmó que la palabra *macabro* nació como consecuencia de la corrupción lingüística del nombre del ermitaño San Macario. Según la *Leyenda Dorada*, San Macario permaneció durante seis meses desnudo en el desierto conversando con las calaveras de varios paganos que le revelaron las torturas infernales que sufrían por sus pecados de idolatría. A veces se representa a San Macario durmiendo sobre el esqueleto de un pagano cuya cabeza le sirve de almohada, dando así nacimiento a la iconografía del santo ermitaño acompañado de una calavera, como símbolo de la renuncia a los goces del mundo, exitosísima en la Edad Moderna, particularmente en el arte de la contrarreforma. Aunque desde antiguo la teoría de Douce ha tenido seguidores, como Montault, en la actualidad está casi totalmente desechada, pero conviene indicar dos curiosas coincidencias: se suele identificar al ermitaño del encuentro de los vivos y los muertos como San Macario y la imagen especular del santo con el esqueleto es coincidente en forma y simbolismos con las imágenes especulares de la danza macabra⁸¹. Gastón París defendió una teoría diferente al afirma que *Macabré*, que en los textos franceses antiguos se decía *Marcadé* y era el nombre propio del pintor o del compositor de los versos moralizantes de las primeras representaciones de la *Danza macabra*⁸². En tal caso, sería un genitivo que indicaría su autor. No ha sido posible a los seguidores de esta teoría demostrar la existencia del supuesto poeta *Marcadé* que, en todo caso, es consecuencia de una visión un tanto reduccionista. Mále vinculaba el origen de la palabra *macabro* a una evolución lingüística del término *Macabeos*, uno de los libros del *Antiguo Testamento*. Durante el periodo que se extiende entre los siglos VIII y I a. de C., entre la dominación asiria y la romana, la historia de Israel sólo ofreció una figura heroica, Judas Macabeo, hijo de Matatías, que capitaneó la insurrección hebrea contra los diadocos helenísticos de la dinastía Antigónida. Macabeo, deriva de la palabra hebrea *maccaba*, que significa *martillo*, de modo que su nombre significaría algo así como: *caudillo capaz de aplastar a sus enemigos*. Después de una terrible batalla, Judas Macabeo encontró amuletos idólatricos en los cadáveres de algunos judíos y ordenó un sacrificio expiatorio para que aquellos muertos fuesen absueltos de sus pecados de idolatría. En el siglo XIV este pasaje bíblico se leía en las misas de difuntos, a las que se daba el mismo carácter expiatorio que el ritual de Judas Macabeo, a la hora de limpiar al muerto de sus posibles pecados. En la jerga soldadesca de los siglos XIV y XV se nombraba a los cadáveres *macabé*, porque se debían hacer rezos a su favor para que alcanzaran el perdón de los pecados y la salvación. El uso de estos pasajes bíblicos en la liturgia funeraria pudo haber influido en la asociación de ideas que convirtió *Macabeo* en *macabro*, en tanto

⁸⁰ Ezequiel 37, 1-14. *Biblia del Peregrino* [Traducción de: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)].

⁸¹ DOUCE, Francis (1833); VORÁGINE, Santiago de la (s. XIII) [Traducido por: MANUEL MACIAS, Fray José (1982)]: Tomo I, p. 103 y 104; BARBIER, Xavier (1890). Además de San Macario, hubo otros santos orientales que hablaron con esqueletos como San Sisoés y la homilía de San Juan Crisóstomo ante los huesos de Alejandro Magno.

⁸² PARIS, Gastón (1895).

en cuanto, ambos tienen que ver con los sufragios que se hacían por las almas para librarlas de los castigos del infierno. El término *macabré* fue usado por vez primera con el mismo sentido que hoy le damos por el poeta Jean Le Févre en 1376: *Je fis de Macabré la dance*⁸³.

El debate sobre los orígenes clásicos de la iconografía del *transi tomb* y el árbol de la vanidad

El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media y el Renacimiento, es la representación, esculpida o pintada, de un cuerpo humano yacente y muerto, en proceso de descomposición, sobre el suelo o dentro de una fosa o sepulcro. Para la escultura funeraria de la Baja Edad Media supone una alternativa al planteamiento tradicional de los siglos XIII y XIV, que imaginaba al yacente idealizado, como si se hubiera quedado dormido en espera de la resurrección. En ocasiones el *transi* es doble, manteniendo la idea de imagen especular que se ha visto en el encuentro de los tres vivos y los tres muertos o en la *Danza macabra*, mostrando al difunto desdoblado en sus dos estados, dormido e inerte, es decir, bello, de conformidad a los cánones imperantes en cada etapa, y en proceso de putrefacción. Se afirma así una idea, presente en la filosofía cristiana de tradición neoplatónica, que defiende que el cuerpo es un soporte despreciable y corrupto para el alma, que es inmortal y está dotada de la gracia y la belleza⁸⁴. En todos los casos, el *transi tomb* debe interpretarse como una advertencia acerca de la fugacidad de la belleza, los placeres y la vida. En la Catedral de Valencia se encontró recientemente la lápida de Raimundo Scorna, muerto el 17 de febrero de 1291, cuyo relieve asocia el yacente, dentro de un *loculi* y envuelto en un sudario, con la representación del seno de Abraham, la *Dextera Dei*, el Crismón trinitario y los emblemas de su linaje, acompañado todo ello de la exhortación: *Hombre que me miras lo que tú eres yo fui, y lo que yo soy tú serás. Te pido que reces un Padre Nuestro por mi alma* [fig. 26].

En el claustro de la Catedral de León se conserva el sepulcro de Juan Martínez Grajal, cuya lápida, sostenida por un ángel, está flanqueada por un *transi doble* de filiación flamenca, de hacia 1447 [fig. 27 a-b], representado en las ménsulas, donde se enfrenta el retrato del propietario de la tumba vivo, barbado, vestido de canónigo y con el birrete de Doctor en Derecho, frente a su *transi*, en forma de esqueleto con sudario⁸⁵.

También para el *transi tomb* se puede buscar un origen clásico, como bien demuestra la lápida del siglo II d. de C. que, procedente de un *locui* de las catacumbas de Roma, se conserva en el Museo Británico, con un esqueleto

⁸³ La introducción de una *r* en la palabra *maccabeorum*, está probada en un poema de Chrétien de Troyes que habla de Judas Macabre. REAU, Louis (1995) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 1, p. 353; REAU, Luis (1996) [ed. original 1955-1959]: Tomo 1, vol. 2, p. 668; KURTZ, Leonard Paul (1975); *Biblia del Peregrino* [Traducida por: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)]: II Macabeos, 12, 38-42.

⁸⁴ COHEN, Kathleen (1973); BARON, Françoise (2003): pp. 125-158; GONZÁLEZ, Herbert (2015): pp. 67-104.

⁸⁵ FRANCO, María Ángela (1998): pp. 481-482; ESPAÑOL, Francesca (1992): pp. 6 y 14.

yacente, dentro de su nicho, acompañado de una inscripción en griego que reza: *Transeunte, como se mira a un cadáver descarnado, se puede decir si se trataba de Hylas o Tersites* [fig. 28]. Una vez más, el epígrafe resalta el carácter homogeneizador y universal de la muerte, dado que Hylas, en el ciclo de los argonautas, fue alabado por su belleza, mientras que Tersites fue conocido por todo lo contrario: su horrible fealdad⁸⁶. La inscripción simula que el muerto se dirige al vivo para pedirle que le contemple y sea consciente que, a través de sus huesos, nunca podrá saber si en vida fue bello u horriblemente feo.



Fig. 26. *Transi tomb* de la lápida de Raimundo Scorna, muerto el 17 de febrero de 1291, Catedral de Valencia. Fuente: <https://valentia.hypotheses.org/53>

⁸⁶ Hylas era hijo de Tiodamante de los dríopes. Herakles mató a su padre en el campo de batalla y le perdonó la vida, convirtiéndole en su escudero. A instancias de Hera, Hylas fue secuestrado por su belleza por las náyades de la fuente Pagea y desapareció, según cuenta Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas*, sin dejar rastro. Tersites, en cambio, es un guerrero del ciclo troyano, descrito en el *Canto II* (v. 211 y ss.) de la *Ilíada*, como el más feo de los Aqueos, "cojo, patizambo, de hombros curvados hacia dentro, vulgar, ridículo e impertinente". WALKER, Susan (1985): p. 62.



Fig. 27. *Transi tomb* de la tumba del Doctor Juan Martínez Grajal, h. 1447, Claustro de la catedral de León. Foto del autor.

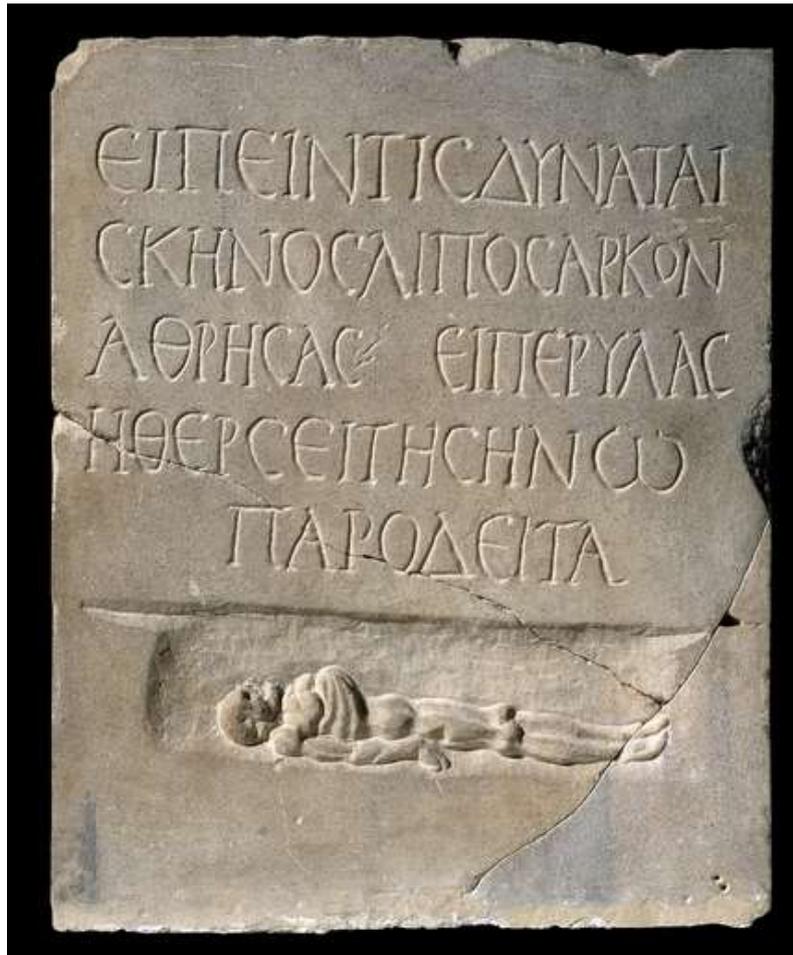


Fig. 28. Lápida del epígrafe de Hylas y Tersites, encontrada en un loculi de las catacumbas de Roma, s. II d. de C. Museo Británico. Fuente:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459523&partId=1

Las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, de mediados del s. XV, que debieron ocupar la totalidad de uno de los testeros de la sala y hoy sólo se conservan en estado fragmentario [fig. 29], se deben interpretar como una imagen híbrida entre la iconografía del *transi tomb* y la danza macabra, puesto que los vivos, de muy diversas condiciones sociales: una pareja real coronada, Papa con tiara y cardenal con capelo, obispo y abad mitrados, frailes franciscano y dominico, noble y dos ciudadanos..., cogidos de la mano, bailan en corro, como si interpretaran una sardana o un *gérano*s de hermandad, alrededor de un único muerto, yacente, sonriente e inerte, dentro de un ataúd, acompañado de la inscripción: *fuit quod estis eritis quodque fuit*. Francesca Español no considera las pinturas de Morella una danza macabra porque, en sentido estricto, no hay diálogo entre el muerto y los vivos, sino que debe estudiarse como una *vánitas* relacionada con el uso de la sala capitular como espacio funerario, un poco a la manera de un *epitafio colectivo*. A mi juicio, debe también interpretarse como una pervivencia de la cultura clásica, presentando el triunfo de la muerte ante la sociedad en su conjunto, que baila a su alrededor como si de un héroe epónimo se tratase. Junto a esta especie de *sardana de la muerte*, un

esqueleto, armado con arco y flechas, comportándose como un cazador, dispara contra los personajes gozosos que viven encima del árbol de la vanidad. Se comportan los humanos como los pajaritos alegres que tienen en su árbol un nido, hacen una fiesta, comen, beben y ríen gozosos de la vida sin advertir que pronto van a morir, acosados por un certero cazador. Se completa la composición con una rueda de la Fortuna (con sus consabidos: *regnabo, regno y regnavit*) y epígrafes junto a una suerte de trovador, que canta e interpreta una melodía escrita con la notación en *punctum* sobre tetragrama⁸⁷. El tema del árbol de la vanidad debe relacionarse con un pasaje del libro de *Amós* que prefigura el pasaje del *Evangelio de San Mateo* donde, en boca de San Juan Bautista, se dice: *Ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles y todo árbol que no de buen fruto será cortado y arrojado al fuego*⁸⁸.



Fig. 29. Anónimo, Danza macabra y árbol de la vanidad de la sala capitular del convento de San Francisco, Morella, segunda mitad del siglo XV. Foto del autor.

⁸⁷ FRANCO, Ángela (2002): pp. 173-214.

⁸⁸ *Biblia del Peregrino* [Traducido por: ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001)]: *Mateo*, 3, 10. Ver su prefiguración en: *Amós*, 6, 3.



Fig. 30. Juan Sánchez de San Román, el árbol de la vanidad sobre un barco, claustro bajo del monasterio de San Isidoro del Campo, Sevilla, segunda mitad del s. XV. Foto del autor.

De este mismo tema se conoce otro ejemplo bajomedieval, pintado en la segunda mitad del siglo XV, integrado en el programa iconográfico del claustro bajo del convento de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla), obra de Juan Sánchez de San Román, en el que se representa el árbol de la vanidad transformado en el mástil de un barco, una coca mediterránea, que simboliza el transcurrir de la vida en un mar agitado y la nave de los locos, puesto que sus tripulantes, inconscientes, en lugar de cuidar de sus almas inmortales, se alimentan de los goces mundanos y hedonistas, sin advertir que dos ratas (poderoso símbolo de la enfermedad y la muerte), están royendo el tronco del árbol-mástil y, por tanto, van a caer y naufragar [fig. 30]. Junto a la proa del barco está representada la Muerte cazadora, imaginada como un esqueleto armado con un arco, preparado para disparar flechas⁸⁹. El mismo tema todavía es representado con el mismo carácter aleccionador en 1653 por Ignacio de Ríes, artista tal vez de origen alemán,

⁸⁹ RESPALDIZA, Pedro (1998): pp. 69-99; GÓMEZ, R. (1990): pp. 103-112.

en la capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia, fundada por el almirante Pablo de Contreras. La muerte tala un árbol en cuya copa, gozosos, comen y beben hombres y mujeres de toda condición, mientras Cristo se dispone a tocar una campana con un martillo; todo ello acompañado de una *didascalia* en la que reza: *Mira que te has de morir/ mira que no sabes quando/ mira que te mira Dios/ mira que te está mirando*⁹⁰.



Fig. 31. Muerte con guadaña y pico del intradós del arco que comunica el altar mayor y el altar lateral de la ermita de la Virgen del Castillo de Monterde, anónimo de finales del siglo XV o inicios del XVI. Foto del autor.

Las frases rimadas con un sentido moralizante, escritas dentro de filacterias o bajo las composiciones, eran algo habitual ya a finales del siglo XV, usadas

⁹⁰ SEBASTIÁN, Santiago (1989): pp. 123-124.

como advertencia a los fieles sobre la fugacidad de la vida y la conveniencia de llevar una recta conducta moral. Ejemplo magnífico de ello es la pintura al fresco recientemente encontrada en el intradós de una de las jambas del arco de medio punto que comunica la capilla mayor de la ermita de la Virgen del Castillo de Monterde con una de las capillas laterales. La figura principal, que representa a la Muerte en forma de esqueleto, llevando una guadaña en la mano derecha y un pico en la izquierda, se acompaña de un epígrafe que dice: *Velar con devoción desechando la cizaña y de mí compución a pasar por mi guadaña* [fig. 31]. Frente a ella, en la jamba contraria, había una segunda figura que, por su deterioro, no podemos interpretar.

Conclusión

Las ideas de lo macabro, en conclusión, son un magnífico ejemplo de la interculturalidad del arte desarrollado en los reinos de la península Ibérica en los siglos XV y XVI pues, partiendo de la herencia clásica, mitológica y hedonista, sumada a los elementos culturales importados al Mediterráneo desde China e India, a través del Islam, con el caldo de cultivo de la mentalidad judeocristiana, y la realidad político-demográfica cambiante a partir de la segunda mitad del siglo XIV, explican la eclosión de los temas macabros en una suerte de red intercultural, en la que los reinos hispánicos de la Edad Media jugaron un papel esencial, no suficientemente estudiado. Como es lógico, la búsqueda de unos posibles orígenes remotos para los temas macabros de la Baja Edad Media en el mundo oriental y en el mundo clásico no invalida que la fuente fundamental para estas iconografías en la cultura occidental sean los textos bíblicos, los sermonarios y las hagiografías. Lo macabro constituye en el arte de los siglos XV y XVI un testimonio tan elocuente como singular de una nueva forma de acercarse a la Muerte, más insegura, más individual, menos serena y, en definitiva, más moderna.

Bibliografía

ALEXANDER, Jonathan J. G. (2002): *Studies in Italian Manuscript Illumination*, Pindar Press, London.

ALLMAND, Christopher (1990): *La guerra de los Cien años: Inglaterra y Francia en Guerra*, Christopher Allmand, Barcelona.

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, El Acantilado, Barcelona.

AURELL I CARDONA, Jaume y PAVÓN BENITO, Julia (2002): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España Medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona.

AURELL I CARDONA, Jaume (2002): "La transversalidad de la historia de la muerte en la Edad Media". En: AURELL I CARDONA, Jaume y PAVÓN BENITO,

Julia (coords.): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España Medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 9-26.

BACKHOUSE, Janet (2004): *Illuminations from books of Hours*, British Library, London.

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

BARATTE, Françoise (1986): *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, Ministère de la culture et de la communication, Paris.

BARBIER DE MONTAULT (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*, Société de Librairie Ecclesiastique et Religieuse, Paris.

BARON, Françoise (2003): "Le médecin, le prince, les prélats et la mort: L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge", *Cahiers archéologiques, fin de l'antiquité et moyen-âges*, n.º 51, pp. 125-158.

BENEDICTOW, Ole J. (2011): *La peste negra (1346-1353): la historia completa*, Akal, Barcelona.

BERGUA, Juan Bautista (1990): *Mitología universal*, Ediciones Ibéricas, Madrid.

BERTI, Giordano (2006): *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Silvana, Mantua.

BERTI, Giordano (2007): *Storia dei Tarocchi. Verità e leggende sulle carte piú misteriose del mondo*, Oscar Mondadori, Milano.

BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*, British Museum Press, Londres.

BOLOGNA, Ferdinando (1969): *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Rome University Press, Roma, pp. 41-47.

BERNAT VISTARINI, Antonio (2001): *Imágenes del Antiguo Testamento*, Edicions UIB, Barcelona.

BUXTON, Richard (2004): *Todos los dioses de Grecia*, Oberon, Madrid.

CARO, Stefano de (2001): *The national archaeological Museum of Naples*, European Bronze, Napoli.

CASANOVAS I ROMEU, Angels y ROVIRA I PORT, Jordi (1995): "El complejo pictórico del castillo de Alcañiz", *Al-qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, n.º 3-4, pp. 369-426.

CHAVANNES, Edouard (1909): *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Imprimerie Nationale, París, lám. CIX, núm. 209.

CID PRIEGO, Carlos (1962): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Goya*, n.º 46, pp. 274-276.

CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): "La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media". En: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986 en la Universidad de Santiago de Compostela), Universidad de Santiago de Compostela, pp. 93-98.

CLARK, James M. (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow University Publications, Glasgow.

CLARK, George (1975): *La Europa moderna 1450-1720*, Fondo de Cultura Económica, México.

CLEMENTA, Jonathan (2010): *A brief History of Khubilai Khan*, Running Press, Philadelphia.

COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, California University Press, Berkeley.

CONTAMINE, Philippe (1989): *La Guerra de los cien años*, Oikos-Tau, Barcelona.

CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres*, Presses Universitaires de France, Paris.

DEUHLER, Flores (1971): "Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 29, n.º 6, pp. 267-278.

DEYERMOND, Alan D. (2001): *Historia de la literatura española, La edad Media*, Ariel, Barcelona.

DOUCE, Francis (1833): *Dissertation on the various Designs of the Dance of Death*, Hollars, Londres.

DRAGONETTI, Carmen y TOLA, Fernando (2010): *Diálogos mayores de Buda*, Trotta, Madrid.

DUMMETT, Michael (1980): *The game of Tarot. From Ferrara to Salt Lake City*, Gerald Duckworth & Co Ltd, London.

DUNBABIN, Katherine (1986): "Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art", *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*, n.º 101, pp. 185-255.

DÜLMEN, Richard van (1984): *Los inicios de la Europa Moderna. (1550-1648)*, Siglo XXI de España, Madrid.

ECO, Umberto (2011) [ed. original 2007]: *Historia de la fealdad*, Debolsillo, Barcelona.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2001): "De Crono a Saturno: iconografía de un titán". En: AGUEDA VILLAR, Mercedes, PIQUERO LÓPEZ, Blanca y RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador (eds.): *La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 37-60.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Sílex, Madrid.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1984): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la península Ibérica". En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de Iconografía medieval española*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 53-153.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *Lo macabro en el gótico hispano*, Historia 16, Madrid.

FELLOUS, Sonia (2001): *Toledo 1422-1433. La Biblia de Alba. De cómo Rabí Mosé Arragel interpreta la Biblia para el gran maestro de Calatraba*, Somogy editions d'art, Paris.

FLACELIERE, Robert (1995): *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Temas de Hoy, Madrid.

FRANCO MATA, María Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia. (1230-1530)*, Instituto Leonés de Cultura, León, pp. 481-482.

FRANCO MATA, Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 20, Madrid, pp. 173-214.

GERTSMAN, Elina (2010): *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*, Brepols, Turnhout.

GLOXELLI, Stefan (1914): *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (1990): *El Llibre Vermell de Montserrat: cantos y danzas s. XIV*, Los libros de la Frontera, San Cugat del Vallés.

GÓMEZ RAMOS, Rafael (1990): *Imagen y símbolo en la Edad Media Andaluza*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 6, pp. 51-82.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos

y la Danza Macabra". En: AGUIRRE CASTRO, Mercedes, DELGADO LINACERO, Cristina y GÓNZALEZ-RIVAS, Ana (eds. lit): *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "La danza macabra", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, 2014, pp. 23-50.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2015): "Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la Danza Macabra", *Diseño de Moda: Teoría e Historia de la Indumentaria*, n.º 1, pp. 75-120.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2015): "El Transi Tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, n.º 13, pp. 67-104.

GUERRA, Luis Miguel (2010): *La peste negra: pronto, lejos y tarde*, Edhasa, Madrid.

GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.

HAVENBART, Gerard (2005): *Libro de horas de Juana I de Castilla*, Barcelona.

HINRICHS, Ernest (2001): *Introducción a la historia de la Edad Moderna*, Akal, Madrid.

HUIZINGA, Johan (1995) [ed. original 1919]: *El otoño de la Edad Media*, Altaya, Barcelona.

INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

KENDRICK, Geraldine (1979): "Sevilla y la Dança de la Muerte 1520", *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 6, pp. 187-195.

KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001): "La danse macabre dans le Royaume d' Aragon: iconographie et spectacle au moyen âge et survivances traditionnelles", *Revue des langues Romanes*, n.º 2, pp. 201-228.

KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Gordon Press, Nueva York.

LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, María del Rosario (2011): *Santa María de Ujué*, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, Pamplona.

LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Montesinos, Barcelona.

MÂLE, Émile (1922): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Librairie Armans Colin, Paris.

MANDEL KHAN, Gabriel (2002): *Buda. El iluminado*, Círculo de lectores, Toledo.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Diputación Provincial de Toledo, Toledo.

MASSIP, Francesc (2011): "Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: El caso catalán", *Cuadernos del CEMYR*, n.º 19, pp. 137-161.

MEISS, Millard (1968): "La Mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicault et des Limbourg", *Revue de l'Art*, n.º 1-2, pp. 17-25.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1990): *La Guerra de los Cien Años*, Historia 16, Madrid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): "La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval". En: AURELL I CARDONA, Jaume y PAVÓN BENITO, Julia (coords.): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 27-48.

MÜLLER, Heribert (1990): *Die Franzosen, Frankreich und das Basler Konzil (1431-1449)*, München, Wien, Zurich, Paderborn.

NALLINO, Carlo Alonso (1950): *La littérature arabe des origines a l'époque abbaside*, G. P. Maisonneuve, Paris.

OOSTERWIJK, Sophie (2008): "Of dead kings, dukes and constables. The historical context of the Danse Macabre in late-medieval Paris", *Journal of the British Archaeological Association*, n.º 161, pp. 131-162.

PANUNZIO, Savarino (1992): *Baudoín de Condé, ideología e scrittura*, Schena, Farsano.

PARIS, Gastón (1895): *La poésie du moyen âge*, Marcel Bataillon, París.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1940): "Las pinturas de la iglesia de San Pablo de Peñafiel", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. IV, pp. 99-121.

PERGER, Mischa von (2013): *Totentanz Studien*, Verlag Dr. Kovac, Hamburgo.

RAGUSA, Elena y SALERNO, Paolo (2003): *Santa María di Vezzolano. Gli affrechi del chiostro. Il restauro*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Torino.

RÉAU, Louis (1995) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 1. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1996) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 2. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RÉAU, Louis (1997) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2/vol. 4. Iconografía de los Santos de la G a la O*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RESPALDIZA LAMA, Pedro (1998): "Pinturas murales del siglo XV en el Monasterio de San Isidoro del campo", *Laboratorio de Arte*, vol. II, pp. 69-99.

ROSSAHI, Morris (1990): *Kublai Khan: his life and times*, University of California.

ROCA Y ROVIRA, Jordi (1986): "La processó de Verges", *Quaderns de la Revista de Girona*, n.º 4, pp: 1-95.

RODRÍGUEZ ASTUDILLO, María José (2007): *Lo macabro y lo gótico. Nuevas aportaciones*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

RUBIERA MATA, María Jesús (1996): *La literatura árabe clásica: desde la época pre-islámica al Imperio Otomano*, Universitat d'Alacant, Alicante.

RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, Desde el "ars nova" hasta 1600*, Alianza, Madrid, tomo II.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban (1991): *Las claves de la crisis en la Baja Edad Media: 1300-1450*, Planeta, Barcelona.

SAUGNIEUX, Joel (1972): *Les dancas Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Les Belles Lettres, París.

SEBASTIÁN, Santiago (1989): *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid.

SEIBT, Ferdinand y EBERHARD, Winfried (1992): *Europa 1400. La crisis de la Baja Edad Media*, Crítica D.L., Barcelona.

SERVIÈRES, Georges (1926): "Les formes artistiques du Dict des trois morts et des tyrois vifs", *Gazette des Beaux-Arts*, n.º LXVIII, pp. 19-36.

SESMA MUÑOZ, José Ángel (2011): *El interregno (1410-1412). Concordia y compromiso político en la corona de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981): *La Dança General de la Muerte*, Puvill, Barcelona.

STRONG, Donald (1966): *Greek and Roman silver plate*, Methuen, Londres.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1922): "Medina de Rioseco, la capilla de los Benavente y unos edificios destruidos", *Arquitectura*, vol. IV, pp. 85-96.

UTLZINGER, Helene et Bertrand (1996): *Itinéraires des Dances macabres*, Jean Michel Garnier, París.

VALLÉS VARELA, Héctor (2008): "La Peste. El caso español", *Historia* 16, n.º 384, pp. 7-41.

VV. AA. (1988): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

VV.AA. (1997): *Speculum Humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*, catálogo de la exposición, Xunta de Galicia (Consellería de Cultura e Comunicación Social), La Coruña.

WALKER, Susan (1985): *Memorials to the Roman dead*, British Museum Publications, London.

WALTHER, Peter (1997): *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, Lukas Verlag, Berlin.

WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert (2005): *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*, Taschen, Köln, pp. 200-201.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (1997): *Bellas Artes. Museo de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, pp. 176-177.

WARBURG, Aby Moritz (2005): *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.

Fuentes

BEAUVAIS, Vicente de (c.1190-c.1264): *Speculum humanae salvationis* [Edición de: NEUMÜLLER, Willirord (1998): *Speculum humanae salvationis: Codex Cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster*, Casariego, Madrid].

HESIODO (s. VIII): *Obras y fragmentos* [Introducción, traducción y notas de: PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso (1997): *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Gredos, Madrid].

MARCHANT, Guyot (1486): *La Danse Macabre*. París [ed. facsímil (1925) París].

The book of hours of Joanna I of Castile (s. XVI) [Notas de: MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2005)], Moleiro facsímil, Barcelona.

PADMASAMBHAVA (s. VIII): *The Tibetan Book of the dead* [Editado por: VV.AA (2006): *The Tibetan Book of the dead: Great liberation by hearing in the intermediate states*, Penguin, Londres].

PETRONIO (s. I): *El Satiricón* [Editado por: RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo (1995): *El Satiricón*, Gredos, Madrid].

VORÁGINE, Santiago de la (s.XIII): *La Leyenda Dorada* [Traducción del latín de: MANUEL MACIAS, Fray José (1982): *La Leyenda Dorada*, Alianza, Madrid].

LOS RÍOS DEL PARAÍSO: ICONOGRAFÍA Y VALOR SACRO EN EL CRISTIANISMO

THE RIVERS OF PARADISE: ICONOGRAPHY AND SACRED VALUE IN CHRISTIANITY

Andrea GÓMEZ MAYORDOMO

Doctoranda en Arqueología
Universidad Complutense de Madrid

angome14@ucm.es

[Número ORCID: 0000-0001-8548-8460](https://orcid.org/0000-0001-8548-8460)

Recibido: 10 de septiembre de 2019

Aceptado: 22 de noviembre de 2019

Resumen: En el presente artículo se aborda el análisis de la iconografía de los ríos del Paraíso en las manifestaciones artísticas desde la Antigüedad Tardía hasta la Baja Edad Media. Partiendo de modelos de las divinidades fluviales antiguas, asistimos a una diversidad de formas que son resultado bien de pervivencias de prototipos antiguos, bien de nuevas formas de representación, fruto de la complejidad simbólica que tuvieron los ríos paradisíacos en el Medievo, equiparándose a las cuatro virtudes cardinales o a los Evangelistas.

Palabras clave: iconografía, ríos del Paraíso, Edén, aguas vivas, mosaico, románico.

Abstract: In this article, we propose to analyze the iconography of the rivers of Paradise in the artistic works, from the Late Antiquity to the Late Middle Ages. Taking the models of the ancient fluvial deities, we attend to diversity of forms that are not only survivals of old prototypes but new forms of representation. This was connected with the strong symbolism that the rivers of Paradise in the Middle Ages had, being equated to the four cardinal virtues or the Evangelists.

Key words: iconography, rivers of Paradise, Eden, living waters, mosaic, Romanesque art.

Introducción

La iconografía de los ríos del Paraíso personificados deriva de la tradición clásica de los dioses-río. En la Antigüedad, los ríos fueron

considerados divinidades debido a su poder civilizador como fuente de vida, y se les rendía culto como dioses locales. Por otra parte, con frecuencia fueron partícipes de los relatos mitológicos, y, por tanto, se representaron personificados y con apariencia humana en el arte griego y romano¹. Aunque se documentan varios prototipos asociados a los dioses-río, fue el tipo iconográfico de figura reclinada el más utilizado. Así los grandes ríos se representaron muy a menudo apoyados en vasijas manantes de agua como evocación simbólica de su corriente y con frecuencia portaban atributos como una rama lacustre, un remo, o una cornucopia que aludía a su carácter fertilizador.

A pesar de la transformación religiosa y el profundo cambio de mentalidad que supuso la llegada del cristianismo, la iconografía de las personificaciones fluviales perduró *grosso modo* en la Edad Media a través de la representación de ríos propios de la cosmovisión judeo-cristiana como fueron el Jordán o los ríos del Paraíso² descritos en el Génesis, sobre todo si se tiene en cuenta que los ríos mesopotámicos Tigris y Éufrates fueron dioses-río paganos de vasta tradición iconográfica en el arte romano. En este artículo trataremos de realizar una aproximación a la iconografía de los ríos del Paraíso, desde sus primeras representaciones artísticas en la Antigüedad Tardía hasta la Edad Media, haciendo distinción a su vez entre el mundo Occidental y Bizancio. Asimismo, se han incluido dos apartados introductorios cuya finalidad es comprender mejor la naturaleza de estos ríos y su simbología en el arte.

Del mito a la realidad: naturaleza y posible identificación de los ríos del Paraíso

El Paraíso cristiano se relata en la Biblia (Génesis, 2, 5-16) texto de existencia muy antigua³ que con seguridad hunde sus raíces en tradiciones anteriores⁴. Se trata de un documento muy valioso en el que se explica el

¹ Cabe matizar que la apariencia puramente antropomorfa se documenta con posterioridad, pues en el periodo arcaico todavía asistimos a una imagen de los dioses-río híbrida como toro androcéfalo, probablemente derivada de la personificación del dios-río Aqueloo. GÓMEZ MAYORDOMO, Andrea (2018): p. 18.

² Este es el caso también de la personificación masculina del mar, que parte del dios pagano Océano. RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. Isabel (2017): p. 134.

³³ El texto perteneciente al Antiguo Testamento se refiere a la historia de los hebreos desde el siglo XIX a.C. al IV a.C., cuya tradición oral probablemente empezase a plasmarse por escrito en hebreo en el siglo IX o X a.C. Desgraciadamente no conservamos testimonios escritos contemporáneos a las narraciones bíblicas, pero sí numerosos fragmentos manuscritos posteriores. Destacamos los famosos rollos hallados a mediados del pasado siglo en las cuevas del paraje desértico de Qumrán, junto al Mar Muerto, escritos en su mayoría en hebreo - aunque también hay fragmentos en griego y arameo-, como los más antiguos testimonios del texto bíblico, datados entre principios del siglo I a.C. a la mitad del siglo I d.C. BARNETT, R. David (2009): p. LXXXI; SCAFI, Alessandro (2006): p. 33.

⁴ Es de sobra conocida la influencia de la religión mesopotámica en la cosmología hebrea, pues estos fueron deportados a Babilonia en el siglo VI a.C., de ahí que precisamente el Paraíso se

principio de la existencia humana en el primer jardín del mundo, y la justificación del origen de la maldad.

Desde los tiempos más tempranos, el jardín tiene un significado mágico y religioso, idea que se atestigua en numerosas cosmogonías de distintas culturas además de la hebrea, como la asiria o la hindú⁵. El Paraíso cristiano, heredero de la tradición hebrea, se caracteriza por un clima apacible, repleto de plantas y frutos de fragantes y deliciosos perfumes, en el que numerosos animales pacíficos conviven en armonía con Adán y Eva, sus primeros moradores. En medio de un mundo que desconocía por completo el dolor y sufrimiento destacan los árboles de la Vida y de la Ciencia -del cual comerían el fruto Adán y Eva desencadenando esto el pecado original, acción que solo sería posible de salvar mediante la acción redentora de Cristo-, y el manantial o fuente de la Vida, el cual vertía agua a los cuatro puntos cardinales⁶.

Es en el segundo relato de la Creación en el que se describen estos ríos paradisíacos, momento en el que Dios ya ha completado la Creación del mundo y se dispone a dejar en el Edén al ser humano:

Cuando Yahveh-Dios hizo la tierra y el cielo, no había aún matorrales en la tierra ni había brotado ninguna hierba del campo, porque Yahvé-Dios no había hecho llover todavía sobre la tierra, ni había hombre que cultivara el suelo; aunque de la tierra brotaba un venero que regaba toda la superficie de la tierra.

Entonces Yahveh-Dios formó al hombre del polvo de la tierra, insufló en sus narices el aliento de la vida y el hombre se convirtió en un ser viviente. Plantó Yahveh-Dios un jardín en Edén, al oriente, y puso allí al hombre que había formado. Yahveh-Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles gratos a la vista y de frutos sabrosos; y también el árbol de la vida en medio del jardín, y el árbol de la ciencia del bien y del mal.

Salía del Edén un río que regaba el jardín, y luego se dividía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón; es el que rodea toda la tierra de Javilá, donde hay oro. El oro de aquella tierra es fino. Allí se encuentran bedelio y ónice. El segundo río se llama Guijón⁷, y es el que rodea toda la tierra de Cus. El tercero se llama Tigris, y corre al oriente de Asiria. El cuarto es el Éufrates.

Tomó pues Yahveh-Dios al hombre, y lo instaló en el jardín del Edén para que lo cultivara y guardara. (...). (Génesis, 2, 5-16)⁸.

sitúe junto al Éufrates. DENKHA, Ataa (2012): p. 18; RÉAU, Louis (2000) [ed. original 1955]: p. 60.

⁵ Otro ejemplo lo vemos en la cultura griega con los Campos Elíseos, equivalente al Cielo cristiano; o el Jardín de las Hespérides, jardín-huerto de manzanas doradas que se asociaba a la fertilidad y la inmortalidad.

⁶ MONREAL Y TEJADA, Luis (2000): p. 530.

⁷ También conocido en castellano como "Geón" o "Gihón".

⁸ Traducción castellana de Serafín Ausejo (2004): p. 16.



Fig 1. Personificación del río Geón procedente de una iglesia de Qasr Libia, Libia. Siglo VI. Museo de Qasr Libia. Fuente: <https://lexchristianorum.blogspot.com/2012/10/philip-chancellor-virtues-how-are-there.html?m=1>

El relato del Génesis fue objeto de numerosos debates entre los exégetas cristianos. De manera general, en un primer momento, fueron dos las líneas de acercamiento a dicho pasaje, una lectura alegórica y otra literal, encabezadas por las iglesias de Alejandría y la de Antioquía respectivamente⁹. Sería san Agustín quien en su *Interpretación literal del Génesis*¹⁰ llegara a asimilar ambas teorías como válidas, y cuyos escritos acabarían siendo aceptados definitivamente por la Iglesia cristiana, y los religiosos posteriores, que confirmarían la existencia del Edén y los cuatro ríos paradisíacos en el mundo terrenal.

Respecto a la localización posible de estos ríos, fueron numerosos los cristianos que, movidos por la curiosidad, lo buscaron en el mundo conocido. Ello ha dado lugar a una inmensa literatura acerca del tema, tal y como recoge muy bien Juan Gil¹¹, pues según la época, el emplazamiento hipotético de los ríos paradisíacos cambiaba conforme se sucedían los descubrimientos geográficos por parte de Occidente.

De manera general, la identificación del Tigris y el Éufrates estaba clara. Sin embargo, el hecho de no conocer la existencia de ríos con los nombres de Geón y Fisón, hizo que estos fueran objeto de especulación a lo largo de la Historia, junto a la localización del Paraíso en general.

⁹ Alessandro Scafi ha analizado detenidamente este tema en uno de los capítulos de su libro. Según este investigador, los autores más representativos que defendieron una lectura alegórica del Génesis fueron principalmente Filón de Alejandría, seguido de Orígenes; mientras que otros como San Juan Crisóstomo, Teodoro de Mopsuestia o Severiano de Gábara abogaban por una lectura literal. SCAFI, Alessandro (2006): pp. 32-40.

¹⁰ AGUSTÍN DE HIPONA, *Interpretación literal del Génesis*, VIII, 10.

¹¹ GIL FERNÁNDEZ, Juan (2004/2005): pp. 193-230.

En el pasaje de la Biblia se explica que el Fisón fluía por la tierra de Havila, que ha sido identificada como Arabia¹². Por otra parte, la tierra de Cus o Cush a menudo se ha asociado con Etiopía en la Biblia; si bien, su relación no es aceptada por muchos estudiosos, quienes consideran que Cus era una región de Mesopotamia¹³. Sea como fuere, parece que la identificación entre el Nilo y el Geón fue en cierta medida admitida, pues así lo demuestra la iconografía tardoantigua. En un mosaico de Qasr (Libia) fechado en el siglo VI se representan entre otras figuras los ríos paradisiacos, y precisamente el río Geón aparece sosteniendo un sistro en su mano derecha (Fig. 1). Esta especie de sonajero de la fertilidad fue en ocasiones atributo del dios-río Nilo, al que vemos en otro mosaico de la misma cronología, de tipo paisaje nilótico en la antigua *Porfireon* (Fiyé, Líbano)¹⁴.

De igual manera, la creencia más extendida fue asociar el Fisón con el Ganges. Aunque en un principio parece ser que la identificación fue con el Indo (doctrina que se mantuvo hasta bien entrado el siglo IV), posteriormente sería el Ganges el que a la vista de los escritores tardoantiguos sería considerado como el Fisón bíblico¹⁵.

Probablemente dichas identificaciones partieran de la gran consideración que se tuvo en la Antigüedad de estos dos ríos, que igualaban en importancia al Tigris y al Éufrates. Debido a la crecida anual que favorecía la fertilización natural de los campos, el Nilo fue adorado como un dios por los egipcios con el nombre de *Hapy* desde antiguo. Una situación similar tenía el Ganges,

¹² FREEDMAN, David Noel; MCCLYMOND, Michael J. (2000): p. 2; HACHLILI, Rachel (2009): p. 180.

¹³ SCAFI, Alessandro (2006): p. 35.

¹⁴ ORTALI – TARAZI, Renata; WALISZEWSKI, Tomasz (2000): p. 169, fig. 3; Es interesante destacar la presencia de varios mosaicos nilóticos con la personificación de este dios-río en época tardoantigua en la zona oriental del Imperio. Respecto al simbolismo asociado al Nilo en estos casos, especialmente cuando se trata de la representación de este dios pagano en contextos religiosos cristianos o judíos, la simbología ha sido muy discutida. Una posibilidad apunta a que estos temas se hubieran representado con un sentido tradicional y decorativo, debido simplemente a las pervivencias iconográficas que todavía permanecen en el colectivo cultural; mientras que otros autores han relacionado las escenas nilóticas representadas en los mosaicos de iglesias cristianas como una alegoría del Paraíso, o de la Creación. HACHLILI, Rachel (2009): p. 107. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que, en el caso de las personificaciones del dios-río Nilo, el poder regenerador que esta divinidad conllevaba en la Antigüedad se extrapolaría a la cosmovisión cristiana, asociándola a la idea de resurrección, como se evidencia en algunos mosaicos como por ejemplo en Beit She'an. No obstante, todavía están abiertas las distintas hipótesis, pues muchos de estos mosaicos tardíos ya de época bizantina no nos han llegado a la actualidad debido a los daños que sufrieron durante el periodo iconoclasta. GÓMEZ MAYORDOMO, Andrea (2018): p. 84.

¹⁵ Precisamente fue a partir de época helenística, cuando se tuvo constancia de la importancia y riqueza de estos dos ríos indios en Occidente, que los llevaría a ser identificados posteriormente con el Fisón. Primero durante la expansión griega, el propio Alejandro Magno comparó al Indo con el Nilo, y posteriormente fue con la llegada del escritor griego Megástenes a la corte de Chandragupta cuando se conoció mejor el Ganges, río que acabaría suplantando al Indo. GIL FERNÁNDEZ, Juan (2004/2005): p. 194. Por otra parte, el historiador judío Flavio Josefo relata que el Fisón fluía por la India mientras que el Geón lo hacía por Egipto, siendo llamado por los griegos Nilo. FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*, I, 37-39. Dicha idea prevalecerá con fuerza desde el siglo V hasta el Renacimiento como atestiguan los escritos de autores posteriores como por ejemplo san Ambrosio o san Jerónimo. MIRANDA, Lidia R. (2016): p. 8; SCAFI, Alessandro (2006): pp. 13 y 35.

posiblemente el río más sagrado de la India. Purificador de los pecados, fue divinizado y personificado en el hinduismo como la diosa-madre Ganga o Ganges, río celestial que se derrama de la cabellera de Shiva¹⁶. Por otra parte, algunos escritores de la Antigüedad dan testimonio del carácter superior de estos cuatro ríos, como Diodoro Sículo, quien afirma ya en el siglo I a.C. que el Tigris y el Éufrates eran los ríos más destacables después del Nilo y el Ganges¹⁷. Por consiguiente, esta fue la identificación más generalizada durante la Edad Media.

Esta interpretación literal del Génesis llevó a representar el Edén en los mapas medievales ya desde el siglo VIII¹⁸, los cuales no se basaban en la realidad como tal, sino que utilizaban los textos bíblicos como fuente principal para plasmar no solo la esfera espacial, sino también la temporal. Por ejemplo, en todas reproducciones del *Comentario al Apocalipsis* atribuidos al Beato de Liébana (siglo VIII) conocidos como *Beatos* figuraba un mapa del mundo que representaba el Paraíso. Podemos citar el precedente del Beato de Burgo de Osma (Soria)¹⁹, en cuya parte superior figura el Edén, correspondiéndose con el *Oriente* que cita la Biblia, que se ha representado de forma simplificada mediante el aspa que forman los cuatro ríos del Paraíso. Se trata de un mapa que ilustra la historia de la salvación, pues muestra el paraíso en la tierra con la segunda llegada de Cristo, así como el Edén original propiamente dicho que enlaza con toda la narración bíblica. Esa plasmación del tiempo bíblico es complementada por la del espacio, ya que el mapa representa la diáspora de los apóstoles tras la muerte de Jesús y los lugares donde predicaron en la tierra²⁰.

Otro ejemplo de *mappa mundi* medieval más tardío, que ofrece una visión tanto del mundo geográfico como de la historia de la humanidad desde la perspectiva de los relatos bíblicos, lo vemos en el conocido *Map Psalter* procedente del salterio de la abadía de Westminster (fol.9r) (Fig. 2). En este se aprecia la representación del mundo y los ríos del Paraíso en la tierra, confirmándose la antigua teoría de que estas corrientes al abandonar el Edén, fluían bajo tierra hasta salir de nuevo a la superficie por su cauce conocido²¹.

¹⁶ CHEVALIER, Jean-Marie; GHEERBRANT, Alain. (1986): p. 885.

¹⁷ DIODORO SÍCULO, *Biblioteca Histórica*, II, 11.

¹⁸ Según Scafi, ello se debió en gran parte a los escritos de san Agustín. Acerca de la representación del Edén en los *mappae mundi* medievales puede consultarse la obra de este mismo autor. SCAFI, Alessandro (2006): pp. 32 y 84.

¹⁹ Se trata del *Comentario al Apocalipsis* conservado en el Archivo Histórico de la catedral de Burgo de Osma (c.1086) (MS 1, fols. 24v-35r). Puede consultarse la imagen en: <https://www.scriptorium.net/el-beato-de-osma-por-peter-k-klein.html>

²⁰ SCAFI, Alessandro (2006): p. 108.

²¹ GIL FERNÁNDEZ, Juan (2004/2005): p. 195. Respecto a ello, podemos citar por ejemplo la descripción del cauce del Nilo que relata Paulo Orosio en el que se menciona que el río se sumergía bajo tierra para resurgir de nuevo, teoría que respaldaba aquellas expuestas ya por los autores clásicos como Juba o Plinio. OROSIO, *Historias*, I, 2, 27-33.



Fig 2. The Map Psalter. c. 1265. British Library, Londres (Add.MS 28681, fol. 9r). Fuente: <https://www.bl.uk/collection-items/psalter-world-map>

En este caso bajo la figura de Cristo, aparece el recinto cerrado del Edén con los rostros de Adán y Eva. Nótese cómo del jardín fluyen al mundo no cuatro, sino cinco ríos, pues se ha añadido el Ganges además del Fisión, lo que evidencia la consideración del primero como río paradisíaco.

La búsqueda del Paraíso fue una constante, y las teorías sobre su hipotética localización fueron cambiando con el devenir de la historia. Aunque en la Edad Media a grandes rasgos se mantuvo la teoría antigua, fue en la Edad Moderna con las conquistas de nuevos territorios por parte de los europeos, cuando proliferaron las distintas teorías sobre la hipotética localización de los ríos del Edén: llegando a situarse en África junto al Nilo, en la India, en América, y como no, en Oriente Próximo²².

Finalmente, además de estas interpretaciones literales del Génesis no faltaron los pensadores que concebían un Paraíso inaccesible, como santo Tomás²³, quien opinaba que este no podía hallar dado a su carácter sacro, y

²² En la actualidad incluso, este emplazamiento idílico descrito en el Génesis es objeto de análisis por parte de los investigadores actuales. Cítense, por ejemplo, los estudios del arqueólogo Juris Zarins, quien opina que el Edén se localizaría en una zona inundada del Golfo Pérsico, o los de David Rohl, que lo sitúan en una rica llanura en el noroeste de Irán, próxima a la ciudad de Tabriz. HAMBLIN, Dora Jane (1987): pp. 131-132; SCAFI, Alessandro (2006): p. 13.

²³ GIL FERNÁNDEZ, Juan (2004/2005): p. 214.

que los ríos a los que se refiere la Biblia tenían su origen en otras regiones desconocidas para el hombre.

El Paraíso y el agua en la tradición cristiana: simbología y analogías en otras religiones

Sin duda, el pasaje del *Génesis* en el que se describe el Paraíso terrenal encierra una simbología muy profunda, que fue desarrollada por numerosos exégetas y religiosos desde los primeros tiempos del cristianismo. El concepto del jardín o huerto como paraíso fue muy común entre diversas culturas orientales desde antiguo, destacando especialmente el paraíso ajardinado de la tradición sumeria *Dilmun* como posible antecedente del Paraíso bíblico²⁴. La idea del Paraíso como un fecundo jardín también influyó en la religión islámica, que partía de esta misma imagen de vergel eterno, con flores aromáticas y ríos de aguas limpias donde vivían Adán y Eva, lugar reservado únicamente a los justos de acuerdo con la creencia musulmana²⁵. Además de otras tradiciones locales preislámicas, la herencia persa también fue determinante para la creación del concepto coránico del Paraíso, palabra que etimológicamente proviene del persa, y significa "recinto cerrado"²⁶. Los jardines persas tenían una compleja significación, y se estructuraban en forma de cruz con el palacio en el centro, simbolizando el cosmos dividido en cuatro partes por los que fluían cuatro ríos, que algunos autores relacionan con los ríos del Paraíso terrenal²⁷.

Por su parte, la tradición cristiana, heredera directa de la hebrea, concebía dos tipos de paraísos. Por un lado, estaba el Paraíso terrenal entendido como "origen", es decir, el *Génesis* del Antiguo Testamento; y por otro, el concepto de paraíso entendido como fin deseado, que es el Paraíso

²⁴ DENKHA, Ataa (2012): p. 18.

²⁵ La imagen islámica del Paraíso descrita en el Corán y en el Relato de la Escala de Mahoma, se caracteriza por ser un jardín con piedras preciosas y ríos que fluyen, rodeado por muros enjoyados. A su vez, en el Relato de la Escala de Mahoma se indica que estos ríos eran cuatro y se distribuían por los cuatro puntos cardinales: el Nilo (en latín Phisón) que mientras que discurría por el Paraíso era de miel; el blanco Éufrates, de leche; el Targa o Tigris de agua; y el Gyon de vino, convirtiéndose todos ellos en agua una vez llegados a la tierra. ALVARADO SOCASTRO, Salustio (2005): p. 247; MORENO ALCALDE (2005): p. 57. Es probable que estos ríos se basaran a su vez en los cuatro ríos del Génesis, según apuntan algunos autores. DENKHA, Ataa (2012): pp. 132-133; MORENO ALCALDE, María (2005): p. 80. Por otra parte, investigadores como María Moreno han señalado que la rica decoración vegetal que decora las bóvedas de los edificios más emblemáticos de la arquitectura hispanomusulmana sería una metáfora de la representación del Paraíso islámico, situado encima del cielo. La misma significación tendrían los jardines de crucero musulmanes -derivación de los persas- como es por ejemplo el célebre Patio de los Leones de la Alhambra, de época nazarí. MORENO ALCALDE, María (2005): p. 80. SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2011): 41.

²⁶ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2011): pp. 43-44.

²⁷ Chevalier y Gheerbrant señalan que las alfombras persas conocidas como "alfombras de jardín" relativamente recientes, todavía evocan este vergel cosmológico (cítese por ejemplo una conservada en el *Metropolitan Museum of Art* [22.100] datada en el siglo XVIII), del mismo modo que lo hacían las casas musulmanas con su fuente central o los claustros de los monasterios cristianos. CHEVALIER, Jean-Marie; GHEERBRANT, Alain. (1986): p. 604.

celestial. No obstante, debido a los contactos con los musulmanes en la Edad Media, el Paraíso cristiano en un sentido escatológico se vería influido por el concepto del Paraíso coránico, como demuestra la iconografía medieval relativa al tema del Juicio Final²⁸.

Pero centrándonos en la simbología del Paraíso terrenal, la descripción bíblica del Edén fue estudiada por los distintos exégetas de las sagradas escrituras, dando lugar a ciertos dogmas de fe cristianos que han permanecido hasta nuestros días. Destacamos los escritos de Filón de Alejandría, fuente de inspiración futura para la creación de la doctrina evangélica²⁹. En su *Legum allegoriae*³⁰ interpreta el jardín del Edén como la forma ejemplar de la sensibilidad en la tierra, mientras que el cielo sería la forma ejemplar de la sabiduría o virtud suprema. Es decir, el jardín del Edén representaba la virtud del alma, entendida como copia de la virtud celestial de Dios.

En cuanto a los elementos principales del Paraíso, Filón analiza ese río central que se dividía en cuatro ramales, interpretado como fuente o manantial:

Moisés llama a la sabiduría "fuente de la tierra", y a los sentidos "faz" de ella porque la naturaleza, que todo lo prevé, asignó a estos tal lugar como el más apropiado de todo el cuerpo para sus actividades específicas; y inteligencia "riega", a modo de "fuente" a los sentidos vertiendo en ellos las corrientes útiles a cada uno de ellos (...) ³¹.

Es decir, que esta fuente para el judío se equipararía con la propia sabiduría de Dios o virtud suprema: *la virtud genérica tiene, pues, origen en el Edén, es decir, en la sabiduría de Dios*³². Por otra parte, los cuatro ríos del Paraíso son interpretados como las cuatro virtudes específicas que se desprenden del río principal. La virtud genérica para Filón es la bondad, de la cual derivan las cuatro virtudes particulares de la prudencia, justicia, templanza y fortaleza³³. Filón no interpreta estas cabeceras de ríos en sentido espacial o territorial, sino que lo hace un sentido filosófico-moral, relacionándolos con los límites del alma³⁴. A su vez, establece una serie de

²⁸ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2011): p. 44.

²⁹ Filón de Alejandría (siglos I a.C.- I d.C.) es el primero en afirmar el doble contenido de la Biblia. De origen judío pero impregnado de la cultura helenística, trató de conciliar las sagradas escrituras con la filosofía griega, dando como resultado una interpretación sincrética que influyó notablemente en el pensamiento cristiano y en otros exégetas cristianos posteriores, especialmente a partir del siglo III. MIRANDA, Lidia R. (2016): p. 4; TORALLAS TOVAR, Sofía (1997): p. 20; TRIVIÑO, José María (1976): pp. 5 y 13.

³⁰ Nos referimos al pasaje I, 43, 14, consultado en la edición y traducción de José María Triviño (1976): p. 78.

³¹ FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Legum allegoriae*, I, 28, 11. Texto extraído de la traducción castellana de José M. Triviño (1976): p. 76.

³² FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Legum allegoriae*, I, 64. Consultado de la traducción de José M. Triviño (1976): p. 82.

³³ Estas se basaban en las cuatro virtudes expuestas siglos antes por Platón; de hecho, de la interpretación de Filón del Génesis y de otros exégetas posteriores cristianos como Orígenes se desprende una fuerte influencia de la filosofía platónica. TORALLAS TOVAR, Sofía (1997): p. 183, nota 342; SCAFI, Alessandro (2006): p.38.

³⁴ FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Legum allegoriae*, I, 63.

criterios partiendo de la etimología de cada río y de una interpretación literal del Génesis, que le lleva a determinar que el Fisón se correspondía con la Prudencia, el Geón con la Fortaleza, el Tigris con la Templanza, y Éufrates sería la alegoría de la Justicia³⁵.

Esta teoría fue apoyada por autores posteriores, aunque con ligeros matices y justificaciones diferentes. Un ejemplo destacable fue san Ambrosio, quien interpretó que la tierra de Edén se correspondía con el alma; mientras que, como cristiano, opinaba que la fuente de la que manaba la Sabiduría era la alegoría de Jesucristo, que regaba el Paraíso y enriquecía al alma con la virtud³⁶. Así, el obispo también consideró que los cuatro ríos del paraíso eran las cuatro virtudes cardinales³⁷, basando su teoría en la etimología de cada río (aunque dando distintos argumentos) y apoyándose en buena parte en Filón de Alejandría³⁸. Esta misma comparación fue en parte aceptada y expuesta por distintos autores como san Agustín, entre otros³⁹, y debido a la gran repercusión posterior que esta tuvo en la teología cristiana, también se manifestó en el arte medieval de Occidente.

Otra interpretación que se le dio a los ríos paradisíacos fue asociarlos a los cuatro evangelistas. De manera general, estas figuras se relacionaron en la cosmovisión cristiana con conceptos astrales y cosmológicos, vinculándose a los cuatro signos zodiacales de la "cruz fija" de los astrólogos (Leo, Tauro, Escorpio y Acuario), los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos y, también los cuatro ríos del paraíso⁴⁰. Esta última relación se atestigua desde muy antiguo, cuya fuente más interesante quizás sea Cipriano en su carta a Yubayano, donde el obispo de Cartago explica cómo el bautismo supone purificarse a través del agua para obtener la salvación. Destacamos la alusión que hace a los ríos del Paraíso como los evangelios:

³⁵ FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Legum allegoriae*, I, 66-72.

³⁶ Raquel Miranda, que ha estudiado el análisis del Génesis que hace Ambrosio de Milán en *De Paradiso*, señala que el obispo interpretó la fuente del Edén a partir de dos versículos de la Biblia que relacionó entre sí (Proverbios, 9, 5): "venid a comer mi pan, bebed el vino que he mezclado"; y Evangelio según san Juan, 7, 37-38: "el último día de la fiesta, que era el más solemne, Jesús, puesto de pie, exclamó con voz fuerte: 'Quien tenga sed venga a mí y beba. De quien cree en mí ríos de agua viva correrán de su seno'" (textos consultados de la traducción de Serafín Ausejo (2004): pp. 817 y 1429). En ambos pasajes la imagen del banquete simbolizaba los bienes que proporciona la Sabiduría. Para san Ambrosio, la fuente de Cristo brotaba en el alma (Edén) dotándola de Sabiduría, idea que tendría mucha repercusión posterior en la literatura medieval. MIRANDA, Lidia R. (2016): pp. 7-8.

³⁷ Aunque actualmente estas cuatro virtudes se conozcan como las virtudes cardinales, no se les denominará de esta forma hasta el siglo XIII, cuando santo Tomás establezca su clasificación entre las tres virtudes teologales y las cuatro virtudes cardinales. MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2014): p. 102.

³⁸ Para la exposición y análisis de estos argumentos dados por san Ambrosio, puede consultarse el estudio de Lidia Miranda. MIRANDA, Lidia R. (2016): pp. 8-9.

³⁹ La lectura que san Agustín hizo del Génesis le llevó a coincidir con san Ambrosio, pues relacionó el Fisón con la Prudencia, el Geón con la Templanza, el Tigris con la Fortaleza y el Éufrates con la Justicia. Relación expuesta también por Isidoro de Sevilla o Eusebio de Cesarea, según recogen Aragonés y Denkha. ARAGONÉS ESTELLA, M. Esperanza (1996): p. 293; DENKHA, Ataa (2012): p.23.

⁴⁰ BECKER, Udo (2003): p. 137.

La Iglesia, cual otro paraíso, tiene árboles frutales dentro de su cercado, y el árbol que no produce buen fruto es cortado y echado al fuego⁴¹. Riega ella estos árboles con cuatro ríos que son los cuatro Evangelios, a través de los cuales distribuye la gracia del bautismo en oleadas celestes y saludables. ¿Acaso puede regar con el agua de las fuentes de la Iglesia el que no está dentro de ella? ¿Puede ofrecer a nadie la bebida saludable y salvadora del paraíso quien, por estar desviado y condenado por sí mismo y echado lejos de las fuentes del paraíso, se ha secado y ha desfallecido de sed eterna?

Grita el Señor para que el sediento venga y beba de los ríos de agua viva que fluyeron de su seno. ¿A quién va a acudir el sediento, a los herejes, en quienes falta absolutamente la fuente y el arroyo del agua que da vida, o a la Iglesia, que es única y fundada por la palabra del Señor sobre uno solo que además recibió sus llaves? Ésta es la única que guarda y posee todo el poder de su esposo y Señor (Cipriano, *Cartas*, LXXIII, 10)⁴².

De acuerdo con Daniélou, quien analizó el concepto de "aguas vivas" en la religiosidad cristiana, la comparación entre los ríos paradisiacos y los evangelios recuerda que en el simbolismo judío el *agua viva* podría significar la enseñanza de la Ley⁴³. Desde nuestro punto de vista la hipótesis se podría respaldar relacionándose con otros pasajes del Antiguo Testamento, como la "Alabanza a la Sabiduría", donde se compara la sabiduría de Dios con los ríos⁴⁴; e incluso con los escritos de Filón, quien veía en la fuente de la vida la sabiduría divina.

Cipriano adaptó esta simbología hebrea a la cristiana al relacionarla con el Nuevo Testamento, pues, consideraba que la Ley divina era traída por los Cuatro Evangelios en forma de ríos, que eran el medio para regar el alma y además su agua purificadora (acción del bautismo) era la única vía para la salvación del cristiano. Nuevamente, este dogma fue asimilado no solo por los miembros de la jerarquía eclesiástica posteriores, sino que con este significado se representaron los ríos del Paraíso en el arte. Un valioso ejemplo de ello se halla en el ábside de la basílica de San Juan de Letrán, en Roma (Fig. 3).

⁴¹ Esta referencia al árbol que no produce buen fruto y es cortado es una metáfora de algunos miembros de la jerarquía eclesiástica contemporáneos que según Cipriano eran herejes y no cristianos de verdad.

⁴² Se ha consultado la traducción castellana de M. Luisa García Sanchidrián (1998): pp. 370-371. Además, de Cipriano, la asociación de los ríos paradisiacos con los cuatro evangelistas es mencionada nuevamente por Filón (*Legum Allegoriae*, I, 63), Hipólito de Roma (*Comentario a Daniel*, I, 17), Cipriano (*Cartas*, LXXIII, 10), Jerónimo de Estridón (*Comentario al Evangelio de san Mateo*, XXVI, 15-22), Isidoro de Sevilla (*Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, III, 3), y Sedulio Escoto (*Expl. In praef. Hier*, 32), como han señalado los autores Jean Daniélou y Juan Gil. DANIÉLOU, Jean (1961): p. 61; GIL FERNÁNDEZ, Juan (2004/2005): p. 217.

⁴³ Según J. Daniélou, el concepto de agua viva en el cristianismo puede tener cuatro significaciones distintas: con un sentido profano simbolizan el agua de la fuente o río en oposición al agua estancada; con un significado ritual viene a simbolizar el agua bautismal; con un sentido bíblico significa Dios como fuente de vida; y finalmente, su acepción cristiana simbolizaría el Espíritu Santo como tal. DANIÉLOU, Jean (1961): pp. 49-61.

⁴⁴ Eclesiástico, 24, 23-31.



Fig 3. Detalle del ábside de la basílica de San Juan de Letrán en Roma. Siglo XIII. Fuente: http://www.vatican.va/various/basiliche/san_giovanni/it/basilica/abside.htm

En la parte central del mosaico, datado en el siglo XIII, figura una paloma bajo el imponente busto de Cristo, que simboliza el Espíritu Santo. De su boca se desprende un río en forma de cruz que llega a una fuente, sin duda reflejo de la sabiduría de Dios y alegoría del poder redentor de Cristo⁴⁵. A partir de ahí, la corriente se divide en cuatro brazos, identificados por los *tituli* como los ríos paradisíacos, los cuales riegan un jardín rico en plantas y flores. El discurso simbólico continúa con la imagen de los ciervos y los corderos, representación de los fieles, que beben de esa agua sagrada con el fin de obtener la salvación, para lo que los ríos (Evangelios) son el vehículo. El mensaje se ve reforzado mediante esa gran cruz acuática, alegoría del

⁴⁵ La fuente de la vida se vio ya desde el arte paleocristiano como un símbolo del poder redentor de Cristo, y por ello en el arte es común su representación en forma de fuente o manantial donde van a beber los animales, símbolo de los fieles. Asimismo, la figuración de los ríos del Paraíso, en forma de cuatro corrientes paralelas a menudo forman parte de estas composiciones. SHILLING, Brooke (2013): p. 258.

sacrificio de Cristo como salvador, que solo es posible a través de la purificación del agua bautismal. Por último, cabe destacar que el concepto del bautismo también se muestra a través de la figura fluvial del Jordán, que aparece representado a menor escala, personificado en su propio curso, con la iconografía típica de los dioses-río de la Antigüedad Clásica: desnudo en este caso y apoyado en una urna, de la que mana su caudalosa corriente.

Esta misma simbología del Jordán como alusión al bautismo tuvieron los ríos paradisíacos⁴⁶, lo que explica que ya desde época paleocristiana, su representación se viese vinculada a este rito, como veremos en los programas iconográficos de baptisterios paleocristianos.

Finalmente, algunos autores han destacado el valor de los ríos del Paraíso con un sentido escatológico en las artes⁴⁷, relacionándolos con el río del Paraíso celestial que se describe en el Apocalipsis de san Juan, relato que además mantiene evidentes paralelismos con la imagen del Edén del Génesis⁴⁸:

Después me mostró un río limpio de agua de vida, resplandeciente como cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero.

En el medio de la plaza de ella, y de la una y de la otra parte del río, estaba el árbol de la vida, que lleva doce frutos, dando cada mes su fruto: y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones.

Y no habrá más maldición; sino que el trono de Dios y del Cordero estará en ella, y sus siervos le servirán. (Apocalipsis de san Juan, 22, 1-3)⁴⁹.

Precisamente es este valor de "vuelta al Paraíso" lo que explicaría desde muy temprano la imagen de los ríos del Paraíso asociados también al Paraíso celestial. Es más, a menudo en la iconografía cristiana el Paraíso celestial se suele representar como el Paraíso terrenal -aunque con algunos elementos propios de la ciudad de Dios-, por lo que es frecuente la representación de los ríos del Paraíso bajo el cordero místico en escenas relativas al Juicio Final o bien en la representación de otros temas como la *Traditio legis*. E incluso los encontramos en algún ejemplo representados en forma humana junto al seno de Abraham, vinculados a este concepto de Paraíso celestial. Este era el caso de una de las ilustraciones del célebre manuscrito hoy perdido *Hortus*

⁴⁶ Es más, como veremos posteriormente la iconografía de los ríos del paraíso personificados será la misma de la del río Jordán en la Edad Media, en tanto que ambos parten de la iconografía de las divinidades fluviales de la Antigüedad Clásica.

⁴⁷ DENKHA, Ataa (2012): p. 232; LIDOV, Alexei (2017): p. 178.

⁴⁸ No obstante, aunque en un sentido iconográfico pueda existir esa similitud entre el Apocalipsis de san Juan y el Génesis, a nivel literario podría relacionarse con el libro profético del Ezequiel, del Antiguo Testamento. La descripción que el profeta hace del nuevo Israel y el templo ideal contiene elementos paradisíacos, pues narra que bajo el templo corría un río que manaba hacia Oriente, el cual iba dejando una arboleda espesísima a ambos lados de su cauce mencionando además que "junto al río, en su orilla, por uno y por otro lado, crecerá toda clase de árboles frutales, cuyo follaje no se marchitará y cuyo fruto no se agotará; cada mes producirán nuevos frutos porque sus aguas manan del santuario. Sus frutos servirán de alimento y sus hojas de medicina". Ezequiel, 47, 12 (Trad. de Serafín Ausejo (2004): p. 1185.

⁴⁹ Traducción castellana de Serafín Ausejo (2004): p. 1637.

deliciarum, donde figuran los cuatro ríos personificados (Fig. 4) formando parte de dicho ambiente paradisíaco como se puede apreciar mediante la representación de palmeras⁵⁰. Es interesante destacar que existe una composición similar en un salterio alemán posterior, en el cual se pueden ver los ríos vertiendo agua desde grandes vasijas en cada una de las cuatro esquinas en torno a la figura entronizada de Abraham⁵¹.



Fig 4. Los ríos del Paraíso junto al Seno de Abraham. *Hortus deliciarum*, PL. LXXVII. Copia del siglo XIX del manuscrito original realizada en torno al 1130-1195. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/15690475917/in/pool-2740017@N23/>

Aproximación a la iconografía de los ríos del Paraíso

Como se ha podido apreciar en las páginas precedentes, dada su vinculación con distintos aspectos relativos a la fe cristiana, los ríos paradisíacos se representaron en diversidad de temas en el arte medieval, siempre directamente asociados con la idea dichosa del Paraíso. Es por ello, que suelen aparecer en obras cuyo tema central es la Creación. No obstante,

⁵⁰ En la iconografía medieval la palmera simbolizaba el triunfo sobre la muerte hacia la vida eterna, siendo atributo de numerosos mártires cristianos. VALTIERRA LACALLE, Ana (2017): p. 112. A su vez, numerosos autores han defendido su relación con el Paraíso como un equivalente del Árbol de la Vida, siendo este ejemplo uno de los muchos en los que la palmera contribuye a escenificar el Paraíso en el arte. VALTIERRA LACALLE, Ana (2017): p. 114; OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2018): p.832.

⁵¹ Dicho salterio alemán se conserva en el *National Gallery of Art* (Washington D.C.) (1946.21.11), y está fechado en torno al 1239. Consúltese la imagen en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33267.html#bibliography>

también se hallan en manuscritos miniados junto a Jesucristo inscrito en una mandorla, a veces acompañados por los cuatro evangelistas. A pesar de que no es un motivo con tanta repercusión iconográfica como pueden ser otros como el tetramorfos, la variedad de soportes en los que se representan es muy amplia: desde mosaicos pertenecientes al programa iconográfico de iglesias bizantinas hasta los citados manuscritos miniados, pasando por el relieve arquitectónico de las iglesias románicas. Por otra parte, como común denominador, raramente constituyen el tema principal de una obra, sino que a menudo suelen aparecer como un indicador geográfico de que una determinada escena se sitúa en el Paraíso, o bien, un tema que esté simbólicamente relacionado con este.

La iconografía de los ríos del Paraíso fue diversa. Estos se plasmaron en las artes en forma de meras corrientes, bien personificados siguiendo la tradición iconográfica antigua, bien en forma de carátula o mascarón. Probablemente la imagen más antigua de los ríos del Paraíso la encontremos en la primera mitad del siglo IV⁵², en el mosaico de la *Traditio legis*, del Mausoleo de Santa Constanza en Roma, donde aparecen de manera simplificada en forma de corrientes descendiendo de la figura de Cristo (Fig. 5). En este caso la escena está flanqueada por dos palmeras, que al igual que los ríos, hacen alusión al espacio paradisiaco donde se sitúa la entrega de la Ley divina a san Pedro.

Por otra parte, la representación de los ríos brotando de un montículo bajo Cristo -con un sentido escatológico- tuvo bastante repercusión iconográfica y cuenta con numerosos paralelos tanto en los ábsides de las iglesias bizantinas de los siglos V y VI⁵³ como en los sarcófagos paleocristianos. Parece ser que esta forma tan rudimentaria de representar los ríos paradisiacos perduró hasta bien entrada la Baja Edad Media en otros temas distintos a la *Traditio legis*, como atestiguan varias ilustraciones de códices miniados que tratan el tema de la Creación.

⁵² LIDOV, Alexei (2017): p. 177.

⁵³ Podemos citar ejemplos como la iglesia de Hosios David en Tesalónica (siglo V) en el que se representa en el ábside la visión de Ezequiel con Cristo entronizado y el tetramorfos, el mosaico del ábside de San Vital de Rávena (siglo VI), el mosaico de la Capilla de San Zenón de Santa Práxedes en Roma (siglo VI) donde los ciervos que simbolizan las almas de los fieles beben de los ríos, o los mosaicos del ábside de la Iglesia de los Santos Cosme y Damián de Roma (siglo VI), en cuyo caso el cordero místico es seguido por otras ovejas que hacen también alusión a las almas de los fieles, motivo que se repite nuevamente en obras más tardías como en el mosaico absidal de Santa Cecilia in Trastevere de Roma (siglo IX). En todos estos ejemplos los ríos brotan de un montículo sobre el cual se levanta bien Cristo-Dios, bien el cordero místico. Algunos autores han relacionado esta imagen con una narración bíblica que dice "él separó la roca y las aguas fluyeron, los ríos corrieron" (Salmos, 105, 41. Trad. de Serafín Ausejo (2004): p. 779), interpretándose en la himnografía bizantina temprana que dicha roca equivale a Cristo, de donde esos ríos puros de los cuatro evangelios surgen. LIDOV, Alexei (2017): p. 178. No obstante, podría tratarse simplemente de la representación esquemática del cordero apocalíptico sobre el monte Sión. Apocalipsis, XIV, 1.



Fig 5. Ábside del Mausoleo de Santa Constanza con la representación de la Traditio legis y los cuatro ríos del paraíso. Primera mitad del siglo IV. Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Traditio_Legis_mosaic_-_Santa_Costanza_-_Rome_2016.jpg

No obstante, ya desde la Tardoantigüedad se pueden observar las primeras imágenes de los ríos paradisíacos personificados, como testimonio directo de las pervivencias paganas. Se trata de figuras que, si bien habían dejado de tener el sentido propio de la tradición clásica, su iconografía había sido adaptada a los tiempos y las ideas cristianas. Este es el caso de los ríos del Paraíso, que como vimos ya en el mosaico de Qasr (Libia), adquirirán la apariencia de los dioses-río antiguos de manera más o menos fiel, hasta que con el paso del tiempo se fueran desdibujando sus formas primigenias.

Como señalamos en las páginas precedentes, uno de los temas afines de los ríos del Paraíso era el Bautismo, por lo que muchas de estas representaciones tardoantiguas figuran en espacios dedicados al culto cristiano primitivo y en concreto en los baptisterios, relacionándose con el concepto de *aguas vivas*: por una parte, el bautismo significaba volver a ese estado previo al pecado original (*Génesis*), donde estaban los ríos del Paraíso; y por otra, el rito del bautismo originalmente se realizaba en los ríos, que purificaban los pecados arrastrándolos con la corriente. Se conservan varios baptisterios con la representación de los ríos del Paraíso datados entre los siglos V y VI, y localizados sobre todo en la zona oriental del Imperio, en los que la influencia de las formas clásicas es latente.

Destacamos un baptisterio localizado en la basílica paleobizantina episcopal de Plaoshnik, cerca de Ohrid (Macedonia), que se ha fechado en la segunda mitad del siglo V⁵⁴ (Fig. 6). De planta tetraconque, un rico mosaico pavimental decora la sala, en cuyo centro se sitúa la pila en sí. En torno a esta, figura la representación de cuatro fuentes -posible alegoría de la fuente de la vida- en cada una de las esquinas, a la que se acercan a beber ciervos y aves, símbolo de los fieles. Completando la composición se pueden ver las representaciones de los cuatro ríos del Paraíso personificados, que aparecen identificados mediante *tituli* en una forma a caballo entre el mascarón y el busto. Aparecen coronados con plantas lacustres, reflejo de su naturaleza fluvial que ya era atributo de los dioses-río paganos.



Fig 6. Baptisterio de Plaoshnik (Macedonia). Segunda mitad del siglo V. Fuente: <https://www.christianiconography.info/Tjepkema/baptisteryOhrid.html>

El ejemplo resulta de lo más interesante, pues, se trata de una contaminación iconográfica derivada del mascarón del dios pagano Océano, del que se cuentan numerosos ejemplos en el arte clásico⁵⁵ en los que menudo se aprecia que de su boca discurren dos chorros de agua a cada lado, como sucede en este caso⁵⁶. El mascarón de los dioses-río antiguos ya se encontraba en otros soportes, como en la escultura, desde el siglo V a.C.⁵⁷,

⁵⁴ SHILLING, Brooke (2013): p. 260.

⁵⁵ En Grecia y Roma, Océano se concebía como un gran río que bordeaba la tierra siendo el límite del mundo conocido. Este era esposo de la diosa-madre del mar, Tetis, y padre de las ninfas Oceánides y de los dioses-río clásicos. Se distinguen tres tipos iconográficos asociados a Océano en el arte grecorromano que perdurarán en el arte cristiano de la Edad Media: en forma de mascarón, en forma de busto y en posición reclinada portando una cornucopia o remo a la manera de los dioses fluviales antiguos, siempre con la particularidad de este aparece coronado con las pinzas de cangrejo (*chelai*). RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. Isabel (2011): p. 541.

⁵⁶ Cítese por ejemplo un mosaico con el mascarón de Océano procedente de Cartago del siglo III d.C., hoy conservado en el Museo Británico o el procedente de *Hadrumantum*.

⁵⁷ Aunque en comparación con otros prototipos asociados a las divinidades fluviales paganas, el mascarón o carátula apenas se documenta, una excepción es la iconografía del río Aqueloo.

probablemente por influencia de la iconografía del mascarón del antiguo titán. No obstante, este es de los primeros testimonios que se distingue en el soporte musivo, aun tratándose de ríos del Paraíso, que, lógicamente en tiempos tan tempranos comparten notables rasgos iconográficos con las divinidades fluviales paganas y especialmente con la figura de Océano.

Un ejemplo muy similar se encuentra, sin embargo, en la parte occidental, en el yacimiento arqueológico de Mariana, en Córcega (Fig. 7), donde nuevamente se pueden distinguir tres de los cuatro mascarones conservados en torno a la pila bautismal. Si bien, no aparecen identificados por los *tituli*, es muy probable que se trate de la representación de los ríos paradisíacos, como atestigua la presencia de elementos similares al mosaico de Ohrid y otros baptisterios de la época, como es la figura del ciervo⁵⁸. Por otra parte, la propia composición resulta reveladora para indagar en la simbología del bautismo, pues cada río aparece en cada esquina partiendo de la fuente central, al igual que los ríos paradisíacos se dividían hacia las cuatro partes del mundo⁵⁹.

Cítese por ejemplo la máscara de mármol procedente de Maratón del siglo V a.C., o las numerosas antefijas de terracota en forma de carátula de este dios-río datadas entre los siglos V y IV a.C. SLER, Hans Peter (1981): p. 18. Otros ejemplos más tardíos de personificaciones de ríos paganos representados con este prototipo proceden de Alemania y son de época romana, que han sido identificados con el dios-río Rin. VOLLKOMMER, Rainer (1994): p. 633.

⁵⁸ Desgraciadamente debido al deteriorado estado del mosaico no podemos llegar a afirmar que se trate del frecuente motivo en la iconografía cristiana en el que un ciervo bebe de una fuente, como se atestigua en numerosos baptisterios paleocristianos; no obstante, tampoco se descarta que dicho animal formase parte del escenario paradisíaco representado.

⁵⁹ En otros casos, en lugar de la imagen de los ríos paradisíacos representados, se optó por la representación de grandes cántaros o fuentes a las que van a beber ciervos y pavos reales en cada una de las esquinas de un baptisterio paleocristiano. Cítese por ejemplo el baptisterio de Stobi también en Ohrid del siglo V (puede consultarse la imagen en: <http://www.stobi.mk/Templates/Pages/Excavations.aspx?page=163>), muy cerca del de Plaoshnik anteriormente citado (Fig. 6). Se trataría por tanto de una fórmula diferente pero sin duda de significación similar. De hecho, existe un mosaico posterior que evidencia esta relación, como es el de la capilla de Theotokos en el monasterio de Ayn al-Kanisah en el Monte Nebo, donde cuatro vasijas con inscripciones con los nombres de los ríos paradisíacos fueron añadidas en el siglo VIII rodeando la inscripción central. HACHLILI, Rachel (2009): p. 182.



Fig 7. Baptisterio paleocristiano de Mariana. Lucciana, Córcega. 401-500. Fuente: <https://www.musee-mariana.com/la-periode-paleochretienne-19-fr.html>

Aunque su iconografía sea diversa del mosaico de Ohrid, de nuevo comparten atributos con el pagano Océano, como se aprecia en los pequeños delfines que flanquean las máscaras fluviales. Otro rasgo muy interesante es que uno de los mascarones se representa con lo que, a nuestro juicio, parece ser la oreja derecha de bóvido en teselas rojas⁶⁰. Si bien no nos atrevemos a afirmarlo con seguridad dado el mal estado del mosaico, se trataría de un atributo que deriva directamente de la iconografía de los ríos de la Antigüedad Clásica, y más específicamente de la iconografía del río con rasgos taurinos Aqueloo. En cualquier caso, este rasgo se distingue en algunos mosaicos donde figura la máscara de Océano, como por ejemplo el caso de la *villa* de Carranque (Toledo). Tampoco es descabellado pensarlo teniendo en cuenta que los cuernos de Aqueloo serán un atributo que perdurará en numerosas obras medievales en las que se representen los ríos del Paraíso.

Destacamos un tercer mosaico perteneciente al baptisterio de la iglesia bizantina de Jabaliya (Palestina) como el más próximo a los anteriores, fechado entre los siglos V y VI (Fig. 8).

⁶⁰ Puede consultarse la imagen detallada de dicha máscara en: <https://www.flickr.com/photos/antiquite-tardive/with/7519899/>



Fig 8. Mosaico del baptisterio de Jabaliya (Palestina). Siglos V-VI. Fuente: PICCIRILLO; ALIATA (1999): p. 216.

Nuevamente se muestran los ríos personificados en torno a la perdida pila bautismal, en cada uno de los cuatro extremos de la composición. En este caso la decoración varía, y aunque se halle bastante deteriorado, se pueden distinguir en el mosaico la representación de animales exóticos como una cebra o una jirafa, alusión sin duda al jardín del Edén⁶¹. Solo dos de los cuatro ríos se han conservado, los cuales se identifican con rótulos en griego, tratándose del Geón y del Fisón. El prototipo con el que se les ha representado nuevamente se nutre de la iconografía clásica, no obstante, se aprecia cierta reinterpretación en cuanto a la iconografía de los dioses-río paganos se refiere⁶², pues no se asemejan a los bustos de las divinidades fluviales paganas. Más bien, parece que su iconografía haya podido partir de la de *Thálassa*, diosa de creencia ancestral que personificó desde la Antigüedad la mar propiamente dicha en sentido femenino, y por ende la fertilidad asociada a ella. Podemos comparar este ejemplo precisamente con el conocido busto de la diosa, del mosaico de la iglesia de los Santos Apóstoles de Madaba (Jordania) que data del siglo VI, en cuyo contexto religioso se plasmó a la

⁶¹ Génesis, 2, 21.

⁶² Uno de los prototipos de los dioses-río paganos en la Antigüedad es el del busto, o bien río personificado emergiendo o nadando en su propia corriente. Todos los casos hallados hasta ahora derivaban directamente del prototipo de Océano que aparece junto a su esposa, la diosa Tetis (cítese por ejemplo el mosaico de principios del siglo III procedente de Zeugma (Turquía) conservado en el Museo Arqueológico de Gaziantep (Turquía): <https://www.theoi.com/Gallery/Z36.2.html>); No obstante, el mosaico de Jabaliya no parece seguir este tipo iconográfico a pesar de portar atributos propios de las divinidades fluviales como es una caña de junco.

majestuosa diosa rodeada de diversos animales marinos y en actitud de bendecir como una verdadera "Señora del Mar"⁶³. El hecho de compartir el prototipo de figuras emergentes del agua, y su cercanía geográfica y cronológica, nos hacen relacionar el mosaico de Jabaliya con el de Madaba. Sin olvidar la conexión existente entre ambas figuras en cuanto a su simbología, siendo tanto *Thálassa* como los ríos del Paraíso figuras que podrían hacer alusión a la fertilidad, hecho que explicaría que los ríos se hayan representado con mamas femeninas, tratándose por tanto de un caso de *contaminatio* iconográfica. Otro cercano ejemplo donde aparece un río del Paraíso con este atributo femenino es en el pavimento musivo de la capilla de San Teodoro de Madaba del siglo VI, en la figura fluvial de Éufrates. Si bien, este atributo no fue común en la iconografía de los ríos del Paraíso a lo largo de la Edad Media, se documenta en algunos manuscritos medievales⁶⁴.

En una actitud similar podemos ver a los ríos del Paraíso en un mosaico de una iglesia bizantina de la antigua *Paphlagonia Hadrianoupolis* (Eskipazar, Turquía), donde se disponen en fila emergiendo de una caudalosa corriente (Fig. 9).



Fig 9. Detalle del Tigris y el Éufrates del mosaico de la iglesia de Paphlagonia Hadrianoupolis (Eskipazar, Turquía). Siglo VI. Fuente: <http://www.hurriyetaidailynews.com/mosaics-in-ancient-city-open-to-tourist--73913>

⁶³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. Isabel (2017), p. 132.

⁶⁴ Cítase el folio 20v del *Libro de perícopas de Enrique II* (Biblioteca Estatal de Baviera, BSB Clm 4454), un evangelario otoniano datado a principios del siglo XI. En este, los ríos del Paraíso emergen de sus aguas desnudos con mamas femeninas y sujetando cada una de las figuras del *tetramorfos*. En el centro de la composición se sitúa Cristo en una mandorla en forma de Árbol de la Vida, que es sostenida por la personificación de la fuente central del Paraíso, también representada con grandes mamas. Otras personificaciones aparecen como el Sol o la Luna. Consúltase la imagen en el siguiente enlace: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00004502/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=48&pdfseite=>

Desde el punto de vista iconográfico el mosaico es muy interesante, pues la cornucopia -atributo de la fertilidad propio de las divinidades fluviales paganas- se ha combinado con la vasija manante de agua, desprendiéndose de estas, grandes chorros de agua. Otro rasgo distintivo del que no se han hallado paralelos es el gorro frigio con el que aparecen tocados, alusión a su procedencia oriental. Finalmente, la influencia de la iconografía de *Thálassa* se percibe no solo en la postura emergente, sino también a través de los peces que nadan en la corriente. Estos han sido interpretados por algunos autores⁶⁵ como los Apóstoles que han de enseñar el Nuevo Testamento, de acuerdo con el dogma elaborado por los exégetas cristianos a partir del Génesis, como vimos en el capítulo anterior. El aspecto sacro de los ríos paradisíacos se visualiza además en la mirada al cielo que dirigen algunos de ellos, así como en el gesto de bendecir que nuevamente nos lleva a la iconografía de la *Thálassa* de Madaba.

Podemos destacar otras representaciones de los ríos del Paraíso personificados en territorio oriental también fechados entre los siglos V y VI, por ejemplo el mosaico de la iglesia de San Pablo de Umm al-Rasas, en el que la imagen de los ríos inscritos en medallones con el prototipo reclinado ha sido totalmente destruida; el de la iglesia de la familia Sunna en Madaba, muy deteriorado y del que solo conservamos un río; o los citados mosaicos de la capilla del Mártir san Teodoro (Madaba) y de Qasr (Libia), donde aparecen representados con la iconografía propia de los dioses-río paganos. Estos mosaicos protobizantinos, a pesar de situarse en contextos religiosos (en iglesias, asociados a la liturgia cristiana, y en baptisterios) muestran una fuerte influencia de la iconografía clásica⁶⁶. No obstante, desgraciadamente no podremos citar muchos más ejemplos en los que aparezcan los ríos del Paraíso en esta época, pues mientras en Occidente prácticamente la producción artística entró en declive tras la caída del Imperio romano, en Oriente muchos de estos mosaicos fueron destruidos durante la época iconoclasta.

Durante la Edad Media, los ríos del Paraíso personificados se documentan en variedad de soportes desde principios del siglo X hasta el siglo IX⁶⁷, sobre todo en la Europa occidental. La iconografía que prevalece en dichas obras es la derivada del prototipo más utilizado en la Antigüedad Clásica de los dioses-río, consistente en la figura fluvial reclinada y apoyada

⁶⁵ PATAZI-SINAN ALTUN, Sami (2014): p. 189.

⁶⁶ Asimismo, conviene destacar que paralelamente, también en Oriente, la personificación del río Jordán tuvo gran repercusión en el arte asociado al bautismo, y por ende a la purificación. Por ello, se representó en forma de divinidad fluvial en los baptisterios (tal y como se demuestra en Rávena, donde se puede percibir el influjo de la tradición clásica), y su iconografía pervivirá en los siglos posteriores, como se aprecia por ejemplo en un mosaico del Monasterio de Hosios Loukas de Beocia fechado en la primera mitad del siglo XI. RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. Isabel (2017): p.13. En relación con todo ello se ha podido constatar que, por *decorum*, el tema de las figuras fluviales fue muy apropiado para los programas iconográficos de los baptisterios.

⁶⁷ DENKHA, Ataa (2012): p. 232.

sobre una urna, de la que mana su propio caudal. Las imágenes medievales, en cambio, representan a los ríos del Edén ya no apoyados, sino que normalmente son ellos los que portan grandes vasijas de las que se desprende el agua. Otra característica que se mantiene es que a menudo suelen aparecer en las cuatro esquinas de la composición principal, que como dijimos hacen referencia a las cuatro partes del mundo al que fluían.

En Bizancio, en contraste con la época preiconoclasta, donde las personificaciones de los ríos paradisiacos abundaban, tras el periodo iconoclasta apenas contamos con representaciones⁶⁸, siendo una excepción la decoración pictórica de la iglesia de Ateni en Georgia, donde los ríos paradisiacos aparecen en las trompas de la cúpula⁶⁹. No obstante, podemos destacar otros dos ejemplos que, si bien se sitúan en territorio occidental, el influjo del arte bizantino se manifiesta fuertemente debido a las circunstancias históricas. Hablamos de la basílica de San Marcos de Venecia, cuyo programa decorativo contiene la representación de los ríos paradisiacos dos veces.

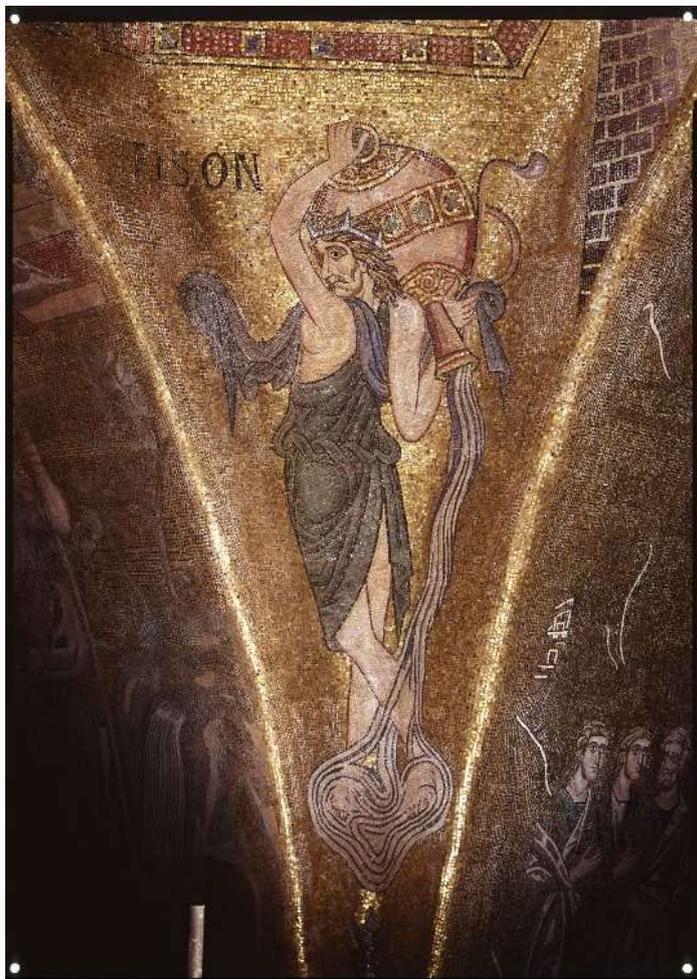


Fig 10. Detalle del río Fisón en el mosaico de la bóveda de la Ascensión de Cristo de la Basílica de san Marcos de Venecia. Siglo XII. Fuente:

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/southeast-pendentive-lower-section-river-phison>

⁶⁸ MAGUIRE, Henri (2016): p. 230.

⁶⁹ MAGUIRE, Henri (2016): p. 243.

En la cúpula sur, dedicada a la Creación, los ríos se han representado en la escena de la presentación de Paraíso de Dios a Adán. Su aspecto sigue fielmente la iconografía clásica, es decir, aparecen reclinados, apoyando su brazo sobre una vasija manante y ataviados con un manto que les cubre piernas y cadera⁷⁰. Más interesante, sin duda, es el otro mosaico de claro estilo bizantino, datado en el siglo XII, donde los cuatro ríos personificados decoran las pechinas de la cúpula de la Ascensión (Fig. 10). Una vez más, se distinguen las pervivencias clásicas en estas figuras, cuyo aspecto podría recordarnos a los sátiros danzantes de la Antigüedad, como se aprecia a través de sus gráciles gestos y por el cayado de pastor que portan. Tocados con coronas y ataviados con una túnica corta, sostienen grandes vasijas ricamente ornamentadas, que vacían hacia el suelo de la basílica⁷¹.

Desde nuestro punto de vista, el mosaico no solo está dotado de gran riqueza decorativa, sino que además el recurso de la cúpula es perfecto para la plasmación de la doctrina evangélica: en la parte superior de esta se sitúa la propia escena del ascenso de Cristo, rodeado por cuatro ángeles en primera instancia y los doce Apóstoles junto a la Virgen; y en un tercer registro figuran diversas Virtudes. En las cuatro pechinas de la cúpula se han representado a los cuatro evangelistas sobre los ríos del Paraíso. El mensaje simbólico es claro: los ríos desprenden la sabiduría divina, mediante el agua que fluye desde los grandes cántaros hacia la parte inferior de la basílica, donde se situarían los fieles⁷²; metáfora de cómo el mensaje evangélico fue transmitido por los Apóstoles en las distintas partes del mundo.

En el Occidente prerrománico los ríos del Paraíso se documentan en los manuscritos -como el otoniano previamente mencionado *Libro de perícopas de Enrique II-*, o en otras artes como en la columna de Benward⁷³, donde los ríos se representan con una iconografía bastante más libre y no tan sujeta a la tradición clásica de las divinidades fluviales. No obstante, fue con el arte románico, cuando proliferaron en la Edad Media las representaciones de los ríos paradisiacos, seguramente como resultado de ese carácter simbólico que

⁷⁰ Consúltese dicha imagen en: http://atom.doaks.org/atom/uploads/r/image-collections-and-fieldwork-archives-dumbarton-oaks-research-library-and-collection-2007-present/d/9/d9dfab6a82522eb344a77cbc151c74a55fbeeac6a17ddcd296873006e72f7715/_var_tmp_Digital_Objects_MSBZ009_NorthAdriatic_SanMarco_jpegs_U837686.jpg

⁷¹ Cabe mencionar que la imagen estante de los ríos del Paraíso no es muy frecuente en el arte. Si bien, existe un mosaico con la imagen de estos, en posición estante procedente de Siria y datado en un momento previo al periodo iconoclasta, en torno al siglo VI: <http://www.limc-france.fr/objet/10623>

⁷² Recuérdese la vinculación de los ríos con la sabiduría divina en la "Alabanza a la Sabiduría": "Todo esto es el libro de la alianza del Dios altísimo, la ley que promulgó Moisés para nosotros, la herencia del pueblo de Jacob. Esta ley está llena de sabiduría como el río Pisón, o como el Tigris en la primavera; rebosa sensatez como el Éufrates, o como el Jordán cuando más crece; da instrucción tan abundante como el Nilo, o como el río Gihón en tiempo de creciente. Nadie, del primero al último, ha conocido a fondo la sabiduría, pues sus pensamientos abarcan más que el océano y sus designios son más profundos que el inmenso abismo. Yo, por mi parte, soy como un canal que sale de un río, como una acequia que lleva agua a un jardín". *Eclesiástico*, 24, 23-30 [Traducción de Serafín Ausejo (2004): p. 917].

⁷³ Conservada en la catedral de Hildesheim: <https://www.dom-hildesheim.de/en/content/christs-column-bernwards-column>

caracteriza el arte de esta época. Los vemos en pavimentos musivos de espacios religiosos como la catedral de Aosta, donde figuran en las cuatro esquinas desnudos y portando vasijas, junto a las personificaciones de los meses y el Año; en un mosaico bícromo de la catedral de Novara enmarcando la escena del Génesis con la representación de Adán y Eva, en cada esquina; o en el pavimento de la iglesia de San Nicolás de Die, de la misma cronología que las anteriores (siglo XII). Este último es muy característico, pues se representan los ríos en forma de mascarones, de cuya boca se desprende su caudal. Tres de ellos llevan cuernos, atributo propio de las personificaciones fluviales de la Antigüedad, como rasgo alusivo a su fertilidad y que ha permanecido en este mosaico⁷⁴. En algunas bóvedas de crucería de esta época también se representaron a los ríos del Paraíso, con el único rasgo distintivo de llevar grandes cántaros, como ocurre en una pintura de la iglesia de San Chef (Dauphiné), cuyo paralelo más próximo se encuentra en la abadía de San Pietro al Monte (Civate).

Los ríos del Paraíso aparecen en diversidad de soportes, como en la orfebrería, el arte textil⁷⁵ u otras técnicas artísticas. Destacamos la cubierta del Evangelionario de Notger (Museo Curtius, GC.ADC.10e.1912.66248), cuya decoración en esmalte de las esquinas representa a los ríos del Paraíso junto a otras figuras, como las Virtudes y la *Maiestas Domini* del centro de la composición (Fig. 11). En este caso se puede apreciar muy bien cómo los ríos del Paraíso se representaron con una iconografía diversa en las obras medievales occidentales: pues mientras los de la parte superior (Fisón y Geón) se muestran con el aspecto predominante durante la Edad Media (semidesnudos y arrojando el agua desde grandes cántaros), el contraste iconográfico se evidencia en los otros dos ríos, adquiriendo un aspecto más clásico el Éufrates, mientras que el Tigris aparece tocado con un casco medieval.

⁷⁴ Existen numerosas imágenes de ríos del Paraíso representados con cuernos en época medieval. Como ejemplo podemos citar un caso parecido al de Die donde los ríos del Paraíso también aparecen en forma de carátula, en una pintura mural de la iglesia de Panagia Katholiki (Kouklia), fechada entre los siglos XII y XIII, que evidencia cómo el arte occidental y oriental se influyeron mutuamente durante la Edad Media; puede consultarse la imagen en: <https://www.flickr.com/photos/7549203@N04/8560676704/in/pool-2740017@N23/>. Se trata, como se indicó con anterioridad, de un atributo que derivaría de la iconografía del dios-río pagano Aqueloo.

⁷⁵ Cítese el conocido Tapiz de la Creación de la catedral de Gerona fechado entre los siglos XI y XII. De gran complejidad decorativa, muestra la creación del mundo por Dios en la parte central, la representación de diversas figuras relacionadas con el concepto temporal (los meses, los días y las estaciones, junto a la propia personificación del Año), y la leyenda de Santa Elena en el registro inferior. Además, la obra está repleta de elementos cuya iconografía hace eco de la tradición antigua, tal y como atestigua la imagen del único río que nos ha llegado hasta la actualidad (Geón). Se trata de uno de los ejemplos medievales que sigue de manera más fiel el prototipo de dios-río reclinado de la Antigüedad (Consúltese la imagen en: <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-tresor-de-la-catedral-de-gerona/objeto/tapis-de-la-creacio>).

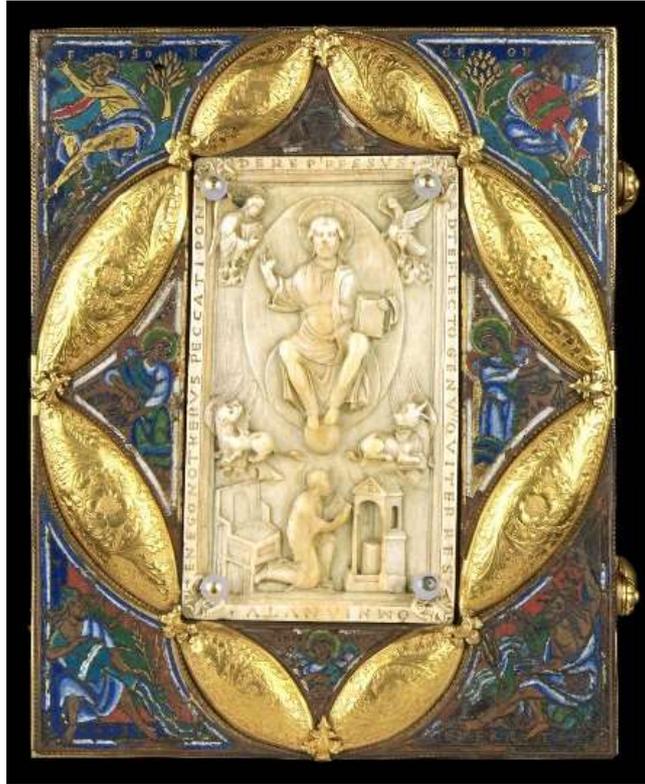


Fig 11. Evangelionario de Notger. Museo Curtius (Lieja, Bélgica) (GC.ADC.10e.1912.66248). Marfil del siglo X, esmaltes del siglo XII y placas doradas del siglo XV. Fuente: <https://www.grandcurtius.be/fr/les-collections/art-religieux-art-mosan/evangeliaire-de-notger>



Fig 12. Pila bautismal con los ríos del Paraíso de la catedral de Hildesheim. Siglo XIII. Fuente: LEES, Julianna (2016): p. 66.

Existe un paralelo de esta última figura perteneciente a la decoración de una placa dorada, que cubría un manuscrito del siglo XII conservado en el Museo de Cluny, donde los ríos figuran en cada esquina en torno al *Agnus Dei*⁷⁶. Es posible, que la representación del Tigris en estos dos ejemplos se relacione con otro prototipo de los ríos del Paraíso en el arte cristiano occidental consistente en ser representados con la indumentaria medieval e incluso armados, cuya iconografía se relaciona directamente con la propia de las Virtudes cardinales⁷⁷, como se atestigua en la pila bautismal de la catedral de Hildesheim (Fig. 12) y en algunos manuscritos medievales donde aparecen los ríos del Paraíso junto a la representación de las Virtudes y los Evangelistas.

Por último, los ríos paradisíacos también se representaron en la decoración arquitectónica medieval, sobre todo en los capiteles de los claustros románicos. En algunos de ellos se puede distinguir cómo las figurillas de los ríos sostienen jarrones de los que fluye agua, en un fondo cubierto de hojas de acanto, como sucedía en la catedral de Pamplona⁷⁸.

El motivo fue mucho menos común en el arte gótico, que fue dejando atrás la forma personificada de los ríos paradisíacos, debido a la tendencia hacia un mayor naturalismo que se experimenta con este movimiento artístico. Así, los ríos vuelven a aparecer en la mayoría de los casos en forma de cuatro corrientes, e incluso se puede apreciar su recuerdo en algunas obras pictóricas en las que figura la fuente de la vida⁷⁹ o las vinculadas al tema del *hortus conclusus*. Finalmente, con el Renacimiento y Barroco resurgirán con fuerza las personificaciones de los ríos, tanto de naturaleza pagana como cristiana. En cualquier caso, su iconografía se basará en la de los dioses-río paganos, tal y como atestigua la obra de Rubens (c.1615) conservada en el Museo de Historia del Arte de Viena (*Gemäldegalerie*, 526), donde funcionan a su vez como alegorías de las cuatro partes del mundo. Todavía en la actualidad es un motivo recurrente en las iglesias cristianas, donde se ha seguido la tradición medieval⁸⁰.

⁷⁶ Se puede comparar la imagen en: <https://www.flickr.com/photos/27305838@N04/15828439286/in/pool-2740017@N23/>

⁷⁷A menudo las Virtudes cardinales se representan en la iconografía medieval como amazonas armadas, pues han de luchar contra los Vicios, de acuerdo con la *Psycmachia* de Prudencio. No obstante, es posible que este aspecto haya derivado del de la diosa Minerva, que encarna la sabiduría y prudencia. MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2014): pp. 100-103.

⁷⁸ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza (1996): pp. 286-296.

⁷⁹ Sin ir más lejos, en el panel central del célebre tríptico del Jardín de las Delicias del Bosco (Museo de Prado, P002823) se puede apreciar cómo el río principal se divide en cuatro ramales, tratándose por tanto de los ríos paradisíacos.

⁸⁰ Como el interesante mosaico de carácter escatológico de una de las bóvedas del deambulatorio de la catedral de Aquisgrán. Se trata de una restauración historicista neobizantina del siglo XIX en la que los ríos del Paraíso se muestran junto a la Ciudad de Dios, totalmente ataviados con túnicas y portando vasijas manantes de agua, que podríamos relacionar perfectamente con el relato de Apocalipsis de san Juan, 22, 1-3 (Enlace a la imagen: <https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/15673553929/in/pool-2740017@N23/>).

Conclusiones

Llegados a este punto, a partir de las obras analizadas advertimos la falta de homogeneidad en cuanto a la iconografía de los ríos en la Edad Media. Si bien es cierto que se trata de modelos derivados de la Antigüedad Clásica, generalmente se aprecia una mayor influencia en las obras orientales de los primeros siglos (V y VI), especialmente a través de la iconografía de *Thálassa*, Océano y los propios dioses-río. En Oriente esa tradición clásica pervive, pues, aunque apenas se documenten ejemplos tras el periodo iconoclasta, se manifiesta a través de otras figuras fluviales como son el Jordán u Océano. Es más, es posible que la iconografía antigua hubiera llegado a Occidente a través de Bizancio, tal y como se atestigua en las obras de San Marcos de Venecia⁸¹; no obstante, tampoco se puede afirmar a ciencia cierta en el caso de los ríos del Paraíso, dada la escasez de obras en el periodo post-iconoclasta.

En cambio, en Occidente, aunque contamos con excepciones -como por ejemplo el Geón del Tapiz de la Creación o la figura fluvial del Éufrates del Evangelionario de Notger- se advierte cómo, *grosso modo*, los prototipos antiguos de las divinidades fluviales se simplifican en los ríos del Paraíso, mostrándose de una manera más libre. Así, se distingue la pervivencia de los principales tipos asociados a los dioses-río de la Antigüedad, como es el mascarón, busto emergente del agua y la figura reclinada con la vasija como atributo; siendo este último un prototipo que varía en la Edad Media, representándose de maneras muy distintas, como hemos podido observar en la diversidad de posturas que adoptaban estas figuras. No obstante, a esa reinterpretación de los tipos antiguos habría de sumarle nuevas formas, resultado de la complejidad simbólica que los ríos paradisíacos tuvieron en el Medievo, como se aprecia en la variante del río ataviado con armadura medieval que los asocia a las Virtudes cardinales, o los numerosos ejemplos en los que estos aparecen provistos de cuernos. Asimismo, tampoco se advierte una equivalencia en las formas de representación de cada río, pues mientras en la Antigüedad los grandes ríos se representaban barbados en contraste con las personificaciones de afluentes imberbes, en el arte de la Edad Media occidental su aspecto parece puramente arbitrario, mostrándose unas veces barbados; otras imberbes; otras totalmente ataviados; desnudos o semidesnudos; e incluso con formas más o menos femeninas, dependiendo de la obra. En cualquier caso, su variada iconografía queda supeditada al profundo simbolismo que estos encierran, que parte en cierta medida de la "universalidad" que el número cuatro suponía en diversas culturas,

⁸¹ Aunque Bizancio no terminase de establecer su dominio en Venecia, los venecianos mantuvieron estrechas relaciones comerciales y políticas con el Imperio, hecho que, unido a la llegada de artistas bizantinos -y también obras-, hizo que Venecia, junto al sur de Italia, fuera la gran puerta de entrada de las corrientes artísticas bizantinas en la Europa occidental. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2012): p. 144.

asociándose como vimos a los cuatro Evangelistas, las Virtudes cardinales o las cuatro partes del mundo.

Bibliografía

ALVARADO SOCASTRO, Salustio (2005): "Sobre Al-Kawtar y otros ríos de Paraíso en la escatología islámica y cristiana", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, t. XLI, pp.247-253.

ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza (1996): "El capitel de los ríos del paraíso en el claustro románico de la catedral de Pamplona", *Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales*, nº5, pp.285-296.

BARNETT, Richard David (2009): "La Biblia y la arqueología". En: CANTERA BURGOS, Francisco, IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (eds.): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pp. LXXXI-XC.

BECKER, Udo (2003): *Enciclopedia de los símbolos*, Robinbook, Barcelona.

CHEVALIER, Jean-Marie y GHEERBRANT, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.

DANIÉLOU, Jean (1961): *Les symboles chrétiens primitifs*, Seuil, París.

DENKHA, Ataa (2012): *L'imaginaire du paradis et le monde de l'au-delà dans le christianisme et dans l'islam. Une étude comparative*. Tesis doctoral, Universidad de Estrasburgo.

FREEDMAN, David Noel y MCCLYMOND, Michael (eds.) (2000): *The Rivers of Paradise: Moses, Buddha, Confucius, Jesus, and Muhammad as Religious Founders*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Cambridge.

GIL FERNÁNDEZ, Juan (2004/2005): "Los ríos del paraíso", *Classica*, nº17/18, pp.193-230.

GÓMEZ MAYORDOMO, Andrea (2018): *Iconografía de los dioses-río: representaciones en el arte musivo romano*. Trabajo de Fin de Máster inédito, Universidad Complutense de Madrid.

HACHLILI, Rachel (2009): *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues and Trends. Selected Studies*, Brill, Leiden-Boston.

HAMBLIN, Dora Jane (1987): "Has the Garden of Eden been located at last?", *Smithsonian*, vol.18, nº2, pp.127-135.

ISLER, Hans Peter (1981): "Acheloos". En: V.V.A.A: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Artemis & Winkler Verlag, Zürich – München – Düsseldorf [vol. I], pp. 12-36.

LEES, Julianna (2016). "Notes on the Four Rivers of Paradise in Romanesque and pre-Romanesque Art", pp.1-84 [<http://green-man-of-cercles.org/wp-content/uploads/2017/01/Four-Rivers-draft-Sept-21.pdf>] [Consulta de 12/05/2019].

LIDOV, Alexei (2017): "Sacred Waters in Ecclesiastical Space. The Rivers of Paradise as an Image-Paradigm of Byzantine hierotopy". En: *Holywater in the hierotopy and iconography of the Christian world*, Theoria, Moscú, pp. 175-184.

MAGUIRE, Henry (1999). "The Nile and the Rivers of Paradise". En: PICCIRILLO, Michele y ALLIATA, Eugenio (eds.): *The Madaba map centenary, 1897-1997: travelling through the Byzantine Umayyad period*, Studium Biblicum Franciscanum, Jerusalén, pp. 179-184.

MAGUIRE, Henry (2016): "Where did the waters of Paradise go aft er iconoclasm?". En: SHILLING, Brooke y STEPHENSON, Paul (eds.): *Fountains and Water Culture in Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 229-245.

MIRANDA, Lidia Raquel (2016): "La naturaleza en El paraíso de Ambrosio de Milán: antecedentes antiguos y proyecciones en el ámbito hispánico", *Olivar*, nº17, pp.1-18.

MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2014). "Los fundamentos de la visualidad de la Prudencia", *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº6, pp. 97-116.

MONREAL Y TEJADA, Luis (2000): *Iconografía del Cristianismo*, El Acantilado, Barcelona.

MORENO ALCALDE, María (2005): "El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana", *Anales de Historia del Arte*, nº15, pp. 51-86.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2018): "De fructibus tuis refice matrem meam: El milagro de la palmera como alegoría del comitente en el claustro de Sant Benet de Bagas", *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 48/2, pp. 821-844.

ORTALI – TARAZI, Renata y WALISZEWSKI, Tomasz (2000): "La Mosaique du Nil découverte à Jiyé", *Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaises*, nº4, pp. 165-177.

PATAZI-SINAN ALTUN, Sami (2014): "Mosaics of Early Byzantine Church B in Paphlagonian Hadrianoupolis and Their Iconographic Analysis", *ArkeolojiDergisi*, nº19, pp. 183-208.

RÉAU, Louis (2000) (ed. original 1955): *Iconografía del arte cristiano: introducción general*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2011): "Iconografía de Océano en el Imperio Romano: el modelo metropolitano y sus interpretaciones provinciales". En: NOGALES BASARRATE, Trinidad y RODÀ DE LLANZA, Isabel (eds.): *Roma y las provincias: modelo y difusión*, L' "Erma" de Bretschneider, Roma [vol.1], pp. 541-551.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2017): "La personificación del mar: evolución y transformaciones iconográficas del Mundo Clásico al Medioevo", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. IX, n.º 17, pp. 125-140.

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2012): "El arte de la plena Edad Media". En: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (dir.): *Historia del arte medieval*, Universitat de València, Valencia, pp. 129-249.

SCAFI, Alessandro (2006): *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, The British Library, London.

SHILLING, Brooke (2013): *Apse Mosaics of the Virgin Mary in the Early Byzantine Cyprus*. Tesis doctoral, Universidad de Johns Hopkins.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2011): "El Paraíso en el Islam", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº5, pp.39-49.

VALTIERRA LACALLE, Ana (2017): "La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. IX, nº17, pp. 105-124.

VOLLKOMMER, Rainer (1994): "Rhenos, Rhenus". En: V.V.A.A: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Artemis & Winkler Verlag, Zürich – München – Düsseldorf [vol. VII], pp. 632-635.

Fuentes

AGUSTÍN DE HIPONA (401-415): *De Genesi ad litteram* [Traducción de CALABRESE, Claudio (2006): *Agustín de Hipona. Interpretación literal del Génesis*, Eunsa, Pamplona].

Biblia [Editada por AUSEJO, Serafín (2003): *La Biblia*, Herder, Barcelona]

CIPRIANO (c.255): *Cipriano a Yubayano* [Traducción de GARCÍA SANCHIDRIÁN, M. Luisa (1998): *Cipriano. Cartas*, Gredos, Madrid].

DIODORO SÍCULO (c.60-30 a.C.): *Bibliotheca Historica* [Traducción de PARREU ALASÀ, Francisco (2001): *Diodoro Sículo. Biblioteca histórica. Libros I-III*, Gredos, Madrid].

FILÓN DE ALEJANDRÍA (c.20 a.C-45 d.C.): *Legum allegoriae* [Traducción de TRIVIÑO, José María (1976): *Filón de Alejandría. Obras completas de Filón de Alejandría*, Acervo Cultural, Buenos Aires].

FILÓN DE ALEJANDRÍA (c.20 a.C.-45 d.C.): *De somniis* [Traducción de TORALLAS TOVAR, Sofía (1997): *Filón de Alejandría. Sobre los sueños*, Gredos, Madrid].

FLAVIO JOSEFO (c.93): *Antiquitatum Judaicarum* [Traducción de VARA DONADO, José (2009): *Flavio Josefo. Antigüedades judías*, Akal, Madrid].

OROSIO (c.416): *Historiae adversus paganos* [Traducción de SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (1982): *Orosio. Historias*, Gredos, Madrid].

EL TIPO ICONOGRÁFICO DEL SENO DE ABRAHAM

THE ICONOGRAPHIC TYPE OF ABRAHAM'S BOSOM

Francesc GRANELL SALES

Personal Investigador en Formación¹

Universitat de València

francesc.Granell@uv.es

Número ORCID: 0000-0002-3530-5480

Recibido: 23 de mayo de 2019

Aceptado: 09 de noviembre de 2019

Resumen: Los estudios de Jérôme Baschet y los datos que aportan determinados catálogos y archivos iconográficos como el *Iconclass* o el *Index of Christian Art* han establecido las pautas para acercarse al significado último del tipo iconográfico del seno de Abraham. El presente artículo amplía las referencias textuales y visuales hasta ahora expuestas, clasifica las distintas variantes iconográficas, argumenta las similitudes con otras imágenes coetáneas y propone razones para comprender la configuración de este tipo iconográfico desde el análisis exegético sin dejar de tener en cuenta su contexto geográfico.

Palabras clave: Seno de Abraham, Iconografía medieval, Abraham, Lázaro, Parentesco espiritual.

Abstract: Jérôme Baschet's papers and some iconographic catalogues and archives like *Iconclass* or *Index of Christian Art* have established main lines to approach the significance of the iconographic type of Abraham's Bosom. This paper presents new textual references and adds other visual images. It sorts out the different iconographic types and exposes the similarities with other contemporary images. The aim is to explain the configuration of the Abraham's Bosom by means of exegetical analysis without underestimating its geographical context.

Keywords: Abraham's Bosom, Medieval Iconography, Abraham, Lazarus, Spiritual Kinship.

¹ Contrato predoctoral financiado por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo

Introducción

Ernst H. Gombrich estableció una distinción entre la imagen narrativa y la imagen conceptual para explicar la revolución figurativa en tiempos de la Antigua Grecia². Hoy en día, esta división se considera válida para elaborar catálogos de tipos iconográficos³. Según Gombrich, reciben el calificativo de "conceptual" aquellas imágenes que: son reacias a cualquier referencia temporal; necesitan de atributos iconográficos para ser identificadas; y no devienen la plasmación exacta de un episodio literario porque se basan en un concepto, una idea. El título del presente artículo acota el objeto de estudio porque alude a esta clase de imagen, pues nuestro objetivo es el análisis del tipo iconográfico del seno de Abraham aislado del contexto narrativo que lo fundamenta⁴.

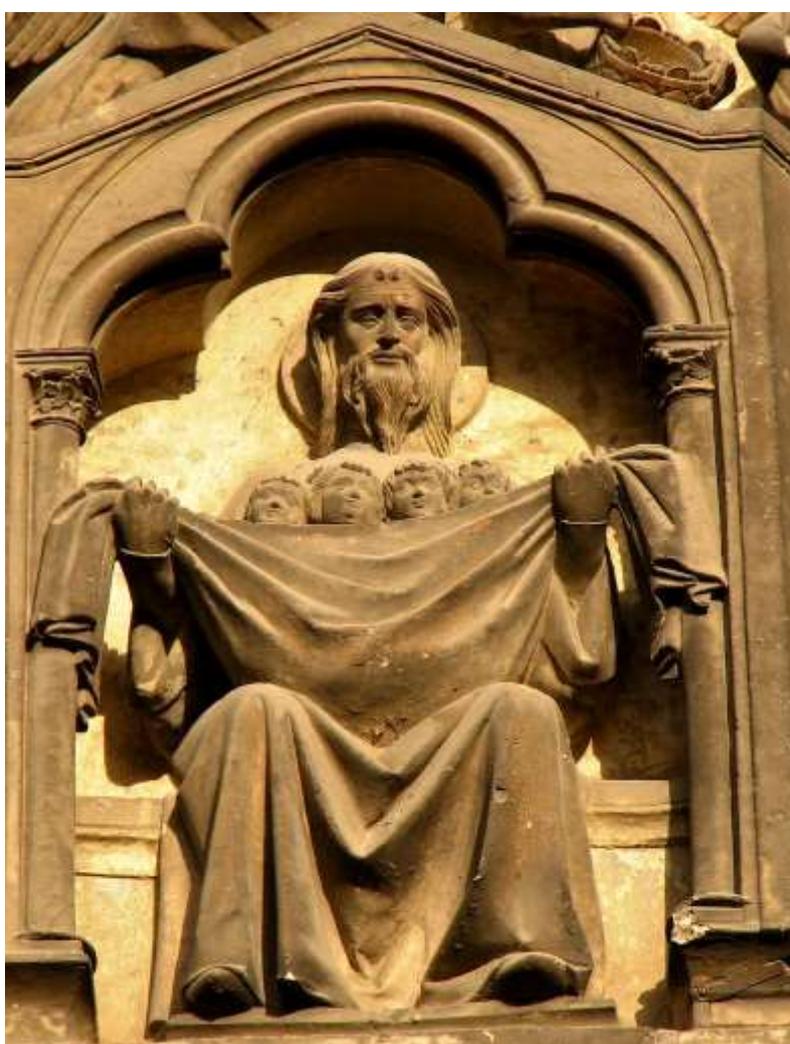


Fig. 1- *Los bienaventurados en el seno de Abraham*, ca. 1255. Catedral de Saint-Étienne (Bourges). Fuente: <https://www.flickr.com/photos/pelegrino/1364495277>

² GOMBRICH, Ernst H. (1998): p. 109 y ss.

³ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2015). Sobre la definición del término "tipo iconográfico" véase GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008): p. 37 y ss.

⁴⁴ Los estudios de Réau y Mâle contemplan este tipo iconográfico y especifican algunas de sus imágenes. RÉAU, Louis (1995-2000): p. 169; MÂLE, Émile (1966): p. 22.

Atributos y formas de representación

- Los bienaventurados en el seno de Abraham

El tipo iconográfico del seno de Abraham más común consta del propio Abraham en postura sedente, quien sostiene una sábana dentro de la cual están congregados los bienaventurados [fig. 1]. Abraham aparece barbado, denotando su vejez, y sus dimensiones superan con creces las de los bienaventurados que figuran como niños desnudos, pues esta es la representación de sus almas, de las cuales a veces solo se muestran sus rostros [fig. 2]. El atributo de la sábana no siempre está presente, de hecho, cuando no lo está, los bienaventurados se sientan sobre el regazo del patriarca o se reúnen en torno a este, ya sea reposando sobre sus brazos o de pie junto a sus piernas [fig. 3]. Esta imagen representa el *Regnum coelorum*, es decir, la recompensa celestial que recibirán los cristianos discípulos de Jesús cuando, después del Juicio Final, vivan allí eternamente⁵. Asimismo, no descartamos que en determinadas representaciones se aluda, concretamente, al limbo de los niños⁶.



Fig.2 - *Los bienaventurados en el seno de Abraham*, siglo XIII. Catedral de Borgo San Donnino (Fidenza). Capitel de la Virgen María en la portada. Fuente: http://romanicodigital.blogspot.com/2018/05/la-fachada-del-borgo-san-donnino_21.html

⁵ BASCHET, Jérôme (1993): p. 742.

⁶ MONTEIRA, Inés (2005): p. 135; RIGUEIRO GARCÍA, Jorge (2009): p. 8.



Fig. 3- *Los bienaventurados en el seno de Abraham*, ca. 1250. Iglesia de Saint-Éliphe (Rampillon). Portada. <https://monumentum.fr/eglise-saint-eliphe-pa00087252.html>

-Lázaro en el seno de Abraham

Sin embargo, este tipo iconográfico confluye con otro que sí deriva directamente de una tradición escrita. Nos referimos al tipo de Lázaro en el seno de Abraham [fig. 4], que suele aparecer como la representación atemporal de la última escena de la parábola de Lázaro y el hombre rico (Lc 16, 19-31) [fig. 5], en consecuencia, remitimos al siguiente apartado para dilucidar su significado exegético. Respecto a su figuración, solo difiere del tipo iconográfico anterior por la presencia de una sola figura humana sobre la sábana que sostiene el patriarca, la propia alma de Lázaro.



Fig. 4- *Lázaro en el seno de Abraham*, ca. 1174-1189. Catedral de Monreale. Claustro de la catedral. Fuente: <http://imaginemdei.blogspot.com/2012/03/parable-of-dives-and-lazarus.html>



Fig. 5- *Parábola de Lázaro y el hombre rico*, ca. 1475-1480. Miniatura de la Cité de Dieu, Koninklijke Bibliotheek (La Haya), RMMW, 10 A 11, fol. 16v. Fuente: <http://manuscripts.kb.nl/show/manuscript/10+A+11>

-Los bienaventurados en los senos de los tres patriarcas

El tercer tipo iconográfico conceptual del seno de Abraham es el que muestra a los bienaventurados en los senos de los tres patriarcas: Abraham, Isaac y Jacob [fig. 6]. Percibimos los mismos esquemas compositivos hasta ahora comentados con la salvedad de que, como es obvio, son tres las figuras masculinas representadas. Una variante figurativa se introduce en el grupo de los bienaventurados, quienes yacen sobre los cuerpos de los patriarcas mientras agarran y comen racimos de uvas (siglo V d.C., Monasterio de Dair Al-Suryan, Wadi Natrun, Siria).



Fig. 6- Los bienaventurados en los senos de los tres patriarcas, siglo XII. Monasterio de San Moisés el Etíope (Nabk, Siria). Frescos.

<https://iconreader.wordpress.com/2017/12/31/icons-of-the-bosom-of-abraham/>

Fuentes escritas

- La parábola de Lázaro y el hombre rico (Lc 16, 19-31) y la Alianza de Yahveh con Abraham (Gn 15; 17; 22)

El tipo iconográfico del seno de Abraham debe entenderse desde la interpretación conjunta de dos pasajes bíblicos: por un lado, como ya se ha citado más arriba, la parábola de Lázaro y el hombre rico (Lc 16, 19-31) y, por otro, la alianza de Yahveh con Abraham (Gn 15; 17; 22)⁷. En la parábola el mendigo Lázaro fallece y es llevado por los ángeles "al seno de Abraham"

⁷ Un mayor número de fuentes escritas que refieren al seno de Abraham, como las Constituciones Apostólicas o la Epístola de San Jerónimo, se citan en RIGUEIRO GARCÍA, Jorge (2009): p. 8.

(Lc 16, 22), a diferencia del rico que cuando muere es sepultado y termina siendo atormentado en el Hades a causa de haber llevado una vida nada comedida.

Pero la imagen de los bienaventurados en el seno de Abraham solo puede explicarse si, además, se atiende al significado que conlleva la alianza pactada. El sacrificio de Isaac (Gn 22, 1-12) es una prueba de fe y la tercera de las ocasiones en que Yahveh pacta la alianza con Abraham y su pueblo⁸. De esta manera, Yahveh le concedía el honor de ser el padre "de una muchedumbre de pueblos" (Gn 17, 4), por tanto, la pertenencia al pueblo elegido significa ser un hijo de Abraham⁹. Así pues, se recompensa con el seno de Abraham –el *Regnum coelorum*– a los cristianos porque ellos son hijos espirituales del patriarca, quien a su vez es hijo espiritual de Dios Padre ya que Jesucristo es "hijo de David, hijo de Abraham" (Mt 1, 1) [fig.7].

En síntesis, la parábola de Lázaro y el hombre rico que cita textualmente cómo es llevada el alma del pobre Lázaro al seno de Abraham justifica el tipo iconográfico, pero no en su totalidad, porque ¿cómo se explica la presencia del grupo de bienaventurados? Para dar respuesta a esta pregunta el análisis de la alianza pactada ha evidenciado una cuestión que no debe pasar desapercibida para comprender esta imagen conceptual: la filiación espiritual entre el pueblo elegido y el patriarca Abraham, verdadero padre en la fe¹⁰.

En otro orden de cosas, si bien se ha aclarado la razón de la configuración del tipo iconográfico, existen elementos del discurso figurativo que guardan relación con otros pasajes bíblicos que aún no han sido citados. En cuanto a las almas de los bienaventurados, cabe destacar un pasaje del Evangelio de San Mateo que justifica su representación como niños pequeños: "Yo os aseguro: si no cambiáis y os hacéis como los niños, no entraréis en el Reino de los Cielos" (Mt 18, 3).

⁸ FELLOUS, Sonia (2013): pp. 33-36.

⁹ De hecho, es en este sentido como cabe comprender el cambio de nombre de Abram por Abraham. *Abram* quiere decir "mi padre/dios es exaltado/elevado", y *Abraham*, referencia a la expresión hebrea *ab hamon*, que equivale a "padre de una multitud". HOURIHANE, Colum (2013): p. XI.

¹⁰ Las bases doctrinales cristianas que determinan el sistema de parentesco en lo que respecta a la figura de Abraham durante la Edad Media se asientan en BASCHET, Jérôme (2000).



Fig. 7- *Jesucristo crucificado en el seno de Abraham*, ca. 1420-1450. Museum of Fine Arts (Boston). Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/488570259550198855/>

Por lo que se refiere a la plasmación plástica de los tres patriarcas cabe remitir a los apócrifos judíos: “No temamos al que cree matarnos, pues es grande el combate y el peligro del alma que aguarda en el tormento eterno a quienes quebrantan el mandato de Dios. Armémonos con el dominio de las pasiones que nos concede la razón divina. Si así padecemos, nos recibirán Abraham, Isaac y Jacob, y nos alabarán todos nuestros antepasados” (Libro IV de los Macabeos 13, 14-17) y al Evangelio de San Mateo: “Y os digo que vendrán muchos de oriente y occidente y se pondrán a la mesa con Abraham, Isaac y Jacob en el reino de los Cielos, mientras que los hijos del Reino serán echados a las tinieblas de fuera” (Mt 8, 11-12).



Fig. 8- Digulleville y el seno de Abraham, segundo cuarto del siglo XV. Pèlerinage de la vie humaine, Bibliothèque Nationale de France (París), ms. français 376, fol. 113r. Miniatura.

Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84702013/f224.item>

Otras fuentes

- *Le Pèlerinage de l'âme*

Existe una imagen del seno de Abraham que no se ha incluido anteriormente como subtipo iconográfico porque deriva del relato de una obra que escribió el cisterciense Guillaume du Digulleville, *Le Pèlerinage de l'âme* (1355-1358)¹¹. Algunas de las versiones posteriores que se hicieron de este manuscrito devinieron libros iluminados, las miniaturas de los cuales ilustran el relato textual. Una de estas miniaturas escenifica el episodio en que el Ángel Custodio guía el alma de Digulleville, su mismo cuerpo desnudo, ante el seno de Abraham, representado como un disco resplandeciente [fig. 8]. Sabemos que esta escena se popularizó durante la Francia bajomedieval¹², por lo tanto, no es extraño suponer que el tema en cuestión –Digulleville y el seno de Abraham– alcanzaría a una audiencia más amplia en un espacio concreto, el reino de Francia, y en un tiempo determinado, los siglos XIV y XV.

¹¹ Hay una edición actualizada, BASSANO, Marie; DEHOUX, Esther; VINCENT, Catherine (2014).

¹² LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (2003): p. 36. La obra de Digulleville se difundió en Inglaterra durante el siglo XV como constatan las diversas traducciones al inglés que hoy en día se conservan.

Extensión geográfica y cronológica

Si bien conocemos ciertas representaciones en los siglos IV y V d. C. en Oriente Próximo y a finales del siglo IX en Constantinopla (ca. 879-883, Homilías de Gregorio Nacianceno, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Grec 510, fol. 149r), fue la Europa medieval el ámbito geográfico por excelencia de la imagen del seno de Abraham. En concreto, este tipo iconográfico se representa entre los siglos XI y XV en determinadas ciudades estado italianas, el reino de Sicilia, Inglaterra, la Germania, el reino de Bohemia y, sobre todo, el reino de Francia. En la península ibérica hay ejemplos de esta figuración en el reino de Aragón (segunda mitad del siglo XIII, iglesia de San Miguel de Barluenga, Aspe), el reino de Navarra (primer cuarto del siglo XIII, iglesia de San Miguel, Estella), la villa de Soria (siglo XII, arquivolta de la portada de la iglesia de Santo Domingo¹³) y el condado de Álava (segundo cuarto del siglo XIV, ábside de la iglesia de Gazeo, Iruzaiz-Gauna). En cuanto al rango temporal delimitado, son escasas las representaciones que hemos encontrado más allá de este, sin embargo, sin sobrepasar los límites de esta cronología cabe destacar un ámbito territorial, el griego bizantino, en ciudades como Kiev (segunda mitad del s. XII, iglesia del Monasterio de San Cirilo).

Soportes y técnicas

El seno de Abraham suele representarse en escultura y en miniatura. Las esculturas aparecen en el exterior de los templos, habitualmente en los tímpanos de las portadas formando parte de un contexto figurativo que alude al Juicio Final. No pasa desapercibido el hecho de que la mayoría de las grandes fábricas góticas francesas (la abadía de Saint-Denis y las catedrales de Chartres, Bourges, Laon, Reims y Auxerre) tengan representada la imagen del seno de Abraham en alguna de sus portadas de acceso. Por lo que se refiere al otro soporte más común, a los códices miniados, el tipo iconográfico aparece especialmente en biblias (1313, Apocalipsis de San Juan, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Français 13096, fol. 84r), salterios (ca. 1225-1235, Salterio de San Luis y Blanca de Castilla, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Arsenal 1186, fol. 171v), breviarios (último cuarto del siglo XIII, Breviario de la Abadía de Montier-la-Celle, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. NAL 3241, fol. 239v), libros de horas y evangeliarios.

Nada desdeñable fue el hecho de plasmar plásticamente la imagen del seno de Abraham mediante la técnica al fresco en muros de iglesias (1140-1160, iglesia de Saint-Loup-de-Naud, Saint-Loup-de-Naud). Otros soportes son el marfil (1349, iglesia de Santa Margarita, King's Lynn) y el vidrio, material que compone las ventanas translúcidas de templos (siglo XIII, capilla de la Santa Cruz, King's Lynn).

¹³ MONTEIRA, Inés (2005): p. 135.

Precedentes, transformaciones y proyección

No resulta una tarea fácil el hecho de concretar unos antecedentes del seno de Abraham, además ya se han precisado variantes iconográficas en los anteriores apartados. No obstante, se pueden subrayar tipos iconográficos contemporáneos cuyos esquemas compositivos y significados son elocuentes para el objeto de estudio en cuestión. Nos referimos a la Trinidad-Paternidad, al *arbor consanguinitatis*, al árbol de Jesé y a Judas en el seno de Satanás.

- La Trinidad-Paternidad

Valdez del Álamo sugirió que el seno de Abraham debió ser el precedente formal de la Trinidad-Paternidad, una representación que se fundamenta en la expresión del Evangelio de San Juan por la cual Dios Hijo "está en el seno del Padre" (Jn 18)¹⁴. La similitud figurativa es fehaciente, pues la disposición de los personajes es la misma. Dios Padre sedente sostiene a Dios Hijo que descansa sobre su regazo. En la península ibérica la imagen de la *Paternitas* se representa enmarcada en una mandorla mística formando parte de la visión del tetramorfos (ca. 1150, tímpano de la portada de la iglesia de San Nicolás, Tudela) o junto a la Virgen y san José (siglo XII, tímpano de la portada de la iglesia de Santo Domingo, Soria). Cabría determinar hasta qué punto tiene relación esta figuración con el rito medieval, típico en Bizancio y en algunos pueblos de Europa, en que un padre reconocía y legitimaba a su hijo acabado de nacer colocándolo encima de sus rodillas o de sus muslos¹⁵.

- *Arbor consanguinitatis*

Es una representación gráfica típica de los siglos XI-XIII que conecta visualmente y de forma esquemática los miembros de un linaje por sus lazos de sangre (*consanguinitatis*) y/o por su parentesco político (*affinitatis*)¹⁶. Los nombres de cada uno de los miembros están escritos dentro de unas celdas o viñetas circulares. La elaboración de este *arbor* tenía una finalidad pragmática: los juristas del derecho canónico consideraban adecuado mostrar visualmente en litigios el vínculo, político o de sangre, que mantenía una persona con sus familiares.

Dada su finalidad, el gráfico no solía contener figuración alguna, sin embargo, determinadas representaciones iluminadas y figuradas han llegado hasta nuestros días (fig. 9)¹⁷. En ellas, el *arbor* se superpone y parte del centro del cuerpo del rey y, en torno a este centro, se alinean los nombres de su linaje. De esta manera se forma una composición diagonal que es acogida por los brazos del monarca. Así pues, el seno de Abraham y el *arbor consanguinitatis* comparten el tema de encuadre, es decir, que dentro del mismo esquema

¹⁴ VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (1990): p. 177; RIGUEIRO GARCÍA, Jorge (2009): p. 7.

¹⁵ PAPADOPOULOS, Stelios A. (1968), pp. 121-136.

¹⁶ KLAPISCH-ZUBER, Christiane (1991), p. 107 y ss.

¹⁷ WORBY, Sam (2010): pp. 11, 78-80.

compositivo hay similitudes respecto a la función última del tipo iconográfico¹⁸.

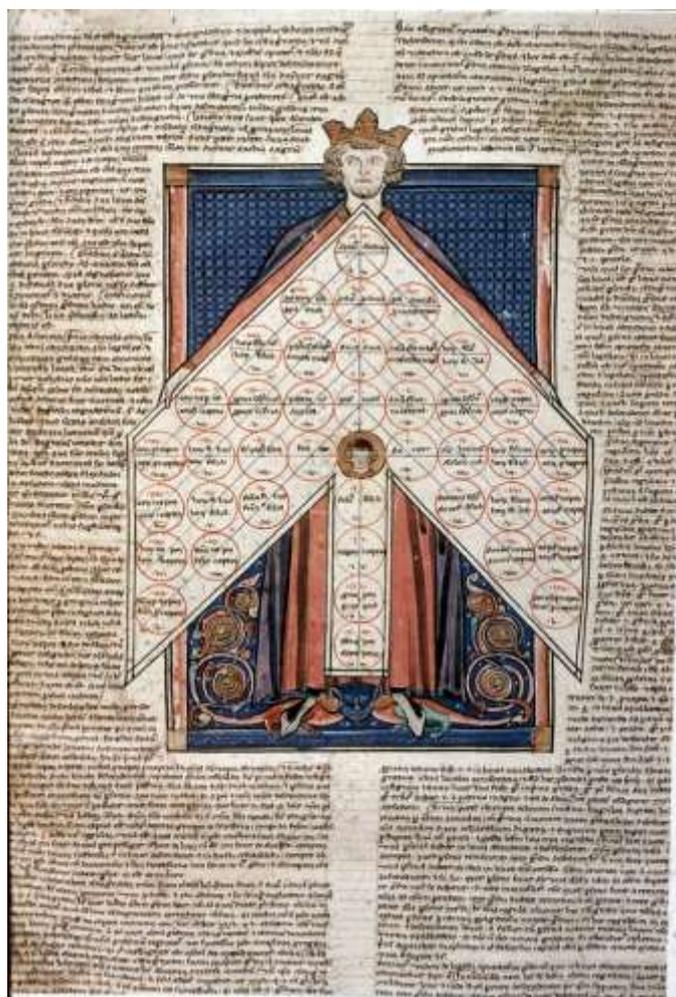


Fig. 9- *Arbor consanguinitatis*, ca. 1220. Staatsbibliothek (Berlín), Ms. lat. 2, fol. 263v.

Fuente: <http://www2.oberlin.edu/images/Art315/Art315f.html>

-El árbol de Jesé

Este tipo iconográfico pretende mostrar los antecesores de Cristo para evidenciar la naturaleza humana de Dios Hijo y el carácter de pueblo elegido a través de los profetas del Antiguo Testamento, precursores espirituales de Él¹⁹. Aunque la figuración del árbol nace generalmente del vientre del propio Jesé (ca. 1200, Salterio de Ingeborg, Musée Condé, Chantilly, Ms. 9, fol. 14v), en este caso la composición formal no se asemeja al seno de Abraham, no obstante, no deja de ser sugerente el hecho de que los antepasados de Cristo sean también aquellos que guardan un vínculo espiritual y no solo de sangre.

¹⁸ BIALOSTOCKI, Jan (1972): pp. 117 y 120.

¹⁹ MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): pp. 1-8.

- Judas en el seno de Satanás

Una variante iconográfica bizantina del seno de Abraham es la imagen de Judas Iscariote en el regazo de Satanás. Los ejemplos más antiguos de esta representación datan de los siglos XI y XII (s. XI, relieve de mármol del Juicio Final, V&A Museum, A.24-1926; s. XII, Nuevo Testamento, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Grec 74). De la misma manera que en la Trinidad-Paternidad y en el seno de Abraham, la disposición figurativa de esta imagen muestra un personaje masculino sedente que acoge en su regazo a otro personaje de menores dimensiones. En esta variante iconográfica el monstruo-trono simboliza la bestia del Apocalipsis, mientras que la figura que es acogida representa a Judas, aunque hay casos en que este deviene el mismo Anticristo. Mediante estas pautas visuales la imagen de Judas en el seno de Satanás es la contraposición negativa y vil del seno de Abraham. Los justos llegan al Reino de los Cielos; los pecadores sufren la condena más absoluta y su custodia es relegada al diablo²⁰.

Conclusiones

La parábola de Lázaro y el hombre rico menciona la expresión que ha propiciado la intitulación de esta imagen conceptual: el seno de Abraham. La plasmación plástica del destino del alma de Lázaro se configuró en un tipo iconográfico que, como precursor o no, compartió contexto cronológico con la imagen de los bienaventurados en el seno de Abraham. La interpretación alegórica de la parábola da significado a estas representaciones: el seno de Abraham supone la recompensa celestial eterna, el *Regnum coelorum*, para los cristianos justos.

Mientras los judíos son los hijos carnales de Abraham, los cristianos son su descendencia espiritual ya que el patriarca goza de la legitimación que Dios le otorgó como el ancestro del pueblo elegido, como padre en la fe, a causa de la Alianza pactada: "Tened, pues, entendido que los que viven de la fe, esos son los hijos de Abraham" (Ga 3, 7). Por extensión, su hijo Isaac y su nieto Jacob adoptaron también el rol paternal dando origen a la tercera de las imágenes expuestas, los bienaventurados en los senos de los tres patriarcas. En este sentido, se entiende que en los siglos medievales se rezara durante las oraciones de la liturgia por el alma de un fallecido para que dicha alma fuera acogida por el seno de Abraham o por los senos de los tres patriarcas²¹.

²⁰ GARCÍA SALA, Iván (2002): pp. 126-127 y 140.

²¹ BASCHET, Jérôme (1993): p. 742.

Con todo, se ha propuesto una interpretación del tipo iconográfico que necesita más respuestas. Aún caben por determinar los precedentes exactos, o al menos las figuraciones propulsoras, de la imagen del seno de Abraham. Tal vez los caminos que conduzcan a estas tradiciones anteriores deban discurrir a través de tipos iconográficos marianos vetustos, como la Odigitria. Además, tampoco hemos sabido detectar la fuente escrita que justificaría uno de los atributos que en ocasiones aparece en la imagen y que creemos que alude al Paraíso: los manojos de plantas que sostiene Abraham en sus manos [fig. 10]²².



Fig. 10- *Los bienaventurados en el seno de Abraham*, ca. 1210-1215. Catedral de Saint-Étienne (Bourges). Vidriera del deambulatorio. Fuente: HOURIHANE, Colum (2013): *Abraham in Medieval Christian, Islamic and Jewish Art*. Department of Art and Archeology University Princeton/ Penn State University Press, Pennsylvania, [vol. 1], p. 87

En cambio, sí que está clara la idea que fundamenta el discurso visual de nuestro tipo iconográfico porque parte del supuesto que la religión cristiana confiere primacía a los lazos espirituales sobre los carnales. Tómese como ejemplo esclarecedor la afirmación de san Agustín que opone en términos de fe la descendencia carnal de Abraham a la espiritual, estableciendo una dualidad en el sistema cristiano de parentesco:

“Y pues no solamente la nación israelita, sino toda la descendencia de Abraham, donde está expresa la promesa de muchos hijos, no según la carne, sino según el

²² *Index of Christian Art* clasifica el tipo iconográfico del seno de Abraham como “Abraham, representing Paradise”, HOURIHANE, Colum (2013): pp. 85-101.

espíritu, se compara más congruente a la multitud de las arenas, podemos entender que promete Dios lo uno y lo otro”²³.

Por último, creemos que el período de apogeo del tipo iconográfico conceptual del seno de Abraham (entre finales del siglo XI y el siglo XIII) no fue ajeno a su contexto político. En el último cuarto del siglo XI la Querrela de las Investiduras (1076) dio comienzo a una disputa por el poder universal entre el Papa y los emperadores del Sacro Imperio. Aunque el conflicto finalizó con el Concordato de Worms (1122) en favor del Papa, durante los dos siglos posteriores se reavivó acaeciéndose diversos momentos tensos de enfrentamiento entre estos dos grandes poderes, el *sacerdotium* y el *imperium*. No es de extrañar, en consecuencia, que la Iglesia dedicara gran parte de sus esfuerzos a argumentar la primacía del parentesco espiritual con el propósito de imponer su manera de entender el orden social.

Bibliografía

BASCHET, Jérôme (1993): “Abraham: between the Fleshly Patriarch and Divine Father”, *MLN*, vol. 108, nº 4, pp. 738-758.

BASCHET, Jérôme (2000): *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'occident medieval*, Gallimard, París.

BASSANO, Marie; DEHOUX, Esther; VINCENT, Catherine (2014): *Le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville (1355-1358)*, Brepols, Turnhout.

BIALOSTOCKI, Jan (1972): “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo”. En: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral, Barcelona, pp. 111-124.

FELLOUS, Sonia (2013): *Abraham dans l'iconographie des trois religions monotheists*, IRHT-CNRS, París.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008): *Iconografía e iconología*, Encuentro, Madrid [vol. 2].

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (ed.) (2015): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, Encuentro, Madrid [vol. 1].

GARCÍA SALA, Iván (2002): “El otro seno de Abraham: reflexiones acerca de una imagen escatológica”, *Erytheia*, n.º 23, pp. 119-143.

GOMBRICH, Ernst H. (1998): “Reflexiones sobre la revolución griega”. En: *Arte e ilusión*, Debate, Madrid.

²³ “Proinde quia non tantum gens Israelitica, sed universum semen Abrahe, ubi est et promissio, non secundum carnem, sed secundum spiritum plurium filiorum, congruentius arenae multitudini omparatur; potest hic intellegi utriusque rei facta promissio”. SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, XVI, 21 [Edición bilingüe de SANTAMARTA DEL RÍO, Santos y FUERTES LANERO, Miguel (1988): vol. XVII, p. 275].

HOURIHANE, Colum (2013): *Abraham in Medieval Christian, Islamic and Jewish Art*, Department of Art and Archeology University Princeton/ Penn State University Press, Pennsylvania [vol. 1].

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (1991): "The Genesis of the Family Tree", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 4, n.º 4, pp. 105-129.

LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean-Claude (2003): *Diccionario razonado del occidente medieval*, Akal, Madrid.

MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): "El árbol de Jesé", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 1, n.º 2, pp. 1-8. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arbol-de-jese> [Consulta de 10/5/2019].

MÂLE, Émile (1966) [ed. original 1898]: *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Arman Colin, París.

MONTEIRA, Inés (2005): "La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 14, n.º 27, pp. 8-244.

PAPADOPOULOS, Stelios A. (1968) "Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin", *Cahiers Archéologiques*, n.º 18, pp. 121-136.

RÉAU, Louis (1995-2000) [ed. original 1957]: *Iconografía del arte cristiano*, vol. I, t. I, Serbal, Barcelona.

RIGUEIRO GARCÍA, Jorge (2009): "El seno de Abraham. De Lázaro a los portales góticos". En: *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, San Carlos de Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, pp. 1-13.

SAN AGUSTÍN (354-430), *La ciudad de Dios*. Edición bilingüe de SANTAMARTA DEL RÍO, Santos y FUERTES LANERO, Miguel (1988): *La ciudad de Dios. San Agustín*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, vol. XVII.

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (1990): "Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos". En: *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Burgos.

WORBY, Sam (2010): *Law and Kinship in Thirteenth Century England*, Boydell & Brewer, Suffolk.

LOS FUNDAMENTOS DE LA VISUALIDAD DE LA FORTALEZA EN EL MEDIEVO. ORÍGENES Y CONFIGURACIÓN DE SUS TIPOS ICONOGRÁFICOS HASTA EL SIGLO XIV¹

THE FOUNDATIONS OF FORTITUDE'S VISUALITY IN MIDDLE AGES. ORIGINS AND CONFIGURATION OF ITS ICONOGRAPHIC TYPES UNTIL 14th CENTURY

María MONTESINOS CASTAÑEDA

Doctora en Historia del Arte, Departamento d'Història de l'Art
Universitat de València
maria.montesinos@uv.es

Número ORCID: 0000-0002-2246-2324

Recibido: 5 de junio de 2019

Aceptado: 12 de noviembre de 2019

Resumen: La Fortaleza, como una de las Virtudes Cardinales, ha sido objeto de reflexión por parte de los pensadores desde la Antigüedad, cuando se sentaron las bases de este concepto. Esta virtud consta de importantes antecedentes visuales, tanto mitológicos como bíblicos. Tanto las consideraciones teóricas como los precedentes visuales fueron la clave para la configuración de la imagen de la Fortaleza durante la Edad Media. Concretamente, no fue hasta el siglo XIV cuando surgieron las diferentes propuestas visuales que configurarían la posterior imagen de la Fortaleza.

Palabras clave: Fortaleza, Virtudes Cardinales, Iconografía, Alegoría, Cultura Visual.

Abstract: Fortitude, as one of Cardinal Virtues, has been object of thinking by thinkers since Antiquity, when the bases of this concept was established. This virtue has important visual foregoing, both mythological and biblical. Theoretical considerations and visual foregoing were the key for the configuration of the image of the Fortitude during Middle Ages. Specifically, it's until 14th century when different visual approaches emerged, which would set up Fortitude's image later.

Keywords: Fortitude, Cardinal Virtues, Iconography, Allegory, Visual Culture.

¹ Esta investigación se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas «Atracció de Talent».

Introducción

Es llamativo cómo, frente a la popularidad de la imagen de la Justicia —que goza de numerosos estudios— o incluso de la Prudencia —objeto de interés por su compleja visualidad—, la visualidad de la Fortaleza es uno de los temas prácticamente ausentes en la bibliografía artística, en la que tan solo encontramos pequeñas menciones a sus manifestaciones visuales más comunes. Los fundamentos de la visualidad de la Fortaleza se basan en dos aspectos claves que definen el conjunto de su imagen. Por un lado, las consideraciones filosóficas sobre esta virtud son esenciales para descifrar las manifestaciones visuales que la representan, pues cabe tener presente su doble faceta teórica, es decir, la Fortaleza física y la moral. Por otro, la imagen de la Fortaleza encontró su principal referente en la Antigüedad y las fuentes bíblicas, donde hallamos diferentes personajes que la personifican. De este modo, tanto las consideraciones filosóficas como los precedentes visuales serán la clave para la formación de la tipología iconográfica de la Fortaleza a lo largo del medievo y, concretamente, hasta el siglo XIV².

¿Qué es la Fortaleza? Consideraciones filosóficas previas

Son cuantiosos los pensadores que han reflexionado sobre la Fortaleza, destacando principalmente aquella que atañe al ánimo más que al cuerpo, por lo que es necesario distinguir entre la Fuerza y la Fortaleza. La Fuerza tan solo se ocupa de la capacidad física, mientras que a la Fortaleza le corresponden la física y la espiritual. Desde la Antigüedad, la Fortaleza fue considerada parte del elenco de las Virtudes Cardinales, siendo recogida por Platón como una de las cualidades que ha de tener la ciudad:

Y así, la ciudad es valerosa por causa de una clase de ella en la que posee tal virtud que mantiene en toda circunstancia la opinión acerca de las cosas que se han de temer, de que éstas son siempre las mismas y tales cuales el legislador prescribió en la educación³.

Platón no se refiere a la Fortaleza con este término sino mediante el Valor, algo común hasta la sistematización de las Virtudes en el siglo XIII —de la mano de santo Tomás de Aquino—, momento en el que se establecieron denominaciones concretas para las Virtudes Cardinales y

² A finales de la Edad Media la Fortaleza ofrece otros tipos iconográficos más complejos, especialmente aquellos derivados de la "nueva visualidad" (denominada por algunos autores como "nueva iconografía"). Por este motivo, la visualidad de la Fortaleza en el siglo XV se excluye del presente estudio, puesto que por su complejidad requeriría un estudio más amplio. Además, dentro de dicha cronología, la Fortaleza se identifica en algún caso con la Sabiduría, aspecto que no se trata por exceder cronológicamente el estudio, así como por no ser algo propio de esta virtud. Las cuatro Virtudes Cardinales, de un modo u otro, ofrecen conexiones teóricas y visuales con la propia Sabiduría, siendo más evidentes y relevantes aquellas establecidas por la Prudencia y la Justicia. Concretamente, la Fortaleza es quizás la virtud menos relacionada con la Sabiduría y su visualidad. Vid. MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2019).

³ PLATÓN, *República*, 7, 429b-c [PABÓN, José Manuel y FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (1949): p. 77]

Teologales. También Aristóteles hizo referencia a la Fortaleza con el término Valor y destacó su función como opuesta al temor:

Corresponde al valor o la fortaleza el no desmayar ante los temores o peligros de muerte, el conservar la confianza en las alarmas y el ser valiente de cara a los peligros y preferir una muerte bella y el ser causa de una victoria antes que una seguridad humillante y vil. Corresponde también a la fortaleza el trabajar, el sobrellevar las penalidades de la vida y el desempeñar en ella la parte que corresponde al hombre. El valor va acompañado de confianza, de valentía y de audacia y también de perseverancia y paciencia⁴.

Aunque el principal objetivo de la Fortaleza es hacer frente a la adversidad, Aristóteles distinguió cinco clases de Fortaleza que cumplen esta función, pero no se refieren a la virtud⁵. Esto se debe a que la Fortaleza está ligada en muchos sentidos a la Templanza (como ocurre con las otras Virtudes Cardinales), ya que es la virtud de la medida por excelencia y el principal "control" de la Fortaleza para que esta no caiga en la temeridad, como bien expone Aristóteles: "En efecto, el valor acompaña a la razón, y la razón manda escoger lo bueno. Por esto, el que no soporta las cosas terribles por este motivo, o bien está fuera de sí o es temerario; pero solamente carece de miedo el que obra por causa de lo bueno"⁶. Por este motivo, Aristóteles explica que la Fortaleza es el punto medio entre el temor y la confianza⁷. Semejante consideración hizo Cicerón sobre dicho concepto, refiriéndose a él mediante el Valor y destacando su lugar intermedio entre el miedo y el peligro⁸. Igualmente, Macrobio conservó la concepción ciceroniana del término, aunque añadió la consideración de Fortaleza política: "La fortaleza política consiste en conducir la mente por encima del miedo al peligro y no

⁴ ARISTÓTELES, *De las Virtudes y los Vicios*, 4, 1250a 40-b [SAMARANCH, Francisco (1973): p. 1371]

⁵ "Hay cinco clases de valor, llamadas así por semejanza, pues soportan los mismos peligros, pero no por las mismas razones. Una de éstas es el valor cívico, que se debe al sentimiento de vergüenza. La segunda es el valor militar: éste se debe a la experiencia y al hecho de conocer, no, como dijo Sócrates, lo peligroso, sino los recursos que tendrá en el peligro. La tercera es el valor debido a la inexperiencia y a la ignorancia, que hace que los locos soporten lo que les sobreviene y que los niños cojan serpientes con las manos. Otra clase de valor es debida a la esperanza: la cual hace que los afortunados soporten, muchas veces, los peligros y también los ebrios, pues el vino los hace esperanzados. Otra clase es debida a la pasión irracional, como el amor y el arrebato. Pues el que ama es más audaz que cobarde y soporta muchos peligros, como el que mató al tirano de Metaponte y como el héroe cuyas hazañas en Creta cuenta la mitología. (...) Con todo, ninguno de ellos es verdadero valor, aun cuando todos son útiles para las exhortaciones en los peligros". ARISTÓTELES, *Ética Eudemia*, 3, 1, 1229a 10-30 [PALLÍ BONET, Julio (1985): pp. 470-471]

⁶ ARISTÓTELES, *Ética eudemia*, 3, 1, 1229a [PALLÍ BONET, Julio (1985): pp. 469-470]

⁷ ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea*, 3, 6 [PALLÍ BONET, Julio (1985)]

⁸ "Si acudimos al argumento de la fortaleza en una acción judicial, mostraremos que se han de apetecer las cosas grandes y excelsas; y también que los hombres valientes deben despreciar las acciones bajas e indignas, y no deben considerarlas apropiadas a su valor; también que no debemos apartarnos de ninguna empresa honesta por la magnitud del peligro o del esfuerzo; que la muerte es preferible a la vergüenza; que ningún dolor debe obligarnos a esquivar el deber; que en la búsqueda de la verdad no se ha de temer la enemistad de nadie; que por la patria, por los padres, los huéspedes, los amigos, y por todo lo que la justicia manda honrar, se debe sufrir cualquier peligro y soportar cualquier trabajo". CICERÓN, *Retórica a Herenio*, 3, 3 [ALCINA, Juan Francisco (1991): p. 182]

tener miedo a nada, salvo a la ignominia, y en soportar valerosamente tanto la adversidad como la prosperidad"⁹.

El pensamiento antiguo permaneció durante la Edad Media, cuando los pensadores recogieron dichas ideas y las adaptaron al cristianismo. En el siglo VI, san Gregorio Magno definió la Fortaleza como el vencimiento del temor más que el del placer: "La fortaleza de los justos consiste en vencer a la carne, combatir la sensualidad, extinguir el goce de la vida presente"¹⁰. Más tarde, Rabano Mauro mantuvo la noción de Fortaleza en cuanto al ánimo que proporciona la fuerza para afrontar la adversidad¹¹, lo que un siglo después Halitgarius (obispo de Cambrai) expuso más detalladamente en *De poenitentia*¹². Igualmente, Petrus Cantor definió la Fortaleza como la virtud que vence la adversidad¹³, lo que muestra la continuidad del pensamiento clásico durante el medievo. Asimismo, muestra de la pervivencia del sentido de este concepto es la sección que Alain de Lille dedica a la Fortaleza en su *De virtutibus et de Donis Spiritus Sancti* (ca. 1160), donde se incluyeron todos los aspectos mencionados por Guillaume de Conches en el *Moralium dogma philosophorum* (s. XII), concepciones que también recogió Cristina de Pizán en su *De Quatuor Virtutibus Cardinalibus* (s. XV)¹⁴. Sin embargo, santo Tomás de Aquino dedicó todo un tratado a la Fortaleza –al igual que a las otras Virtudes–, en el cual expuso específicamente los objetivos, funciones y partes de esta virtud, recogiendo las consideraciones de los pensadores precedentes y definiendo esta virtud como prosigue:

Es propio de la fortaleza impedir que la voluntad se aparte del bien de la razón por temor de un mal corporal. (...) Es, pues, necesario que la fortaleza del alma sea la que conserve a la voluntad del hombre en el bien racional contra los mayores males, ya que quien resiste a ellos resistirá evidentemente a los menores, pero no viceversa; porque es propio también de la virtud tener en cuenta y tender a lo último¹⁵.

De este modo, Aquino conserva la concepción de la Fortaleza como la virtud que vence el temor, como ya consideraban los pensadores precedentes, así como incorpora la concepción medieval de preservar al

⁹ MACROBIO, *Comentario al "Sueño de Escipión"*, 1, 8, 7 [NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (2006): pp. 198-199]

¹⁰ SAN GREGORIO MAGNO, *Magna Moralia*, 7,21; PL LXXV,778.

¹¹ "Fortitudo ergo quae tertia est in ordine principalium virtutum, haec magno animo periculorum et laborum est perpessio". RABANO MAURO, *De ecclesiastica disciplina*, 3; PL CXII,1254.

¹² "Animi igitur fortitudo ea debet intelligi quae non solum diversis pulsata molestiis inconcussa permaneat, sed etiam nullis voluptatum illecebris resoluta succumbat: aiolquin si ímpetus quidem malorum sequentium frangat, si calamitatibus quibuslibet impactis obsistat, si inter injuriam saeva, inter procelas argentium pressurarum, inter inimicitias, et damna praesentia, atque multimodas persecutiones, infatigata persistat. Eos autem quos ad tolerantiam passionum fortes Dei charitas reddit, nulla delecta tio carnis, nulla voluptas male blanda corrumpit: quia animi fortitudo ad illo est nobis". HALITGARIUS, *De poenitentia* 2,9; PL CV,675.

¹³ "Fortitudo est virtus retundens impetum adversitatis". PETRUS CANTOR, *Verbum abreviatum*, 117; PL CCV,500.

¹⁴ TUVE, Rosemund (1977): pp. 64-65.

¹⁵ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II^a-II^{ae}, q. 123 a. 4 co. [RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): p. 704]

hombre del mal, tal y como san Gregorio la había definido. Con estos fines, santo Tomás hace hincapié en la doble faceta de esta virtud, en cuanto a que "debe hacer frente a tales dificultades, al modo como, por medio de la fuerza corporal"¹⁶, así como "robustece el ánimo del hombre contra los máximos peligros, que son los de la muerte"¹⁷. Aunque en la Antigüedad se concebía la Fortaleza más cercana a la fuerza física, a partir del medievo la parte espiritual de esta virtud cobra más importancia debido a la ayuda que confiere frente al dolor físico y del alma¹⁸, constituyendo el propio escudo de la razón: "la virtud de la fortaleza hace que la razón no sea absorbida por el dolor corporal"¹⁹. Según Tuve, la asociación de las Virtudes con los Dones del Espíritu Santo y la especial correspondencia de esta virtud con el don de la Fortaleza²⁰, —supremamente mostrada en la Pasión de Cristo— anticipó la doble faceta de la Fortaleza mediante el sufrimiento corporal como la verdadera lucha contra los males²¹. Dichas consideraciones eran compartidas por los pensadores contemporáneos a Aquino, como Daude de Pradas²², san Buenaventura²³ o Bono Giamboni, quien en *Il libro de' vizî e delle virtudi* (s. XIII) destacó su capacidad de hacer frente a la adversidad: "*La terza dispone l'anio e ordina a sostenere in pace le tribulazioni, l'avversità e le miserie del mondo, e per lusinghe della Ventura in alto non montare, ma portare igualmente tutte le cose; e di questo nasce una virtù ch s'apella Fortezza*"²⁴. Igualmente, en *La canzone delle Virtù e delle Scienze* (s. XIV) se expone una reflexión semejante: "*Fortitudi est firmitas animi adversus ea que temporaliter molesta sunt*"²⁵. Por su parte, el capítulo XXVI del *Flor de Virtudes* (1313-1323) —dedicado a la Fortaleza— dicha virtud se define aludiendo a los diferentes pensadores que han reflexionado sobre ella, como

¹⁶ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II^a-II^ae, q. 123 a. 1 co. [RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): p. 698]

¹⁷ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II^a-II^ae, q. 123 a. 5 co. [RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): p. 706]

¹⁸ "La fortaleza, por su parte, tiene como acto principal el soportar cosas que aparecen como tristes al alma, como es la pérdida de la vida corpórea (la cual ama el virtuoso, no sólo como bien natural, sino como necesaria para ejercitar las obras virtuosas) y todo lo que con ella se relaciona; y, además, soportar algunos padecimientos dolorosos al acto corporal, como son las heridas o los azotes. Por eso, el que posee la fortaleza tiene, por una parte, motivos para gozar, con un placer propio del alma, del acto virtuoso y de su fin; mas por otra parte tiene motivos para sufrir: en cuanto al alma, al considerar la pérdida de la vida, y lo mismo en cuando al cuerpo". SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II^a-II^ae, q. 123 a. 8 co. [RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): pp. 712-713]

¹⁹ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II^a-II^ae, q. 123 a. 8 co. [RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): p. 713]

²⁰ "De este modo la fortaleza se enumera como un don del Espíritu Santo, pues hemos dicho ya que los dones entrañan la moción del alma por el divino Espíritu". SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II^a-II^ae, q. 139 a. 1 co. [RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): p. 870]

²¹ TUVE, Rosemund (1977): pp. 96-97.

²² "*Cist vertutz es forza de cor, / c'ades ten home en demor, / solatz a Dieu et alegranza, / e toil ira, dol e pesanza. / Cist vertutz desegentre sta; / car major forza totz hom ha*". PRADAS, Daude de (1879): p. 44 (vv. 590-595).

²³ "*Fortitudo est aggressio periculorum vel susceptio et eorundem constans et laboriosa perplessio*". SAN BUENAVENTURA, *Hexaameron*, 4,16.

²⁴ GIAMBONI, Bono (1968): p. 4.

²⁵ BARTOLI, Bartolomeo di (1904): p. 28.

Cicerón²⁶, Séneca²⁷, Sócrates²⁸ o Aristóteles, del cual recoge los cinco tipos de Fortaleza que no son propios de esta virtud²⁹. A pesar de la sistematización de las denominaciones de las Virtudes en el siglo XIII, un siglo después Giovanni de Legnano hizo referencia a la Fortaleza en *De bello* mediante otros términos, explicando que “el coraje que nos hace sobrevivir bien frente al miedo o y la valentía en los peligros de la guerra”³⁰ aunque manteniendo los objetivos y funciones de dicha virtud. Por otro lado, al igual que Bono Giamboni y la mayoría de pensadores, William Langland consideró la Fortaleza como la tercera de las Virtudes Cardinales, refiriéndose a ella, en el *passus XIX* del *Piers Plowman* (ca. 1370-1386), más en su sentido espiritual que en su capacidad física³¹.

Precedentes de la visualidad de la Fortaleza

En la Antigüedad la Fortaleza era entendida, por una parte, como la virtud que tenía el valor de mantenerse firme ante difíciles situaciones, fueran estas peligrosas o dignas de temor y, por otra, como la constancia en el trabajo y la vida, a pesar de que esto conllevara sacrificio. Por lo tanto, entendemos la Fortaleza como la virtud que se enfrenta a cualquier tipo de adversidad sin sucumbir.

Esta virtud no se manifestó visualmente en la Antigüedad a modo de alegoría, sino que quedó identificada con el famoso héroe Heracles/Hércules³², quien bien representaba todas esas cualidades y funciones que los pensadores atribuyen a dicha virtud. Este héroe, hijo de Alcmena y Anfitrión, fue realmente engendrado por Zeus, quien

²⁶ “De esta virtud dize Tulio que el hombre debe ser constante en las adversidades”. MATEO PALACIOS, Ana (ed.) (2013): p. 97.

²⁷ “Séneca dize: ‘Por dos cosas son los hombres más amados que por otras: la primera por la fortaleza e osadía, la segunda por la lealtad’”. Ibid.

²⁸ “Sócrates dize: ‘Mayor fortaleza es fuir quando es necesario, que morir’”. Ibid.

²⁹ “Fray Gil Romano dize que la Fortaleza es de muchas maneras. La una es ser animoso e sin miedo en los peligros de la muerte, quando no se puede fazer otro; e esta es una fortaleza forçada. La otra es ser animoso e esforçado por uso de pelear. La tercera es ser animoso en ayudar a la companya. La quarta es ser animoso quando falla uno su contrario. La quinta es ser tan osado que no tema cosa alguna; e esta no es fortaleza, mas furia vestial. E estas cinco maneras de fortaleza no son perfectas. La seisena es fortaleza virtuosa e perfecta, quando las personas quieren ser constantes por no recibir deshonor de cobardía en el corazón e en la persona e en sus cosas, por la fe o por la república”. MATEO PALACIOS, Ana (2013): pp. 97-98. La editora explica que fray Gil Romano hace referencia a la figura de Egidio Romano, autor del *De regimine principum*, de donde está tomada la sentencia, *De regimine princ.*, I, IV, cap. 14. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, las clases de Fortaleza enumera son literalmente las mismas que Aristóteles había considerado, como hemos podido comprobar anteriormente. ARISTÓTELES, *Ética eudemia*, 3, 1, 1229a 10-30.

³⁰ LEGNANO, Giovanni de, *De bello*, 91, 28. Citado por: GRABHER, Jasonne M. (2013): p. 517.

³¹ “The third seed sown by Piers was ‘the Spirit of Fortitude’. Anyone who ate that seed always had the stamina to endure every suffering sent by God, every ailment and every other trouble. No false rumours or scandalmongering, and no loss of worldly goods, could plunge him into such deep dejection that he abandoned his cheerful spirit of hope. He remained strong and steadfast in the face of all opprobrium, holding his ground with patience, supported by the prayer, ‘Apare me, O Lord!’, and shielding his heart with Cato’s sound advice: ‘Be of brave heart when you are wrongly blamed!’”. Citado por: TUCKER, Shawn S. (2015): p. 164.

³² ELVIRA, Miguel Ángel (2008): p. 336.

aprovechando la ausencia de Anfitríon, engañó a Alcmena y engendró al héroe³³. En sus orígenes, el nombre original de este héroe era Alcides, o incluso Alceo (como su abuelo), palabras que evocan en griego la idea de la fuerza física³⁴. Sin embargo, el hecho de que sea conocido por Heracles/Hércules se debe a que tras matar a los hijos que había tenido de Mégara y haber ido a pedir "penitencia" a la Pitia, esta le ordenó que se llamara Heracles, es decir, "la gloria de Hera", ya que los trabajos que iba a emprender debían redundar en glorificación de la diosa³⁵. Aunque no se incluye en los famosos doce trabajos que llevó a cabo, ya a los dieciocho años realizó su primera hazaña al matar al león de Citerón, lo que muchos han visto como una prefiguración de su primer trabajo: el león de Nemea³⁶. Los doce trabajos son las hazañas que Heracles/Hércules llevó a cabo cumpliendo las órdenes de su primo Euristeo³⁷. Estos trabajos hicieron de Heracles/Hércules el héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica, constituyendo sus leyendas un ciclo completo en constante evolución desde la época prehelénica hasta el fin de la Antigüedad³⁸.

El periplo del Heracles griego se conoce por numerosas fuentes, siendo los autores más relevantes Eurípides³⁹, Sófocles, Homero y Hesíodo⁴⁰. Asimismo, en Roma, el ya Hércules, sobrevivió gracias a autores como Virgilio⁴¹ y Ovidio⁴². Sin embargo, tan solo algunos de sus trabajos dejaron huella en la imagen del héroe y de su posterior influencia en la visualización de la Fortaleza. En primer lugar, en *El león de nemea* Heracles/Hércules trató de combatir al león con sus flechas, pero viendo la invulnerabilidad de su piel, el héroe se fabricó una maza tallando el tronco de un olivo⁴³. No obstante, como tampoco pudo acabar con él con su maza, el héroe lo empujó a una cueva donde finalmente lo estranguló, como vemos en una pintura cerámica (pintor de Diosphos, ca. 500-475 a.C., París, ML). Cuenta Teócrito que el héroe estuvo largo tiempo perplejo ante esta piel, que ni el hierro ni el fuego podían rasgar⁴⁴. Finalmente, se le ocurrió la idea de desgarrarle con las propias garras del monstruo, y de este modo consiguió su propósito, sirviéndose así de la cabeza del león como casco y de su piel como coraza⁴⁵. A partir de este episodio quedó configurada la imagen de Heracles/Hércules, que dejará de representarse desnudo y vestirá la piel del león a modo de armadura, su cabeza como yelmo y la maza de olivo como arma⁴⁶. Por ese

³³ GRIMAL, Pierre (1966): p. 240.

³⁴ GRIMAL, Pierre (1966): p. 239.

³⁵ GRIMAL, Pierre (1996): p. 239

³⁶ GRIMAL, Pierre (1966): p. 241.

³⁷ GRIMAL, Pierre (1966): p. 242.

³⁸ GRIMAL, Pierre (1966): p. 239.

³⁹ EURÍPIDES, *Hércules furioso*, 360-440.

⁴⁰ HESÍODO, *Teogonía*, 289, 313, 313-318, 332, 527-530, 943, 951 y 982.

⁴¹ VIRGILIO, *Eneida*, 8, 358-363.

⁴² OVIDIO, *Metamorfosis*, 9, 182.

⁴³ MARTÍNEZ DE LA TORRE, María Cruz (2010): p. 100.

⁴⁴ GRIMAL, Pierre (1966): p. 243.

⁴⁵ HARRAUER, Christine (2008): p. 401.

⁴⁶ MARTÍNEZ DE LA TORRE, María Cruz (2010): p. 100.

motivo, el héroe suele representarse luchando, frecuentemente con el león de Nemea al que estrangula y otras veces enfrentándose a dos leones u otras criaturas, variando las armas que utiliza en función de la cronología de la representación⁴⁷. La piel de león constituye su "insignia de combatividad victoriosa"⁴⁸, llevándola normalmente sobre el cuerpo, aunque existen variaciones en las que el héroe mítico sostiene la piel sobre un mazo⁴⁹. La maza es el atributo que acompaña generalmente al héroe, puede aparecer apoyado en ella, alzada en el aire, en reposo sobre el hombro o como arma cuando se lo representa luchando. En algunas imágenes la maza es un objeto que aparece sin interacción con el personaje pero que ayuda, sin embargo, a identificarlo⁵⁰.

Aunque *El león de Nemea* es el principal trabajo que configuró la imagen de Heracles/Hércules y, consecuentemente, la de la virtud de la Fortaleza, hay otros trabajos que comienzan a manifestarse como representaciones de esta virtud a partir de Edad Moderna: *El jabalí de Erimanto* y *El toro de Creta*. Otras de las armas del héroe clásico son de origen divino, como el arco y las flechas recibidas por Apolo, la espada de Hermes, la coraza de Hefesto, el peplo de Atenea y los caballos de Posidón⁵¹. Aunque todos los atributos de Heracles/Hércules no permanecerán en la imagen de la Fortaleza, la imagen del guerrero armado sí muestra continuidad, tal y como describe Hesíodo en *El escudo de Hércules*:

Dicho esto, protegió sus piernas con grebas de brillante metal, espléndido regalo de Hefesto. En segundo lugar, revistió su pecho con la bella coraza de oro, artísticamente labrada, que le regaló Palas Atenea, hija de Zeus, cuando iba a emprender los dolorosos trabajos. Se colgó de los hombros el hierro defensor de ruina, varón terrible. En torno al pecho dejó caer, por detrás, el cóncavo carcaj; (...) Escogió una sólida lanza con punta de brillante bronce; y sobre el duro cráneo se colocó un excelente casco, artísticamente labrado, de acero y ajustado a sus sienes, que protegía la cabeza del divino Heracles⁵².

De este modo, la imagen de Fortaleza guerrera permaneció, y a ella se fueron añadiendo algunos atributos del héroe tebano como la maza, la cabeza y piel de león. Lo que está claro es que este héroe representa la Fortaleza y algunos de sus trabajos aportarán los atributos más característicos de la alegoría de esta virtud en épocas posteriores⁵³. Pero, Hércules no fue solo antecedente visual de la Fortaleza, sino también de otro personaje bíblico que a su vez también será precedente visual de esta virtud. En ocasiones, el héroe tebano podía confundirse con Sansón debido a la lucha con el león, al que también asesinó con sus propias manos, tal y como relatan las fuentes bíblicas:

⁴⁷ PANDIELLO, María (2012): p. 68.

⁴⁸ DIEL, Paul; BACHELARD, Gaston (1991): p. 203.

⁴⁹ PANDIELLO, María (2012): p. 68.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ GRIMAL, Pierre (1966): p. 243.

⁵² HESÍODO, *El escudo de Heracles*, 123-131 y 135-139 [PÉREZ GIMENÉZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso (1997): pp. 181-182]

⁵³ TERVARENT, Guy de (2002): p. 432.

Sansón bajó a Timná y al llegar a las viñas de Timná, vio un leoncillo que venía rugiendo a su encuentro. El espíritu de Yahveh le invadió, y sin tener nada en la mano, Sansón despedazó al león como se despedaza un cabrito; pero no contó ni a su padre ni a su madre lo que había hecho⁵⁴.

Por este motivo, Sansón también representa la fuerza y se suele acompañar de un león, una maza o una quijada de asno⁵⁵ siendo considerado así el equivalente bíblico del Hércules mitológico⁵⁶. Además de su episodio con el león, Sansón protagonizó otra historia que se manifestará visualmente en la imagen de la Fortaleza, el derribe de las columnas del templo de Dagón:

Trajeron, pues, a Sansón de la cárcel, y él les estuvo divirtiendo; luego lo pusieron de pie entre las columnas. Sansón dijo entonces al muchacho que lo llevaba de la mano: 'Ponme donde pueda tocar als columnas en las que descansa la casa para que me apoye en ellas. (...) Y Sansón palpó las dos columnas centrales sobre las que descansaba la casa, se apoyó contra ellas, en una con su brazo derecho, en la otra con el izquierdo, y gritó: '¡Muera yo con los filisteos!' Apretó con todas sus fuerzas y la casa se derrumbó sobre los tiranos y sobre toda la gente allí reunida. Los muertos que mató al morir fueron más que los que había matado en vida⁵⁷.

De este modo, la columna rota que aparecerá como atributo de la Fortaleza remonta sus orígenes a este personaje bíblico. Sin embargo, cabe recordar que además del episodio bíblico de Sansón en el templo de los Filisteos, también Heracles/Hércules separó las columnas del estrecho de Gibraltar, por lo que la columna se asocia a los dos precedentes visuales de esta virtud. Por último, también David se enfrenta a un león en uno de los episodios⁵⁸, aunque visualmente se representa sobre el león ya vencido⁵⁹ y no luchando contra él.

Formación de la tipología iconográfica de la Fortaleza durante el medievo

Teodulfo, en el siglo IX, cuando trató a las Virtudes Cardinales, les asignó atributos a cada una de ellas, haciendo referencia a la Fortaleza mediante el término "Vis" e identificándola por su armadura y sus armas (daga, escudo y yelmo)⁶⁰. No es de extrañar la representación de la Fortaleza mediante la imagen de un guerrero si el atuendo del verdadero cristiano fuerte ya aparece descrito en las fuentes bíblicas:

⁵⁴ Jc. 14,5-6.

⁵⁵ "Encontró una quijada de asno todavía fresca, alargó la mano, la cogió y mató con ella a mil hombres". Jc. 15,15.

⁵⁶ MARTÍNEZ DE LA TORRE, María Cruz (2010): p. 229.

⁵⁷ Jc. 16,25-26;29-30.

⁵⁸ "Y respondió David a Saúl: Pastoreaba tu siervo el ganado de su padre, y venia un león o un oso, y arrebatava un carnero de en medio de la manada. Y yo iba tras ellos, y los mataba y les quitaba la presa de entre los dientes, y ellos se revolvían contra mí, y yo los hacía de las quijadas, y los ahogaba y mataba". 1S. 17,34-35.

⁵⁹ Vid. Tipo iconográfico de David como pastor. DONET, Leonardo (2018): pp. 49-52.

⁶⁰ NORTH, Helen F. (1979): p. 199.

Por lo demás, fortaleceos en el Señor y de la fuerza de su poder. Revestíos de las armas de Dios para poder resistir a las acechanzas del Diablo. (...) Por eso, tomad las armas de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y después de haber vencido todo, manteneos firmes. ¡En pie!, pues; ceñida vuestra cintura con la Verdad y revestidos de la Justicia como coraza, calzados los pies con el Celo por el Evangelio de la paz, embrazando siempre el escudo de la Fe, para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Toma, también, el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios; siempre en oración y súplica, orando en toda ocasión en el Espíritu, velando juntos con perseverancia e intercediendo por todos los santos⁶¹.



Fig. 1. La Fortaleza, *Sacramentario de Marmoutier o Autun* (detalle), ca. 844-845, Bibliothèque municipale (Autun), S 019 (019 bis), fol. 173v. Fuente: <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/350>

En el mismo siglo que Teodulfo describía a la Fortaleza con tal atuendo, esta virtud ya estaba siendo representada armada con escudo y lanza, como vemos tanto en el *Sacramentario de Autun* (ca. 845-850, Autun, Bibliothèque municipale, S 019 (019 bis), fol. 173v) [fig. 1], como en el *Evangelario de Cambrai* (s. IX, Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 327, fol. 16v), y en la *Biblia de San Paolo fuori le Mura* (ca. 870, Roma, Abbazia di San Paolo fuori le mura, fol. 1r; IMA 119299).

Sin embargo, aunque las fuentes bíblicas describen el atuendo del guerrero como ejemplo de un cristiano fuerte, cabe tener presente que la principal fuente visual en la formación de la imagen de la Fortaleza proviene de la Antigüedad. Las fuentes latinas se filtraron en la Edad Media, inicialmente gracias a los copistas carolingios, quienes fueron ávidos traductores de obras clásicas. No obstante, fue a partir de los siglos XI y XII cuando lo antiguo se reveló como un síntoma de refinamiento cultural

⁶¹ Ef. 6,10-11,13-18.

cortesano⁶². Durante la *renovatio* carolingia la visualidad relativa a héroes o dioses míticos se desarrolló especialmente a través de los manuscritos sobre astronomía dejando una herencia visual valiosísima sobre los personajes paganos. Así podemos ver a Hércules en varios códices de este periodo asociado a la constelación de Leo⁶³.

A lo largo de la Edad Media, la imagen del héroe tebano siguió teniendo gran vigencia, aunque estuvo muy matizada por las doctrinas cristianas de la época. A pesar de esto, no adquirió especial relevancia en el Imperio Carolingio hasta los siglos XI y XII, cuando, especialmente en los entornos cortesanos, el héroe comenzó a adquirir otros significados como constelación en los tratados de astrología, como metáfora de la fuerza y de la capacidad de resistencia cristiana, y como figura de proyección política asociada al linaje de los monarcas⁶⁴. Es durante estos siglos cuando encontramos una estrecha relación entre el héroe tebano y el cristianismo, momento en el que se convierte en una figura habitual en el contexto litúrgico⁶⁵. Concretamente, es en el ámbito escultórico cuando asistimos a una interpretación cristiana de los mitos. Muestra de ello es la representación de Hércules luchando contra dos leones que forma parte de uno de los capiteles de la iglesia de San Pedro en el castillo de Loarre, imagen semejante a la de la fachada occidental de la catedral de Sain-Étienne en Auxerre⁶⁶. Del mismo modo, en los manuscritos carolingios, que se derivaban de los prototipos de la Antigüedad tardía, Hércules se muestra normalmente con su traje mitológico completo, con la maza y la piel de león⁶⁷.

Cabe destacar que el mito de Hércules era fácilmente asimilable al credo cristiano puesto que sus hazañas redentoras (representaciones del triunfo sobre el Mal) se impusieron como prefiguración pagana de la misión mesiánica⁶⁸. En el contexto del cristianismo, Hércules goza de buena aceptación entre los moralistas de la Iglesia. Así, siendo san Agustín reticente a asimilar divinidades o héroes del panteón pagano, se refiere, sin embargo, a Mercurio y a Hércules como merecedores de "los honores divinos por haber otorgado muchos beneficios a los mortales para sobrellevar esta vida con más comodidad"⁶⁹. Asimismo, Panofsky explica dicha transferencia clásica al pensamiento e imaginario cristiano: "y cuando (...) se conservaba el aspecto clásico de una figura o un grupo, era para seguirlos sometiendo a una *interpretatio Christiana* que, sin embargo, podía estirarse hasta el punto de

⁶² PANDIELLO, María (2012): p. 68.

⁶³ PANDIELLO, María (2012): p. 70.

⁶⁴ VIGARA, José Antonio (2018): p. 171.

⁶⁵ PANDIELLO, María (2012): p. 70.

⁶⁶ PANDIELLO, María (2012): p. 70.

⁶⁷ PANOFSKY, Erwin (2016): pp. 32-33.

⁶⁸ Al igual que a tantos otros personajes del Antiguo Testamento (entre ellos, Sansón, el Hércules bíblico), se le mira y desde los primeros siglos del cristianismo, como imagen pagana reanunciante de Cristo. Vid. CAAMAÑO, Jesús María (1967): p. 216.

⁶⁹ SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, 18, 8 [SANTAMARTA DEL RÍO, Santos y FUERTES LANERO, Miguel (1988): p. 423]

poner a Hércules en el papel femenino de la Fortaleza⁷⁰. Por lo tanto, que la imagen de la Fortaleza se creara a partir del héroe pagano que la representaba no era de extrañar. Además, los antecedentes visuales de esta virtud, aunque se remontan a la Antigüedad, convivían contemporáneamente a la formación de su imagen, ya que en el medievo la visualización de la Fortaleza es paralela a la continuidad de las representaciones de Hércules.

Partiendo de estos precedentes, la Fortaleza se representó visualmente a partir del siglo IX, tal y como Teodulfo describía, con vestiduras propias de un soldado (cota de malla y yelmo) y armada (con escudo, espada y/o lanza), como vemos en una miniatura del *De Rebus Sicilis* de Pietro da Eboli (ca. 1195-1197, Bern, Stadtbibliothek, ms. 120 II, fol. 146r) y en el *Trzemeszno Chalice* (ca. 1150-1199, Gniezno, Muzeum Archidiecezjalne; IMA 76103). La espada, desde siempre, ha sido considerada como emblema de la fuerza, expresión de la Justicia, es decir, el poder coercitivo con el que se hacen cumplir las decisiones de los jueces, y a la ley en sí⁷¹, como se recoge en la Biblia:

Tomará su celo como armadura, y armará a la creación para rechazar a sus enemigos; por coraza vestirá la justicia, se pondrá por casco un juicio sincero, tomará por escudo su santidad invencible, afilará como espada su cólera inexorable, y el universo saldrá con él a pelear contra los insensatos⁷².

De este modo, las Escrituras describen la retórica que conlleva la espada como expresión de la Fortaleza y ejecución de la Justicia, pues no hay que olvidar que las Virtudes Cardinales son dependientes unas de otras en cuanto a significado y funciones, lo que, como vemos, también se manifiesta visualmente. Dicha dependencia también se hace patente en el *Tapiz de Quedlinburg* (1186-1203, Catedral de Quedlinburg), donde la Fortaleza sostiene una espada, igual que en una de las vidrieras de Catedral de Canterbury (s. XII), donde, además de la espada, sostiene unas bridas —atributo tradicionalmente asociado a la Templanza— para frenar la fuerza bruta de algún animal, aunque en este caso no se representa ninguno.

No obstante, la imagen del guerrero vestido con cota de malla, casco, escudo, lanza y espada fue la más recurrente a la hora de visualizar la Fortaleza, tal y como la encontramos en un manuscrito de Hildesheim (ca. 1170, Paul Getty Library, ms. 64, fol. 84v) y en la Michaeliskirche de esta misma ciudad (ca. 1225-1249; IMA 169000) [fig. 2]. Cabe añadir que la presencia de la espada se debe a otro recurso del tratamiento de las Virtudes en la Antigüedad que empleó imágenes derivadas del equipamiento militar, así como de las concepciones filosóficas. Muestra de ello es la concepción de Séneca de la Virtud (*De vita beata*, 15,5), entendiéndola en sí misma como

⁷⁰ PANOFISKY, Erwin (1997): p. 226.

⁷¹ SOTOMAYOR, Jesús G. (2000): p. 62.

⁷² Sb. 5,17-20.

un soldado, lo que ya vemos en todas las Virtudes al ser representadas en la *psicomaquia*.



Fig. 2. *La Virgen María y las Virtudes Cardinales*, ca. 1225–1249, Hildesheim, Michaeliskirche. Fuente: IMA 169000 [Index of Medieval Art. <https://theindex.princeton.edu/>]

En el siglo XIII continuó la tendencia de representar a la Fortaleza mediante una imagen guerrera, como encontramos en las diversas ediciones del *Speculum Virginum* o en las catedrales góticas francesas. Tanto en Notre-Dame de París, como en Amiens y Chartres, la Fortaleza se representa mediante el Coraje, una mujer (por sus largas vestiduras) armada con lanza y escudo con el fin de soportar todas las dificultades con espíritu inquebrantable⁷³. La Fortaleza representada en los relieves de las catedrales góticas francesas, además de presentar el típico aspecto guerrero, sostiene un escudo que lleva un león como divisa. Esto se repite también en la Catedral de Reims (ca. 1245-1255; IMA 79850) [fig. 3], así como en las miniaturas de los diferentes manuscritos del *Somme le roi*⁷⁴ (Frère Laurent, 1295, París,

⁷³ MÂLE, Émile (1898): p. 123.

⁷⁴ La Fortaleza sostiene un escudo con un león en las diferentes ediciones del *Somme le roi*, como el de la Bibliothèque nationale de France (1294, Français 938, fol. 69) y el de la Universitat de València (ca. 1300-1325, fol. 52v). Además, O'Reilly destaca que en esta

Bibliothèque Mazarine, ms. 870-1, fol. 83v) [fig. 4]. La presencia del león junto a esta virtud no es sorprendente teniendo en cuenta los antecedentes visuales basados en Heracles/Hércules y especialmente en el primero de sus trabajos, *El león de Nemea*. El león representado en su escudo, como emblema de la Fortaleza⁷⁵, ofrece un sentido muy claro que Rabano Mauro explica remitiéndose a las fuentes bíblicas: "es por su valor el rey de los animales; el libro de los *Proverbios* dice: el león es el más fuerte de todos los animales y no retrocede ante nada"⁷⁶. Sin embargo, aunque en las fachadas de las catedrales citadas la Fortaleza sostiene un escudo con un león, no es así en las vidrieras de la catedral de Notre-Dame de París, donde su escudo lleva un toro como divisa. La presencia de este animal junto a la Fortaleza puede que aluda también a sus antecedentes mitológicos, puesto que Heracles/Hércules también se enfrentó al toro de Creta en uno de sus trabajos. De cualquier manera, en ambos casos se manifiesta la fuerza física del animal como emblema de esta virtud, así como la potencia de la misma para vencer la fuerza descontrolada que presentan estos animales, como demostró el héroe tebano que la antecede.



Fig. 3. *La Fortaleza*, ca. 1245-1255, Catedral de Reims. Fuente: IMA 79850.

representación la Fortaleza se visualiza de semejante modo a cuando lo hace como don del Espíritu Santo. Vid. O'REILLY, Jennifer (1998): pp. 149-150.

⁷⁵ JUNG, Jacqueline E. (2012): p. 186.

⁷⁶ RABANO MAURO, *De universo*, 8. Más tarde, Hugo de San Víctor, en *De Bestiis* (II, 1; PL 177, col. 65) repite las mismas palabras que Rabano Mauro había dicho sobre el león.



Fig. 4. La Fortaleza, *Somme le roi* (detalle), Frère Laurent, 1295, París, Bibliothèque Mazarine, ms. 870-1, fol. 83v.

Fuente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84790120/f172.item>

Cabe destacar que el soldado cristiano que domina su fuerza y la pone al servicio de la Iglesia aparecía entonces como el supremo ideal humano, como hemos visto en las fuentes bíblicas citadas. Puede que por este motivo la representación de la Fortaleza enfrentándose a un león constituyera una de las principales manifestaciones visuales de esta virtud. Ya en el siglo XII, encontramos a la Fortaleza enfrentándose a un león al que trata de vencer abriéndole las fauces, tal y como se muestra en un mosaico de San Marcos de Venecia (ca. 1180-199) [fig. 5], en el marco interior de la puerta izquierda de la llamada *Puerta de San Zenón* de la Catedral de Verona (finales del s. XII-principios del s. XIII) y en el *Gospel Book of Henry the Lion* (ca. 1188, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Guelf. 105 Noviss. 2o/CIm. 30055, fol. 14r), obra en la que también se representó con aspecto guerrero (fol. 172v; IMA 207935).

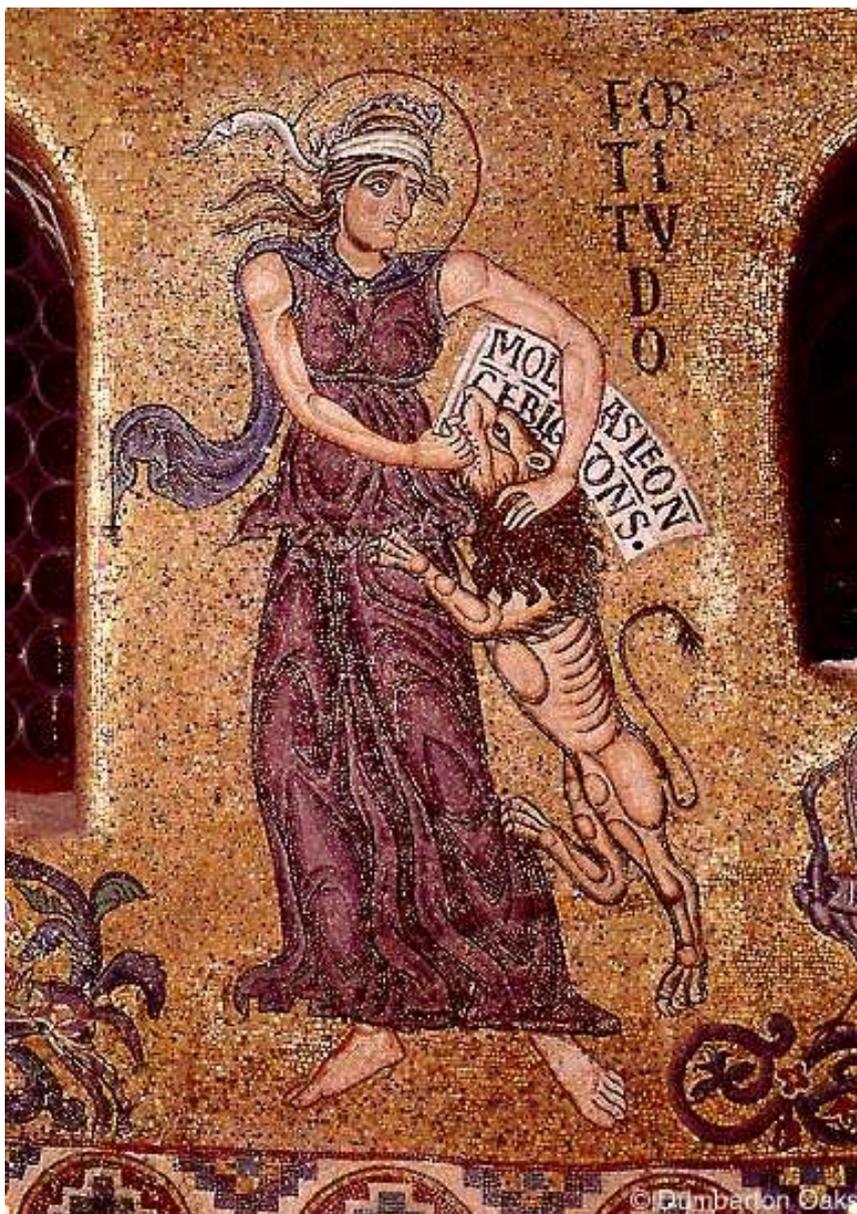


Fig. 5. *Alegoría de la Fortaleza*, ca. 1180-1199, Venecia, Catedral de San Marcos. Fuente: IMA 87684.

Si recordamos los antecedentes visuales de la Fortaleza, Hércules se enfrentó al león con una maza, pero finalmente lo estranguló⁷⁷, aunque Eurípides cuenta en *Hércules furioso*: “En primer lugar, el bosque de Zeus libero del león. Cuando trataba de lanzarse sobre él por la espalda, las intensamente rojas y abiertas fauces de la terrible fiera cubriéndole por ambos lados su rubia cabeza”⁷⁸. En cuanto a Sansón, según las fuentes bíblicas lo despedazó⁷⁹, episodio que se ha manifestado visualmente mediante el héroe bíblico sosteniendo las fauces del león, como Nicolás de

⁷⁷ “le agarra, / se hace un nudo con él y le estrangula / con presión tan furiosa que los ojos / le salta de las cuencas, y esas fauces / deja secas al fin de sangre humana”. VIRGILIO, *Eneida*, 8, 358-363 [ESPINOSA PÓLIT, Aurelio (2003): p. 733]

⁷⁸ EURÍPIDES, *Hércules furioso*, 360 [LABIANO, Juan Miguel (1999): p. 152]

⁷⁹ Jc. 14,6.

Verdún lo representó en Klosterneuburg (1181) [fig. 6]. En esta obra la Fortaleza se sitúa en la esquina superior izquierda acompañando la escena principal que, curiosamente, se trata de Sansón sosteniendo las fauces de un león. En otras palabras, tanto la virtud que nos ocupa como el personaje bíblico presentan el mismo esquema compositivo, lo que no es fruto de la casualidad. Aunque la principal influencia visual en la imagen de la Fortaleza proviene de Heracles/Hércules, en ocasiones el héroe tebano podía confundirse con Sansón debido a la lucha con el león, al que también asesinó con sus propias manos. Asimismo, el arte medieval destacó la fuerza descomunal de Sansón y, entre todas sus hazañas, aquella en la que, montado a lomos de un león, le desgarró las fauces.



Fig. 6. La Fortaleza y la Justicia flanqueando a Sansón y el león, Nicolás de Verdun, 1181, Klosterneuburg, Stiftsmuseum. Fuente: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=33478

Guillermo Peraldo, en su *Summae Virtutum et Vitorum*, explica la directa relación entre Sansón y la Fortaleza: "El nombre de fortaleza se toma siempre como fortaleza del cuerpo cual fue la de Sansón que consiste en la capacidad para obrar fácilmente y sufrir difícilmente. Pero algunas veces también la entendemos por fortaleza de ánimo"⁸⁰. No es de extrañar que ante dichas premisas visuales la Fortaleza llevara como blasón identificativo al león y en la obra de Nicolás de Verdún imitara la acción y actitud del mismo Sansón. Consecuentemente, la Fortaleza agarrando las fauces de un león pasó a ser uno de los tipos iconográficos más frecuentes de esta virtud, como

⁸⁰ Citado por: GONZÁLEZ BURGOS, Ana María (1960): Apéndice de la II parte, a.

vemos en la *Tumba del Papa Clemente II* (1237, Meister der Heimsuchung, Catedral de Bamberg) o en la iglesia de Sankt Maria Lyskirchen (1250, Colonia). Bartolomeo di Bartoli recogió una imagen semejante de la Fortaleza en *La Canzone delle Virtù e delle Scienze* (ca. 1349, Chantilly, Musée Condé, ms. 599, fol 3) [fig. 7], una canción moral dedicada a Bruzio di Luchino Visconti⁸¹. Sin embargo, la Fortaleza de *La Canzone* nos presenta dos tipos iconográficos diferentes en la misma imagen. Por una parte, encontramos a la Fortaleza abriendo las fauces a un león, cual Sansón, y, por otra, a Judit cortándole la cabeza a Holofernes⁸². La imagen está precedida por una frase que define la virtud representada, "*Fortitudo est firmitas animi adversus ea que temporaliter molesta sunt*", y seguida por un texto que la explica:

Segue mo' l'altra magnanima e grande / donna, doppo la prima e'l suo bel stile, / valoroxo e e zentile / sì chome se conviene a sua francheza / ch'el' è torre e firmeza / d'ogne vertute, e sì d'inzegno althiera, / che mette la gran fiera / cum le sue mani arma quaxe a norte. / Or si' costante e forte, / tu, che voi far di sui bei fiur ghirlande, / e per dona o se pande / che poi vendencta fare in atto humile; / e s'alchun penser vile / in ti regnasse, i' vedrai pur la treza, / ma si tu vuoi la chiareza / di suoi begli occhi haver per tua lumiera, / vivi in cotal maniera / liber, sechuro, aliegro, e poi la corte / d'amor t'avran consorte. / Sì chom fiducia [in] Judith Oloferne / havé, ch'el vixo dal corpo glie discerne⁸³.



Fig. 7. La Fortaleza, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*, Andrea di Bartolo Cini, ca. 1349, Musée Condé (Chantilly), ms. 599, fol. 3. Fuente: <https://archive.org/details/lacanzonedellevi00dore/page/120>

⁸¹ BARTOLI, Bartolomeo di (1904): p. 2.

⁸² BARTOLI, Bartolomeo di (1904): p. 28.

⁸³ BARTOLI, Bartolomeo di (1904): p. 28

De este modo, la Fortaleza combate como Sansón, sin miedo a abrir las fauces del león, emblema asimismo de la fuerza diabólica⁸⁴. No obstante, no siempre el enfrentamiento de la Fortaleza con el león es de este modo, a veces aparece propiciándole un puñetazo, como en *Las Virtudes y las Artes* de Nicolò da Bologna (s. XIV, *Novella super libros Decretalium*, Giovanni da Andrea, Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. B. 42 inf., fol. 1) o agarrándolo de los cabellos y la cola, como en la Catedral de Rouen (ca. 1281-1300, Portail des Libraires). Otro modo de representarla con el león es cogiéndolo de una pata, como en el púlpito del Duomo de Pisa (Giovanni Pisano, 1302-1310) y en Santa Maria Maddalena de Genoa (ca. 1325-1349). Cabe añadir que el hecho de que la Fortaleza sostenga al león —ya vencido— de una pata también alude a la hazaña del héroe tebano, tal y como la narra Virgilio: “Arrastra luego de los pies al monstruo, / un informe cadáver”⁸⁵. Por otro lado, Heracles/Hércules, al vencer al león de Nemea, se hizo con su piel, cabeza y garras, las cuales pasarían a ser parte de la vestimenta del héroe y heredaría, más tarde, la Fortaleza. Así encontramos a esta virtud en la *Capilla Scrovegni* (ca. 1305-1306), donde Giotto la dotó de la piel de un león como capa, la cabeza del mismo como casco, una maza y un escudo con dicho animal por divisa.

Pero no es esta una excepción, parece que a lo largo del siglo XIV la representación de la Fortaleza con los atributos propios del héroe tebano fue la opción más elegida por los artistas. Tanto en la Casa Minerbi-Del Sale (Stafano da Ferrara, 1360-1370, Ferrara, Salone delle Allegorie delle Virtù e dei Vizi) como en la *Tumba de san Pedro Mártir* (1388, Iglesia de San Eustorgio, Milán) y la *Tumba de San Agustín* (1362, San Pietro in Ciel d'Oro, Pavía), la Fortaleza viste la cabeza y piel de león heredada de Heracles/Hércules. Además, en las dos tumbas citadas, la Fortaleza sostiene un escudo en el que está representada la tierra y el mar⁸⁶. Sin embargo, no fue la piel de león el único atributo que la Fortaleza heredó del héroe, sino también la maza que éste hizo para acabar con el león de Nemea, tal y como Taddeo Gaddi representó a esta virtud en la Santa Croce (ca. 1330, Florencia, Capilla Baroncelli). Además, Sansón también suele ser representado llevando como atributo una maza o una quijada de asno, como explican las fuentes bíblicas⁸⁷. De este modo, la maza en la imagen de la Fortaleza tiene doble antecedente, tanto clásico como bíblico. Por estos motivos, la Fortaleza aparece sosteniendo una maza y un escudo, además de vestir la cabeza y la piel de un león, tanto en los relieves de Andrea Pisano del *campanille* (1337-1341) como en la puerta sur del Baptisterio del Duomo de Florencia (1329), así como en *La Virgen rodeada de las Virtudes Cardinales y Teologales* de Cenni di Francesco di Ser Cenni y del maestro della Madonna Lazzaroni (1393,

⁸⁴ KATZENELLENBOGEN, Adolf (1939): p. 56.

⁸⁵ VIRGILIO, *Eneida*, 8, 367-368 [ESPINOSA PÓLIT, Aurelio (2003): p. 733]

⁸⁶ DIDRON, Adolphe N. (1844): p. 51.

⁸⁷ “Encontró una quijada de asno todavía fresca, alargó la mano, la cogió y mató con ella a mil hombres”. Jc .15,15.

Ayuntamiento de San Miniato, Sala de las siete Virtudes). La Fortaleza era representada por los artistas toscanos de este periodo como un héroe hercúleo.

Ahora bien, Lorenzetti, en la *Alegoría del Buen Gobierno* (1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico) retrató a esta virtud como en los principios de la creación de su imagen actual, es decir, como una mujer con coraza que sostiene un escudo, como un guerrero. Lorenzetti la dota de un báculo áureo, emblema de la capacidad de los gobernantes para hacer frente a las pasiones⁸⁸. Si bien parece una imagen única en este siglo frente a la gran cantidad de visualizaciones de la Fortaleza portando los atributos del héroe tebano, el báculo áureo también fue un atributo bastante común en su imagen, como vemos al inicio del capítulo dedicado a esta virtud en *Li Livres dou Trésor* de Brunetto Latini (ca. 1300-1324, Nueva York, Morgan Library & Museum, M. 814, fol. 124v; IMA 197135) y en la *Ética* de Aristóteles ilustrada por Nicole Oresme (ca. 1370-1375, Bruselas, BR, ms. 9505, fol. 39r) [fig. 8], donde aparece como un caballero.



Fig. 8. La Fortaleza, *Li Livres dou Trésor*, Brunetto Latini, ca. 1300-1324, Morgan Library & Museum (Nueva York), M. 814, fol. 124v. Fuente: IMA 197135.

Al igual que ocurre con las otras Virtudes, los reyes también quisieron representarse como la Fortaleza, como vemos en el *Avis Aus Roys* (ca. 1340-1360, Nueva York, Morgan Library & Museum, M. 456, fol. 33r), donde el

⁸⁸ SKINNER, Quentin (2002): p. 88.

monarca sostiene una espada como emblema de su Fortaleza controlada, como indica la escuadra que lleva como atributo. Además, en esta misma obra (ca. 1340-1360, Nueva York, Morgan Library & Museum, M. 456, fol. 34v) [fig. 9], el propio monarca representa los siete tipos de Fortaleza que Aristóteles había enumerado siglos atrás: la basada en el honor y la reputación (sostiene espada y escudo heráldico); la inspirada en el miedo y la sumisión (con espada envainada, escudo y un mano que surge del Cielo lo golpea con un arma); la de un caballero experimentado (con espada alzada y escudo); la que surge de la abundancia desproporcionada de posesiones (se dispone a cortar con su espada los cabellos de la figura arrodillada); por costumbre (con escudo, espada envainada y lanza con estandarte); por ignorancia (escudo con león, espada envainada y ojos vendados); y la Fortaleza a través de la razón y la Templanza, la única virtuosa (sostiene escudo y mira hacia el Cielo de donde emerge una mano con una espada).



Fig. 9. Los siete tipos de Fortaleza, *Avis Aus Roys*, ca. 1340-1360, Morgan Library & Museum (Nueva York), M. 456, fol. 34v. Fuente: IMA 97721.

Así vemos cómo las teorías filosóficas sobre esta virtud se plasmaron de diferentes modos, manifestándose visualmente mediante los diferentes tipos iconográficos de la Fortaleza, así como la concepción aristotélica de que toda virtud es el punto medio entre dos extremos. Muestra de ello la encontramos en una de las versiones de la *Ética* de Aristóteles (1376, La Haya, Museum Meermannno-Westrianium, 10 D 1, fol. 37r) [fig. 10], donde la Fortaleza armada como un caballero, se sitúa entre la Audacia y la Cobardía, lo que al mismo tiempo nos recuerda a los orígenes de la visualización de las Virtudes mediante las *psicomaquias*.



Fig. 10. La Fortaleza entre la Audacia y la Cobardía, *Ética*, Aristóteles, 1376, Museum Meermanno-Westrianium (La Haya), 10 D 1, fol. 37r. https://www.arkyves.org/r/view/byvms_1523_25418/medievalmanuscript

A pesar de que la imagen de la Fortaleza ofrece una clara continuidad a lo largo del medievo, a partir del siglo XIV surge un nuevo atributo. En una bóveda de Santa María Novella (Nardo di Cione y Giovanni del Biondo, 1355-1360, Florencia) encontramos a la Fortaleza con la tradicional cabeza de león como casco y con una columna. El nuevo atributo se combinó con los ya existentes, como la presencia del león, tal y como lo encontramos en la Loggia dei Lanzi (Agnolo Gaddi, 1383-1386, Florencia) o en la Loggia del Bigallo (s. XIV) [fig. 11], donde más que luchar contra el león parece que lo esté acariciando, por lo que dicho animal cumpliría función de atributo. La columna es emblema de su constancia, representación de la fuerza porque esta es a un edificio lo que la fuerza al hombre⁸⁹.



Fig. 11. Alegoría de la Fortaleza, s. XIV, Loggia del Bigallo. Fuente:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loggia_del_bigallo,_rilievi_del_xiv_secolo,_fortezza.JPG

⁸⁹ GOMBRICH, Ernst (2001): p. 143.

Por eso, en la *Virgen con el niño con ángeles músicos y Virtudes* de Jacopo di Cione (1370-1375, Colección privada) la Fortaleza sostiene una columna, mientras que en Santa Felicità de Florencia (ca. 1390) [fig. 12], ésta aparece en su escudo a modo de divisa. Sin embargo, en ocasiones se representa a la propia Fortaleza partiendo la columna en dos, como en el *Sepulcro de Folchino degli Schizzi* (Bonino da Campione, ca. 1350, Catedral de Cremona), lo que nos recuerda al episodio de la caída de Sansón tras derribar las columnas del templo de Dagón⁹⁰. La columna, a pesar de haber sido introducida en la imagen de la Fortaleza a finales del medievo, es un atributo que mostrará continuidad y pasará a ser uno de los más tradicionales en la visualización de dicha virtud.



Fig. 12. *Alegoría de la Fortaleza*, ca. 1390, Florencia, Santa Felicità, Sala capitular. Fuente:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sala_capitolare_di_s._felicità_volta_con_virtù_di_niccolò_gerini_1390_ca._fortezza.JPG

Conclusiones

Por consiguiente, atendiendo a las propuestas visuales que nos ofrece el medievo (hasta el siglo XIV), podemos distinguir cinco tipos iconográficos diferentes para representar el tema de la Fortaleza. Los tres primeros tipos iconográficos hacen referencia al carácter guerrero de esta virtud: la "Fortaleza armada" (con escudo, lanza/espada, armadura/cota de malla y yelmo) que surge en el siglo IX; la "Fortaleza guerrera 1", es decir, aquella que agarra las fauces del león, surgida en el siglo XII; y la "Fortaleza guerrera

⁹⁰ MARTÍNEZ DE LA TORRE, María Cruz (2010): p. 229.

2", que sostiene una maza y se enfrenta a un león. Una vez vencido el león, un cuarto tipo iconográfico, el de la "Fortaleza triunfante" (surgida en el siglo XIV), muestra los atributos derivados de su lucha con el león. De este modo, la "Fortaleza triunfante" viste la piel del león, lleva como yelmo la cabeza de este animal, sostiene una maza y agarra un escudo. En ocasiones, a este conjunto de atributos se añade la presencia del propio león ya vencido. Más allá de la Fortaleza física que muestra estos cuatro tipos iconográficos, el tipo de la "Fortaleza constante" (surgido en el siglo XIV) es la manifestación visual de la Fortaleza del ánimo que implica esta virtud. Este último tipo iconográfico se caracteriza por tener como atributo una columna entera, así como combinar su apariencia con elementos hercúleos (piel de león, león, etc.) y/o aspecto guerrero (escudo, armadura, yelmo...). Aunque vemos la interacción de atributos entre unos tipos iconográficos u otros, su distinción se basa en el significado de su presencia. De este modo, el tipo de la "Fortaleza constante" podría ser una mera variación del tipo de la "Fortaleza armada" o de la "Fortaleza triunfante", pero no lo es por el hecho de que la presencia de la columna pone de manifiesto el aspecto moral de esta virtud en cuanto a la Fortaleza de ánimo, siendo aunada ésta a la física mediante la presencia de los atributos propios de los otros dos tipos iconográficos mencionados. Por lo tanto, son cinco los tipos iconográficos mediante los que se representa la virtud de la Fortaleza hasta el siglo XIV, los cuales están sujetos a variaciones en función de los atributos que se les añadan o se les resten. Es destacable que los cinco tipos iconográficos ofrecen continuidad en los siglos posteriores, interactuando entre ellos y ampliándose en función de las variaciones que se incorporan.

Bibliografía

CAAMAÑO, Jesús María (1967): "Iconografía mariana y Hércules acristianado, en los textos de Paravicino", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, n.º 33, pp. 211-220.

DIDRON, Adolphe Napoleón (1860): "Iconographie des quatre verus cardinals", *Annales archéologiques*, t. 20, pp: 40-56.

DIEL, Paul y BACHELARD, Gaston (1991): *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona.

DONET, Leonardo (2018): *Iconografía del rey David*. Tesis doctoral inédita, Universitat de València.

ELVIRA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Sílex, Madrid.

GIAMBONI, Bono (1968): *Il libro de' vizî e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizî*, G. Einaudi, Turín.

GOMBRICH, Ernst (2001): *Imágenes simbólicas*, Debate, Madrid.

GONZÁLEZ BURGOS, Ana María (1960): *La virtud de la fortaleza*. Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Valencia.

GRABHER, Jasonne M. (2013): "Making Practicality a Virtue: Morality, Law, and Fortitude in Giovanni da Legnano's De Bello", *JORH Journal of Religious History*, vol. IV, nº 37, pp. 510-527.

GRIMAL, Pierre (1966): *Diccionario de mitología griega y romana*, Labor, Barcelona.

HARRAUER, Christine (2008): *Diccionario de mitología griega y romana: con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*, Herder, Barcelona.

JUNG, Jacqueline E. (2012): *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge University Press, Cambridge.

KATZENELLENBOGEN, Adolf (1939): *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art: from early christian times to the thirteenth century*, Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein.

MÂLE, Émile (1958) [ed. original 1898]: *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Armand Colin, París.

MARTÍNEZ DE LA TORRE, María Cruz (2010): *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid.

MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2019): *La visualidad de las Virtudes Cardinales*. Tesis doctoral inédita, Universitat de València.

NORTH, Helen F. (1979): *From myth to icon: reflections of Greek doctrine in literatura and art*, Cornell university Press, Ithaca NY.

O'REILLY, Jennifer (1998): *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, Garland Pub, Nueva York.

PANDIELLO, María (2012): "Hércules", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, nº 8, pp. 67-78.

PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz (1933): *Mitología clásica en el arte medieval* [Traducción de MELLÉN, Isabel (2016): *Mitología clásica en el arte medieval*, Sans Soleil Ediciones, Vitria-Gasteiz]

PANOFSKY, Erwin (1960): *Renaissance an Renascences in Western Art* [Edición de BALSEIRO, María Luisa (1997): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid]

PRADAS, Daude de (1879): *Four Cardinal Virtues*. A. Würtenberger, Florencia.

SKINNER, Quentin (2002): *Renaissance virtues*. Cambridge University Press, Nueva York.

SOTOMAYOR, Jesús G. (2000): *La Abogacía*, Porrúa, Méjico.

TERVARENT, Guy de (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

TUCKER, Shawn S. (2015): *The Virtues and Vices in the Arts*, The Lutterworth Press, Cambridge.

TUVE, Rosemund (1977): *Allegorical imagery: some mediaeval books and their posterity*, Princeton University Press, Princeton NJ.

VIGARA, José Antonio (2018): "Iconografía clásica", en: FRANCO, Borja, MOLINA, Álvaro y VIGARA, José Antonio: *Imágenes de la tradición clásica y cristiana: una aproximación desde la iconografía*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid.

Fuentes

AGUSTÍN, San (412-426): *De civitate Dei contra paganos* [Edición de SANTAMARTA DEL RÍO, Santos y FUERTES LANERO, Miguel (1988): *La ciudad de Dios*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, vol. 2]

ARISTÓTELES (s. IV a.C.): *De virtutibus et vitiis* [Edición de SAMARANCH, Francisco (1973): *Obras*. Aguilar, Madrid]

ARISTÓTELES (s. IV a.C.): *Ética Eudemia* [Edición de PALLÍ BONET, Julio (1985): *Ética nicomáquea; Ética eudemia*. Gredos, Madrid]

BARTOLI, Bartolomeo di (1353-1356): *La Canzone delle Virtù e delle Scienze* [Edición de DOREZ, León (1904): *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*. d'Arti Grafiche Ed., Bérgamo]

CICERÓN (ca. 90 a.C.): *Rethorica ad Herennium* [Edición de ALCINA, Juan Francisco (1991): *Retórica a Herenio*. Bosch, Barcelona].

EURÍPIDES (ca. 420-414 a.C.): *Hercules furens* [Edición de LABIANO, Juan Miguel (1999): *Tragedias*. Cátedra, Madrid, vol. 2].

HESÍODO (s. IV a.C.): *Aspis Hêracleous* [Edición de PÉREZ GIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso (1997): *Los trabajos y los días; La Teogonía; El escudo de Heracles*. Gredos, Madrid]

HURUS, Pablo o Juan (ca. 1488-1491): *Flor de Virtudes* [Edición de MATEO PALACIOS, Ana (2013): *Flor de Virtudes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza]

MACROBIO (384-395): *Commentarii in Somnium Scipionis* [Edición de NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (2006): *Comentario al "Sueño de Escipión"* de Cicerón, Gredos, Madrid]

PLATÓN (s. V a.C.): *Res Publica*. [Edición de PABÓN, José Manuel y FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (1949): *La república*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, p. 77]

TOMÁS DE AQUINO, Santo (1265-1274): *Summa Theologiae* [Edición de RAMÍREZ, Santiago y URDANOZ, Teófilo (1955-1960): *Suma teológica*. Editorial Católica, Madrid, vol. 9]

VIRGILIO (29-19 a.C.): *Aeneis* [Edición de ESPINOSA PÓLIT, Aurelio (2003): *Obras completas*. Cátedra, Madrid]

CAÍN Y ABEL. ICONOGRAFÍA DEL PRIMER FRATRICIDIO

CAIN AND ABEL. ICONOGRAPHY OF THE FIRST FRATRICIDE

Fernando CANILLAS DEL REY

Profesor de la Universidad Alfonso X el Sabio

fercanillas@yahoo.es

Número ORCID: 0000-0002-3326-3494

Recibido: 1 de marzo de 2019

Aceptado: 23 de diciembre de 2019

Resumen: La narración del fratricidio de Abel a manos de Caín está recogida en el capítulo 4 del Génesis. Caín es el primogénito de Adán y Eva y se dedica a la agricultura, mientras que Abel es pastor. Ambos hermanos hacen sendos sacrificios a Dios. Abel le ofrece un primogénito de su rebaño y grasa, y Caín los frutos de la tierra. Dios mira con agrado al sacrificio de Abel y no al de Caín. Este se enfada y es reprendido por Dios. Caín lleva a Abel al campo y lo mata. Dios pregunta a Caín por el paradero de su hermano y niega saberlo. Dios recrimina el acto que ha hecho y lo maldice con una vida errante y estéril.

Este tema fue muy popular en el arte medieval debido al dramatismo iconográfico y a las implicaciones didácticas derivadas del correcto sacrificio a Dios, del pecado de la envidia y del primer asesinato de la humanidad. Este tema anticipa la figura del martirio de Cristo. En este trabajo se analizan las características iconográficas de este episodio y su influencia por los relatos extra-bíblicos y textos hebreos, cristianos y musulmanes.

Palabras clave: Caín, Abel, fratricidio, Génesis, Antiguo Testamento, Iconografía cristiana.

Abstract: The narration of Abel's fratricide at the hands of Cain is recorded in chapter 4 of Genesis. Cain is the firstborn of Adam and Eve and is engaged in agriculture, while Abel is a shepherd. Both brothers make sacrifices to God. Abel offers him a firstborn of his flock and fat, and Cain the fruits of the earth. God looks with pleasure at Abel's sacrifice and not Cain's sacrifice. He gets angry and is rebuked by God. Cain takes Abel to the field and kills him. God asks Cain about his brother's whereabouts and denies knowing it. God recriminates the act he has done and curses him with a wandering and sterile life.

This theme was very popular in medieval art due to the iconographic drama and the didactic implications derived from the correct sacrifice to God, the sin of envy and the first murder of the humanity. This theme anticipates the figure of the martyrdom of Christ. This paper discusses the iconographic characteristics of this episode and its influence by the extra-biblical legends and hebrew, christian and muslim texts.

Key words: Cain, Abel, fratricide, Genesis, Old Testament, Christian iconography.

Atributos y formas de representación

La narración del fratricidio de Caín y Abel es uno de los episodios veterotestamentarios más reconocidos en la iconografía cristiana ya que tiene gran expresividad y capacidad doctrinal. La estructura principal de la perícopa está marcada por la ofrenda a Dios, el acto del fratricidio y la reprobación de Dios a Caín. También podemos encontrar momentos previos junto a sus padres Adán y Eva realizando sus actividades laborales o cotidianas, y otros posteriores no referidos en el texto bíblico, como se señalará más tarde.

La representación más frecuente es el propio acto del fratricidio en el que Caín ataca a Abel y lo asesina. Normalmente, Caín golpea a su hermano con algún objeto. En el texto bíblico no se especifica la naturaleza del mismo (Gn. 4,8), lo que ha dado pie a que los autores plasmen gran número posibilidades con mayor o menor base teórica. Entre las armas representadas encontramos palo, piedra, maza, rama, guadaña, azada, pala, hacha, quijada, espada, cuchillo e incluso por mordedura. En el arte bizantino e islámico se emplean objetos como la piedra, mientras que en el arte occidental se usa el palo o aperos agrícolas¹ (guadaña, pala o azada) relacionados con la profesión de Caín (Gn. 4,2).

La utilización de la quijada (de asno o camello) como arma se inicia en el segundo cuarto del siglo XI, en el manuscrito iluminado de Aelfrico de la paráfrasis del *Pentateuco* y *Josué*² (fig. 1). Posteriormente, se extenderá hacia territorio irlandés donde se puede observar en textos o en cruces de piedra. El salto de esta iconografía al continente se hace de manos del *Salterio de Leyden* (principios del s. XIII). Éste es regalado al rey San Luis, pasando así esta representación a Francia; a continuación, aparece en distintos países hasta convertirse en iconografía arraigada y extendida en el tiempo. La explicación de su uso es tema de debate. Se especula con que podría estar relacionada con la quijada usada por Sansón contra los filisteos (Jueces 15,14-17)³. Hay autores que lo consideran un error en la transcripción de copistas ingleses, un intento de mostrar la imagen de la maldad-voracidad de

¹ SCHAPIRO, Meyer (1942): pp. 205-212.

² Cotton ms. Claudius B IV, fol. 8v, s. XI, British Library, Londres.

³ HENDERSON, George (1961): pp. 108-114.

Caín⁴ o una traslación de imágenes egipcias de guadañas hechas con mandíbulas, cuya iconografía fue recogida por monjes para ser reproducidas en el texto inglés⁵.



Fig. 1 - Caín matando a Abel con una quijada. Aelfrico de la paráfrasis del *Pentateuco* y *Josué* (Cotton ms. Claudius B IV, fol. 8v, British Library, Londres), segundo cuarto del siglo XI (detalle). Fuente:

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r

La representación de Caín mordiendo en el cuello de Abel aparece en la *Biblia del Duque de Alba* (fig. 2) o en el coro de la Colegiata de Belmonte. Tiene su origen hebreo en el libro de *Zohar* en donde se señala que Caín mató a Abel como una serpiente⁶. Además, en leyendas hebreas se relata que Eva soñó que Caín tenía en la boca la sangre de Abel que bebía con avidez⁷.

La escena puede situarse en el campo (Gn. 4,8), en donde se observa vegetación o árboles. Abel está rodeado de ovejas o llevando una a hombros. Esto mostraría su doble condición de pastor y de víctima. Los personajes suelen ser similares en su fisonomía y ropaje para representar que son hermanos. A veces, Caín tiene barba y Abel es imberbe mostrando que el primero era el mayor. Abel suele estar en el suelo y Caín está al lado golpeándolo con un objeto, mientras le sujeta un brazo o el pelo, o lo pisa. Encontramos escenas en las que lo golpea por detrás reflejando la cobardía del personaje. En muy pocas ocasiones aparece una escena de lucha entre hermanos, como en la portada de la iglesia de Santa María la Real (s. XII)⁸ o en la *Biblia de Burgos* del s. XIII (fig. 3). La sangre de Abel que aparece sobre

⁴ ARAGONES ESTELLA, Esperanza (2002): pp. 7-82.

⁵ BARB, Alphons A. (1972): pp. 386-389.

⁶ YISRAELI, Oded (2016): pp. 56-74.

⁷ GINZBERG, Louis (1968): pp. 105-118.

⁸ GINES SABRAS, María Antonia (1988): pp. 7-50.

la piedra se relaciona con el sacrificio ritual que prefigura la muerte de Cristo y con textos judíos en los que se indica que ese terreno quedaría yermo⁹.



Fig. 2 - Sacrificios de Caín y Abel con la predilección de Dios. Caín matando a Abel mordién-dole en el cuello. Reprobación de Dios. *Biblia de Alba o de Arragel* (fol. 29), Palacio de Liria, Madrid, 1422-30. Fuente: <https://anagasto.files.wordpress.com/2012/01/cain-and-abel.jpg>

La ropa puede ser distinta. Caín viste saya corta y Abel lleva túnica que se equipara con la de apóstoles y mártires como se aprecia en el capitel de Santo Domingo (fig. 4). En ocasiones, Caín lleva un gorro puntiagudo o cónico para representar a los judíos, frente a Abel que sería gentil¹⁰. Siguiendo con esta analogía, encontramos la imagen de Caín besando a Abel previo a su

⁹ SCHAPIRO, Meyer (1942), pp. 205-212.

¹⁰ REAU, Louis (2007) [ed. Original 1955-1959]: pp.119-129.

crimen en biblias moralizantes a partir del siglo XIII¹¹. Este hecho no aparece en el texto del Génesis. Su objetivo es establecer un paralelismo entre la muerte de Abel a manos de Caín y la de Jesucristo debido a los judíos¹². Se representa este doble episodio en la iconografía. Caín besa a Abel y, en otra imagen, lo asesina. A la par vemos a Judas dando el beso traidor a Jesucristo (Mt. 26, 47-50; Mc. 14, 43-46 y Lc. 22, 47-48) y al lado Jesús crucificado mientras los judíos contemplan de manera culposa la escena (fig. 5). Abel prefigura la imagen de Jesús. Ambos son víctimas inocentes, a manos de judíos y de Caín. De este modo, éstos son equiparados en su felonía.

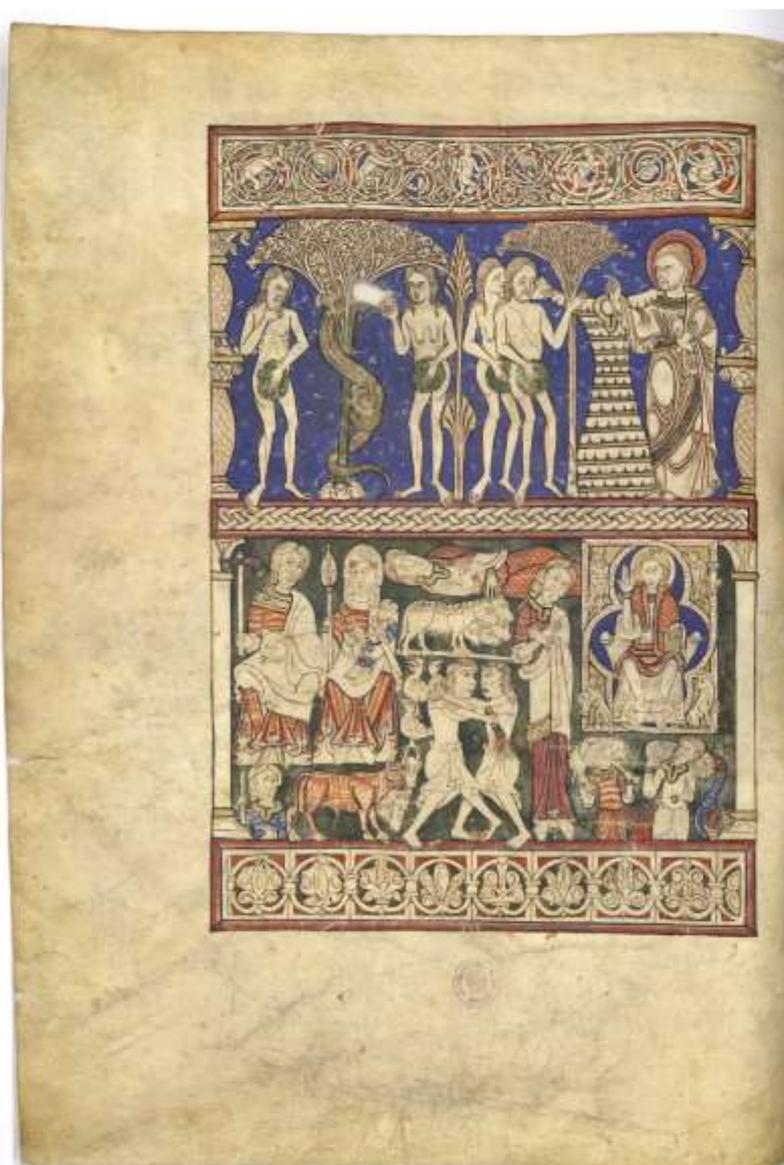


Fig. 3. - Caín y Abel peleando, Caín clava un cuchillo en el costado de Abel. *Biblia de Burgos* (ms. 173, fol. 12v), Biblioteca pública de Burgos, segunda mitad del siglo XII. Fuente: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=20335>

¹¹ LOWDEN, John (2011): pp. 35-53.

¹² Ms Bodley 270b, fol. 8r, Bodleian Library, Oxford. El texto del medallón 6 dice: "Caym qui occidit Abel fratrem suum significat Iudeos qui Dominum Ihesum Christum crucifixerunt".



Fig. 4 - Ofrendas de Caín y Abel, Caín matando a Abel con Dios como testigo. Capiteles de la portada de la Iglesia de Santo Domingo, c. 1170 (Soria). Fuente: foto del autor.

En la mayoría de las ocasiones, la imagen del fratricidio sólo muestra a los dos personajes. En algunas aparece un ángel al lado de Abel y un diablo cercano a Caín. De manera más infrecuente, vemos a Dios contemplando el fratricidio o a un ángel, como ocurre en el manuscrito hebreo *Golden Haggadah*¹³, evitando así el pecado de idolatría.

Al lado se puede representar el altar en el que hicieron el sacrificio a Dios y que fue el detonante del crimen. Caín ofreció como oblación frutos de la tierra mientras que Abel ofreció un cordero primogénito y grasa (Gn 4,3-4). Durante el periodo tardomedieval, el acto del fratricidio suele estar acompañado de la representación del sacrificio, vinculando éste de manera causal al primero. Así se quiere manifestar la disconformidad ante las ofrendas que ofrece Caín a Dios y como éste recibe con gusto las de Abel (Gn. 4, 4-5). Señalamos que la ofrenda de Abel es un cordero que suele elevar hacia el cielo y la ofrenda de Caín suele ser un ramo de espigas de trigo, aunque puede estar mezclado con malas hierbas para indicar su mala calidad (fig. 6). Abel suele estar a la izquierda y Caín a la derecha de la escena¹⁴, de modo que Abel quedaría a la derecha de Dios. El sacrificio suele realizarse sobre una o dos aras, aunque puede omitirse y hacerse por elevación hacia el cielo. En algunas obras, Caín da su ofrenda sin cubrir sus manos con un paño, a diferencia de Abel que tiene las manos veladas, mostrando como el óbolo de Caín era de peor naturaleza o intencionalidad. En ocasiones el diablo está cerca de él, como se ve en la iglesia de Gammelgarn de Suecia (s. XIV), donde Caín ofrece un ramo de trigo a Dios

¹³ Add ms. 27210, fol. 2v, s. XIV, British Library, Londres.

¹⁴ PAUL-HENRI, Michel (1958): pp. 194-199.

y otro al diablo que está detrás de él. Dios suele ladear su cara o indicar con su mano que el sacrificio de Abel es más propicio frente al de Caín. En ocasiones vemos que el humo del sacrificio adecuado asciende al cielo mientras que el otro no asciende y se dirige al suelo. En la *Biblia del Maestro de Jean de Mandeville*¹⁵ (1360-70) observamos la repetición de la figura de Dios sobre el altar del sacrificio, mostrando a Dios sonriente que mira a Abel y a Dios disgustado que se tapa la cara ante la ofrenda de Caín. A veces Abel está nimbado y arrodillado, mientras que Caín está de pie y sin nimbo.

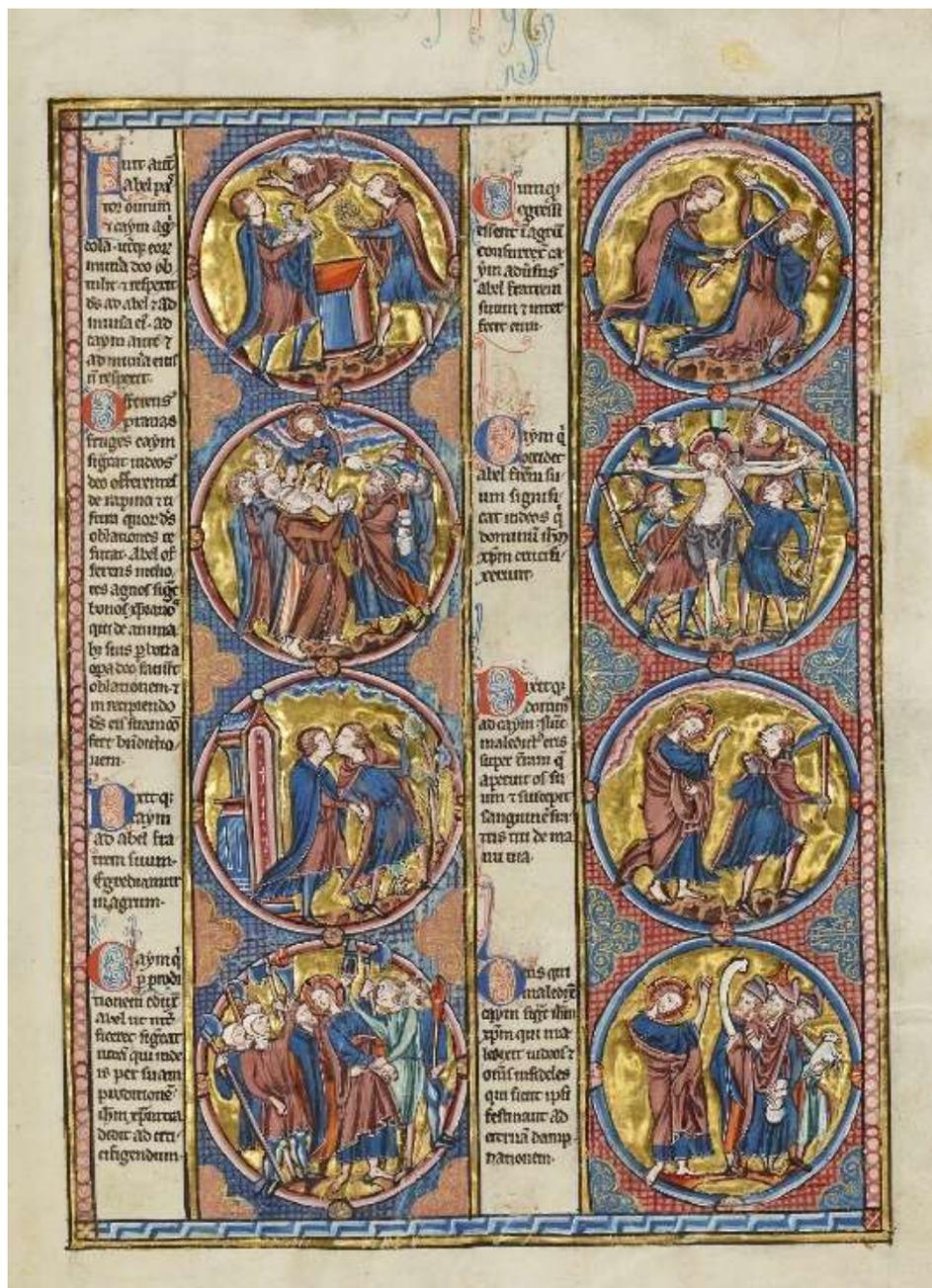


Fig. 5 - El beso de Caín a Abel y el de Judas a Cristo. Biblia moralizada de la Biblioteca Bodleian (ms. Bodl. 270b), realizada en Francia, año 1236-75. Fuente: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/798c4a89-99d1-42b0-9633-0630265227ef>

¹⁵ Getty Museum ms. 1, v. 1, fol. 11, Getty Museum, Los Ángeles.



Fig. 6 - Ofrendas de Caín y Abel. Capitel del Monasterio de *Moutiers-Saint-Jean*, Francia, 1125-1130.

Fuente:

<https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/48994189?width=3000&height=3000>



Fig. 7 - Ofrendas de Caín y Abel y fratricidio de Caín. Fachada del ábside de Iglesia de Schöngrabern, Austria, primer tercio del siglo XIII. Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Pfarrkirche_Sch%C3%B6ngrabern%2C_Figuren_an_der_Apsis-5975.jpg?uselang=fr

Señalamos por su interés la composición iconográfica de la portada de la iglesia de Schöngrabern (Austria). Aquí vemos a Dios sedente, Caín a su derecha ofreciendo frutos de la tierra y Abel a su izquierda entregando un cordero. Más a la izquierda se repite la figura de Caín que le agarra para golpearlo, de modo que se fusiona la ofrenda con el fratricidio (fig. 7).

También se figura el ciclo completo que incluye la censura de Dios y la expulsión de Caín. Lo encontramos en el marfil del Museo del Louvre, donde se aprecia la figura de Dios-Cristo, o en la *Biblia de Alba*¹⁶, en donde Dios dirige su mano reprobatoria hacia Caín en actitud cobarde (fig. 8). No es raro que Caín siga llevando el arma del crimen ratificando su culpabilidad, como ocurre en el mosaico de la catedral de Monreale (s. XII-XIII). Además, observamos a un Abel desnudo y ensangrentado clamando a los pies de Dios. Será en el periodo bajomedieval, cuando se diversifique la iconografía y se amplifiquen los ciclos bíblicos¹⁷.



Fig. 8 - Ciclo del Caín y Abel con ofrendas, fratricidio y reprobación de Dios. Panel de marfil de la Catedral de Salerno, Italia, 1084. Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Ivory_Cain_Abel_Louvre_AO4052.jpg

Es interesante la figuración del entierro de Abel, que no se señala en el texto bíblico pero que sí se ha reflejado por Flavio Josefo o en textos como el *Comentario del Génesis de San Efrén* (s. IV) o el *Libro de Adán y Eva* (s. V-VI). En este texto, se indica que Caín escondió su cuerpo, siendo enterrado entre mazorcas de maíz o en un hoyo cubierto por polvo¹⁸. En Occidente esta iconografía aparece desde el siglo VIII hasta el XIV en diversos soportes. Destacamos el ciclo figurativo de la portada de la iglesia del monasterio de Ripoll, donde se muestra la ofrenda de Caín y Abel, Caín matando a Abel y el

¹⁶ GARCIA MOLINA, Keyla (2018): pp. 119-146.

¹⁷ BENIDZE, Maïa (2012): pp. 173-180.

¹⁸ GUTMANN, Joseph (1982): pp. 92-98.

entierro de Abel. Podemos ver a Caín cavando la tumba con una azada (el crimen lo hace con una maza) mientras Abel yace en el hueco, tapado por piedras y del que sólo asoma la cabeza (fig. 9).



Fig. 9 - Caín sepultando a Abel. Intradós del pórtico del monasterio de Santa María de Ripoll, mediados del siglo XII (Girona). Fuente:

<https://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/5118382773/in/photostream/>

Señalamos, por su frecuencia, la asociación iconográfica entre el episodio del fratricidio y del diluvio universal. Con éste se acaba con la maldad instaurada en la tierra y que se inicia con el fratricidio (Gn. 6, 5-7), cuyo ejemplo apreciamos en las vidrieras de la catedral alemana de Ulm (1430).

Por último, encontramos algunas obras en las que se amplía el ciclo narrativo, como la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela, que muestran la muerte accidental de Caín a manos de su descendiente Lamec. Esta narración procede de leyendas hebreas¹⁹ y no aparece en el texto del Génesis. Su iconografía se introduce en el arte a partir del siglo XI²⁰. Lamec, que es descendiente de Caín, tiene mal la vista y sale a cazar con un joven guía. Caín está entre árboles y el ayudante induce a que Lamec lo confunda con un animal, matándolo al dispararle una flecha. El episodio termina con la muerte del joven a manos de Lamec.

Fuentes escritas

La fuente principal que recoge la historia y el fratricidio de Caín y Abel es el capítulo 4 del *Génesis*²¹, del que destacamos el texto principal:

Adán conoció a Eva, su mujer, que concibió y dio a luz a Caín. Y ella dijo: «He adquirido un hombre con la ayuda del Señor». Después dio a luz a Abel, su hermano. Abel era pastor de ovejas, y Caín cultivaba el suelo.

Pasado un tiempo, Caín ofreció al Señor dones de los frutos del suelo; también Abel ofreció las primicias y la grasa de sus ovejas. El Señor se fijó en Abel y en su ofrenda, pero no se fijó en Caín ni en su ofrenda; Caín se enfureció y andaba abatido. El Señor dijo a Caín: «¿Por qué te enfureces y andas abatido? ¿No estarías animado si obraras bien?; pero, si no obras bien, el pecado acecha a la puerta y te codicia, aunque tú podrás dominarlo».

Caín dijo a su hermano Abel: «Vamos al campo». Y, cuando estaban en el campo, Caín atacó a su hermano Abel y lo mató.

El Señor dijo a Caín: «¿Dónde está Abel, tu hermano?». Respondió Caín: «No sé; ¿soy yo el guardián de mi hermano?». El Señor le replicó: «¿Qué has hecho? La sangre de tu hermano me está gritando desde el suelo. Por eso te maldice ese suelo que ha abierto sus fauces para recibir de tus manos la sangre de tu hermano. (Gn. 4, 1-11)

En el Antiguo Testamento, tenemos la cita de Sab. 10, 3 que nos señala la maldad de Caín como causa de su fratricidio. Y en Ex. 13, 11-13 se indica cómo debe ser un sacrificio correcto: "...el primer parto de tu ganado, si es macho, pertenece al Señor".

En el Nuevo Testamento, encontramos varias referencias al capítulo de Génesis. En *Carta a los Hebreos* (Heb. 11,4; 12,24) se señala que Abel, por su fe, ofreció un mejor sacrificio que Caín lo cual hizo que fuese el predilecto de Dios. También correlaciona la sangre derramada por Abel con la de Jesús. En Mateo (Mt. 23,34-35) y en su análogo Lucas (Lc. 11,51) se insiste en la sangre de Abel como iniciadora de un proceso en el que otros seguirán ese camino del martirio hasta la llegada de Jesús. En la *Primera Carta de Juan* (1 Jn. 3,12) se indica que Caín era malo y esa era la causa del crimen, frente a

¹⁹ PEREZ GOMAR, Diego (2015): pp. 13-32.

²⁰ LOZANO LOPEZ, Esther (2007): p. 481.

²¹ PEREZ GONDAR, Diego (2010): pp. 5-75.

la bondad de las acciones de Abel. En este tema también se insiste en *Carta de Judas* (Jd. 11); aquí además se compara a Caín con falsos profetas.

La vida de Caín y Abel, incluido el fratricidio, aparece en textos apócrifos del Antiguo Testamento. En el *Libro de los Jubileos* (Jub. 4,3) se señala que la causa fue la no aceptación de su sacrificio y que sucedió en el campo²², lo cual es una aclaración más del texto veterotestamentario que sólo indicaba que Caín llevó a Abel afuera²³ y que ha sido reflejado en la iconografía repetidamente. En la *Vida de Adán y Eva* (versión latina) se señala que Eva tuvo el presagio de que Caín mataría a Abel ("...tuve la visión de que Caín manoseaba la sangre de tu hijo Abel y se la tragaba")²⁴ por lo que los separaron y tuvieron trabajos diferentes, aunque al final se consumó el fratricidio. En la versión griega, se indica que a pesar de los intentos de Caín por ocultar el cuerpo de Abel, la tierra no lo aceptaba ("No aceptaré un cuerpo compañero hasta que venga a mí el barro que se me quitó y fue modelado sobre mí")²⁵. En el *Testamento de Adán*²⁶ se indica que la causa del asesinato de Caín fue por celos hacia la hermana de Abel. Esta explicación parte de textos hebreos que señalan que Caín y Abel nacieron con hermanas mellizas, llamadas Leboda y Qalimat²⁷. Eva quiso que Caín se uniera a Qalimat y Abel a Leboda. Caín prefería a su melliza porque era muy bella, pero la unión estaba vedada por haber nacidos juntos. Esta negativa, unida al rechazo de la ofrenda, hizo que Satán entrara en Caín y cometiera el asesinato que consumó con un golpe con una piedra²⁸. Este arma también es mencionada en el *Libro de los Jubileos* como la causante de la muerte de Abel, pero, además, añade que será también una piedra la causante de la muerte de Caín, al caerle su casa encima (*Jub. 4, 31-33*). Caín y Abel aparecen en los *Testamentos apócrifos*²⁹ de *Abraham, Benjamín e Isacar* pero no presentan aportaciones a la iconografía del tema. El episodio del entierro de Abel se refleja en la *Vida de Adán y Eva*, donde se indica que tras su asesinato la tierra no lo aceptaba hasta que no hubiera muerto Adán y fuera enterrado primero³⁰.

²² Jub 4,3: "Lo mató en el campo, y su sangre clamó de la tierra al cielo, quejándose por el muerto". *Apócrifos del Antiguo Testamento* (1983): pp. 90-94.

²³ En los textos actuales Caín dice: "Vamos al campo".

²⁴ *Ibid.*, p. 340.

²⁵ *Ibid.*, p. 336.

²⁶ *Ibid.*, p. 434.

²⁷ PAPANICOLAOU, Linda Morey (1981): pp. 179-189. En las vidrieras de la Catedral de Tours (s. XIII) se observa a Caín y a Abel con sendas parejas.

²⁸ Ms. M.500 fol. 6v, Morgan Library, Nueva York. En este bestiario persa del siglo XIII se aprecia a Abel dormido bajo un árbol y a Caín de pie con una gran piedra sobre su cabeza con la que va a golpear a su hermano. En la rama del árbol un pájaro se abalanza sobre otro.

²⁹ DÍEZ MACHO, Alejandro (1983): t. V, pp. 95, 155 y 504.

³⁰ "No aceptaré un cuerpo compañero hasta que venga a mí el barro que se me quitó y fue modelado sobre mí" [DÍEZ MACHO, Alejandro (1983): p. 336].

En el Corán encontramos una referencia a la historia de ambos hermanos en la Sura 5, conocida como "la mesa servida o Al-Ma'idah"³¹. En este capítulo, probablemente influido por la midrash hebrea, se señala que un cuervo entierra a otro y sirve para que Caín sepa qué hacer con el cadáver de Abel. Esto ha sido reflejado en obras como *Historia de los Patriarcas y los Profetas* del siglo XI (fig. 10) en la que vemos a Caín llevando a cuestas a su hermano Abel muerto hacia donde un cuervo está matando a otro.



Foto. 10 - Caín portando a Abel muerto, mientras un pájaro mata a otro. *La Historia de los Patriarcas y los Profetas*, s.XI, BnF. Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Cain_and_abel_islamic_manuscript.jpg?uselang=fr

En la tradición midriáshica³² de los textos masoréticos encontramos numerosas referencias a Caín y Abel que interpretan el texto original. Así en

³¹ *El Corán* [Traducido por: VERNET, Juan (2017)]: pp. 94-95.

³² SNYMAN, Gerrie F. (2016): pp. 601-632.

libros como *Génesis Rabbah* o en los Targumin indican que Caín era fruto impuro de la relación entre Eva y Samael la serpiente que la engañó. Esto explicaría su maldad y cómo puede aparecer mordiendo a su hermano en el cuello "como una culebra", como se señaló previamente en el *Libro de Zohar*³³ y que ha sido reflejado en la iconografía. Su oblación es impura porque sus frutos están vinculados al fruto del árbol de Adán y por eso es repudiada por Dios. Ésta se realiza en el día 14 del mes de Nisán, cuando se celebra la pascua judía y que correspondería a la primavera. En otros textos se indica que la causa del rechazo a la ofrenda se debe a que se debería haber hecho un sacrificio animal y no ofrecer uno de baja calidad³⁴. Se indica que la mezcla de frutos de la tierra como el lino y los higos³⁵ estaba prohibida, lo cual se refleja en la *Biblia historiada de Guiart des Moulins*³⁶. El *Tárgum Pseudo-Jonathan (Tg Ps-J)* nos indica que a Dios le agradó la ofrenda de Abel y le dirigió una cara amistosa. El *Génesis Rabbah* especifica que el crimen se realizó en el campo y que hubo una lucha entre los hermanos. El arma sería un palo o una piedra. El *Tg Ps-J* especifica que fue con una piedra, e incluso que el golpe mortal se realizó en el cuello³⁷.

Entre los autores judíos que servirán de soporte para los padres de la Iglesia, señalamos a Filón de Alejandría. Éste correlaciona el nombre de Caín, que significa "posesión", con su naturaleza perversa al querer todo para sí, lo cual implicaría que antes del sacrificio ya era culpable³⁸. También Flavio Josefo³⁹ califica a Caín de perverso, avaro y codicioso. Por ello ofreció una ofrenda de peor calidad formada de productos de la tierra y fruta de los árboles frente a la de Abel que era de leche (en el texto del Génesis se habla de grasa, Gn. 4,4) y de los primeros productos del rebaño. Señala que escondió el cuerpo tras el fratricidio, dato no indicado en el texto original. Es interesante que indique que Dios preguntaba por la desaparición de Abel porque no lo veía desde hace unos días y "siempre los había observado conversando juntos".

Dentro de los textos de la patrística, muchos autores se ocupan de este primer pecado contra el hombre. Con esta tarea hermenéutica buscan aclarar las causas que provocaron el crimen y como éste, en último extremo, se proyecta prefigurando el martirio de Cristo. Todo ello dentro del proyecto exegético que estaba construyendo los pilares de la iglesia cristiana de esa época y que, posteriormente, usaría la iconografía como vehículo doctrinal. En este sentido, el conflicto Caín-Abel supera la psicomaquia del bien frente al mal y se enriquece con la exégesis que incluye temas como el pecado, la

³³ *El Zohar* [Traducido por: DUJOVNE, León (1978)]: pp. 148-151.

³⁴ BERMAN DE PROPHETIS, Peggy (2006).

³⁵ En el Testamento de Adán, Set pregunta a su padre cuál fue la fruta prohibida y éste señala que fue el higo. [DÍEZ MACHADO, Alejandro (1983): p. 433].

³⁶ Harley 4381, fol. 9v, año 1403-4, British Library, Londres.

³⁷ GINZBERG, Louis (1968), pp. 105-118.

³⁸ FILÓN DE ALEJANDRÍA [Editado por: MARTÍN, José Pablo (2010)]: pp. 78-83.

³⁹ FLAVIO JOSEFO [Edición de: VARA DONADO, José (1997)]: pp. 53-55.

herejía, el diezmo o los judíos⁴⁰. Ambrosio de Milán escribió la obra *Caín y Abel*⁴¹, así como otras obras exegéticas como *El Paraíso o Noé* que tratan sobre el Génesis y que son un tratado homilético con una clara intencionalidad pastoral. El primer problema que se plantea es el rechazo al sacrificio de Caín. Ambrosio de Milán, continuando con la exégesis de Filón, señala la maldad como causa del rechazo de Dios, lo cual coincide con Orígenes, Ireneo de Lyon y Cipriano de Cartago que indican que Dios mira el alma y no las ofrendas del hombre⁴².

Existe una doble intención en la iconografía del sacrificio de Caín y Abel. Por una parte, el alma debe tener buenas intenciones, pero por otra parte se fomenta que el pueblo cumpla con sus obligaciones para con la Iglesia a través del diezmo⁴³. Éste, en muchas ocasiones, solía ser trigo, como el sacrificio de Caín. Otros autores indican que la causa del crimen fue la envidia, que pudo asociarse con emulación (Clemente Romano), con maldad (Ireneo de Lyon), con impaciencia (Tertuliano y Cipriano de Cartago⁴⁴) o con ira (Metodio). De modo que la iconografía de Caín tiene un papel semántico amplio.

Un tema muy importante es la prefiguración de la muerte de Abel con el martirio de Cristo, que es tratado por Clemente de Alejandría, Melitón de Sardes⁴⁵ y Orígenes, con lo que se emplea el Antiguo Testamento como justificación instrumental para llegar al Nuevo Testamento.

San Agustín equipara a Abel y a Caín con la ciudad de Dios y la de los hombres, estableciendo un paralelismo con el conflicto entre ciudades y el de Rómulo y Remo. Señala a la maldad de Caín como causa de su "envidia diabólica" responsable del homicidio (*La ciudad de Dios*, libro XV)⁴⁶. También se hace referencia a Caín como falto de caridad, que no debe ser envidiosa (Homilías sobre la primera carta de San Juan a los Partos, Homilía Quinta (1

⁴⁰ BRAUDE, Pearl F. (1968): pp. 15-28. En este artículo se muestran numerosos ejemplos de cómo se utilizó el sacrificio de Caín y Abel como instrumento doctrinal para fomentar el diezmo y para equiparar a Caín con judíos o herejes.

⁴¹ SAN AMBROSIO DE MILAN [Introducción, traducción y notas de: LÓPEZ KINDLER, Agustín (2013)]: pp. 172-258.

⁴² "Por ello no son los sacrificios los que purifican al ser humano, pues Dios no los necesita; sino la conciencia pura de quien lo ofrece es lo que santifica el sacrificio y hace que Dios los reciba como de un amigo" [SAN IRENEO DE LYON [Edición de GONZÁLEZ, Carlos (2000)].

⁴³ LOZANO LOPEZ, Esther (2007): p. 477.

⁴⁴ CIPRIANO, Tascio Cecilio [Edición de: CAMPOS, Julio (1964)]: p. 310.

⁴⁵ MELITÓN DE SARDES (s. II) [Edición de: IBÁÑEZ, Javier y Mendoza (1975)]. *En el capítulo Prefiguración y anuncio de la pasión de Cristo señala: "Pero ya el Señor previamente ya había dispuesto sus propios sufrimientos en los patriarcas y en los profetas..." Más adelante escribe: "Pues si quieres que el misterio del Señor aparezca, dirige tu mirada hacia Abel similarmente matado..." y concluye hablando sobre la pasión de Cristo: "El (Cristo) es quien fue matado en Abel".*

⁴⁶ SAN AGUSTIN DE HIPONA (412-426) [Edición de: DEL RÍO, Santamarta (2009)]: pp. 584-598.

Jn 3,9-18). Se equipara a Caín con el pueblo judío: "Y así el hermano mayor asesina a Abel, el menor; el pueblo judío, el mayor, da muerte a Cristo, cabeza del pueblo menor; a aquél en el campo, a éste en el calvario" (*Réplica a Fausto, el Maniqueo*, Libro XII, 9)⁴⁷. También señala: "Caín, el hermano mayor, que asesinó al menor, recibió un signo... los judíos han continuado con su propio signo" (*Comentario al Salmo 39*, 13)⁴⁸. En su crítica a los cainitas, señala que honran a Caín por su gran fortaleza y lo equipara a Judas que es considerado como divino y beneficioso al traicionar a Cristo (*Las herejías, dedicado a Quodvultdeo*)⁴⁹. Señalamos que en su *Comentario al Salmo 48* indica que el crimen fue realizado por la noche porque "los rectos los dominarán por la mañana", algo que no ha sido reflejado en la iconografía. Analiza la causa del rechazo de la ofrenda de Caín e indica que Dios no necesita ofrendas y que "Es a nosotros a quienes aprovecha adorar a Dios, y no al mismo Dios." (*Carta 102*, III, 17)⁵⁰. Insiste en usar el Génesis como libro para prefigurar la venida de Cristo, y expone: "Dios le puso una señal para que nadie lo matase. Es esta la señal que tienen los judíos: conservan los residuos de su ley; se circuncidan, mantienen la observancia del sábado, inmolan la pascua, comen los panes ácidos. Se mantienen como judíos, no fueron exterminados, como necesarios que son a los gentiles que se han hecho creyentes. ¿Por qué? Para demostrarnos Dios su misericordia en nuestros enemigos." (*Comentario Salmo 58*, 21)⁵¹.

Cesáreo de Arlés establece una alegoría entre la Iglesia y la Sinagoga en la representación de la confrontación de diferentes parejas como son Caín y Abel o Isaac e Ismael y que figura el conflicto entre cristianismo y judaísmo⁵². Esto ha sido reflejado en algunas biblias moralizantes, como ya se ha señalado.

Numerosos textos se refieren a Caín y Abel buscando analogías para moralizar o adoctrinar a la gente. El Papa Inocencio III, impulsor de la cruzada albigense y contra otras corrientes heréticas, se refería a los judíos en la bula de 1208 en los siguientes términos: "...forzarán a los judíos a la servidumbre, ya que, como Caín, deben ser vagabundos hasta que su rostro se llene de vergüenza y busquen el nombre de Jesucristo"⁵³.

⁴⁷ SAN AGUSTIN DE HIPONA (354-430) [Traducción y notas de: LUÍS, Pío de (1993)]: pp. 177-184.

⁴⁸ SAN AGUSTIN DE HIPONA (354-430) [Edición de: MARTÍNEZ PÉREZ, Balbino (1970)]: pp. 740-741.

⁴⁹ SAN AGUSTIN DE HIPONA (354-430) [Traducción y notas de: LUIS, Pío de (1990)]: p. 56.

⁵⁰ SAN AGUSTIN DE HIPONA (354-430) [Versión, introducción y notas de: CILLERUELO, Lope (1951)]: p. 699.

⁵¹ SAN AGUSTIN DE HIPONA (354-430) [Versión, introducción y notas de: CILLERUELO, Lope (1951)]: pp. 456-481.

⁵² GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2013): pp. 13-27.

⁵³ BRAUDE, Pearl F. (1968): p. 16.

Dante Alighieri se refiere a Caín⁵⁴ para nombrar una de las rondas en el noveno círculo del Infierno de *La divina Comedia* (s. XIV). La denomina Caina, ya que representa a los traidores que atentan contra sus familiares.

A partir del siglo X se incluye a Abel en el *Martirologio* y en el Canon de la Iglesia aparece junto a Abraham y Melquisedec.

Extensión geográfica y cronológica

Desde el punto de vista geográfico, la iconografía del fratricidio se extiende por toda la Europa cristiana. Llega al norte hasta Irlanda, donde podemos ver representado el crimen en la Cruz de Muiredach (s. IX-X). Aquí se aprecia a Caín barbado asestando una cuchillada en la cabeza de Abel barbilampiño. Representan el primer pecado contra el hombre. Al lado están sus padres como causantes del primero contra Dios⁵⁵.

Resulta interesante señalar que, en algunas iglesias suecas y danesas, se ha encontrado la presencia de dos cuervos en el episodio del fratricidio. Esto parece derivar de leyendas musulmanas y judías en las que se relata que Caín no sabía cómo enterrar a Abel y lo aprendió al observar como un cuervo enterraba a otro en el suelo⁵⁶.

En cuanto a su extensión cronológica, en el arte paleocristiano, la iconografía se centra en la ofrenda a los dos hermanos, ya que se busca el ensalzamiento de la eucaristía⁵⁷. Así se juega con la idea de pastor-cordero, que luego será sacerdote-víctima. En el sarcófago de Arbres (primera mitad del s. IV) vemos a Caín y Abel haciendo dádivas a Dios sedente. En la catacumba de la Vía Latina (s. IV) se puede observar a Adán y Eva sentados junto Caín y Abel de pie portando las ofrendas. Aparecen episodios del Antiguo Testamento, entre los que destacamos, por su asociación iconográfica, a Sansón agitando la mandíbula del asno contra los filisteos.

En el arte bizantino comienza el desarrollo narrativo de la perícopa. En la Primera Edad de Oro, tenemos ejemplos en el *Pentateuco de Ashburnham o Pentateuco de Tours*⁵⁸. Aquí podemos apreciar un interesante ciclo de Caín y Abel que ocupa todo un folio en tres bandas de colores diferentes donde se desarrolla el nacimiento de Caín y Abel, la ocupación de ambos, la ofrenda a Dios, la predilección por Abel y el fratricidio (fig. 11). De la Segunda Edad de Oro, destacamos los mosaicos de la catedral siciliana de Monreale (s. XII) con cuidados detalles de la ofrenda y del fratricidio. Desde el cielo un rayo se dirige a Abel que ofrece un cordero con las manos veladas, mostrando la

⁵⁴ *La Divina Comedia, Infierno, Canto XX, 124-6*: "Ven: ya Caín el haz de espino inclina, / tras de Sevilla, y de la mar en la onda, / uno y otro hemisferio determina".

⁵⁵ MACALISTER, R. (1914): pp. 209-212.

⁵⁶ GUTMANN, Joseph (1998): pp. 137-142.

⁵⁷ MARTÍNEZ-FAZIO, Luis M. (1976): pp.459-521.

⁵⁸ Ms. Nouv. Acq. Latín 2334, fol. 6r, Bibliothèque Nationale de France, París.

predilección de Dios por Abel. Posteriormente vemos a Caín golpeándole con una rama en un fondo campestre.

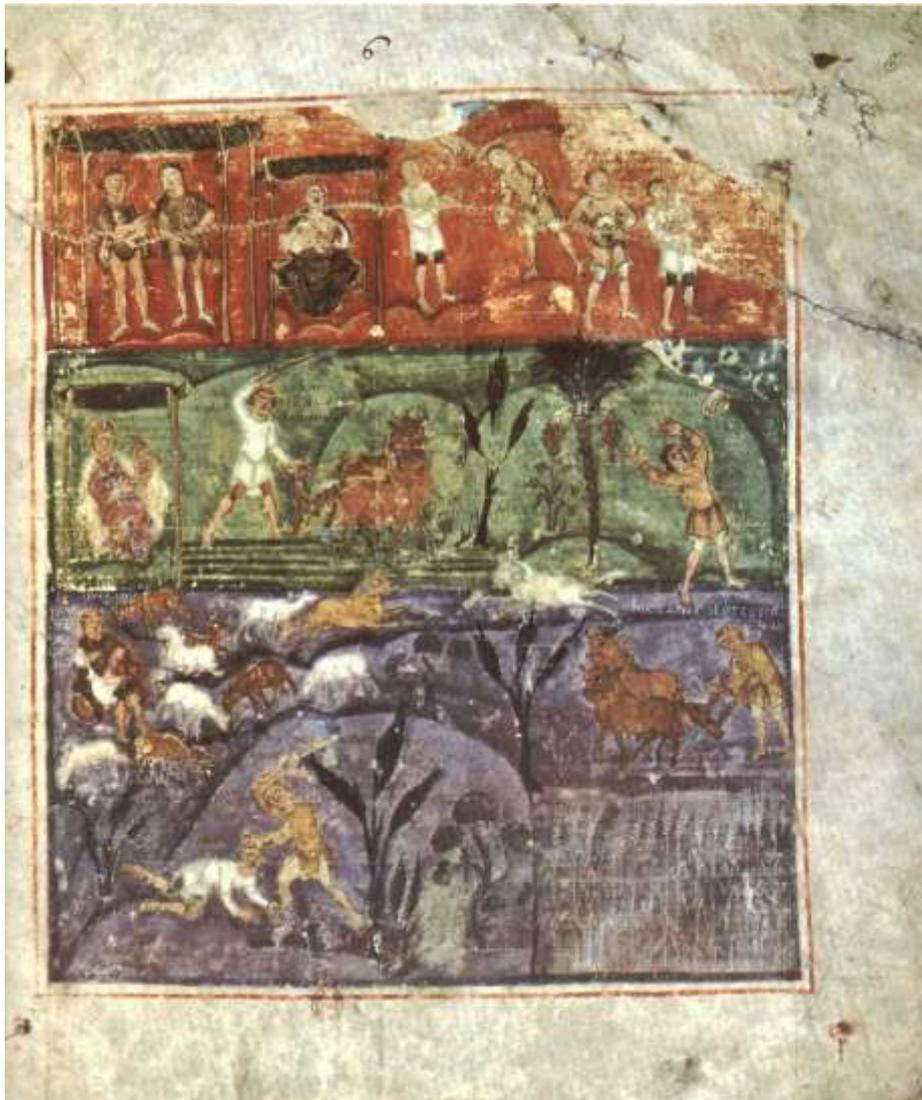


Fig. 11 - Ciclo de Caín y Abel. *Pentateuco de Tours o de Ashburnham* (BNF nouv. Acq.lat. 2334, fol. 6r), siglo V. Fuente:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/AshburnPenatuchtFolio006rCainAbel.jpg?uselang=fr>

En los albores del románico, tenemos dos ejemplos interesantes en la *Biblia de Ripoll*⁵⁹ y en la *Biblia de San Pedro de Roda*⁶⁰, ambos formalmente carolingios, pero de imaginería paleocristiana⁶¹. En el primero, se han querido ver similitudes con el pórtico del monasterio de Santa María de Ripoll de mediados del siglo XII⁶². Pero en la biblia, sacrificio y fratricidio van juntos, Abel lleva un cordero sobre sus hombros que ofrece a una *Dextera Domini* y Caín está a su lado golpeándole con una rama. En el pórtico, Abel ofrece el

⁵⁹ Vat. Lat. 5729, fol. 6r, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

⁶⁰ Latín 6(1), fol. 6r, Bibliothèque National de France, París.

⁶¹ YARZA LUACES, Joaquín (1990): p. 19.

⁶² PIJOAN, Joseph (1911-2): pp. 475-507.

cordero con las manos veladas y, en otra escena, Caín mata a Abel de rodillas y por la espalda con un objeto que parece una maza. En la Biblia de Roda vemos una iconografía menos definida. Se separa la ofrenda del sacrificio. No hay diferencias entre ambos personajes, como si se aprecia en la de Ripoll, con Caín barbado y Abel imberbe. Ambas biblias comparten que Abel lleva el cordero a hombros y es golpeado por detrás con una rama.

A partir del siglo XII, con el *Salterio de Canterbury*⁶³, será cuando se añada el altar a la iconografía del sacrificio. En esta obra resulta interesante la imagen de Abel muerto y como su alma sale de su boca para ser recogida por un ángel. En esta época, empiezan a penetrar influencias europeas en la Península, como encontramos en la *Biblia de Burgos*⁶⁴, donde se aprecian influjos ingleses y en donde hallamos una inusual lucha entre Caín y Abel, que ya ha sido comentada. Pero una de las relaciones más interesantes se produce entre la pintura mural de la sala capitular del monasterio de Santa María de Sigüenza (1196-1208) con la iconografía de la Biblia de Winchester (1160-80) en donde se comparte la quijada como arma y que parecen tener un autor común⁶⁵. Esto indicaría que la llegada de esta iconografía fue directa y no a través de Francia.

En el siglo XIII, la pujanza del arte desarrollado en Francia se disemina hacia Inglaterra y hacia la Península. Las obras ganan en composición, modelado y color como se aprecia en la *Biblia de San Luis* (1227-34). Tiene evidentes conexiones con el arte de las vidrieras con escenas dentro de medallones, como la escena de Caín antes del fratricidio que ya ha sido comentado⁶⁶. En el *Salterio de San Luis*⁶⁷ (1270-4) apreciamos la culminación de este periodo con escenas dentro de marcos arquitectónicos con decoración animal y vegetal, así como la estilización de imágenes que se muestran más animadas. El sacrificio se realiza en un altar, el humo se eleva a una *Dextera Domini* y el crimen se sigue realizando con un instrumento agrícola.

En el siglo XIV se produce un incremento de la creación de textos para particulares y representa la culminación de la iluminación de manuscritos. Los libros de Horas, seguidos de los salterios, se convierten en los más publicados y aparecen ilustradores laicos. Tenemos el ejemplo francés del *Breviario de Belleville*⁶⁸ (1323-1326) iluminado por Jean Pucelle con un estilo elegante y detallista con bordes del texto rodeados de decoración vegetal o grotesca entrelazada. Observamos a Caín que golpea por detrás a Abel en el cuello con una pala, entre dos altares con las ofrendas. En el ámbito inglés, destacamos el *Salterio de la Reina Mary*⁶⁹ (1310-1320) en el que se omite la

⁶³ Latín 8846, fol. 1r-1v, Bibliothèque Nationale de France, París.

⁶⁴ Ms. 173, fol. 12v, Biblioteca Pública de Burgos.

⁶⁵ YARZA LUACES, Joaquín (1990): pp. 13 y 19.

⁶⁶ LOWDEN, John (2011): pp. 35-53.

⁶⁷ Latín 10525, fol. 1v-2r, Bibliothèque Nationale de France, París.

⁶⁸ Latín 10483, fol. 24v, Bibliothèque Nationale de France, París.

⁶⁹ Royal 2B VII, fol. 4v, 5, 5v, British Library, Londres.

escena del sacrificio, el fratricidio se hace con la quijada y aparece el infrecuente episodio del enterramiento de Abel.

En la Edad Moderna, hallamos ejemplos tan significativos como las puertas del baptisterio de Florencia realizadas por Ghiberti, donde apreciamos todo el ciclo narrativo en una escena que ocupa la totalidad de un panel: Adán, Eva y Caín de niño, Caín con un yunto como labrador, Abel pastoreando ovejas, las ofrendas de los hermanos con Dios prefiriendo la de Abel, el fratricidio con una maza y Dios recriminando a Caín que todavía porta el arma homicida. Posteriormente, encontramos este tema del fratricidio en obras de Durero, Tiziano o Caravaggio en los que se explora el desnudo masculino idealizado a modo de dramatización del episodio veterotestamentario⁷⁰. Será en el Barroco cuando se plasmen más las posibilidades dramáticas del fratricidio y de la violencia como ocurre con Rubens y sus coetáneos. Posteriormente el tema será ampliado con desarrollos narrativos con el lamento de Adán y Eva o el destierro de Caín que indagan en temáticas naturalistas, alegóricas o psicológicas⁷¹.

Soportes y técnicas

La mayoría de los soportes y técnicas han sido empleados para plasmar el fratricidio de Caín y Abel y/o los episodios que representan el ciclo narrativo. Los encontramos tallado en piedra en sarcófagos en el arte paleocristiano, en capiteles en el románico, o en portadas del gótico. En mosaicos parietales en Oriente o en pavimentales como los de la catedral de Otranto, Italia (s. XII). En vidrieras como en la catedral de Ulm (Alemania) o en bronce como las puertas del siglo XI de la catedral italiana de San Zenón en Verona (s. XI) o las alemanas de la iglesia de San Miguel de Hildesheim (1015), que tiene similitudes con la biblia carolingia de Tours. También aparece en esmaltes como los del altar de Nicolás de Verdún en Klosterneuburg en Viena (s. XII) o en la silla de la Virgen de Jerusalén en Arjona, España (s. XIII). Y en innumerables Libros de Horas, Salterios o Biblias ilustradas, así como en eboraria, textiles o madera.

Precedentes, transformaciones y proyección

En la tradición y la mitología encontramos la presencia del mitema del fratricidio que en muchos casos refleja la dualidad entre el bien y el mal. En la mitología nórdica, está la muerte de Baldr a manos de su hermano ciego Höör. En la mitología persa, el conflicto entre los hermanos Fereydún. En la mitología griega está la muerte de Apsirto por su hermanastra Medea o la lucha entre Eteocles y Plinices que acabará con la muerte de ambos. Aquí

⁷⁰ MARSHALL, Cristopher R. (2013): pp. 167-176.

⁷¹ BENIDZE, Maïa (2012): pp. 173-180.

señalamos los más sugestivos por sus posibles influencias iconográficas o narrativas.

En la mitología egipcia, se relata el conflicto entre los hermanos Seth y Osiris. La envidia por los logros de Osiris y la naturaleza violenta y maligna de Seth hace que éste consume el fratricidio⁷².

En la tradición sumeria está la relación entre Dumuzi, pastor, enfrentado a Enkidu, labrador, como ocurre en nuestro relato, hecho que ejemplifica las desavenencias entre ambas profesiones y entre sumerios y acadios⁷³.

En la tradición persa encontramos el conflicto entre los hermanos Tur e Iraj que ha sido recogido por el poeta Ferdousí en *El libro de los Reyes* (también conocido como *Shahnaméh* o *Shah-Naméh*) del siglo X y donde pone de relieve la envidia por el reparto de los territorios de la herencia como causa del fratricidio, el cual se realiza con un arma blanca. En la tradición hebrea, Caín recibe el territorio y Abel los animales, estableciendo el paralelismo con la leyenda iraní, con el que también mantiene algunas similitudes iconográficas. Entre ellas, destacamos: lucha entre dos hermanos, cierta asimetría en los dones que reciben, envidia como motor del crimen, hermano mayor atacando al menor, agresividad y cobardía en el ataque, y coexistencia de ciertos elementos iconográficos en el lugar que evocan la causa del conflicto (altar en caso de Caín-Abel, corona o trono en el caso de Tur-Iraj). En la leyenda persa, el arma es siempre un cuchillo de hoja corta frente a la gran variedad de armas que aparecen en la representación bíblica⁷⁴, aunque hay algunas obras en las que se emplea un cuchillo y que se ha querido relacionar con la ritualidad del sacrificio del cordero. Esto se aprecia en el capitel del claustro de la Colegiata de Santa María de Alquézar (s. XII) (fig. 12) o en el friso esculpido de la fachada occidental de la catedral de Notre-Dame y San Castro de Nîmes, Francia, del siglo XI.

En la tradición romana⁷⁵, encontramos la rivalidad entre los gemelos Rómulo y Remo que fueron abandonados y amamantados por una loba. Construyeron una ciudad y apareció el conflicto al no poderse establecer quién era el primogénito para ostentar el poder. Remo saltó las murallas para burlarse de su hermano y Rómulo lo mató con una espada convirtiéndose en el fundador de la ciudad. Paradójicamente la iconografía más frecuente de este hecho se centra en que juntos fueron amamantados por una loba y obvia el fratricidio⁷⁶.

⁷² ARMOUR, Robert A (2018): pp. 59-76.

⁷³ MARTOS, Ana (2012): pp. 34-35.

⁷⁴ IGUAL CASTELLO, Cristina (2014): pp. 117-128.

⁷⁵ TITO LIVIO [Traducido por: DUARTE SÁNCHEZ, Antonio Diego (2016)]: pp. 1-7.

⁷⁶ MARSHALL, Christopher R. (2013): pp. 167-176.



Fig. 12 - Caín degollando a Abel Capitel del claustro de la Colegiata de Santa María, Alquézar, primera mitad del s. XII (Huesca). Fuente: <http://www.patrimoniodehuesca.es/wp-content/uploads/2015/09/17-cain-matanda-a-abel.jpg>

Prefiguras y temas afines

La literatura patrística relaciona la muerte de Abel como prefigura de Cristo, ya que es la primera víctima inocente de la humanidad. La ofrenda que hace a Dios es también una prefigura de la Eucaristía. Este tema fue representado en la basílica de San Vital de Rávena (s. VI), en donde observamos como Abel ofrece un cordero al cielo. Enfrente está Melquisedec en un altar con la copa sacramental y dos panes. Desde la parte superior, Dios muestra su mano para recoger las ofrendas. En esta composición, Abel es oferente del Cordero, pero él mismo representa la primera víctima de la humanidad. En la basílica de San Apolinar en Classe (s. VII), Abel es emparejado con Abraham que es considerado sacerdote por la exégesis judía⁷⁷ y está con su hijo Isaac que prefigura a Cristo como víctima inocente.

Posteriormente, el ciclo narrativo añade a la perícopa el fratricidio y la reprobación de Dios, que se amplifica con episodios de la familia antes del fratricidio (como en la puerta de bronce de la catedral de San Zenón en Verona, Italia) y con episodios posteriores como la muerte de Caín a manos de Lamec.

⁷⁷ HERNANDEZ FERREIRÓS, Ana (2014): pp. 65-78.

Por último, la importancia de la figura de Abel es por ser prefigura de Cristo. Es pastor de ovejas como Cristo es el buen pastor de la humanidad. Ofrece un sacrificio a Dios con corazón puro, prefigurando la Eucaristía que establece Cristo en la Última Cena y con su propio martirio. Su muerte se debe a la maldad y envidia de su hermano Caín como lo fue la muerte de Cristo a mano de sus "hermanos".

Bibliografía

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (2002): "El mal, imaginado por el gótico", *Príncipe de Viana*, t. 63, n.º 225, pp. 7-82.

ARMOUR, Robert A. (2018): *Dioses y mitos del Antiguo Egipto*, Alianza, Madrid.

BARB, Alphons A. (1972): "Cain's Murder-Weapon and Samson's Jawbone of an Ass", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 35, pp. 386-389.

BENIDZE, Maïa (2012): "L'évolution de la représentation visuelle du mythe biblique de *Cain et Abel* aux XI-XIX siècles", *Speech and Context*, 1 (IV), pp.173-180.

BERMAN DE PROPHETIS, Peggy (2006): "Art as Midrash: Cain and Abel, The Offerings", *Academy for Jewish Religion*, 2 (1). Disponible en: <https://ajrsem.org/teachings/journal/5766journal/>

BRAUDE, Pearl F. (1968). "Cokkel in oure Clene Corn': Some Implications of Cain's Sacrifice", *Gesta*, Vol. 7, pp. 15-28.

EMERSON, Oliver F. (1906): "Legends of Cain, Especially in Old and Middle English", *PMLA*, 21 (4), pp. 831-929.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2013): "Iglesia y Sinagoga", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 9, pp. 13-27.

GARCÍA MOLINA, Keyla (2018): "La Biblia de Alba: Los temas antropomórficos de la presencia divina", *De Medio Aevo*, n.º 12, pp. 119-146.

GINES SABRAS, María Antonia (1988): "Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra", *Príncipe de Viana*, t. 49, n.º 183, pp. 7-50.

GINZBERG, Louis (1968): *The legends of the Jews*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia.

GUARDIA, Milagros (2016): "Iratusque est Cain vehementer... Cain Being Wroth: a Gap in the Iconographic Transmission in the Pyrenees, *Convivium*, t. 3, n.º 2, pp 136-153.

GUTMANN, Joseph (1982): "Cain's burial of Abel: a jewish legendary motif in christian and islamic art", *Eretz-israel: Archaeological, Historical and Geographical Studies*, n.º 16, pp. 92-98.

GUTMANN, Joseph (1998): "On Biblical Legends in Medieval Art", *Artibus Et Historiae*, vol. 19, n.º 38, pp. 137-142.

HEIDER, Gustav A (1855): *Die Romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Oesterreich: Ein Beitrag zur christlichen Kunstarchäologie*, Gerold, Viena. Disponible en: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222352-1>

HENDERSON, George (1961): "Cain's Jaw-Bone", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 24, n.º 1/2, pp. 108-114.

HENNING, John (1946): "Abel's Place in the Liturgy", *Theological Studies*, t. 7, n.º 1, pp. 126-141.

IGUAL CASTELLO, Cristina (2004): "Tur e Iraj, Caín y Abel: Semejanzas iconográficas en la interminable lucha del mal y el bien", *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 6, pp. 117-128. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/4079/4474>

LOWDEN, John. (2011): "Inventing Biblical Narrative: The Kiss of Cain in the Bibles moralisées". En: OPACIC, Zoe y TIMMERMANN, Achim (eds.): *Image, Memory and Devotion; Architecture, Liturgy and Identity: Liber amicorum Paul Crossley, Brepols, Bélgica, vol 1*, pp. 35-53.

LOZANO LOPEZ, Esther (2007): *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, Tesis doctoral inédita, Universitat Rovira I Virgili.

MACALISTER, Robert. (1914): "The Cross of Muiredach", *Journal of the County Louth Archaeological Society*, t. 3, n.º 3, pp. 209-212.

MARSHALL, Cristopher R. (2013): "Oh Brother, What art thou? Beauty versus cruelty in Cain and Abel", *International Journal of Arts & Sciences*, t. 6, n.º 2, pp. 167-176.

MARTÍNEZ-FAZIO, Luis M. (1976): "La eucaristía, banquete y sacrificio, en la iconografía paleocristiana", *Gregorianum*, t. 57, n.º 3, pp. 459-521.

MARTOS, Ana (2012): *Breve historia de los Sumerios*, Nowtilus, Madrid.

PAPANICOLAOU, Linda Morey (1981): "The Iconography of the Genesis Window of the Cathedral of Tours", *Gesta*, t. 20, n.º 1, pp. 179-189.

PAUL-HENRI, Michel (1958): "L' iconographie de Caïn et Abel", *Cahiers de civilisation médiévale*, 1e année (n.º 2), pp. 194-199. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1958_num_1_2_1049

PÉREZ GONDAR, Diego (2010): "Estudio Exegético de Gn 4, 1-16", *Cuadernos doctorales: Teología*, n.º 56, pp. 5-76.

PÉREZ GONDAR, Diego (2015): "La historia de Caín y Abel en la tradición rabínica, cristiana y gnóstica", *Forma breve*, nº 12, pp. 13-32.

PIJOAN, Joseph (1911-1912): "Les miniatures de l'Octateuch a les bibliés romaniques catalanes", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, pp. 475-507.

REAU, Louis (2007) [ed. original 1955-1959]: *Iconografía del arte cristiano, Tomo 1, Vol 1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Serbal, Barcelona.

SCHAPIRO, Meyer (1942): "Cain's Jaw-Bone that did the First Murder", *The Art Bulletin*, t. 24, n.º 3, pp. 205-212.

SNYMAN, Gerrie F (2016): "Cain and Vulnerability: The Reception of Cain in *Genesis Rabbah* 22 and *Targum Onkelos*, *Targum Neofiti* and *Targum Pseudo-Jonathan*", *Old Testament Essays*, vol. 29, n.º 3, pp. 601-632. Disponible en: <http://www.scielo.org.za/pdf/ote/v29n3/13.pdf>

YARZA LUACES, Joaquín (1990): "La miniatura románica en España. Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol II, pp. 9-25.

YISRAELI, O. (2016): "Cain as the Scion of Satan: The Evolution of a Gnostic Myth in the Zohar", *Harvard Theological Review*, vol. 109, n.º 1, pp. 56-74.

Fuentes

Apócrifos del Antiguo Testamento [Edición de: DÍEZ MACHO, Alejandro (1983): *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Ediciones Cristiandad, Madrid].

CIPRIANO, Tascio Cecilio (c.200-258): *Obras completas* [Edición de CAMPOS, Julio (1964): *Obras completas*, Católica, Madrid].

El Corán [Introducción, traducción y notas de: VERNET, Juan (2017): *El Corán*, Planeta, Barcelona].

El Zohar [Traducción de: DUJOVNE, León (1978): *El Zohar*, Sigal, Buenos Aires].

FILÓN DE ALEJANDRÍA (c. 20 a.C. - c. 50 d.C.): *Obras completas* [Edición de: MARTÍN, José Pablo (2010): *Obras completas*, Trotta, Madrid, vol. II].

FLAVIO JOSEFO (c. 93-94): *Antigüedades judías* [Edición de: VARA DONADO, José (1997): *Antigüedades judías*, Akal, Madrid].

MELITÓN DE SARDES (s. II): *Homilía sobre la Pascua* [Edición de: IBÁÑEZ, Javier y Mendoza (1975): *Homilía sobre la Pascua*, Universidad de Navarra, Pamplona].

SAN AGUSTÍN DE HIPONA (354-430): *Cartas* [Versión, introducción y notas de: CILLERUELO, Lope (1951): *Obras completas*, vol. VIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid].

SAN AGUSTÍN DE HIPONA (354-430): *Encarnaciones sobre los salmos* [Edición de: MARTÍNEZ PÉREZ, Balbino (1970): *Obras completas*, vol. XX, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid].

SAN AGUSTÍN DE HIPONA (354-430): *Escritos contra los arrianos y otros herejes* [Traducción y notas de: LUIS, Pío de (1990), *Obras completas*, vol. XXXVIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid].

SAN AGUSTÍN DE HIPONA (354-430): *Escritos maniqueos. Contra Fausto* [Traducción y notas de: LUIS, Pío de (1993): *Obras completas*, vol. XXIII, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid].

SAN AGUSTÍN DE HIPONA (412-426): *La Ciudad de Dios* [Edición de: DEL RÍO, Santamarta (2009): *La Ciudad de Dios*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid].

SAN AMBROSIO DE MILÁN (c.340-397): *El Paraíso. Caín y Abel. Noé* [Introducción, traducción y notas de: LÓPEZ KINDLER, Agustín (2013): *El Paraíso. Caín y Abel. Noé*, Ciudad Nueva, Madrid].

SAN IRENEO DE LYON (130-202): *Contra los herejes* [Edición de: GONZÁLEZ, Carlos (2000): *Contra los herejes*, Conferencia del episcopado mexicano, México]

TITO LIVIO (59 a.C. - 17 d.C.): *Ab vrbe condita* [Traducción de: DUARTE SÁNCHEZ, Antonio Diego (2016): *La historia de Roma desde su fundación. Libros XXI a XXX*].

ICONOGRAFÍA DEL JUICIO FINAL EN LAS PORTADAS GÓTICAS HISPÁNICAS

ICONOGRAPHY OF THE LAST JUDGMENT ON HISPANIC GOTHIC FACADES

Irene PASCUAL ÁLVAREZ

Graduada en Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

irenepascualalv@gmail.com

Número ORCID: 0000-0003-0576-7553

Recibido: 2 de septiembre de 2019

Aceptado: 29 de octubre de 2019

Resumen: La creciente importancia que experimentó el Juicio Final durante el Medievo estuvo relacionada con la aparición de una nueva sensibilidad hacia la idea de la muerte y de la salvación del alma. Esta situación llevó a la Iglesia a utilizar el tema para advertir de las consecuencias que tendrían los actos realizados en vida tras la muerte del cuerpo. Para ello, se creó todo un programa iconográfico basado en fuentes de lo más diversas, tanto textuales como artísticas, que quedó plasmado en muchas de las portadas de acceso a los templos. De esta manera, se presentó a los fieles como un acontecimiento cercano, inevitable, inminente y real.

Palabras clave: Juicio Final, Apocalipsis, Psicostasis, Cristo, Nuevo Testamento.

Abstract: The growing importance of the Last Judgment during the Medieval period was related to the emergence of a new sensitivity about the idea of the death and the salvation of the soul. This situation led the Church to use the topic to warn of the consequences of acts performed in life after the death of the body. To do this, an iconographic program was created based on different sources, both textual and artistic, which was reflected in many temple accesses facades. In this way the faithful were imposed as a close event, inevitable, imminent, and real.

Keywords: Last Judgment, Apocalypse, Psicostasis, Christ, New Testament.

Introducción

La creencia del Juicio Final, como parte de la doctrina cristiana, quedó plasmada a través de dos fórmulas iconográficas diferentes: la del mundo

occidental y la del mundo oriental. En ambos territorios se creó una iconografía del Juicio que, al basarse en los mismos textos bíblicos, compartía muchos elementos. Sin embargo, eran mayores las diferencias, especialmente en la introducción y omisión de ciertas escenas. Estas diferencias se debieron a la utilización de fuentes propias de cada una de las tradiciones que, complementando al relato bíblico, crearon dos versiones iconográficas del mismo acontecimiento.

En este estudio nos centraremos únicamente en el análisis del programa iconográfico occidental del Juicio Final, así como en su utilización dentro de las portadas de acceso a las iglesias góticas de la península ibérica, analizando solo algunos de los ejemplos más significativos¹. La fórmula occidental, bastante posterior al programa oriental², omitió toda una tradición textual que explicaría la falta de ciertos elementos que sí aparecieron en las representaciones orientales, tales como el trono vacío, el río de Fuego, la expulsión de los muertos por el mar y la tierra, o el ángel desplegando el cielo como si fuera un pergamino. Además, las representaciones bizantinas fueron, en su gran mayoría, murales, y estuvieron situadas en el interior de los templos, mientras que en Occidente se sacó la representación del tema al exterior, ocupando un lugar principal en los tímpanos de las portadas.

Elementos comunes que componen el Juicio Final

El programa escultórico del Juicio Final se compone de una serie de escenas que se incorporan a la mayoría de los programas escultóricos siguiendo un esquema compositivo semejante. De esta manera, se convierten en un signo identificativo del acontecimiento. Esta coincidencia hay que relacionarla, por una parte, con la utilización de los mismos textos bíblicos, destacando el Nuevo Testamento, que da unas directrices muy concretas en cuanto al momento del Juicio. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una primera portada que hubiera conseguido una composición que funcionaba, iba a ser motivo de inspiración en otros territorios, por lo que muchas portadas resultaron ser similares desde un punto de vista compositivo.

El modelo que se impuso en la península ibérica procedía de Francia. Este esquema presentaba una destacada peculiaridad: la representación del tema se desarrolla dentro del tímpano de la portada, en registros horizontales superpuestos, generalmente tres. El primero, que suele ser el más grande y llamativo, se reserva para Cristo-Juez acompañado del tribunal y la corte

¹ Por limitaciones de espacio no se pueden abordar todos los ejemplos góticos del ámbito hispano. En este estudio se analizan varios ejemplos localizados en el sur de la península ibérica, tales como Sangüesa, Burgos, León, Toledo, Zaragoza, Toro, Tudela y Daroca.

² Aunque la formación iconográfica bizantina del Juicio es bastante anterior a la occidental, no parece constituir el punto de partida visual para las composiciones occidentales, ahora bien, tampoco se puede descartar un conocimiento directo o indirecto de los modelos utilizados en el arte bizantino para la creación iconográfica occidental del tema [RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 304-305]

celestial. A partir de ahí, hay que dirigir la vista hacia el registro inferior, donde se incorpora la escena de la resurrección de los muertos, convocada por los ángeles trompeteros. Seguidamente, en el registro intermedio, se encuentra el pesaje de las almas o *psicostasis*, cuya consecuencia inmediata, la separación entre salvados y condenados, se desarrolla en los laterales, terminando con la representación del Paraíso y del Infierno, respectivamente. Esta influencia se puede apreciar si se comparan, por ejemplo, la Puerta del Juicio Final de Notre-Dame de París con la Puerta de la Coronería de la Catedral de Burgos o la Puerta del Juicio de la Catedral de Toledo.



Fig 1. Arriba: Puerta del Juicio Final de la Catedral de Notre-Dame (París), principios del siglo XIII. Fuente: <https://www.alamy.es/foto-la-ultima-sentencia-timpano-neogotico-del-portal-del-juicio-final-en-la-fachada-principal-de-la-catedral-de-notre-dame-notre-dame-de-paris-en-paris-francia-el-portal-gotico-danadas-fue-restaurado-por-el-arquitecto-frances-eugne-viollet-le-duc-y-jean-baptiste-lassus-en-los-1840s-132388583.html>/ Abajo: Puerta del Juicio Final de la Catedral de Toledo, principios del siglo XIV. Fuente: <https://www.flickr.com>

Ahora bien, cuando el espacio del tímpano no es suficiente para contener todo el programa, este puede verse desplazado hacia otros espacios alrededor del tímpano. Es muy habitual encontrar la representación del Paraíso y el Infierno en las dovelas de las arquivoltas, así como la escena de la resurrección de los muertos. Tal es el caso de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, donde el tema se desarrolla, en su totalidad, en el espacio de las arquivoltas. Asimismo, muchas veces se puede observar la incorporación del tribunal celestial en las jambas de la portada, como ocurre en la Puerta de la Coronería de Burgos, donde los apóstoles ocupan este espacio. Es decir, aunque se sigue un esquema común, son también muchas las variaciones e innovaciones que se llevan a cabo.

- El tribunal celestial

El tribunal celestial está conformado por Cristo-Juez, representado en proporción jerárquica, acompañado de sus consejeros, generalmente los doce apóstoles, así como de toda su corte celestial.

Esta imagen de Cristo presentó durante el Medievo dos variantes iconográficas formadas según la interpretación de dos textos bíblicos, el *Apocalipsis* y el *Evangelio según san Mateo*, interpretaciones que dieron lugar a las imágenes conocidas como *Cristo apocalíptico* y *Cristo evangélico*. Ambas versiones presentan a Cristo-Juez sentado, generalmente en un trono, aunque también podemos encontrarlo sobre una nube o un arcoíris simple o doble³. Siguiendo el *Evangelio según san Juan*, Cristo preside el Juicio él solo, pues es el *único juez*, sin la participación, por tanto, de las otras dos personas que componen la Trinidad⁴.

La visión apocalíptica muestra a un Cristo en Majestad, es decir, se quiere destacar el carácter divino y majestuoso de su presencia. Por ello, aparece glorioso y triunfal, inspirando respeto, pero, especialmente, terror. Acompañando a esta imagen podemos encontrar otros elementos que también se describen en el libro del *Apocalipsis*, como puede ser la visión del tetramorfos o la presencia de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis⁵. Esta interpretación fue más recurrente en las portadas románicas, como manifestación de la divinidad de Cristo, una imagen que intentaba, ante todo, promover el temor a las consecuencias del pecado. Sin embargo, a partir del siglo XII, fue sustituida por la del *Cristo Evangélico*, también conocido como Cristo Varón de Dolores. Esta imagen muestra a Cristo con el pecho descubierto y las manos levantadas, mostrando las heridas de la Pasión, acompañado de una serie de ángeles que portan, en sus manos veladas,

³ La versión del Cristo sobre un arco iris se inspira en un pasaje del *Apocalipsis*: "El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda" (4, 3).

⁴ "[...] el Padre no juzga a nadie, sino que ha entregado al Hijo todo el poder de juzgar" (*Mateo* 5, 22).

⁵ *Apocalipsis* 4, 4-11.

instrumentos referentes al ciclo de la Pasión, conocidos como *Arma Christi*⁶. No es sino un recordatorio a los fieles del sacrificio realizado por Cristo a cambio de la salvación de la Humanidad, creando así un nexo entre la Primera y la Segunda Venida de Cristo, y constituyendo una evidencia de salvación y condena para los juzgados⁷. Una de las imágenes más características para ver esa "transición" entre ambos modelos es la de la Portada del Perdón de Santa María la Real de Sangüesa (fig.2). En ella, el Cristo-Juez presenta todavía reminiscencias de las teofanías características del período románico, pero ya empieza a incorporar ciertos elementos que nos hablan de la incipiente influencia de las catedrales góticas francesas. Aunque todavía se representa realizando el gesto de bendición y sosteniendo lo que debiera ser un libro, ya vemos como deja al descubierto parte de su pecho. Este proceso de "desnudamiento" está encaminado hacia la representación de un Cristo que aparece mostrando las llagas de la Pasión, como vemos ya en las portadas de Burgos, León y Toledo. En los tres casos, además, aparece acompañado de los ángeles portadores de las *Arma Christi* que rodean su figura (fig.3).

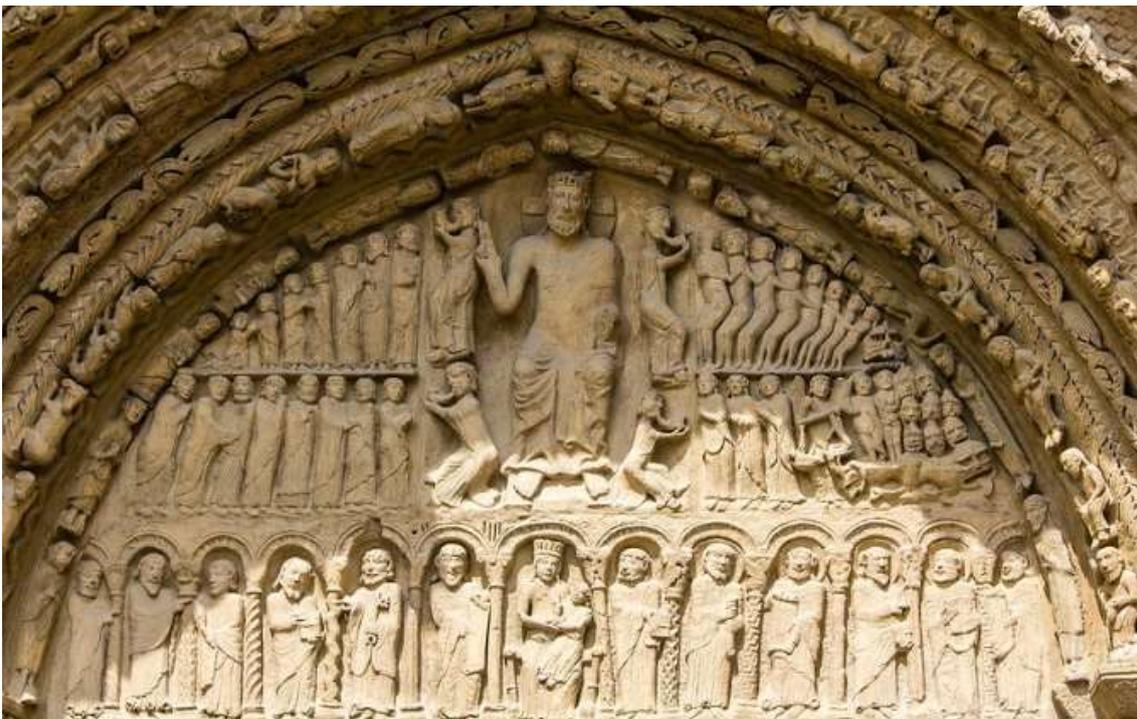


Fig 2. Juicio Final en el tímpano de la Puerta del Perdón de la catedral de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII – primeros años del XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

⁶ RÉAU, Louis (1996-2002): p. 762.

⁷ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 314.



Fig. 3. Cristo-Juez acompañado de la Virgen María y san Juan Evangelista (a su derecha e izquierda, respectivamente) y de los *Arma Christi* (Detalle), Puerta de la Coronaría de la Catedral de Burgos, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>.

Este importante cambio en la imagen de Cristo se ha relacionado con dos aspectos diferentes. Por un lado, con la creciente preocupación durante el Medievo hacia la idea de la salvación del alma tras la muerte. Esta situación fue aprovechada para presentar a un Cristo-Juez mucho más cercano a los fieles, más humano y misericordioso. Este aspecto también influyó en la aparición, junto a Cristo, de la Virgen y de san Juan Evangelista, cuyo papel como intercesores acentuaba esa posibilidad de salvación final⁸. Por otro lado, Peter K. Klein ha propuesto otro motivo para este cambio. Para él, el cambio está relacionado con la propia coherencia lógica del pensamiento escolástico y con la intención de conferir claridad al programa iconográfico de las portadas. La imagen de Cristo en Majestad, al tratarse de una teofanía, resultaba un tanto ambigua, oscilando entre la escatología presente y futura, entre la Ascensión y la Segunda Venida de Cristo. Por ello, los programas góticos adoptaron una nueva imagen de Cristo que permitiera distinguir claramente que se trataba de la Segunda Venida de Cristo⁹.

Junto con Cristo aparecen sus consejeros. Aunque podemos encontrar algunos ejemplos en los que esta función recae en los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, no es un motivo frecuente en el ámbito hispano. Lo más normal es encontrar la representación de los doce apóstoles, pues como afirma Mateo, Jesús les concedió el desempeño de ese cargo: “[...] cuando el

⁸ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 314.

⁹ KLEIN, Peter (1990): pp. 341-342.

Hijo del Hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel" (*Mateo 19, 28*). Los podemos encontrar bien en el registro inferior, a modo de friso, como es el caso de la Puerta del Perdón de Santa María la Real (fig.2); en las dovelas, rodeando a Cristo, como es el caso de la Puerta del Juicio de Tudela; o bien en las jambas de la portada, como es el caso de la Puerta de la Coronería de Burgos. Estos suelen representarse bien portando los libros evangélicos o bien con los atributos alusivos a su martirio¹⁰. Este último aspecto insiste en el sacrificio de Cristo, pues los apóstoles siguieron su ejemplo dando su vida en defensa de la Palabra para lograr la salvación de la Humanidad. De este modo, se justifica su lugar preferente, constituyéndose como modelo para toda la comunidad cristiana¹¹.

- Los intercesores o abogados de la humanidad

Coincidiendo con la aparición de Cristo como Varón de Dolores, comienza a insertarse en los programas iconográficos del Juicio Final la representación de la Virgen y san Juan Evangelista (fig. 3). El arte occidental toma la representación bizantina de la *Déesis*, que muestra a Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista, y sustituye a este último por san Juan Evangelista. Ambos personajes suelen aparecer arrodillados, con las manos juntas, en actitud de súplica, pues su función es la de ejercer como intercesores de la cristiandad. Esta iconografía se inserta en todas las portadas góticas hispánicas del siglo XIII-XIV analizadas en este artículo, como podemos ver en las portadas de Toro, Burgos, León, Toledo, Tarragona, Santa María de Vitoria-Gasteiz, la Seu Vella de Lérida o la Colegiata de Daroca.

La creación de esta iconografía se documenta en el transcurso del siglo XIII, estando ya fijada en la segunda mitad del siglo. Ambos personajes se convierten en un elemento fundamental de los Juicios Finales occidentales, pues, además de potenciar el aspecto misericordioso de Cristo, hacen alusión a la propia institución de la Iglesia¹². Simbolizan las actividades que esta podía ofrecer a los fieles para conseguir la salvación, otorgándoles la oportunidad de arrepentirse y actuar adecuadamente. Esta función de la Virgen y san Juan como intercesores de la humanidad estaba tan arraigada y asumida por el pensamiento de los fieles del momento que algunos teólogos se vieron incluso obligados a aclarar su función. El mensaje no era que existía la posibilidad de ser salvado en el último momento después de haber llevado una vida repleta de pecados gracias a la intercesión de estos personajes, sino que existía la posibilidad de que estos actuaran como abogados de aquellas personas que se hubieran arrepentido y, finalmente, elegido el buen camino. Es decir, mediante esta imagen se incita o se intenta persuadir a los

¹⁰ FRANCO, María Ángela (1999): pp. 621-631.

¹¹ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 316-317.

¹² BOERNER, Bruno (1996): pp. 55-70.

espectadores de que aún están a tiempo de corregir los errores cometidos en su vida y luchar contra el pecado para conseguir la salvación¹³.

- La llamada de los ángeles trompeteros y la resurrección de los muertos

La escena de la resurrección de los muertos puede aparecer en diferentes espacios de la portada o, incluso, omitirse, quedando implícitamente mencionada a través de los ángeles trompeteros. La introducción de la escena permite a los espectadores identificarse con el momento del Juicio, presentándose ante ellos como algo posible, como un hecho que puede afectarles en cualquier momento.

Los resucitados aparecen despertándose al toque de la trompeta de los ángeles, representados más o menos cercanos a dicha escena y en número variable, pero cuya función se identifica de manera inmediata¹⁴. Las tumbas pueden estar representadas bien como simples fosas cubiertas por lápidas funerarias o bien como sarcófagos. Los muertos salen desnudos o con restos aún de sus mortajas y, de vez en cuando, pueden portar algún elemento que nos informa acerca de su estatus social (fig. 4).

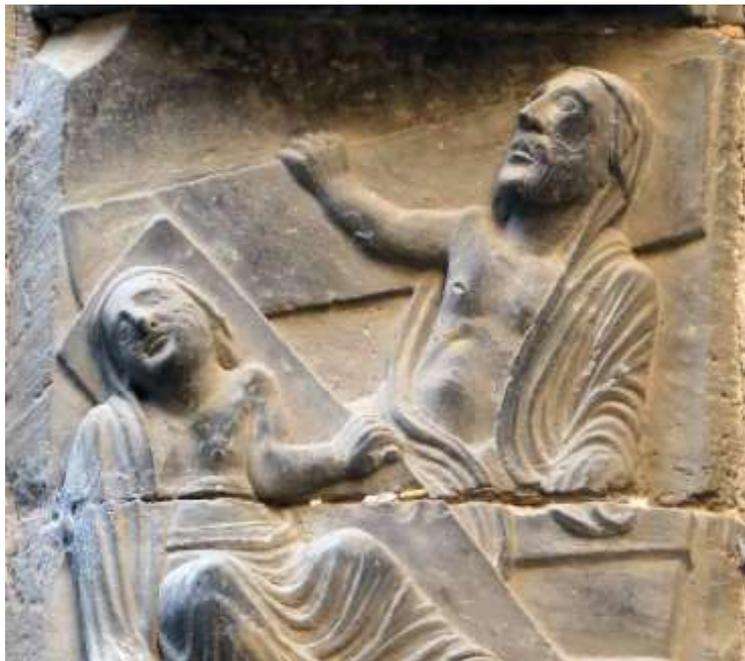


Fig. 4. Escena de la resurrección de la carne (detalle), dovela de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, primeros años del siglo XIII. Fuente: <https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/99>

En el caso de la Puerta del Juicio de Tudela, la escena se incluye entre las dovelas de las arquivoltas, mezclada con las representaciones del Paraíso y del Infierno. En ellas vemos a los muertos en grupos de dos o tres figuras saliendo de los sepulcros aún con las mortajas (fig.4). Lo mismo sucede en

¹³ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 315-316.

¹⁴ El libro del *Apocalipsis* menciona siete trompetas (8, 11), mientras que otros textos, como el *Evangelio según san Mateo* no especifica la cantidad de ángeles, sino que simplemente menciona su presencia.

la Puerta de la Coronería de Burgos y del Juicio de León, pero en este caso aparecen ya desnudos. Diferente a estas, la catedral de Tarragona nos muestra la escena de la resurrección de los muertos en el registro intermedio, a modo de friso. En él vemos doce sarcófagos pétreos en cuyo interior se encuentran los difuntos arrodillados, suplicando y dirigiendo su mirada hacia Cristo. En este caso están vestidos, portando elementos que permiten distinguir diferentes estamentos (fig.5).



Fig 5. Escena de la resurrección de la carne (detalle), registro intermedio de la Puerta Central de la Catedral de Tarragona, finales del siglo XIII y siglo XIV. Fuente: <http://viajarconelarte.blogspot.com/2018/12/la-fachada-occidental-de-la-catedral-de.html>

A pesar de que la doctrina cristiana no se puso de acuerdo acerca de cómo ocurriría la resurrección de la carne, los artistas occidentales adoptaron una iconografía que se mantuvo en casi todas las representaciones. Esta sigue la versión dada por san Pablo, quien afirmó que la resurrección sería instantánea. Es decir, los muertos adoptarían inmediatamente su apariencia carnal, con un cuerpo sano y embellecido, sin marcas de enfermedades corporales. Asimismo, a consecuencia de las reflexiones realizadas y admitidas por los teólogos de la Edad Media, e impuestas a los artistas, todos los resucitados debían aparentar la edad que tendría Cristo cuando murió crucificado y triunfó sobre la muerte. Es decir, los muertos, aproximadamente, debían de aparentar treinta años, lo que justificaría la inexistencia de figuras de niños o de ancianos en los programas. Todas las portadas hispanas analizadas en este artículo siguen estas directrices a excepción de la Portada Central de la Catedral de Tarragona, donde se pueden diferenciar las edades de los difuntos.

- El pesaje de las almas y la separación de los salvados y los condenados

El pesaje de las almas aparece, generalmente, bajo los pies de Cristo-Juez, situándose entre los salvados y condenados, a derecha e izquierda de Cristo, respectivamente. El pesaje se compone por la figura del arcángel san Miguel sujetando la balanza, objeto que sirve para pesar las acciones de los

difuntos (fig.6). Junto a él, a su izquierda, suele aparecer algún diablillo que intenta tirar de la balanza a su favor, haciendo trampas para modificar el resultado del pesaje. Por el contrario, a su derecha, se sitúa un ángel que espera a las almas declaradas justas para ayudarles a acceder al Paraíso¹⁵.

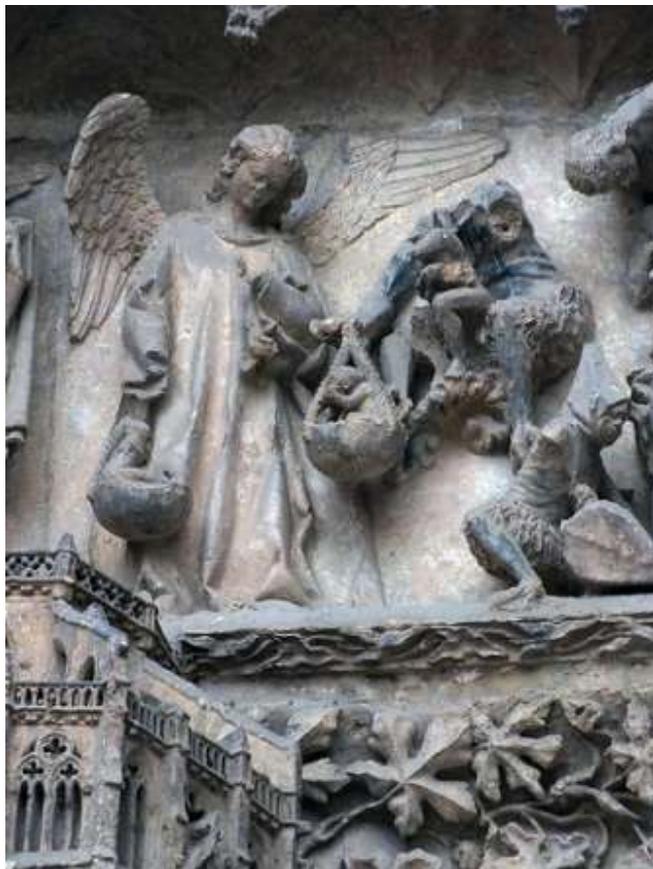


Fig 6. San Miguel pesando las almas (detalle), registro inferior del tímpano de la Puerta del Juicio de la catedral de León, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

La Portada del Perdón de Santa María la Real es la primera que incluye la escena del pesaje dentro del contexto del Juicio Final en el ámbito de la escultura hispana. Al tratarse de la primera representación, la escena toma un lugar más secundario, desplazándose hacia la izquierda de Cristo, pero ya actúa como punto de divergencia entre los grupos de salvados y condenados. En las puertas de Burgos, León o Santa María de Victoria-Gasteiz aparece la escena del pesaje bajo los pies de Cristo. Sin embargo, en otras portadas esta escena va a ser omitida, como es el caso de Tudela, Tarragona o Daroca, donde directamente vemos las representaciones del Paraíso y el Infierno.

Los cortejos de salvados y condenados se despliegan en dos filas a derecha e izquierda de Cristo y san Miguel. Son muchas las referencias bíblicas y extrabíblicas que podemos encontrar de ambos espacios,

¹⁵ Aunque en la mayoría de los ejemplos es el arcángel san Miguel quien maneja la balanza, hay que destacar que, en alguna ocasión, esta acción puede ser llevada a cabo también por el propio Dios, como en la Iglesia de Saint Révérien de Nièvre (Borgoña), pero no es el caso de nuestras portadas hispanas.

especialmente en relación con las penas que sufrirían los condenados en el Infierno. Es en esta parte donde los artistas van a dejar desplegar su imaginación. Ambos cortejos se sitúan ocupando todo el registro intermedio, alargándose, en la mayoría de los casos, hasta las dovelas inferiores de las primeras arquivoltas. En todo este conjunto se desarrollan motivos de lo más diversos que confieren a las escenas una riqueza iconográfica muy significativa.

Los salvados están vestidos con mantos y túnicas, pues la desnudez se consideraba un estado humillante que no se correspondía con su dignidad. Se dirigen, de manera ordenada y acompañados por ángeles, hacia la entrada del Paraíso. Una entrada que, generalmente, se representa mediante una pequeña fortificación a modo de puerta tras la cual se encuentra el Reino del Cielo, donde pueden aparecer diversos personajes que ya han conseguido la salvación esperada. Estos se muestran como ejemplo a los fieles, quienes, si quieren alcanzar el mismo destino, debían actuar como tal y seguir los mandatos de la Iglesia¹⁶.



Fig 7. Cortejo de salvados (detalle), registro inferior del tímpano de la Puerta del Juicio de la catedral de León, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

Una de las escenas más destacadas de este cortejo es la de la Puerta del Juicio de la Catedral de León, donde aparecen una serie de personajes elegantemente vestidos que forman un grupo más o menos heterogéneo (fig.7). Estos componen lo que se ha denominado la "antesala del cielo", ya que la entrada al Paraíso se sitúa al final del registro. En ella los personajes están celebrando haber pasado la prueba del pasaje realizando una suerte de fiesta. Conversan entre ellos animada y alegremente mientras que simpáticos angelitos hacen sonar un órgano. La mayoría de los autores destacan de este

¹⁶ Otra de las representaciones del Paraíso es la del Seno de Abraham, que toma su base de la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón (*Lucas 16, 1-31*), pero que no es habitual en las portadas hispanas.

grupo su "naturalismo expresionista", en el que elegancia, expresividad, movimiento y desequilibrio constituyen factores principales¹⁷.

Por su parte, el cortejo de condenados, en claro contraste con el anterior, aparece representado de manera desordenada y caótica. Los condenados, encadenados y desnudos, son dirigidos por seres híbridos hacia la entrada del Infierno, los cuales ya se divierten torturándolos. La representación más habitual de acceso a este lugar es la conocida como Boca de Leviatán, unas grandes fauces abiertas plagadas de colmillos y de cuyo interior salen llamaradas de fuego. Lo vemos, por ejemplo, en Santa María la Real de Sangüesa, en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz o en la Catedral de Toledo, donde este monstruo aparece tragándose a los condenados (fig.8). Sin embargo, este motivo puede ser sustituido por un gran caldero llameante en cuyo interior arden los pecadores. Por ejemplo, en la Catedral de León, donde tres grandes calderos son avivados por pequeños diablillos mientras otros arrojan en ellos a los condenados (fig.9).

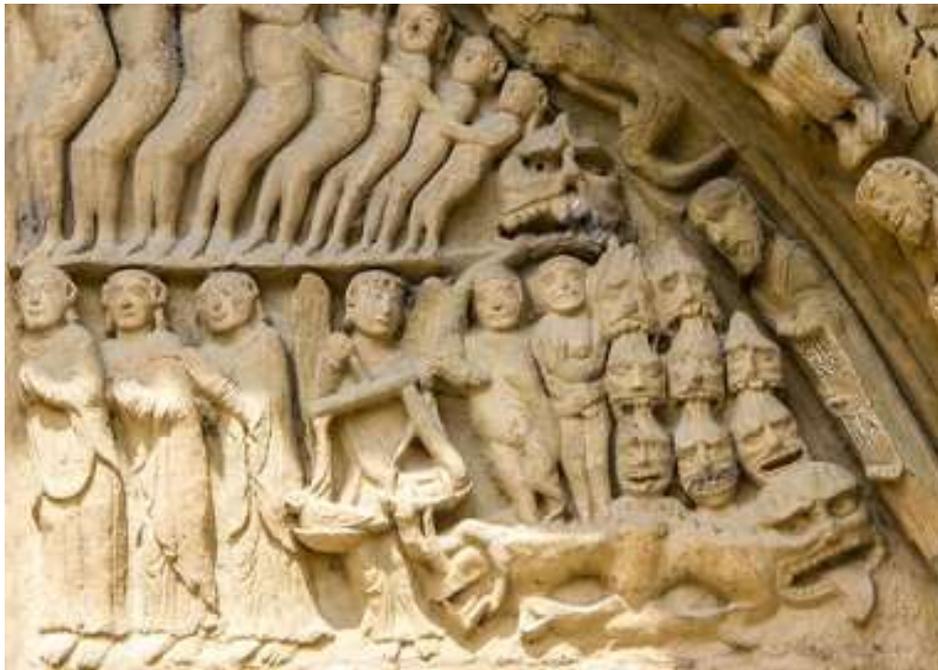


Fig 8. San Miguel pesando las almas y condenados siendo tragados por una gran boca monstruosa (Detalle), tímpano de la Puerta del Perdón de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII – primeros años del XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

¹⁷ Autores como Gómez Moreno elogian su "intensidad, viveza y fantasía" [GÓMEZ-MORENO, Manuel (1925/1926): p. 241]; Yarza señala la "impresión de profundo desequilibrio" de las figuras [YARZA LUACES, Joaquín (1982): pp. 235-236]; Azcárate lo califica de "realismo o naturalismo expresivo" y habla de la "estilización de las figuras" [AZCÁRATE, José María de (2007): p. 163]; Ara Gil habla de "expresividad elegante y cortesana" [ARA GIL, Clementina Julia (1998): pp. 464-465], y Ángela Franco vuelve a insistir en el sacrificio de las proporciones a favor de la expresividad y el "nerviosismo" [FRANCO MATA, Ángela (1998): pp. 331-332].

En este Infierno podemos encontrar representados a demonios que adoptan formas monstruosas de lo más variadas y que se dedican a torturar a los condenados, realizando toda clase de tormentos. Una de las mejores portadas en este sentido es la de la Catedral de Tudela, pues la totalidad de las arquivoltas de su lado izquierdo está dedicada a los castigos infernales¹⁸. Estos suelen relacionarse con pecados concretos que se habían cometido en vida y que, en algunos casos, se asocian con una clase social determinada. Entre ellos, los más representados y, por lo tanto, denunciados, fueron el de la avaricia y la lujuria.



Fig. 9. Infierno (detalle), registro inferior del tímpano de la Puerta del Juicio de la catedral de León, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

El pecado de la avaricia, que llegará a desbancar incluso a la soberbia, adquirió importancia gracias a la progresiva monetarización de una sociedad que se orientó decididamente hacia una economía en la que empezaron a despuntar las primeras manifestaciones de un incipiente precapitalismo. Poco a poco, el valor de uso empezó a dar paso al valor de cambio y al consiguiente culto al dinero¹⁹. De esta manera, desde principios del siglo XI, tuvo lugar un importante despertar económico que llevó a una creciente persecución de bienes materiales por parte de la sociedad medieval. Esta actitud comenzó a preocupar a la Iglesia, pues se alejaba de los ideales de humildad y pobreza establecidos por Cristo. Además, se vio afectada por una multiplicación de

¹⁸ Recomiendo la página web <https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/99>. En ella se puede obtener una visión completa de cada una de las dovelas que conforman el conjunto de la portada.

¹⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): p. 219.

denuncias y condenas por el pecado de la simonía. Esta preocupación por la posesión de bienes materiales tuvo su reflejo en la iconografía del Juicio Final, introduciéndose en el Infierno el castigo del avaro. Este personaje, condenado a cargar eternamente sobre su cuello las riquezas que había atesorado en vida, porta una pequeña bolsa al cuello. Este objeto actúa como atributo de su condición pecadora y, al mismo tiempo, como instrumento de su castigo (fig. 10). La mayoría de las representaciones muestran a personajes masculinos, laicos y religiosos, lo que se ha relacionado con el papel marginal de la mujer en estas incipientes actividades económicas²⁰.



Fig. 10. Representación de la avaricia (detalle), dovela de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, primeros años del siglo XIII. Fuente:

<https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/148>

Por su parte, el pecado de la lujuria sería condenado por la Iglesia ya desde épocas muy tempranas, pues esta siempre mostró una particular aversión hacia la conducta lujuriosa. La asociación entre lo carnal y el imperio del mal quedó asentando de manera muy temprana en la mentalidad cristiana, especialmente a través del Pecado Original y de la figura de Eva. Sin embargo, esta preocupación experimentó un importante auge a partir del siglo XII debido, por una parte, al interés por acabar con la relajación moral del clero y, por otra, con el deseo de imponer a los laicos unas normas de comportamiento más rigurosas en relación con la sexualidad. Por ello, en los

²⁰ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): p. 229.

programas iconográficos del Juicio se dejó para la representación de la conocida como *femme aux serpents*, una mujer a la que varias serpientes o sapos muerden el pecho (fig. 11). Al contrario que en el anterior caso, el personaje que sufre este castigo siempre va a ser una mujer, lo que debe ponerse en relación con la profunda misoginia que impregnó el pensamiento cristiano de ese momento, especialmente dentro de los ámbitos monásticos. La imagen se insertó, pues, como una amenazante advertencia acerca de los efectos que conllevaba la concupiscencia de la carne.



Fig. 11. Representación de la lujuria (detalle), dovela de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, primeros años del siglo XIII. Fuente: <https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/148>

Podemos encontrar la representación de ambos pecados en la mayoría de los Juicios Finales de las portadas hispánicas. Tal es el caso de Santa María la Real de Sangüesa, donde se incluyen en el cortejo de condenados; de la Catedral de Tudela, entre los muchos castigos realizados por los seres infernales; en la Catedral de Burgos, situados en los extremos del tímpano, en las dovelas más cercanas al espectador, o en la Catedral de Tarragona, de nuevo entre el cortejo de condenados.

Fuentes escritas

Uno de los aspectos más interesantes de la configuración iconográfica del Juicio Final es que no encuentra su base textual en una única fuente escrita,

sino que para su formación se utilizaron fuentes de las más diversas tradiciones. Todas estas fuentes sirvieron a los artistas para dar forma a un programa iconográfico unitario que relatara el acontecimiento de la forma más comprensible. La fuente principal de inspiración fueron las Sagradas Escrituras, especialmente los textos neotestamentarios y, sobre todo, el último libro de la Biblia, el conocido como *Apocalipsis de san Juan*. Sin embargo, a pesar de que son muchas las referencias que nos hablan de la llegada del *día de la ira* o del *juicio divino*, estas no permitían la creación de un escenario preciso del acontecimiento. Por ello, los artífices acudieron a otras tradiciones de carácter religioso y literario que completaran su significado.

- Textos bíblicos

Las referencias que encontramos en el Antiguo Testamento son bastante escasas, aludiendo principalmente a la figura del Dios de la Antigua Ley como juez justo. Lo vemos, por ejemplo, en *Salmos 98, 9* donde se menciona como Jehová "viene a juzgar la tierra" y "juzgará al mundo con justicia y a los pueblos con equidad". No habla del Juicio Final como tal, pero alude ya a esa función de juez que caracterizará a Cristo en la iconografía posterior. La fuente más destacada del Antiguo Testamento es, sin embargo, el capítulo 12 del *Libro de Daniel*, donde, aunque no se menciona explícitamente el juicio, sí que se habla del momento en el que los muertos resucitarán para ser juzgados y separados entre salvados y condenados, sentencia que, además, será eterna.

Aunque el Antiguo Testamento menciona algunos elementos que luego van a formar parte de la representación del Juicio Final es, sobre todo, en el Nuevo Testamento donde se da una mayor información sobre el acontecimiento. Destacan especialmente los capítulos 24 y 25 del *Evangelio según san Mateo*, que constituyen una de las bases fundamentales en la creación de los elementos que se van a incorporar al programa iconográfico:

Quando el Hijo del Hombre venga con todo su esplendor acompañado de todos sus ángeles, se sentará en su trono glorioso. Todas las naciones del mundo serán reunidas en su presencia, y él separará a unos y a otros, como el pastor separa a las ovejas de los machos cabríos [...] Luego el rey dirá a los unos: "Venid, benditos de mi Padre; recibid en propiedad el reino que se os ha preparado desde el principio del mundo. [...] A los otros en cambio dirá: "¡Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y los suyos! [...] De manera que estos irán al castigo eterno; en cambio, los justos irán a la vida eterna (*Apocalipsis 25, 31-46*).

El resto de las referencias contenidas en los Evangelios se dedican, fundamentalmente, a agregar algunos detalles secundarios. Entre estos se encuentra, por ejemplo, la mención a la resurrección de la carne, de la que los evangelistas dan diferentes opiniones, sin embargo, el arte cristiano dará la razón a Juan, quien afirma que la resurrección final será universal: "[...]llega la hora en que cuantos están en los sepulcros oirán su voz y saldrán: los que han obrado bien, para la resurrección de la vida, y los que han obrado

mal, para la resurrección del juicio" (*Juan* 5, 28-29). Por ello, en los programas iconográficos se resucita al mismo tiempo a salvados y a condenados, incluso, en algunos casos, podemos ver como estos no se mezclan. Es decir, ya se representa a los salvados a la derecha de Cristo y a los condenados a la izquierda, concedores de su destino final.

Por último, cabe destacar el *Apocalipsis de san Juan*, donde se relata el fin del mundo, incluyendo el Juicio Final. Destaca el ciclo de las siete trompetas, cuando, tras sonar la última, da comienzo el "tiempo del juicio", que separará a los justos y humildes de los condenados y, especialmente, el momento en el que se narra la celebración precisa del acontecimiento:

Vi luego un trono resplandeciente y majestuoso. Ante la presencia del que estaba sentado en él desaparecieron el cielo y la tierra, sin dejar rastro tras de sí. De pie ante el trono estaban todos los muertos, los humildes y los poderosos. Entonces fueron abiertos los libros. También fue abierto otro libro: el libro de la vida. Los muertos fueron juzgados conforme a sus acciones [...]. Y la muerte y el abismo fueron después arrojados al lago de fuego, es decir, a la segunda muerte. Allí fueron arrojados también aquellos cuyo nombre no estaba inscrito en el libro de la vida (*Apocalipsis* 20, 11-15).

También San Pablo va a sintetizar todos los anteriores planteamientos en sus *Hechos de los Apóstoles* y en sus *Epístolas*, desarrollando el momento de la resurrección de la carne. Este afirma que "los muertos resucitarán incorruptos y nosotros seremos inmutados"²¹ y señala el Juicio Final como momento en el que Dios "dará a cada uno según sus obras", otorgando a aquellos que preservan el bien la vida eterna y descargando sobre los rebeldes "verdadera ira e indignación"²².

Ahora bien, las Sagradas Escrituras no solo van a servir como fuente para conformar la imagen principal del Juicio Final, sino que también van a inspirar muchas de las visiones del Paraíso y del Infierno. Un buen ejemplo de ello es el *Libro de Job*, incluido en el Antiguo Testamento, donde, en una de las visiones, aparece la descripción de una enorme bestia que se encuentra en la base iconográfica del gran Leviatán, monstruo infernal que actuará como puerta del Infierno:

¿Pescarás con anzuelo a Leviatán, sujetarás su lengua con cordeles? [...] El círculo de sus dientes infunde terror [...] Sus estornudos son llamaradas [...] de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo, como de la olla de fuego, hirviente; su aliento enciende los carbones [...] y ante él tiemblan de terror" (*Job* 41, 1-22).

Lo mismo sucede con la representación del Paraíso, donde va a triunfar, sobre todo, la representación de la puerta por la que deberán cruzar los salvados para acceder al Reino del Cielo. Esta puerta es mencionada ya en *Salmos* 118, 20, donde se habla de "la puerta de Yahvé" por la que "los triunfadores" entrarán. Ahora bien, no es una puerta cualquiera, sino que se conforma como una suerte de pequeña fortaleza o torre que encarna la Jerusalén Celeste, ciudad que es descrita en el *Apocalipsis* 21, 1-14 como "la

²¹ *Primera Carta a los Corintios* 15.

²² *Romanos* 2, 6-8.

ciudad santa [...] que descendía del cielo, de Dios, y tenía la Gloria de Dios”, a la que irán a parar los bienaventurados. Una entrada que suele estar custodiada por un ángel, como lo estaba la puerta de entrada al *Jardín del Edén*, o, más característico, por la de san Pedro, guardián de las llaves del cielo. Esta función le es atribuida en *Mateo* 16, 18-19, donde se nos dice que Jesús le entregó las llaves como signo de su supremacía sobre los demás discípulos: “[...] Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos”. Tras esta puerta lo más normal es que aparezca un cielo caracterizado por la vegetación, aludiendo de nuevo a ese jardín primigenio, repleto de personajes celestes que cuidan por la paz de los salvados.

- Textos religiosos extrabíblicos

Saliendo de la tradición que conforman las Sagradas Escrituras, son muchos los textos que van a abordar, de alguna manera, diferentes cuestiones del Juicio Final. Estos parten de lo ya expuesto en la Biblia, pero lo van a desarrollar añadiendo algunos elementos que van a ser también incorporados al programa iconográfico.

Tal es el caso de dos apócrifos del Antiguo Testamento. El primero de ellos es el *Libro de Henoc*, de origen judío y datado hacia el siglo II-I a.C., donde se menciona el “juicio que el Señor de los espíritus ha preparado para aquellos que no se inclinan ante la ley de la justicia, para aquellos que rechazan el juicio de la justicia y para aquellos que toman su nombre en vano”, día en el que “está preparado para los elegidos un pacto, pero para los pecadores [un] castigo”²³. El segundo ejemplo es el *Libro IV de Esdrás*, también conocido como *Apocalipsis de Esdrás*, texto judío que data del siglo I d.C. en el que se realiza una extensa descripción del día del Juicio Final, momento en que “la tierra devolverá aquellos que se hayan acostado en ella, el polvo resucitará a aquellos que se han dormido en él y luego las moradas devolverán a las almas que fueron colocadas en ellas”²⁴.

Por su parte, dentro de los apócrifos del Nuevo Testamento destaca el conocido como *Apocalipsis de san Pablo*, del siglo IV, donde se describe el resultado del Juicio Final, es decir, lo relativo a la felicidad de los justos y a los terribles castigos que sufrirán los condenados en el Infierno. Es especialmente interesante el pasaje que dedica a la descripción de este último lugar, donde “todo era tiniebla” y “ardía un fuego que les atormentaba [a los condenados]”. Menciona, además, los diversos tormentos reservados a los condenados según los pecados que se habían cometido en vida.

Por último, dentro de las obras que se van a dedicar a comentar y razonar sobre ciertos elementos que forman parte del Juicio Final, cabe destacar la obra escrita por san Agustín *Ciudad de Dios* (412-426). En ella, realiza una profunda reflexión acerca de la resurrección de la carne el día del Juicio Final.

²³ *Libro de Henoc* 1, 60-7.

²⁴ *Libro de Esdrás* 7, 26-34.

Después de resumir todas las ideas desarrolladas en los Evangelios, agrega un detalle de crucial importancia que el arte cristiano adoptará a la iconografía: todos los hombres resucitarán con la edad en la que Cristo fue sacrificado, es decir, hacia los treinta años.

- Textos literarios

Los textos literarios a los que nos vamos a referir se enmarcan ya en los siglos de la Baja Edad Media. Estos desarrollan el acontecimiento como había sido descrito en la Biblia, tomando como referencia fundamental el *Evangelio según san Mateo* y el *Apocalipsis*. Ahora bien, los autores van a utilizar ese material con un carácter pedagógico, es decir, sus composiciones van a señalar la utilidad del miedo como estímulo para actuar en correspondencia con la moral que impone la Iglesia. El miedo debe ser utilizado como freno ante la tentación. Estos textos alcanzaron una importante popularidad durante la Edad Media en paralelo a la atracción que sintió el hombre por los sucesos excepcionales o sobrenaturales, entendidos como signos premonitorios enviados como castigo divino²⁵.

Una de las obras literarias más destacadas es la compuesta por Gonzalo de Berceo entre 1236 y 1246, titulada *Los signos del Juicio Final*. Se trata del primer testimonio conservado en castellano de estas dimensiones, y el único del siglo XIII. El texto está compuesto siguiendo la lectura de san Jerónimo sobre el *Apocalipsis*, así como la tradición de poemas y textos latinos que interpretaban los quince signos del Juicio Final²⁶. Cuenta con 77 estrofas que se dividen, desde el punto de vista temático, en las dedicadas a los signos que anteceden al Juicio y las que se centran en narrar el propio Juicio. Berceo finaliza los signos premonitorios con el momento en el que el ángel hará sonar la trompeta con la que llamará a los muertos para su resurrección:

El postremero día, como dice el profeta,
el ángel pregonero sonará la corneta;
oírlo han los muertos quisque en su causeta,
correrán al Juicio quisque con su maleta.

Cuantos nunca murieron en cualquier edad,
o niños, o eguados o en gran vejeidad,
todos de treinta años, cuento de Trinidad,
vendrán ese día ante la Majestad (22-23).

Como vemos, Berceo se hace eco de la tradición de san Agustín y nos dice que los muertos, a la hora de la resurrección tendrán todos treinta años. Tras este acontecimiento da inicio la celebración del Juicio en sí mismo, en el que estando "el Rey" en el centro, los justos serán puestos "a la diestra partida" y los malos "a siniestro". A continuación, dedica diversas estrofas a la descripción del Infierno y de los tormentos que sufrirán en él los

²⁵ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 279.

²⁶ Para más información sobre la obra véase: RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1990); SAUGNIEUX, Jöel (1981): pp. 161-178.

condenados, denunciando los vicios más comunes de cada estamento social. De esta manera se recuerda a los fieles que no existirá distinción alguna cuando se trate de ser castigado. Tras ello, como era de esperar, enumera los gozos que les esperarán a los bienaventurados en el cielo, entre los que destaca el no volver a padecer ningún tipo de mal. Para concluir, insiste en lo terrible que será la llegada del Juicio, ante la que todo el mundo, incluso los ángeles, sentirán un pavor y un miedo enormes. Por ello, finaliza la obra aconsejando que, para evitar sufrir las condenas del infierno descritas anteriormente, cada uno debe de corregir su comportamiento:

Todos los cristianos que en Cristo creemos,
si estas visiones escusar las quereos,
mejoremos las vidas, penitencias tomemos,
ganaremos la gloria, el mal escusaremos (76).

Otro poema que sigue la línea de Gonzalo de Berceo es el conocido como *Libro de miseria d'omne*²⁷, compuesto por 502 estrofas que forman parte del mester de clerecía fechado en la primera mitad del siglo XIV basado en el *De contemptu mundo* de Inocencio III (1160-1216). Desde la estrofa 461 hasta la 472 el poema nos habla del Juicio Final, otorgando una gran importancia al temor que producirá el acontecimiento. Asimismo, en las estrofas siguientes se hace hincapié en la eternidad de los castigos del Infierno, explicando en qué consistirán las diferentes penas. El poema finaliza nombrando las siete obras de misericordia que al fiel le conviene practicar para poder ser declarado justo el día del Juicio y lograr alcanzar el paraíso²⁸.

En el mismo camino se encuentra la obra del *Viridario* o *Vergel de la consolación*, traducción anónima de la segunda mitad del siglo XIV de un manual religioso redactado en el siglo XIII, el *Viriarium consolationis*. La obra se estructura en cinco libros, destacando el último de ellos, cuyos capítulos finales reciben el título de *El día del juyzio*, *Ante del día del juyzio*, *Ynfierno* y *Parayso*. En ellos el autor habla del temor que inspirará la celebración del juicio, un temor que será de gran ayuda para evitar caer en el pecado antes de su llegada. De esta manera recalca la utilidad que posee la enseñanza a los fieles acerca del acontecimiento para que tengan siempre presente que los actos realizados en vida dictaminarán una sentencia de recompensa o de castigo que será eterna²⁹.

Por otra parte, la introducción de la Virgen y san Juan Evangelista se encuentra también en relación con los textos literarios. Un ejemplo perfecto de esta relación son las famosas *Cantigas de Santa María*, llevadas a cabo por el monarca Alfonso X entre mediados del siglo XIII y 1284, año de su fallecimiento. Estas dedican dos de las composiciones finales, la número 421

²⁷ Para más información sobre el poema véase: RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1993): pp. 5-21.

²⁸ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 288-290.

²⁹ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 290-293.

y 422³⁰, a la llegada del Juicio Final. Como bien sabemos, esta obra es concebida como una alabanza a la Virgen y, por ello, dentro del contexto de la llegada del Juicio, se resalta la función de esta como intercesora de los fieles ante la ira de Cristo. Es decir, se presenta a la Virgen como la persona que rogará a su hijo por el perdón de la Humanidad. La obra se hace eco de toda una tradición desarrollada anteriormente que, poco a poco, va a ir dotando de mayor importancia a la figura de la Virgen como intercesora y que hará su presencia en los programas del Juicio cada vez más importante, igualándola a la propia imagen de Cristo-Juez³¹.

Para concluir, cabe señalar que el Juicio Final fue un asunto tan sumamente conocido y estuvo tan presente en la vida de las personas de la Edad Media que no solo quedaría reflejado en textos religiosos y literarios. Encontramos su presencia, incluso, en las conocidas como *Siete Partidas*, cuerpo normativo redactado en la Corona de Castilla durante el reinado de Alfonso X el Sabio:

E este nuestro señor Jesucristo [...] ha de venir en la fin del siglo a juzgar a los vivos e a los muertos por dar a cada uno lo que mereció. A cuya venia han todos de resucitar en cuerpo e en almas, e en aquellas mismas que antes habían de recibir juicio según las obras que hicieron del bien e del mal. E habrán los buenos gloria sin fin, e los malos pena para siempre³².

Fuentes artísticas

Ahora bien, la iconografía del Juicio Final no solo va a beber de la tradición textual, sino que, en su proceso de configuración, presenta también una importante base de carácter visual.

El Juicio Final cristiano no es sino la celebración de un juicio divino que tendrá lugar al final de los tiempos y que permitirá, a aquellos que logren superarlo, alcanzar la vida eterna. El origen de la creencia en un tribunal donde el hombre es juzgado por sus acciones debemos buscarlo en la civilización del antiguo Egipto³³. Esta llegó a concebir un complejo mundo de ultratumba en el que el tránsito al más allá requería, por parte del difunto, el conocimiento de una serie de repertorios textuales. Estos repertorios darían lugar a una abundante e importantísima literatura funeraria entre la que destacó el conocido como *Libro de los Muertos*. En uno de los capítulos se narra la celebración del *Juicio de Osiris*, acontecimiento que generó una rica iconografía que ilustró muchos de los papiros de este género.

³⁰ ALFONSO X EL SABIO (ca. 1270-1282): *Cantigas de Santa María* [Edición de FILGUEIRA VALVERDE, José (1986)].

³¹ Existen otras fuentes interesantes que, por razón de espacio, no han sido abordadas en este texto, tales como los *Ars Moriendi*.

³² ALFONSO X EL SABIO (1256-1265): *Las Siete Partidas* [Edición de SÁNCHEZ-ARCILLA, José (2004): p. 8].

³³ ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2017): pp. 81-103.

Esta iconografía muestra al difunto acompañado del dios Anubis enfrente de una gran balanza, instrumento que simboliza el juicio *post mortem*, pues es en ella donde se pesan las acciones realizadas en vida (fig.12). En el mundo egipcio los elementos que se pesan en la balanza no son "almas", sino más bien símbolos que representan dos conceptos abstractos. Por un lado, tenemos el corazón del difunto, como símbolo de su pensamiento, de su conciencia, considerado como el responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda la vida. Por otra parte, en el otro platillo se coloca la pluma de la diosa Maat, símbolo de la verdad, la justicia y el orden establecido. El equilibrio entre ambos platillos determinaba la superación de la prueba y la consiguiente presentación del difunto ante Osiris, dios del renacer. Este actúa como juez supremo y recibe a los declarados como justos sentado en su trono. Sin embargo, si, por el contrario, el difunto no conseguía superar la prueba, su corazón sería arrojado a la diosa Ammyt, divinidad híbrida en la que se congregaban la esencia de los tres animales más temidos en el Nilo.

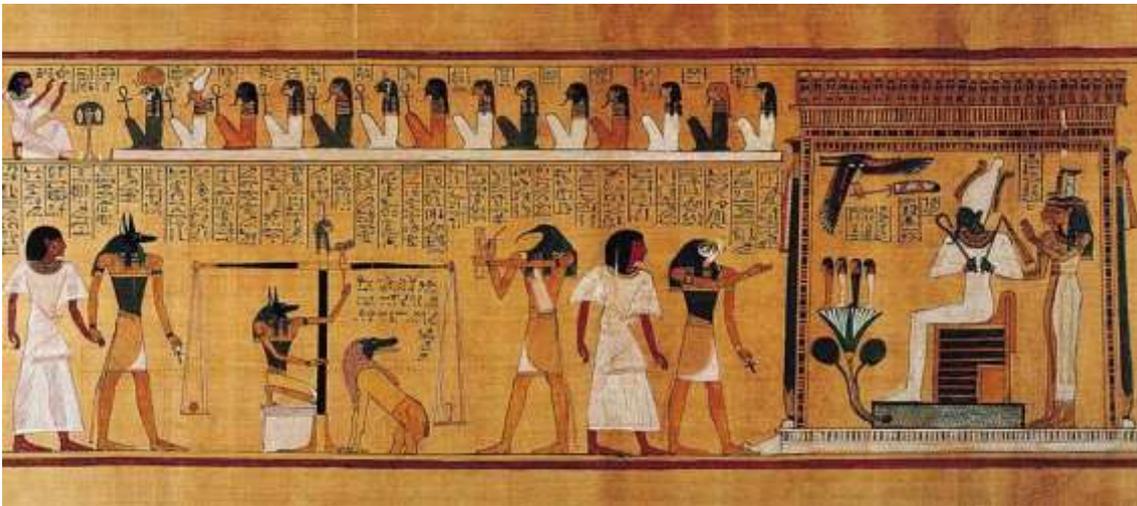


Fig. 12. Papiro de Hunefer, ca. 1310 – 1275 a.C.). Fuente: <https://sanandotuorigen.com/juicio-final-egipcio/>

Este tipo de creencias, muy enraizadas en la piedad popular de las gentes del Valle del Nilo, permanecieron vivas durante mucho tiempo después, siendo asimiladas entre las primeras comunidades cristianas de Egipto, los coptos. De esta manera, la convivencia de creencias y la visualización de este tipo de iconografías conllevaron una paulatina adaptación de las mismas a la religión cristiana, manteniendo su sentido original, pero cambiando su significación religiosa³⁴. Muchos de los elementos que se representan en este juicio egipcio fueron también incorporados al Juicio Final cristiano. En ellos la presencia de un dios que ha conseguido superar la muerte, y que actúa, por lo tanto, como juez supremo. Asimismo, la idea de que es acompañado y asesorado por una serie de figuras de las que se destaca su carácter sagrado y que van a actuar como tribunal celestial.

³⁴ AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2016): pp. 26-27.

Sin embargo, el elemento iconográfico más característico que van a presentar ambos juicios es el pesaje de las acciones del difunto a través de una balanza, también conocido como *psicostasis*³⁵. En el caso egipcio es el dios Anubis el que maneja la balanza, junto a la que aparece Ammyt, preparado para devorar el corazón del difunto. La imaginería cristiana va a sustituir a Anubis por el arcángel san Miguel, encargado del pesaje, mientras que el Ammyt va a ser sustituido por uno o varios demonios. Estos siempre se representan cercanos al platillo izquierdo (el de las malas acciones), esperando a que la balanza se incline a su favor y poder llevarse al pecador al Infierno.

No deja de sorprender como este tema fue asimilado por el cristianismo, no solamente en la iconografía religiosa, sino también en los textos de los pensadores cristianos primitivos³⁶. Ciertos autores han sugerido que esta influencia iconográfica se produjo a través de los primeros eremitas y comunidades monásticas establecidas en Egipto. Así, estos primeros hombres santos eligieron como morada ciertas necrópolis y templos del Egipto faraónico, quizás por su lejanía. La ocupación de los monumentos egipcios por los devotos cristianos está perfectamente documentada. Sin embargo, resulta difícil establecer hasta qué punto aquellos primeros personajes conocieron y comprendieron el alcance y el significado último de las complejas visiones de la civilización egipcia, concibiendo una versión cristianizada de las mismas³⁷.

Lo cierto es que las referencias textuales bíblicas a la figura de la balanza son muy escasas y, en la mayoría de los casos, son tratadas de forma muy general. Las referencias más claras aparecen en el *Libro de Job*, "¡Péseme Dios en la balanza, y Dios reconocerá mi integridad!" (31, 6), y en el *Libro de Daniel*, "Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso" (5, 27). En los textos canónicos la balanza no adquiere ninguna connotación claramente escatológica. Sin embargo, ciertos apócrifos escritos en el marco de las primeras comunidades cristianas en Egipto, en contacto quizás con las creencias de los antiguos egipcios, vuelven a citar la balanza ya con un cierto sentido funerario. Tal es el caso del *Apocalipsis de Esdrás*, apócrifo de finales del siglo I d.C.: "Pesa hoy en la balanza nuestros pecados y los de los habitantes del mundo, de modo de encontrar la más pequeña cantidad que haga mover la cruz de la balanza" (3, 34); o el conocido como *Testamento de Abraham*, compuesto por un judío durante el siglo II d.C.: "Antes de la mesa estaba sentado un ángel de luz sosteniendo en su mano una balanza[...]".

Ahora bien, ninguno de estos textos relaciona la balanza con la figura del arcángel san Miguel, personaje encargado de realizar ese pesaje de las

³⁵ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): pp. 11-20.

³⁶ AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2006): pp. 34-35.

³⁷ ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2017): p. 95.

almas. Aunque algunos apócrifos sí que relacionan al arcángel con un contexto funerario, simplemente lo mencionan como "guía del difunto"; en ningún caso es él quien realiza el pesaje³⁸. Por tanto, el origen de la introducción de la *psicostasia* en los programas cristianos no se encuentra en las fuentes textuales bíblicas o apócrifas, sino que hay que buscarlo en iconografías anteriores.

En la antigua religión egipcia el dios que se asociaba a la balanza era Anubis, justamente por su carácter funerario. Esta cualidad del dios dará lugar a un sincretismo con la divinidad griega de Hermes/Mercurio, quien, entre sus muchas funciones, se encargaba de guiar a las almas hacia el otro mundo. De esta manera, se produjo una nueva iconografía que conservaba atributos de ambos dioses. Este nuevo dios *psicopompo* formará parte del conjunto de creencias y divinidades griegas que se introdujeron muy pronto en la cultura romana. Tendrá una extensa pervivencia en la plástica y estatuaria de los siglos I a III d.C., e incluso más allá³⁹. Todo parece apuntar a que es en el ambiente de las primeras comunidades cristianas coptas, donde, a principios del siglo IV, se produjo un proceso de sincretismo por el que la figura de san Miguel se asimiló a la del Hermes *psicopompo* griego. Es más, parece ser que las primeras representaciones plásticas relacionadas con la *psicostasis* cristiana pudieron ser amuletos mágicos en los que se identificaba a Hermes con san Miguel⁴⁰.

Ahora bien, este fenómeno de transferencia religiosa de modelos iconográficos paganos no solo se produce en relación con el mundo del Antiguo Egipto, sino que implicó también la asimilación de modelos desarrollados por la mitología grecorromana. En el mundo griego el Hades era un lugar tenebroso donde se llevaban a cabo castigos terribles reservados para aquellos que habían herido u ofendido la voluntad de los dioses. Estos se traducían en auténticas torturas que serían descritas detalladamente por Virgilio⁴¹. Este autor, además, estableció ya una clara jerarquización de los lugares a donde iban a parar los difuntos tras su muerte, el mundo infernal del Hades y los Jardines Elíseos. Esta jerarquización de espacios en función de las actuaciones previas de los difuntos se consolidaría en el pensamiento cristiano mediante la diferenciación entre Cielo e Infierno.

Este último lugar se va a convertir en el arte cristiano en la vivienda de todo tipo de seres monstruosos que encarnan el Mal y que, en su mayoría, van a presentar un carácter híbrido. Este carácter remite tanto a la antigua divinidad egipcia Ammyt, como personaje que aúna en sí mismo diferentes partes de seres temidos, como a ciertos aspectos propios de la mitología griega, especialmente relacionados con el mundo báquico y con Dioniso. Este dios del teatro y el desenfreno siempre se acompañaba de toda una corte de

³⁸ Tal es el caso del *Testamento de Abraham* (siglo II d.C.).

³⁹ AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2006): pp. 33-34.

⁴⁰ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): p. 13.

⁴¹ *Eneida* 6, 595 y ss.

seres, los sátiros, que, en el pensamiento cristiano, se van a relacionar con la lujuria. Estos seres, que tenían un aspecto híbrido entre cabra y humano, inspirarán, sin duda, la iconografía de los diablos que habitaban en el Infierno cristiano.

Contexto cultural geográfico y cronología

La aparición del Juicio Final como tema principal en las portadas de las catedrales hispanas tiene su origen en el siglo XII. En este momento se comenzó a configurar un primer esquema iconográfico que alcanzaría su definición y época de apogeo en la centuria siguiente, tomando influencias de las grandes portadas góticas del territorio francés.

Ahora bien, todo este proceso de consolidación del programa del Juicio Final en las portadas de las iglesias no se entiende sino es en relación con el propio desarrollo histórico y social de la Baja Edad Media. Hay que tener en cuenta que los siglos XII-XV estuvieron jalonados por una serie de episodios que desencadenaron importantes hambrunas y epidemias en las ciudades y en sus inmediaciones. Esto afectó de manera importante a la mentalidad de la sociedad, que relacionó estos sucesos con la certeza de la llegada del fin de los tiempos y el consecuente destino del alma. A todo ello se sumó la aparición de las creencias milenaristas de finales del siglo XII, especialmente de la mano de Joaquín de Fiore. Este anunció la llegada de una etapa de violencia y desgracias, dando lugar, ya en los siglos XIII y XIV, a numerosos movimientos heterodoxos y heréticos⁴². En el caso de la península, la gran cantidad de manuscritos hispanos que se han conservado del *Comentario al Apocalipsis*, realizados entre los siglos X y XIII, constituyen un importante testimonio de ese creciente interés por el mundo de la escatología.

Todo ello tuvo una importante repercusión en el pensamiento de la gente común, detectándose un cambio de actitud y una nueva sensibilidad hacia la muerte que, consecuentemente, despertó una importante preocupación por la salvación del alma⁴³. Nos encontramos, por tanto, ante "unas gentes que experimentaban un agudo miedo a la muerte por cuanto tenían no solo raíces psicofisiológicas y existenciales, sino también religiosas, ya que ningún mortal podía estar seguro de escapar a los tormentos del infierno"⁴⁴. Los hombres y mujeres medievales temían su situación futura tras la muerte, sopesando las fuerzas del bien y del mal a la hora de pasar al "más allá". Se temía la cercanía del Juicio Final, así como las pequeñas cifras que algunos religiosos daban acerca del número de personas que conseguirían la salvación. Todo ello, unido a la evidente brevedad de la vida durante el

⁴² Sobre este asunto véase: TÖPPER, Bernard (2003): pp. 254-255.

⁴³ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 273-274.

⁴⁴ GUREVICH, Aron (1997): p. 92.

período bajomedieval, hizo que los hombres y mujeres buscaran la mayor protección posible ante la muerte cercana⁴⁵.

Fue la Iglesia la que se presentó como única vía capaz de proporcionar esa salvación y evitar los castigos del infierno a través del arrepentimiento y de la adopción del camino marcado por el cristianismo. El alma de las personas que habían llevado una vida llena de pecados sería condenada al sufrimiento eterno. Sin embargo, el alma de aquellas que habían seguido los mandatos de Cristo podría optar a la salvación eterna y gozar del Paraíso. No había mejor manera de transmitir este mensaje a los fieles que plasmando visualmente el momento del Juicio Final las portadas de acceso a las iglesias. Se mostró este acontecimiento como el supremo acto judicial divino que pondría fin a la historia y que dictaminaría el definitivo y eterno destino de cada una de las almas en el más allá. De esta manera, se advertía de lo que pasaría si, llegada la hora, no se había seguido los mandatos impuestos por la Iglesia.

Hay que tener en cuenta que la sociedad medieval era, en su gran mayoría, analfabeta. El común de los fieles, que acudía frecuentemente a escuchar los sermones a las iglesias, no adquiriría el conocimiento de la doctrina cristiana a través de los libros, sino que lo hacía a través de la visión y de la audición. En la memoria de los fieles se mezclaban las representaciones iconográficas que jalonaban los elementos arquitectónicos de las iglesias con los recuerdos de las lecturas y de los sermones impartidos en el templo. Es decir, era a través de la confluencia de ideas en imágenes y sermones como se formaba en la memoria del fiel la visión que la Iglesia quería transmitir, sin necesidad de que estos acudieran a la lectura de las Sagradas Escrituras⁴⁶. El fin de estos programas iconográficos no era únicamente ornamental, como puede parecer hoy en día, sino que detrás de su configuración existieron unos intereses didácticos y doctrinales muy potentes⁴⁷. Un ejemplo de ello es la elección del lugar de representación del Juicio. Los templos poseían varias entradas, pero la norma general fue que la representación del Juicio se situara en la occidental. Esta ubicación no era casualidad, sino que se eligió precisamente por ser el occidente por donde tendría lugar el comienzo del Juicio, coincidiendo con la puesta del sol y la llegada de la noche.

En el territorio hispano una primera formulación escultórica del Juicio en sus elementos esenciales se dio en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, hacia la segunda mitad del siglo XII. Sin embargo, todavía se trataba de una formulación un tanto híbrida, por cuanto que combinaba elementos propios de las teofanías intemporales con otros de carácter más judicial, como pueden ser la separación entre salvados y condenados. A

⁴⁵ ARRANZ GUZMÁN, Ana (1986): pp. 309-322.

⁴⁶ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 9.

⁴⁷ CURROS, María Angeles (1991), p. 24.

partir de ahí, el programa iconográfico del Juicio fue definiéndose cada vez más, en paralelo a la creciente preocupación por la idea de la muerte y la salvación. De esta manera, en portadas del siglo XIII-XIV, como Burgos, León o Toledo, ya vemos como se puso todo el interés en las consecuencias directas del Juicio, dotándolo de un carácter judicial y de imposición moral. Un esquema que, además, presentó ya influencias de las grandes portadas góticas del territorio francés. A partir de entonces, y a lo largo de los siglos XIV-XV el tema se fue expandiendo a otros territorios de la península, especialmente del norte, de manera que podemos ver su influencia en portadas como la de Tarragona, Toro o Vitoria⁴⁸.

Sin embargo, ya en el siglo XV el tema comenzó a mostrar ciertos cambios, y su importancia como tema principal en las portadas de las iglesias fue disminuyendo. Buen ejemplo es la Portada de los Apóstoles de la Catedral de la Seu Vella de Lérida o la Portada del Perdón de la Colegiata de Daroca, donde el interés se centra, esencialmente, en la figura de Cristo y su corte celestial. En ambos casos se prescindió de la escena del pesaje, de la separación entre salvados y condenados, y de las representaciones del Cielo y el Infierno, incluyéndose únicamente la escena de la resurrección de la carne. Esta situación pudo deberse a la aparición de una nueva idea relacionada con un *juicio postmortem* particular⁴⁹. La separación de ambos juicios, uno celebrado tras la muerte directa del cuerpo y otro tras la llegada del final de los tiempos, pudo influir en la configuración de un nuevo Juicio Final que se celebraría una vez que el alma de los individuos ya había sido juzgada.

Bibliografía

AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2006): "Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas", *Collectanea Christiana Orientalia*, n.º 3, pp. 26-27.

ARA GIL, Clementina Julia (1998): "Escultura gótica en León y su provincia (1230-1430)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, t. 64, pp. 464-565.

ARRANZ GUZMÁN, Ana (1986): "La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿continuidad o ruptura?", *La España medieval*, n.º 8 (Ejemplar dedicado a: Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez Albornoz), pp. 109-124.

ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2017): "Evolución iconográfica e iconológica del Juicio Osiriaco en la Edad Media", *Revista digital de iconografía*

⁴⁸ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 306-307.

⁴⁹ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 155-166.

medieval, vol. 9, n.º 17, pp. 81-103 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-17>]

AZCÁRATE, José María de (2007): *Arte gótico en España*, Catedra, Madrid.

BOERNER, Bruno (1996): "Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII^e siècle". En: BOESPLUG, François: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Actas del Coloquio de la Fundación Hardt, del 13 al 16 de febrero de 1994, Génova), Poitiers, pp. 55-70.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1969): "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 34-35, pp. 177-193.

CAROZZI, Claude (2000): *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*, Siglo Veintiuno de España, Madrid.

CASTRO CARIDAD, Eva María (2017): "El Juicio Final en textos litúrgicos medievales", *Vagueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, pp. 39-61.

CURROS, Ángeles (1991): *El lenguaje de las imágenes románicas. Una catequesis cristiana*, Encuentro, Madrid.

FRANCO MATA, Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, Instituto leonés de Cultura, Diputación de León, León.

FRANCO MATA, Ángela (1996): "Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León y sus áreas de influencia. Peculiaridades iconográficas hispánicas". En: BOESPFLUG, François: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Actas del Coloquio de la Fondation Hardt, del 13 al 16 de febrero de 1994, Génova), Poitiers, pp. 175-198.

GÓMEZ-MORENO, Manuel (1925/1926): *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

GUREVICH, Aron (1997): *Los orígenes del individualismo europeo*, Crítica, Barcelona.

HANI, Jean (2018): *El simbolismo del templo cristiano*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2008): "Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos". En: VV.AA: *Poder y seducción de la imagen románica*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 79-116.

KLEIN, Peter (1990): "Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s.: Moissac – Beaulieu – Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 33, n.º 132, pp. 341-342

LABARGA GARCÍA, Fermín (1998): "Iconografía y Arte Cristiano", *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º 29, pp. 213-228.

POZA YAGÜE, Marta (2010): "La Avaricia", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 4, pp. 9-19 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/la-avaricia>].

POZA YAGÜE, Marta (2010): "La Lujuria", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 3, pp. 33-40 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/lujuria>].

POZA YAGÜE, Marta (2016): *Portadas románicas de Castilla y León*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo.

RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, t. I, Vol. 2, El Serbal, Barcelona [Traducción de RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Presses Universitaires de France, Paris].

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): "La balanza como instrumento escatológico: el tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica", *Codex aquilarensis*, n.º 24, pp. 62-97.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003), *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Tesis doctoral dirigida por el Joaquín Yarza Luaces), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2010): "Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano", *Studium Mediaevale*, n.º 3, pp. 103-131.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (2008): "Las visiones celestiales en la iconografía románica". En: VV.AA: *Poder y seducción de la imagen románica*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 39-76.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): "La Psicostasis", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, n.º 7, pp. 11-20 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/psicostasis>].

RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1993): "El Libro de miseria de omne y el mester de clerecía", *Boletín de la Biblioteca Méndez Pelayo*, LXIX, pp. 5-21.

RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1990): *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): *Aproximación al estudio de la justicia divina en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media* (Tesis doctoral dirigida por Iñaki Bazán Díaz y Eukene Martínez de Lagos), Universidad del País Vasco, pp. 304-305.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (2004): "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII". En: YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds.): *La catedral de León en la Edad Media* (Actas del Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media, del 7 al 11 de abril de 2003, León), Universidad de León, León, pp. 203-239.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2010): "La iconografía de la psicostasis a través de un ejemplo hispano: *la portada sur de San Miguel de Biota*", *Historias del Orbis Terrarum*, n.º 4, pp. 151-173.

SAUGNIEUX, Jöel (1891): "Berceo y el Apocalipsis", *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 161-178.

TÖPPER, Bernard (2003): "Escatología y Milenarismo". En: LE GOFF, Jacques (ed.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Akal, Madrid, pp. 254-255.

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

YARZA LUACES, Joaquín (1982): *Historia del arte Hispánico. Tomo II. La Edad Media*, Alhambra, Madrid.

YARZA LUACES, Joaquín (1989): "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, n.º 3 (Ejemplar dedicado a: Actas del Primer Coloquio de Iconografía), pp. 27-46.

VV.AA. (2011): *The Last Judgement in Medieval Preaching*, Brepols, Bélgica.

FUENTES

Biblia [Edición castellana de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986].

Evangelios apócrifos [Edición de DE SANTOS OTERO, Aurelio (2002): *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid].

JACOBO DE LA VORÁGINE (ca. 1230-1298): *La Leyenda Dorada* [Traducción de MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, vol. I-II, 10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982].

GONZALO DE BERCEO (ca. 1198-1264), *De los signos que aparecerán antes del Juicio Final* [Edición de RAMONEDA, Arturo (1979): *Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de san Lorenzo*, Castalia Ediciones].

ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María* [Edición de FILGUEIRA VALVERDE, José (1986), *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid].

ALFONSO X EL SABIO (1256-1265): *Las Siete Partidas* [Edición de SÁNCHEZ-ARCILLA, José (2004): *Las Siete Partidas: El libro del Fuero de las Leyes, Partida primera, título III, proemio*, Reus S.A., Madrid].

EL VÍNCULO ENTRE TEXTO E IMAGEN DEL CANTO V DE LA *COMEDIA DANTESCA* EN EL CÓDICE MINIADO 1102 DE LA BIBLIOTECA ANGELICA DE ROMA: ANÁLISIS Y ESTUDIO COMPARATIVO

THE LINK BETWEEN TEXT AND IMAGE FROM THE CANTO V OF THE DANTESQUE *COMEDIA* IN THE ILLUMINATED MANUSCRIPT 1102 FROM THE *BIBLIOTECA ANGELICA DE ROMA*: ANALYSIS AND COMPARATIVE STUDY

Cristina Montoro Verdugo

Doctoranda en la Universidad de Barcelona

cristinamontoroverdugo@gmail.com

Número ORCID: 0000-0003-1656-6722

Recibido: 27 de julio de 2019

Aceptado: 13 de diciembre de 2019

Resumen: Este artículo se centra en el análisis del Canto V del Infierno perteneciente a la *Comedia* dantesca. Tras una breve introducción a la obra y, más concretamente, al referido canto, se realizará el estudio de la ilustración del ms. 1102 de la Biblioteca Angelica de Roma, con el fin de detectar la correspondencia pictórica a los versos dantescos. Este análisis nos permitirá observar de qué manera se plasma visualmente aquello que relata el poema. Más adelante, compararemos dicha miniatura con otras seis pertenecientes a cuatro códices de la misma época, de manera que podamos establecer si esta ilustración se encuentra inmersa en una tradición iconográfica que engloba también otras miniaturas de la época, o si, por el contrario, muestra signos de singularidad. Todo este estudio permitirá comprobar si estos códices miniados pudieron conseguir una mayor densidad semántica de la que podía proponer el texto escrito.

Palabras clave: Dante Alighieri, *Comedia*, Manuscrito miniado, Canto V, Paolo y Francesca.

Abstract: This article focuses on the analysis of the "Canto V del Infierno", which belongs to the *Dantesque Comedy*. After a brief introduction of the poem and, more specifically, of the aforementioned canto, we will study the illustration of the ms. 1102 from the *Angelic Library* of Rome, in order to detect the pictorial correspondence to Dante's verses. This analysis will allow us to observe how is visually reflected what the poem says. Later, we will

compare this miniature with six others belonging to four contemporary codices, so that we can establish if this illustration is immersed in an iconographic tradition that also includes other miniatures or if, on the contrary, it shows signs of uniqueness. This whole will allow us to check if these mined codes were able to achieve a greater semantic density than what the text without them could propose.

Key Words: Dante Alighieri, *Comedia*, Illuminated Manuscript, canto v, Paolo y Francesca.

Presentación

El libro medieval consolida un fecundo y fascinante diálogo [...] entre texto e ilustración. Letra y figura –iniciales historiadas, caligramas y otros muchos y variados motivos decorativos–, escritura e ilustración –miniaturas y grabados– convivirán a lo largo de los siglos en un novedoso soporte que impondrá la página [...] como modelo de lectura y de diseño gráfico e icónico”.¹

En el presente estudio se examina la relación existente entre el texto dantesco y la imagen contenida en el códice miniado 1102 de la Biblioteca Angelica de Roma, datado entre 1351 y 1400. Se trata de un manuscrito de sumo interés por contener una *Comedia dantesca* con miniaturas, seguida de comentarios realizados por Jacopo –hijo de Dante– y por Bosone da Gubbio, además de incluir un fragmento del poema sobre la historia de Alejandro Magno, el *Alexandreis*, compuesto por el escritor y teólogo francés del siglo XII Gautier de Châtillon.

Nos centraremos en la primera parte del citado manuscrito, la cual contiene la *Comedia dantesca*. Concretamente, nos adentraremos en el texto del denominado *Canto V del Infierno*, así como en sus miniaturas, para ver cómo la palabra puede ser transformada en imagen, y de qué manera se lleva a cabo este proceso. Asimismo, realizaremos el estudio de otros cuatro manuscritos miniados contemporáneos, que también ilustran el Canto V. Analizando las correspondencias pictóricas de todos estos documentos trataremos de averiguar si, tanto en el ms. 1102 como en los otros cuatro propuestos, las miniaturas contribuyen de forma decisiva a una mayor comprensión del texto, y si influyen en la propia *Comedia* y, especialmente, en el el Canto V. Por lo tanto, nuestro objetivo será el de comprobar si los cinco manuscritos miniados dantescos estudiados, pudieron conseguir una mayor densidad semántica de la que podía proponer el texto escrito.

Para ello, realizaremos una introducción a la *Comedia* y a su *Infierno* para, posteriormente, analizar en detalle el Canto V. A continuación, examinaremos las particularidades de la miniatura del ms. 1102 y, seguidamente, investigaremos la relación existente entre el Canto V y su representación pictórica en dicho códice. Finalmente, estableceremos una

¹ HARO CORTES, Marta (2016): p. 11.

comparativa visual con otras miniaturas contemporáneas a la *Comedia* de la Biblioteca Angelica de Roma con el objetivo de confrontarlas, establecer diferencias y similitudes entre ellas, y examinar de qué aspectos de la tradición literaria y visual se sirven para realizar sus representaciones. De esta manera, podremos comprobar hasta qué punto la miniatura de este códice está inmersa en una tradición iconográfica que engloba también los otros, o si, por el contrario, muestra cierta singularidad.

Hemos seleccionado este canto por su extraordinaria recepción en la cultura europea y por ser, probablemente, el que explora de forma más exhaustiva y rica los sentimientos y emociones humanas. En especial, la célebre escena en que Dante, pese a encontrarse ante dos pecadores, Paolo y Francesca, desfallece preso de la conmoción al contemplar la vehemencia de su pasión. La inquebrantable unión de sus almas en la eternidad logra dar una idea de la impresión que el miniaturista tuvo que trasladar al terreno iconográfico. Pese al abundante número de códices iluminados, hemos seleccionado estos cuatro por dos importantes motivos: por un lado, por ser todos contemporáneos, y, por otro, porque juntos proporcionan una visión muy variada de las distintas opciones artísticas del Canto V.

La *Comedia* y su Infierno

Definida como el “libro más extraordinario de la cultura literaria europea”,² la *Comedia* es una obra dotada de múltiples e infinitos significados según quien la lea.

“A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / porque me extravié del buen camino”.³ Con estos versos comienza el primer canto del Infierno y, con ello, de todo el poema. Éste narra la historia del viaje de un hombre, Dante, que, la noche del 7 de abril del año 1300, se pierde en un bosque oscuro. Afortunadamente, es rescatado por el alma de Virgilio, quien, juntamente con Beatrice y San Bernardo, lo conducen y guían a través de los tres reinos del inframundo. Por el camino, el poeta encuentra a centenares de personajes: reales y ficticios, antiguos y contemporáneos, quienes permiten al bardo afrontar asuntos muy variados: temas políticos, sociales, filosóficos, etc. Sin embargo, ninguna de las cuestiones tratadas acaba por adquirir la condición de tema principal.

Solo después de haber recorrido el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, y de haber sido purificado bañándose en los ríos Eunoé y Leteo, Dante devendrá apto y merecedor de conocer la Verdad Absoluta, esto es, a Dios y su gran misericordia, y podrá convertirse en el encargado de transmitir este mensaje a la humanidad entera. Por ello, podemos afirmar que este viaje

² ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 29

³ “Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita” (*Inf.*, i, 1-3). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 46.

también posee un significado alegórico: el de un camino de purificación moral y religiosa que todo hombre puede –y debe– lograr en esta vida para obtener la salvación eterna. Desde esta perspectiva, los diversos personajes del poema pueden tener un doble significado, literal y alegórico. Dante, por ejemplo, es el poeta florentino autor de la *Vita Nova* (sentido literal) y, a su vez, el representante de toda la humanidad (sentido alegórico).

La extraordinaria novedad de la *Comedia* no es tanto la descripción de los lugares del *Más Allá*, ya propuesta por otros escritores anteriores, sino el hecho de que Dante, más allá de limitarse a describir castigos y premios, incluye personajes que los lectores del momento conocían muy bien. El poeta indica ejemplos –*exempla* en latín– de pecados castigados o virtudes premiadas que tienen como protagonistas a personajes célebres, con el objetivo de causar un mayor impacto en el lector y de que este se familiarice con su lectura. El bardo utiliza algunos *exempla* bien conocidos, y a menudo escandalosos, como medio para dar a conocer y denunciar los males e injusticias de su época. Esto explica por qué elige que ciertos personajes se incluyan entre los condenados, los penitentes o los bendecidos, o entre los ejemplos más conocidos de ese pecado o esa virtud, sin importar si son reales e históricos o literarios e imaginarios.⁴

Para finalizar este apartado, no podemos más que citar a Micó, quien resume a la perfección la esencia de esta obra maestra. A propósito de Dante afirma que: “siguió un camino distinto y escribió un poema que no nos habla del saber, sino del vivir, de la vida mortal y de la vida eterna, a través de una ficción autobiográfica que pretendía alcanzar –y así ha acabado siendo– dimensión ecuménica”.⁵

Canto V: el texto

El quinto episodio del *Infierno* narra cómo Dante baja al círculo segundo y, cómo, según desciende, el camino se va estrechando y la pena va aumentando. Una vez allí, se encuentra con Minos –rey de Creta–, encargado de juzgar los pecados y asignar el castigo de cada individuo, indicándolo con el número de roscas de su cola. Éste ve al poeta, quien destaca sobremanera –pues está vivo– y trata de disuadirlo. Afortunadamente, en ese momento aparece Virgilio, maestro y guía de Dante, quien convence a Minos aludiendo al designio divino. Entonces, el bardo empieza a oír un rumor sordo, como de tempestad cuando los vientos agitan las aguas del mar. Se encuentra ante una borrasca y un viento infernales que atormentan las almas, las cuales son golpeadas y arrastradas continuamente de un lado a otro, sin ninguna esperanza de reposo, a sabiendas de que

⁴ Para más información, consultar: *Enciclopedia Treccani*, edición online, disponible en: http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (Última consulta: 6/12/19).

⁵ ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 23.

restarán atrapadas allí eternamente, por ser los pecadores lujuriosos que han sometido la razón al deseo.

Llegados a este punto podemos ver que la ley del contrapaso, esto es, la relación entre el pecado que cometieron en vida y la situación en la que se encuentran los pecadores en ese momento, es aplicada por analogía: al igual que cayeron en el remolino del deseo y la pasión mientras vivían, tras su muerte se encuentran atrapados en una vorágine de aire y tormenta. Dante se muestra extrañado y pregunta quiénes son las víctimas de ese torbellino, ante lo cual Virgilio responde que allí se encuentran personajes como Semíramis, Dido, Cleopatra, Elena, Aquiles, Paris y Tristán, entre otros. Tras escuchar el listado de todos los lujuriosos del pasado –tanto literarios como históricos– que fueron pecadores carnales y murieron a causa de su amor, Dante se compadece y casi pierde el sentido.

No obstante, logra reponerse cuando ve a dos condenados que llaman su atención, pues se mueven de forma distinta al resto y consiguen permanecer juntos. Virgilio le aconseja que espere y, cuando estén más próximos, les llame para conversar. Así hace el bardo, y estos, movidos por el amor y no por la tempestad, se acercan a los visitantes. En ese momento, aprovechando que el ruido del viento ha cesado, Francesca inicia su conversación. A lo largo de tres tercetos la joven elabora una disertación sobre el amor causante de su pecado y, consecuentemente, de su muerte. De nuevo, Dante muestra debilidad, pues siente una gran melancolía ante unas almas tan dolientes.

Una vez recompuesto, pregunta a Francesca por su historia. Según narra la joven, se encontraba un día leyendo la historia de Lanzarote y Ginebra junto a Paolo –hermano de su marido Gianciotto Malatesta–. Hallándose completamente solos en una sala, el argumento de la obra caló tan hondo en sus corazones que consiguió dominarlos. A la par que leían sobre el beso entre Lanzarote y Ginebra, ellos se besaron y se abandonaron a sus instintos, cayendo en el pecado. Ahora, condenados en el infierno, es tan grande el dolor que sienten que, mientras Francesca habla por ambos, Paolo no puede hacer más que llorar. Prisioneros de su propia tempestad y esclavos de sus sentidos, los enamorados son subyugados por el vórtice que los arrastra y, eternamente castigados, dan vuelta tras vuelta a su pasión, sin poder jamás detenerse. Ante tal visión, Dante siente tanta compasión que desfallece.

La miniatura en el ms. 1102

Bien es cierto que la representación iconográfica del Canto V aparece en no pocos manuscritos, pero hemos preferido centrarnos en el ms. 1102 porque sus ilustraciones reflejan, de modo muy certero, las palabras de Dante y permite identificar con total claridad las figuras de Paolo y Francesca. En

este apartado realizaremos un pequeño estudio codicológico del ya mencionado manuscrito, que nos servirá para efectuar un mejor análisis y adentrarnos en los pormenores de su miniatura.

El ms. 1102 aparece bien documentado, aunque sobre su datación original, iluminador, comitente, etc., no conocemos ningún dato.⁶ En cuanto a su estructura exterior, contiene una ligadura con tablas cubiertas de piel decorada en oro, nervios y tejuelo con el título también en oro. La decoración de la carátula está enmarcada e impresa y los elementos metálicos están presentes en cintas y corchetes de bronce dorado. Respecto a su estructura interior, está compuesto por la *Comedia*, sus respectivos comentarios y un fragmento del *Alexandreis*. El texto está dispuesto en dos columnas y escrito por una única mano que usa la *littera textualis* –una letra gótica elegante y legible–. El copista realizó también los reclamos decorados del tercer cuadernillo en adelante. Sin embargo, fueron dos los escribanos que compusieron las iniciales con marcas de agua de cada canto: el primero realizó las iniciales de todos los cantos del Infierno y de los primeros tres del Purgatorio, mientras que el segundo elaboró las del resto de cantos. Finalmente, las iniciales de los tercetos en amarillo están precedidas de marcas que indican el inicio de cada párrafo en azul y rojo, alternativamente.

Centrándonos en su iluminación, observamos que posee una calidad artística realmente elevada. Sabemos que el proyecto ilustrativo inicial preveía 100 miniaturas que habrían cubierto el ciclo de todos los cantos. Sin embargo, por motivos aún desconocidos, la ilustración se interrumpe: entre los cantos del Purgatorio y del Paraíso encontramos espacios en blanco, reservados para las miniaturas. Vista la gran envergadura y ambición de este proyecto ilustrativo resulta verosímil pensar en una comisión rica y refinada. Esta hipótesis toma fuerza si tenemos en cuenta el abundante uso del oro en el fondo de cada escena. Asimismo, es probable que aquél que se había ocupado de su transcripción hubiera ideado también toda la secuencia de imágenes colocadas al comienzo de cada canto, cuyo tema era sugerido al miniaturista mediante anotaciones incluidas en los espacios en blanco destinados a contener unas ilustraciones ya no visibles en la actualidad. Igualmente, aparte de la imagen de apertura que ocupa el espacio de las dos columnas del texto, las restantes superan, por poco, el espacio de una columna. Si nos centramos en las treinta-y-cuatro miniaturas tabulares colocadas al inicio de cada canto del Infierno –las únicas iluminadas–

⁶ En 1762 los Agustinos adquirieron la biblioteca del cardenal Domenico Passionei (1682-1761), que pasó a formar parte del patrimonio de la Biblioteca Angelica de Roma. Se desconoce tanto su comisión originaria como su lugar de procedencia. Sin embargo, considerando las decoraciones conservadas, se ha podido situar su ejecución en ámbito emiliano y, en particular, boloñés. Esta última referencia ha encontrado su motivación tanto en el análisis estilístico de sus miniaturas como en la precoz difusión en tierra padana del poema, en: "Dante, codice in carta pergamena con miniature. fol. Antica segnatura: S.2.10" Anotación encontrada en el manuscrito Parm. 875-878.

encontramos que muestran unas representaciones animadas con colores muy vivos.

Sobre la relación entre texto e imagen y la *Comedia*

Antes de proseguir, conviene recordar unas palabras de Ruiz García en referencia a la relación entre el soporte escrito y el visual: "la contemplación de la ilustración permite que la mente capte directamente y sin otras trabas el significado del mensaje. En realidad, la representación visual no debe ser considerada como un sustituto del texto, sino como un código semántico metadiscursivo para el lector".⁷ En muchas ocasiones –como ocurre en algunos códices que contienen la *Comedia dantesca* con iluminaciones–, la imagen consigue favorecer la abstracción del texto a otro nivel de interpretación.

También debemos tener en cuenta que, generalmente, las representaciones miniadas han resultado ser réplicas de tipos gráficos codificados por una tradición figurativa secular que lograron asegurar una inmediata decodificación, ofreciéndose al lector como figuras "hablantes", esto es, medios de lección moral y sugestión emotiva. De la misma forma, Dante creó imágenes recurriendo tanto a la tradición literaria como al imaginario visual, pues ya existía toda una codificación figurativa del Infierno y de personajes como Virgilio o Minos, que el poeta debía conocer bien.

Asimismo, a menudo existe una profunda afinidad entre el imaginario visual y el literario, en un sistema cultural que confiere a la imagen funciones precisas, vinculando inextricablemente las ilustraciones y el significado. De esta forma, se garantiza una decodificación completa de las miniaturas. Esta afinidad permitió a Dante utilizar materiales extraídos de la tradición figurativa para construir su *Más Allá*. Además, la profunda conexión entre el texto y la imagen ha permitido que a lo largo del tiempo los artistas hayan podido observar imágenes extraídas del texto dantesco para construir sus Infiernos y Paraísos, implicando una precisa e inequívoca lección moral. Consecuentemente, según Battaglia, esta obra deviene una:

Matriz inagotable de sugerencias para artistas de todos los tiempos y lugares [...] dando vida a creaciones muy originales, concebidas como una traducción figurativa destinada a un éxito más o menos largo, con fructíferos intercambios entre la tradición del *Dante ilustrado* y la del *Dante visualizado*, así como entre estas dos tradiciones y la iconografía artística en general.⁸

⁷ RUIZ GARCÍA, Elisa (2016): p. 289.

⁸ "Matrice inesauribile di suggestioni per gli artisti di ogni tempo e luogo [...] dando vita a creazioni originalissime, concepite come traduzione figurativa destinata a più o meno lungo successo, con scambi fecondi tra la tradizione del *Dante illustrato* e quella del *Dante visualizzato*, oltre che tra queste due tradizioni e l'iconografia artistica in genere" BATTAGLIA, Lucia (2011): p. 547.

Por consiguiente, es posible encontrar la iconografía de la *Comedia* tanto en códices como en pinturas sobre tabla o esculturas, y cada una de estas manifestaciones artísticas muestra una particular manera de leer y entender el poema dantesco. Conforme a Battaglia, existe una apropiación selectiva de parte de los lectores individuales, cada uno de los cuales acaba inevitablemente por "privilegiar la perspectiva más cercana a la propia sensibilidad y/o cultura de varias maneras, reconduciendo el poema sacro hacia los confines de los géneros literarios más tradicionales, y que esencialmente termina privilegiando una de las muchas *almas* del libro".⁹



Fig. 1. *Juicio de Minos; Dante y Virgilio dirigiéndose a Paolo y Francesca* (detalle), ms. 1102, f. 4v, 1351-1400, Biblioteca Angelica.

La *Écfrasis* del Canto V

- La relación palabra-imagen en el ms. 1102

Seguidamente, estableceremos la traducción en términos visuales del Canto V en la miniatura del ms. 1102. Examinando la imagen (fig. 1, f. 4v) descubrimos que ha utilizado un *método simultáneo*, según el cual se

⁹ "Privilegiare la prospettiva più vicina alla propria sensibilità e/o cultura, in vario modo riconduciendo il poema sacro nei confini di generi letterari più tradizionali, e sostanzialmente finendo per privilegiare una delle molte *anime* del libro" BATTAGLIA, Lucia (2011): p. 553.

representan distintas acciones en una escena sin respetar la unidad de tiempo.¹⁰ En este caso, la llegada de Dante y Virgilio al círculo segundo, su descubrimiento de los condenados por lujuria y su conversación con los enamorados.

En la parte izquierda encontramos: “[...] el horrible Minos, que, gruñendo, / examina las culpas a la entrada / y las juzga y sentencia con su cola”.¹¹ Aunque podemos identificarlo con certeza –su figura aparece muy dañada– sí es posible ver sus piernas y garras. Según afirman algunos estudiosos, esta borradura pudo surgir del intento apotropaico de una mano demasiado devota.¹² Además, existen detalles que argumentan que esta figura encarna el juez infernal encargado de elegir la pena para cada pecador. El elemento más evidente nos lo proporcionan los condenados de rodillas y un demonio que miran en su dirección, atentos al veredicto, pues Minos “siempre tiene delante muchas almas / esperando su turno: se confiesan, / oyen el fallo y bajan a su puesto”.¹³ Asimismo, podemos identificar un demonio que escupe fuego de tez gris oscura con alas membranosas como su ayudante, pues con la mano y de una fuerte pisada tira un reo de cabeza a una estrecha fosa infernal en llamas.

En la parte superior derecha se encuentran las almas de los lujuriosos. Estos aparecen cubriéndose el cuerpo desnudo y flotando, rodeados de una borrasca infernal perfilada con finas líneas grisáceas y blancas. Esta representación concuerda con la descripción dantesca: “Llegué a un lugar de luz emudecida / que ruge como el mar tempestuoso / cuando contrarios vientos lo sacuden. / La tormenta infernal, que nunca cesa, / con su vértigo agita a los espíritus / y los aflige con sus sacudidas”.¹⁴ Entre los desdichados se encuentran Paolo y, con el nombre escrito en letras blancas, Francesca. Rodeando a los enamorados vemos las figuras de tres almas sin identificar. Debajo, un Virgilio anciano vestido de rojo con una capa azul y blanca, aconseja a su pupilo que les invite a hablar: “[...] «Cuando se encuentren / más cerca de nosotros, se lo pides / en nombre el amor que los impulsa»”.¹⁵ A su lado, un Dante con sus característicos capirote y ancha nariz, vestido de

¹⁰ RUIZ GARCÍA, Elisa (2016): p. 296.

¹¹ “Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / examina le colpe ne l’intrata; / giudica e manda secondo ch’avvinghia” (*Inf.*, v, 4-6). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 76.

¹² ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 74.

¹³ “Sempre dinanzi a lui ne stanno molte: / vanno a vicenda ciascuna al giudizio, / dicono e odo e poi son giù volte” (*Inf.*, v, 13-15). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 76.

¹⁴ “Io venni in loco d’ogne luce muto, / che muggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto. / La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta” (*Inf.*, v, 28-33). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 77.

¹⁵ “[...] «Vedrai quando saranno / più presso a noi; e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno»” (*Inf.*, v, 76-78): ALIGHIERI, Dante (2018): p. 79.

azul con una túnica rosácea,¹⁶ dirige su mirada hacia la pareja y parece hablarles: “[...]«Oh, almas angustiadas, / habladnos, si no hay nadie que lo impida»”.¹⁷

Entonces, “Como palomas que el deseo llama / y al nido acuden con abiertas alas, / llevadas por el aire y por el ansia, / así, dejando el escuadrón de Dido, / por la bruma vinieron a nosotros, / atendiendo mi ruego afectuoso”.¹⁸ Justo enfrente de él encontramos a Francesca en gesto de responder al poeta: “«Oh, cortés y benigna criatura / que cruzando esta niebla nos visitas. / El mundo se tiñó de nuestra sangre, / y su estuviese Dios de nuestro lado / por ti le rogaríamos, pues vemos / que te inspira piedad nuestra desgracia. / Lo que queréis saber escucharemos / y hablaremos de todo lo que os plazca, / mientras el viento calla y lo permite”.¹⁹ A su lado descubrimos a Paolo muy afligido, cubriéndose el cuerpo con los brazos en signo de turbamiento, pues, según Dante: “Mientras un alma hablaba, la otra estuvo / llorando sin cesar [...]”.²⁰

- La correspondencia imagen-palabra en el ms. 1102

En cuanto a la coherencia imagen-texto, la miniatura muestra una interpretación que en algunos aspectos deviene un tanto distinta del poema. Un primer ejemplo lo encontramos en el demonio oscuro al servicio de Minos, el cual no aparece citado en el poema. Asimismo, las almas atrapadas en la tormenta tampoco son representadas en concordancia con el escrito dantesco. En el texto, Virgilio describe un grupo de condenados por su conducta amorosa. Entre ellos, destacan Semíramis, Dido, Cleopatra, Helena, Aquiles, Paris y Tristán. Sin embargo, en la imagen solamente encontramos tres almas que, como hemos comentado, restan sin identificar, pues aparecen desnudas y no poseen ningún atributo que permita reconocerlas. En tercer lugar, aparece en la imagen una representación de las llamas ascendentes de

¹⁶ Las vestimentas de Dante y Virgilio resultan anacrónicas si consideramos que son de fines del XIV o inicios del XV. Y esto sucede, por ejemplo, al considerar los ropajes de Dante en todas las ilustraciones del Infierno, donde aparece con el gorro de lino blanco, ampliamente utilizado en Italia entre los años 30 y 40 del siglo XIV. Por ello, según Medica, “Ovviamente nel contesto della Divina Commedia l’analisi delle fogge degli abiti dovrà essere affrontata con estrema cautela considerata la possibile volontà del miniatore di adattare le vesti indossate dai personaggi ai tempi dello stesso Dante” ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 41.

¹⁷ “[...] «O anime affannate, / venite a noi parlar, s’altri nol niega!»” (*Inf.*, v, 80-81): ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 79.

¹⁸ “Quali colombe dal disio chiamate / con l’ali alzate e ferme al dolce nido / vengon per l’aere maligno, / sì forte fu l’affettüoso grido” (*Inf.*, v, 82-87). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 79.

¹⁹ “«O animal grazioso e benigno / che visitando vai per l’aere perso / noi che tignemmo il mondo di sanguigno, / se fosse amico il re de l’universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace, / poi c’hai pietà del nostro mal perverso. / Di quel che udire e che parlar vi piace, / noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che ‘l vento, come fa, ci tace” (*Inf.*, v, 88-96): ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: pp. 79-80.

²⁰ “Mentre che l’uno spirto disse, / l’altro piangèa; [...]” (*Inf.*, v, 139-140). ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 82.

la fosa infernal, las cuales son una concesión al motivo iconográfico dominante del lugar estigio y parecen sugerir una pena única y sin distinciones, como el fuego eterno de Mateo (25,41) o el estanque de fuego del Apocalipsis (20,15). Pero, en realidad, en el Infierno dantesco la primera pena ígnea se encuentra en el círculo sexto, donde aparecen unos sepulcros en llamas. De hecho, en el canto v no encontramos mención alguna a esta lumbre.

No obstante, también encontramos algunos elementos de convergencia. En primer lugar, descubrimos que tanto los personajes condenados como los que están a la espera de serlo aparecen completamente desnudos, abrazando sus propios cuerpos. Algo que no resulta extraño, pues tal y como afirma Dante: "vi que los condenados a esta pena / eran los pecadores de la carne, / que la razón someten al instinto".²¹ Hecho que explicaría por qué el iluminador los ha representado desnudos: tal y como cometieron el pecado carnal en vida, deben "coexistir" con su carnalidad en muerte. Otro rasgo que advertimos similar es el diálogo entre Dante y Virgilio, quienes se dirigen a los enamorados. Sin embargo, al no existir mención alguna en el texto de cómo van vestidos estos personajes, podemos deducir que el miniaturista de este códice recurrió al imaginario tradicional, representando a Dante como un hombre de mediana edad con capirote y a Virgilio como un sabio-rey. En este último caso debemos matizar que se trata de una imagen de Virgilio completamente medieval pues, de acuerdo con Balil, "el mundo romano no gustó tanto de reproducir la imagen de sus grandes literatos como de adornar sus casas, singularmente sus bibliotecas, con los retratos, fisionómicos o reconstruidos, de los grandes literatos griegos".²² Por ello, solían recurrir al retrato de invención, a la reconstrucción tipicizante que podía ofrecer imágenes de literatos, pero no a retratos fisionómicos, esto es, *retratos* como los concebimos en la actualidad.

El Canto V: una comparativa visual

Todo libro medieval surge para cubrir una necesidad. El pergamino es caro y puede escasear y aunque se trate de un ejemplar en papel, no podemos olvidar que el trabajo de copia requiere la participación de profesionales cualificados y que se demora durante meses; además, si el texto va acompañado de imágenes, intervendrán otras manos para realizar las miniaturas y aplicar el oro y los colores. Todo un proceso largo y costoso, que ha de cumplir con las expectativas de quien hizo el encargo inicial.²³

Tal y como hemos podido comprobar, tanto los elementos del texto como de la imagen del canto v responden a un imaginario visual y literario ya existente en el momento de su ejecución. Por ello, en este apartado analizaremos imágenes de otros manuscritos correspondientes a este canto

²¹ "Intesi ch'a così fatto tormento / enno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento" (*Inf.*, v, 37-39): ALIGHIERI, Dante (1304-1321) [Traducción de MICÓ, José María (2018)]: p. 77.

²² BALIL, Alberto (1963): p. 90.

²³ AVENOZA, Gemma (2016): p. 12.

para ver de qué manera es personalizado por otros miniaturistas y de qué aspectos de la tradición literaria y visual se sirven para realizar sus representaciones.

Si observamos otras miniaturas (Figs. 2, 3, 4, 5, 6 y 7) podremos ver cómo, pese a tratarse del mismo canto, en unos casos se ilustra con una imagen y en otros con dos: una para representar la escena infernal narrada por Dante y la otra para representar lo que narra Francesca en el diálogo con los peregrinos. Hemos escogido precisamente esta selección de imágenes por ser ejemplo de los dos tipos de representación por excelencia de la escena infernal y por contener todas ellas una magnífica decoración *elevata*.²⁴ Asimismo, hemos elegido estas ilustraciones con el objetivo de poder mostrar cómo, dependiendo del miniaturista, aunque más especialmente del comitente, las ilustraciones podían adquirir matices totalmente distintos. Finalmente, debemos añadir que, para facilitar el análisis de las siguientes miniaturas, hemos decidido dividir el apartado en tres secciones, dependiendo del método ilustrativo empleado en cada caso.

- *Método Monoescénico*

La primera miniatura que analizaremos (fig. 2, f. 16v) corresponde al manuscrito Plutei 40.l²⁵ de la Biblioteca Medicea Laurenziana, confeccionado en la Florencia del siglo XIV. Puesto que encontramos representada una sola acción en la escena, podemos afirmar que, en este caso, la miniatura ha sido realizada utilizando un *método monoescénico*.²⁶ Además, su tamaño es bastante pequeño y, por ende, su narratividad es menor, pues aparecen solamente tres personajes: Dante, Virgilio y Minos. En esta ocasión, el poeta no es representado con sus facciones características, más bien parece responder a un patrón ilustrativo en común con otras imágenes del códice. Sin embargo, sí que viste una túnica azul con capirote que permite su identificación. Igualmente, Virgilio viste de distintos colores (rojo, verde y blanco) y es representado como un muchacho joven, sin barba ni pelo canoso. Podríamos incluso decir que parece más joven que Dante y que tiene rasgos

²⁴ Según la clasificación de Boschi Rotiroti, este códice posee una decoración *elevata* en la que hallamos una ilustración de tipo icónica que se extiende más allá de las páginas iniciales de cada canto. Para respetar la continuidad del texto, a menudo las imágenes no se encuentran en la misma página, sino al final del canto anterior. Esto obliga al miniaturista a adaptar el formato de las imágenes a los espacios dejados en blanco, los cuales a veces resultan pequeños para contener las complejas representaciones, en: BATTAGLIA, Lucia (2011): p. 554.

²⁵ Compuesto por la *Comedia* y comentarios de Jacopo della Lana, aparece incompleto en los cantos III, XVII y XX del Infierno. Su datación exacta no es conocida, como tampoco se ha podido averiguar la identidad del comitente ni del miniaturista. Conocemos que fue escrito por dos manos: una primera que usó una letra bastarda (fol. 1r-79v y 113r-124v), y una segunda atribuida a Gaspar Thorne de Montone, en letra bastarda y con elementos de la *littera antiqua* (fol. 79v-111r y 125r-338r). También contiene ilustraciones en las iniciales, al inicio de cada canto y en los comentarios. Las que componen estas últimas son realizadas con toques de acuarela y algunas ocupan la página entera, *Biblioteca Laurenziana*, edición online, disponible en: <http://opac.bmlonline.it/Record.htm?idlist=1&record=632512445079> (última consulta: 12/11/19).

²⁶ RUIZ GARCÍA, Elisa (2016): p. 296.

parecidos a él. En esta ocasión, ninguno de los dos poetas presenta actitud de hablar. Quien lo hace es Minos: sentado sobre una especie de fosa infernal –esta vez sí, sin fuego–, figurado como un hombre y con todos sus atributos mucho más acentuados. Destacan en él un único cuerno, dos orejas puntiagudas, dos alas, una cola que se entrelaza con sus piernas y unas patas similares a las de un pato. Podemos interpretar esta escena como representativa de la primera parte del canto v, en la cual Dante y Virgilio descienden al círculo segundo del Infierno y hallan al antiguo rey sentado a su entrada.

Lo que más llama la atención en esta imagen es la ausencia de los condenados a los que Minos está juzgando, así como la ausencia de Paolo y Francesca, protagonistas por excelencia de este canto. Asimismo, esta miniatura se sirve, aunque parcialmente, de aspectos de la tradición literaria y visual. Un primer ejemplo lo encontramos en la representación de un rey Minos con rasgos animalescos, en este caso, algo más extraños y distintos a los que solemos encontrar en las ilustraciones de la *Comedia*. Tampoco es común encontrar a Virgilio figurado como un hombre de corta edad, que más bien parece coetáneo a Dante y no sigue los cánones propios del imaginario medieval, como sí hemos visto, y veremos, en otras ocasiones.



Fig. 2. Dante y Virgilio ante Minos (Detalle), Plutei 40.1, f. 16v, s. XIV, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Lejos de lo que podría parecer en un primer momento al hallar una imagen tan poco narrativa, este manuscrito no usa un método *cíclico* según el cual se representa el contenido de un texto mediante unas escenas sucesivas, pues en el códice hay solo una representación pictórica para cada canto. Por ello, resulta claro que el miniaturista eligió representar la entrada al círculo segundo, más que la historia de Paolo y Francesca, o incluso los propios condenados. Queda por definir si estas ausencias fueron realizadas a propósito, a gusto del comitente del manuscrito o si, contrariamente, se debe a una simple falta de recursos plásticos y/o espaciales.



Fig. 3. Juicio de Minos; Dante y Virgilio dirigiéndose a Paolo y Francesca (Detalle), Additional ms. 19587, f. 8r, c. 1370, British Library.

- Método Simultáneo

La segunda miniatura²⁷ que analizaremos (fig. 3, f. 8r) pertenece al ms. 19587 de la colección Additional de la British Library (ca. 1370). En esta

²⁷ Al encontrar entradas de nacimientos y muertes de los condes de Biseglia (Nápoles) entre 1449 y 1483 en el verso final (f. 177v), se le atribuye procedencia napolitana. De su comisión y posesión solamente conocemos que el preboste de Eton, Edward C. Hawtrey, lo vendió a Sotheby's en 1853. Con una escritura gótica, este códice contiene una inicial historiada con decoración foliada y heráldica (f. 61), además de 48 miniaturas a pie de página en tinta con toques de acuarela al comienzo de cada canto. También posee miniaturas sin terminar (ff. 100v, 102v, 104, 106, 107v, 110, 111v, 113v, 115 y 117) y la tercera parte correspondiente al Paraíso (ff. 119-177) no contiene iluminación alguna. También muestra iniciales grandes en oro sobre fondo azul con una decoración de pluma blanca y roja con rúbricas en rojo, *The*

ocasión, la imagen muestra distintas acciones en una misma escena sin respetar la unidad de tiempo, por lo que ha utilizado un *método simultáneo*.²⁸ Concretamente, narra tres escenas: la llegada al círculo segundo, el encuentro con Paolo y Francesca, y el desvanecimiento del poeta. Por este motivo encontramos que algunos personajes aparecen figurados en más de una ocasión, un recurso bastante utilizado para crear la sensación de narración y marcar el ritmo de lectura de la imagen.

En la parte izquierda hallamos a Dante vistiendo una túnica azul y un capirote a juego, quien dialoga con Virgilio, el cual luce un gorro y túnica de tonalidades ocre y azules. En este caso, el bardo tampoco aparece figurado con sus características facciones, aunque el maestro sí es representado como un anciano-sabio, siguiendo el imaginario medieval. Virgilio señala a Minos, quien aparece en el centro de la escena dictando sentencia a un grupo de condenados. Una vez más, el antiguo rey es representado como un hombre con cuernos, barba, con orejas puntiagudas, una larga cola y garras. Es convertido en un ser alado que, mientras tiene cogido con la cola a un condenado, ase a otro con la mano a la vez que dicta sentencia. Esta escena nos recuerda a la primera parte del canto V, al momento en que Dante y Virgilio descienden al círculo segundo y el último replica a Minos (vv. 21-24). De nuevo, los condenados aparecen desnudos y no es posible distinguir del todo bien su sexualidad, pues están cubiertos de suciedad.

En la parte derecha encontramos de nuevo a Dante y Virgilio, esta vez dirigiéndose a los ya condenados atrapados por la borrasca, la cual es representada mediante una nube grisácea que cubre los cuerpos de los reos alados. En esta ocasión resulta más difícil identificar las figuras de Paolo y Francesca pues, más que hombre y mujer, aparecen como dos personajes casi idénticos. Su identificación es posible porque son las dos únicas almas que intentan salir de la tormenta para hablar con los visitantes. Esta segunda escena también se corresponde con el texto dantesco (vv. 28-87). Finalmente, en el margen inferior derecho encontramos a Dante desfallecido tras escuchar la triste historia narrada por Francesca, igualmente en concordancia con la versión manuscrita.

Tras haber analizado esta imagen, podemos afirmar que se sirve de aspectos de la tradición literaria y visual para realizar sus representaciones, como el hecho de caracterizar a Minos como un hombre con rasgos animalescos, o figurar a los condenados desnudos, en correspondencia con el pecado carnal que realizaron en vida. Asimismo, representa a Virgilio como un anciano-sabio y confiere a Dante una vestimenta que permite su identificación. Sin embargo, el ropaje de los poetas es anacrónico. Algo que no sorprende, pues se trata de un recurso habitual entre los miniaturistas para facilitar la identificación de los personajes con los lectores del momento.

British Library, edición online, disponible en: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8337&CollID=27&NStart=19587> (último acceso: 10/12/19).

²⁸ RUIZ GRACIA, Elisa (2016): p. 296.

- *Método cíclico*

Cambiando de método, encontramos dos miniaturas (figs. 4 y 5, ff. 8v y 10r) pertenecientes al ms. 36²⁹ de la colección Yates Thompson de la British Library (1444-1450). En esta ocasión el miniaturista usa dos imágenes con escenas continuas: una para representar el juicio de Minos y otra para ilustrar el diálogo de Dante y Virgilio con Francesca, puesto que el códice sigue un *método cíclico*.

En la primera miniatura (fig. 4) encontramos a Dante y Virgilio entre los condenados. De nuevo, Virgilio aparece como un anciano-sabio con una túnica rosa y sin sombrero. Desafortunadamente, debido a una mancha resulta imposible ver claramente el rostro de Dante. Sí podemos observar que viste una túnica azul con capucha y que señala a Minos. Una vez más, los condenados aparecen desnudos y abrazándose el cuerpo, esperando a que se dicte sentencia. En la parte derecha, el antiguo rey es dotado de una apariencia más humana, aunque sigue teniendo garras, cuernos, orejas puntiagudas y una larga cola. Además, se encuentra sedente, señalando a uno de los reos que esperan veredicto (vv. 13-15). Esta escena muestra gran correspondencia con la primera parte del canto (vv. 28-87). Sin embargo, en la zona inferior derecha podemos ver un grupo de individuos ya condenados, pues aparecen inmersos en el interior de una fosa, maniatados y rodeados de finas llamas de un fuego rojizo. Esta escena no concuerda con el texto pues, como hemos comentado, el fuego solo aparece a partir del sexto círculo. Tampoco concuerdan los ropajes de los protagonistas que, de nuevo, resultan anacrónicos. Asimismo, Minos aparece sentado en una silla de tijera o faldistorio,³⁰ un tipo de asiento bastante utilizado en época medieval.

²⁹ Compuesto en letra gótica, contiene el Infierno y el Purgatorio (ff. 1-128) con iluminaciones de Priamo della Quercia (1442-1450) y el Paraíso (ff. 129-190) con ilustraciones de Giovanni di Paolo (1450). Perteneció a Alfonso V (1416-1458), pues encontramos su escudo de armas en el folio 1r. Más tarde pasó a manos de Fernando de Aragón, quien lo donó al convento de San Miguel de los Reyes (Valencia) en 1583. En 1901 fue comprado por H. Yates Thompson y en 1941 legado al British Museum. Contiene una encuadernación de cuero marrón labrado, bordes dorados y guardas de mármol. En él hallamos 110 grandes miniaturas decoradas con láminas de oro e iniciales historiadadas al inicio de cada canto (ff. 1, 65, 129). Asimismo, posee grandes decoraciones marginales y pequeñas iniciales en oro, en: POPE-HENNESSY, John (1947): p. 36.

³⁰ RODRÍGUEZ, Sofía (2008): p. 183.



Fig. 4. *Juicio de Minos* (Detalle), Yates Thompson ms. 36, f. 8v, Priamo della Quercia (iluminador) 1444-1450, British Library.



Fig. 5. *Virgilio dialogando con Dante y dirigiéndose a los condenados* (Detalle), Yates Thompson ms. 36, f. 10r, Priamo della Quercia (iluminador), 1444-1450, British Library

En la segunda miniatura (fig. 5) se representan varias escenas en una imagen. A la izquierda, Dante y Virgilio son caracterizados como en la ilustración anterior. No obstante, ahora dialogan sobre los condenados atrapados por la tormenta, la cual toma la forma de un monstruo que escupe fuego y aire. La inclusión de este ser fantástico no aparece en el texto explícitamente, pero sí que podemos apreciar su vigor para ilustrar eficazmente los versos dantescos (vv. 28-30). Atrapados flotando en el aire aparecen unos reos, quienes muestran su cuerpo con una anatomía detallada. Solo Francesca es representada cubriéndose el sexo. Podemos identificar

algunos de los condenados que menciona Virgilio en el texto (vv. 52-69), pues hay dos hombres con coronas que podrían personificar a Paris y Aquiles. En la parte derecha hallamos a Dante desvanecido, a Virgilio hablando con Francesca y Paolo a su lado, taciturno. Esta distinta posición de los personajes resulta extraña, pues no sigue el orden cronológico del texto y muestra desajustes. Como bien es sabido, el bardo habla con la pareja y, tras escuchar su discurso, cae. Sorprende pues que el poeta aparezca desfallecido a la vez que Virgilio habla con los enamorados. Esta representación nos recuerda a la imagen anterior (fig. 3) donde Dante, tras hallarse junto a Virgilio dialogando con Paolo y Francesca, es figurado en el suelo, desmayado. Parece, pues, que el miniaturista ha optado por sintetizar y omitir una de las apariciones del poeta. En cuanto a la tormenta-monstruo, debemos destacar que se trata de un recurso utilizado en otros códices dantescos, pues permite una rápida identificación de la borrasca con un monstruo que atrapa y tortura los condenados³¹.

Finalmente, analizaremos dos miniaturas (figs. 6 y 7, ff. 12r y 14v) pertenecientes al manuscrito Urb.lat.365³² de la Biblioteca Apostólica Vaticana, iluminado en Ferrara (1477(?)-1478). De nuevo encontramos representado el contenido del texto mediante escenas sucesivas. En la primera miniatura (fig. 6) hallamos un juicio de Minos un tanto distinto de los demás, pues aparece rodeado de demonios que, como en el caso del ms. 1102, deben ser sus ayudantes, ya que sostienen y mantienen a los condenados bajo control. En cuanto a la representación del antiguo rey, podemos ver que aparece tal y como Dante lo describe (vv. 11-12). Físicamente tiene el aspecto de un hombre con la piel tostada, dos cuernos, orejas puntiagudas, barba, la cola enroscada y, a diferencia de las otras representaciones, con pezuñas y sin alas. De hecho, son los demonios que acompañan a Minos quienes llevan sus atributos más habituales: cuernos, orejas puntiagudas, cola y extremidades en forma de patas de pato. En este caso los condenados también aparecen desnudos, aunque algunos de ellos llevan calzas blancas. En la parte inferior derecha, Dante y Virgilio se hallan recién llegados al círculo primero. El florentino, de aspecto joven, viste unas ropas y capirote azules, mientras que de Virgilio solamente podemos ver su rostro, el cual es también de aspecto juvenil, sin barba y con una capucha roja y blanca. Centrándonos en la parte superior, distinguimos en el cielo la tormenta infernal (vv. 31-33) y a los condenados atrapados en ella. Sin embargo, estos reos no son representados como los de la parte inferior de la imagen, esto es, con un aspecto terrenal, sino todo lo contrario: parecen camuflarse entre las nubes y la borrasca, pues su piel es del mismo color que

³¹ Para más información ver: VOLKMANN, Ludvig y LOCELLA, Guiglielmo (1898): p. 87.

³² Confeccionado para el duque de Urbino Federico da Montefeltro y miniado por artistas de Ferrara en contacto con el miniaturista Guglielmo Giraldi, este códice contiene el Infierno (ff. 1-95), el Purgatorio (ff. 97-194) y el Paraíso (ff. 197-295). Copiado por Matteo de Contugis en una escritura humanística libraria, contiene miniaturas a página completa al comienzo de cada canto (ff. 1r, 97r y 197r) y numerosas ornamentaciones, *Biblioteca Vaticana*, disponible online, enlace en: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.365

el cielo para crear la sensación de que son almas aéreas atrapadas por siempre en el torbellino celestial.



Fig. 6. *Juicio de Minos* (Detalle), Urb.lat.365, f. 12r, 1477(?)-1478, Biblioteca Apostólica Vaticana.

En la última miniatura (fig. 7) Dante y Virgilio dialogan con los enamorados. Como en la imagen anterior, los primeros están situados en la parte derecha de la escena y visten igual. Sin embargo, vemos un Dante mucho más realista, con su característica nariz pronunciada. A la izquierda hallamos a los amantes y, por primera vez, no aparecen flotando en el aire, sino de pie, exhibiendo su corporeidad. Francesca, sujetando por el hombro a Paolo, lo señala mientras dialoga con el poeta. De esta manera queda bien patente la aflicción del joven, quien no es capaz de hacer más que restar triste y pensativo. Algo que también sorprende es el completo nudo de los enamorados, pues en el texto no se hace mención. Es tal su desnudez que

no hay parte de su cuerpo que esté cubierta, como sucede en la mayoría de las ilustraciones.



Fig. 7. *Dante y Virgilio dirigiéndose a Paolo y Francesca* (Detalle), Urb.lat.365, f. 14v, 1477(?)–1478, Biblioteca Apostólica Vaticana.

Como hemos visto, estas dos miniaturas también presentan algunas variaciones respecto a la forma más usual de representar el canto v. En primer lugar, porque encontramos un Virgilio joven y no al anciano-sabio que correspondería según el imaginario medieval. En segundo lugar, porque Paolo y Francesca son representados fuera del vórtice, esto es, de pie sobre el suelo infernal, completamente desnudos, manifestando su corporeidad y su sexualidad. Contrariamente, esta es la única ilustración en la que los condenados no aparecen íntegramente desnudos, sino con unas calzas blancas que cubren su sexo. En un intento de mostrar el gran contraste entre los reos que esperan el veredicto de Minos y aquellos que ya están condenados –Paolo y Francesca–, el miniaturista probablemente decidió

cambiar la forma habitual de representarlos por una más llamativa y representativa de su pecado. Igualmente, la corporeidad del antiguo rey Minos muestra una voluntad de acercamiento a los lectores, pues al humanizarlo logra hacer posible una cierta empatía con él, más allá de ser un mero ser mitológico de la antigüedad.

Consideraciones finales

En la *Comedia*, y en particular en el canto v, es patente la absoluta centralidad del amor. Gracias al análisis de este canto hemos conocido la interioridad de unos personajes históricos y contemporáneos a Dante, y su contemplación nos ha conmovido, pues demuestra cuán débil deviene la razón humana cuando debe enfrentarse a la pasión. Paolo y Francesca devienen una pieza fundamental en el poema, ya que su función, además de ser la de contar su trágica historia, es también la de consentir a Dante desfallecer. De acuerdo con Fedi su historia cumple una función de *exemplum*, pues representa la autobiografía intelectual de Dante a inicios del siglo XIV.³³

Teniendo en cuenta lo expuesto, ha resultado muy interesante combinar el estudio e interpretación del texto dantesco con el análisis de sus imágenes y sus múltiples significados. Tras examinar la miniatura del ms. 1102, hemos descubierto una representación figurativa muy singular, algo deteriorada, pero de gran calidad artística que nos ha permitido, más adelante, compararla con otras miniaturas contemporáneas. De esta forma hemos conocido distintas maneras de representar e interpretar visualmente el canto v y, aunque cada una de ellas ha demostrado tener sus particularidades, hemos podido establecer tres modelos principales: un primer modelo que sigue el *método cíclico*, utilizando dos miniaturas para representar la escena inicial del Juicio de Minos y el diálogo de Dante y Virgilio con Paolo y Francesca; un segundo modelo que usa el *método simultáneo*, ensamblando ambas escenas en una misma miniatura; un tercer modelo que, mediante el *método monoescénico*, plasma en una sola imagen aquello que al miniaturista le resulta más relevante o representativo, a menudo, la historia inicial de Dante contemplando el juicio de Minos.

Conforme a Haro, "el vínculo entre la palabra y la ilustración se formaliza en función del receptor y no solo orienta, clarifica, interpreta, amplifica y enriquece la lectura, sino que también favorece la aprehensión y memorización del contenido y, no menos relevante, cumple una función estética".³⁴ Ejemplos claros de esta afirmación de Haro los encontramos en elementos iconográficos como el monstruo-tormenta que encontramos en el ms. 36 de la Yates Thompson (fig. 5), el cual deviene metáfora de la borrasca infernal y permite identificar claramente la sensación de gran volatilidad que

³³ FEDI, Roberto (2009): p. 130.

³⁴ HARO CORTÉS, Marta (2016): p. 12.

el miniaturista pretendía trasladar al terreno iconográfico. Otro elemento destacable es la representación del fuego que, a pesar de no ser descrito hasta el sexto círculo, en las imágenes ya lo encontramos en el segundo y, muy probablemente, responde a la intención del iluminador de recordar al lector que se encuentra en el Infierno dantesco. No obstante, también pudo simplemente tratarse de una forma sencilla de representar el averno usando el imaginario infernal ya existente. También cabe destacar la desnudez de los condenados, quienes a menudo aparecen sin ropa, a pesar de no ser algo explícitamente mencionado en el texto. Como hemos expuesto, esta forma de representarlos probablemente responda a la voluntad de dejar bien clara la ley del contrapaso dantesco: igual que en vida fueron víctimas de los placeres de la carne, en muerte deben mostrar y "coexistir" con su carnalidad.

Concebir una ilustración en correlación con un fragmento, ciertamente no debió resultar una tarea fácil. Por ello, ha merecido la pena comparar varios testimonios y sus dispares resultados. Así, podemos confirmar que todas las miniaturas, aunque pertenecientes a una misma época, tienen particularidades propias de cada iluminador y, consecuentemente, de las corrientes pictóricas correspondientes a sus diferentes ámbitos geográficos. Asimismo, hemos descubierto que no todas las ilustraciones son fieles al texto dantesco, pues algunas contienen elementos que no son mencionados en el poema, o bien solo representan la parte inicial del encuentro con Minos y no el diálogo con Paolo y Francesca. Además, los personajes son representados de manera bastante similar, siguiendo un patrón marcado por la tradición iconográfica, pero algunos de ellos, como Minos o Virgilio, difieren en los atributos más significativos que les son conferidos.

Con todo, este estudio nos ha permitido ver la gran importancia de combinar arte y literatura y, más concretamente, texto e imagen, para captar la gran fuerza expositiva de la representación miniada, que no solo ayuda a entender el texto, sino también llega a proporcionar más matices que el mismo.

En consecuencia, podemos concluir afirmando que, hasta cierto punto, el miniaturista gozó de suficiente libertad a la hora de expresarse en términos hermenéuticos y artísticos, de forma que ha incorporado en las imágenes aquellos elementos que le parecían más interesantes y/o importantes para modificar y mejorar la interpretación del texto y, con ello, la obra dantesca. Esto explica que, frente a un texto invariable como es la *Comedia*, hayan surgido diferentes interpretaciones como las que también hemos analizado en este estudio. Por esta razón, podemos confirmar que el iluminador del ms. 1102 consiguió traducir en realidad visual una precisa modalidad de lectura del texto, creando imágenes que, como la analizada en este estudio, actúan de guía para lectores entendidos en el tema y, por lo tanto, capaces de decodificar las convenciones iconográficas y las indicaciones paratextuales implícitas en ellas. Asimismo, este estudio nos ha permitido confirmar una de

las hipótesis principales planteadas al inicio y, tras analizar con detenimiento los cinco manuscritos dantescos, hemos comprobado que, con el añadido de imágenes miniadas, estos pudieron conseguir una densidad semántica mayor de la que podía proponer el texto carente de ellas.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante (1304-1321): *La Divina Comedia* [Traducción de MICÓ, José María (2018): *Comedia*, Acantilado, Barcelona].

AVENOZA, Gemma (2016): "Imagen y texto en manuscritos bíblicos hispánicos", *Revista de poética medieval*, n.º 30, pp. 23-46.

BALIL, Alberto (1963): "Sobre iconografía de Virgilio", *Estudios clásicos*, t.7, n.º 38, pp. 89-94.

BATTAGLIA, Lucia (2011): "La tradizione figurata della *Commedia*. Appunti per una storia", *Critica del testo*, XIV/2, pp. 547-580.

BATTAGLIA, Lucia (2008): "La tradizione iconografica della *Commedia*". En: COTTIGNOLI, Alfredo, GRUPPIONI, Giorgio y DOMINI, Donatino (eds.): *Dante e la fabbrica della Commedia*, Longo Editore, Ravenna, pp. 239-254.

FEDI, Roberto (2009): "Baci rubati". En: *Un bacio, un mito: Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini: 2ª edizione, Rimini, Museo della Città, 4-5 Iuglio 2008: atti del convegno*, Romagna Arte e Storia, Rimini, pp. 127-140.

HARO CORTÉS, Marta (2016): "Texto e ilustraciones en el libro medieval: fractura física, lectura y recepción", *Revista de poética medieval*, n.º 30, pp. 11-22.

POPE-HENNESSY, John (1947): *A Siense Codex of the Divine Comedy*, Phaidon Press, London.

RODRÍGUEZ, Sofía (2008): "Otra visión de la historia del mueble. La evolución técnica, base de la formal", *Ars Longa*, n.º 17, pp. 181-193.

RUIZ GARCIA, Elisa (2016): "Imagen como texto, texto como imagen", *Revista de poética medieval*, n.º 30, pp. 287-310.

TERLIZZI, Fiammetta, MEDICA, Massimo y ILLUMINATI, Carlo (2017): *La Divina Commedia. Manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma: commentarii all'edizione facsimile*, Imago, Rimini.

VOLKMANN, Ludwig y LOCELLA, Guglielmo (1898): *Iconografia dantesca : le rappresentazioni figurative della Divina commedia per Ludovico Volkmann*, L.S. Olschki, Florencia.

Webgrafía

Biblioteca Laurenziana (2019): "Plut.40.1", edición online, disponible en: <http://opac.bmlonline.it/Record.htm?idlist=1&record=632512445079> (último acceso: 12/11/19)

Enciclopedia Treccani (2019): "Dante Alighieri", edición online, disponible en: http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (último acceso: 6/12/19).

The British Library (2019): "Detailed record for Additional 19587", edición online, disponible en: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8337&CollID=27&NStart=19587> (último acceso: 10/12/2019).

PERFIL DE LA REVISTA

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009. Desde 2019, la revista es de periodicidad anual, publicándose cada nuevo número en el mes de diciembre. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (n.º 941299) y a la *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, repertorio islámico, 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.

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para su publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico (iconografia@ucm.es).

Estructura de los originales

Los textos se remitirán en formato Word preferentemente en castellano, inglés y francés, pero también se valorará la publicación de originales en portugués o italiano. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenidos y los requerimientos formales.

Cada artículo, escrito en letra Verdana, 11 p. y con interlineado 1'15, tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas al pie y bibliografía incluidas, y contendrá al inicio:

- **Título del artículo** en castellano y en inglés.

*Si el artículo está redactado en un idioma diferente al castellano o al inglés, el título deberá ir en el idioma del propio artículo y en inglés.

- **Nombre completo del autor, vinculación institucional o área de especialización (por ej. doctor en Historia del Arte), correo electrónico y número ORCID.** La obtención del número de identificación ORCID es gratuita e inmediata: véanse las instrucciones para su obtención en <https://orcid.org/>.

- **Resumen:** breve síntesis de entre 100 y 150 palabras (500-800 caracteres aprox.) sobre 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.

*Cuando el idioma principal del artículo no sea el castellano, habrá dos resúmenes, uno en el idioma principal, con las características ya indicadas arriba, y otro en castellano, que será un resumen extendido en 500-700 palabras (2.700-3.800 caracteres aprox.) Igualmente, en este caso, las conclusiones deberán redactarse en castellano en una extensión de 600-800 palabras (3.300-4.400 caracteres aproximadamente).

- **Palabras clave:** enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- **Abstract y Keywords** correspondientes en inglés.

A continuación, se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado siguiendo uno de estos dos formatos:

- **Estudios iconográficos de carácter monográfico:** con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc. Contendrá los siguientes epígrafes.
 - **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, arqueológicas, litúrgicas, o de cualquier otro tipo -que no sean escritas-, 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.
- **Bibliografía:** enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado. Cuando haya fuentes primarias (ej. Biblia, Corán, Torá...) se diferenciará bibliografía y fuentes primarias, separándose en dos epígrafes independientes.
- **Estudios iconográficos de carácter transversal:** de manera más específica se analizarán puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente. Los contenidos se dividirán en aquellos epígrafes que se consideren oportunos, aunque incluyendo al final un apartado dedicado a las conclusiones y otro a la bibliografía especializada.

Citas

Las citas literales deberán incorporarse al cuerpo del texto entrecomilladas cuando su longitud sea inferior a tres líneas. En el caso de superar las tres líneas, constituirán un párrafo independiente, convenientemente espaciado del cuerpo del texto, sin comillas de apertura ni cierre, con sangría a la izquierda y letra de tamaño 10.

Ilustraciones

Cada artículo deberá incorporar una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado (hasta un máximo de 12), debiendo prestarse atención igualmente a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto.

En relación a las ilustraciones, deberán tenerse presente las siguientes cuestiones:

- Las ilustraciones deberán ser remitidas en formato digital a la misma dirección de correo que el archivo con el texto original del artículo. Cada imagen deberá aportarse en un único archivo, por lo que no se admitirán varias imágenes dentro de un mismo fichero ni tampoco dentro del cuerpo del texto.

- Las imágenes tendrán un formato de uso habitual (preferentemente JPG, y de manera excepcional en PNG, TIFF o BMP). Han de ser facilitadas con la mejor calidad posible en beneficio de su óptima reproducción (mínimo 300 ppp), teniendo especialmente presente que la versión impresa de la revista tendrá un tamaño A5. Las imágenes con calidad inferior a 300 ppp no serán incluidas en el texto publicado. Las imágenes irán nombradas como Foto_01, Foto_02, Foto_03, etc. de modo que haya una correspondencia entre el número de foto y el número de figura.
- Deberá indicarse en el texto el lugar exacto en el que deberá ir cada ilustración con el siguiente formato: fig. 1, fig. 2, fig. 3, etc. Los editores de la revista tratarán de ubicar todas las imágenes en el lugar de dichas llamadas salvo si existiera algún problema de maquetación.
- Además del archivo con el texto original y las imágenes, éstas deberían ir acompañadas de otro archivo de texto Word independiente que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando de este modo la correcta identificación de cada imagen. Para ello, cada una de las imágenes deberán estar detalladas a partir del siguiente esquema: Fig. 1- Pie de foto – Foto_01; Fig. 2- Pie de foto- Foto_02; etc.
- En el pie de foto se tratará de detallar el mayor número posible de los siguientes campos respetando el formato propuesto a continuación:

Autor, Título de la obra o iconografía representada (detalle, si lo hubiera), cronología, técnica y soporte. Institución de la ubicación actual (ciudad). Procedencia de la foto (referencia bibliográfica completa con indicación de página, archivo fotográfico, dirección completa url de la que puede descargarse libremente, o indicación si es foto de autor)

Por ejemplo:

Rogier van der Weyden, *El descendimiento* (detalle), h. 1435, óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado (Madrid). Foto de: VVAA, *Guía del Museo del Prado*, 2017, Ed. El Prado, Madrid, p. 203

La ascensión de Alejandro, s. XII, tímpano de piedra. Santa Maria della Strada (Matrice, Italia). Foto de: www.timpanosenpiedra.es.santamariadellastrada

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:

a) Notas al pie. Las notas a pie de página irán en letra de 9 p. Si el voladito coincidiera con cualquier signo de puntuación, irá siempre antes de dicho signo.

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

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

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

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

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se añadirá entre paréntesis y de forma abreviada el traductor/editor de la misma, con el formato (APELLIDOS, Nombre (fecha), p.).

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.

b) Bibliografía final:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Intervenciones orales no publicadas (conferencias, comunicaciones...)

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: *Título de la actividad* (Lugar, fecha). Comunicación oral no publicada.

Ej.: PICAZO MILLÁN, Jesús Vicente; FANLO LORAS, Javier y SORO GAYÁN, Alfonso (2017): "Nueva artesanía andalusí en el valle del Ebro: el taller de vasos de alabastro de Rodén". En: *II Congreso CAPA (Arqueología Patrimonio Aragonés)* (Zaragoza, 9 y 10 de noviembre de 2017). Comunicación oral no publicada.

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

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

Recursos y ediciones digitales, artículos de revistas electrónicas

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 10/10/200].

Evaluación y publicación

La dirección de la revista junto con el consejo de redacción hará una pre-evaluación de los artículos recibidos para garantizar que estos se ajustan al campo temático de la revista y cumplen los requerimientos mínimos de calidad científica. Una vez superada dicha pre-evaluación, el artículo se remitirá para su revisión a dos evaluadores externos especializados en el campo científico del artículo, mediante el sistema de arbitraje ciego (pares ciegos). Transcurrido este proceso, el autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué

modificaciones son necesarias y el plazo para realizarlas. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

Aviso de derechos y responsabilidades

Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderá el derecho de explotación de los mismos. En todo caso, la procedencia del contenido deberá ser correctamente citada en cualquier reproducción parcial o total del mismo.

La revista no se hace responsable de los derechos de propiedad y reproducción de las imágenes que éstas pudieran tener, por lo que será responsabilidad del autor tener los permisos pertinentes y citar adecuadamente la procedencia en el caso de que no sea el propietario de las mismas. Por ello, la revista aconseja a los autores que las imágenes incluidas sean fotografías libres de derechos, reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente, realizadas por sus autores o, en el caso de imágenes tomadas de internet, que estén acompañadas de la dirección web extraída y la fecha de captura.

La revista se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia. Igualmente, está sujeta a la licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)".

Declaración de privacidad

La información personal incluida en la revista (nombres y direcciones de correo electrónico) se ha proporcionado exclusivamente con fines académicos y científicos, por lo que no están disponibles para otro uso o intención alguna.

