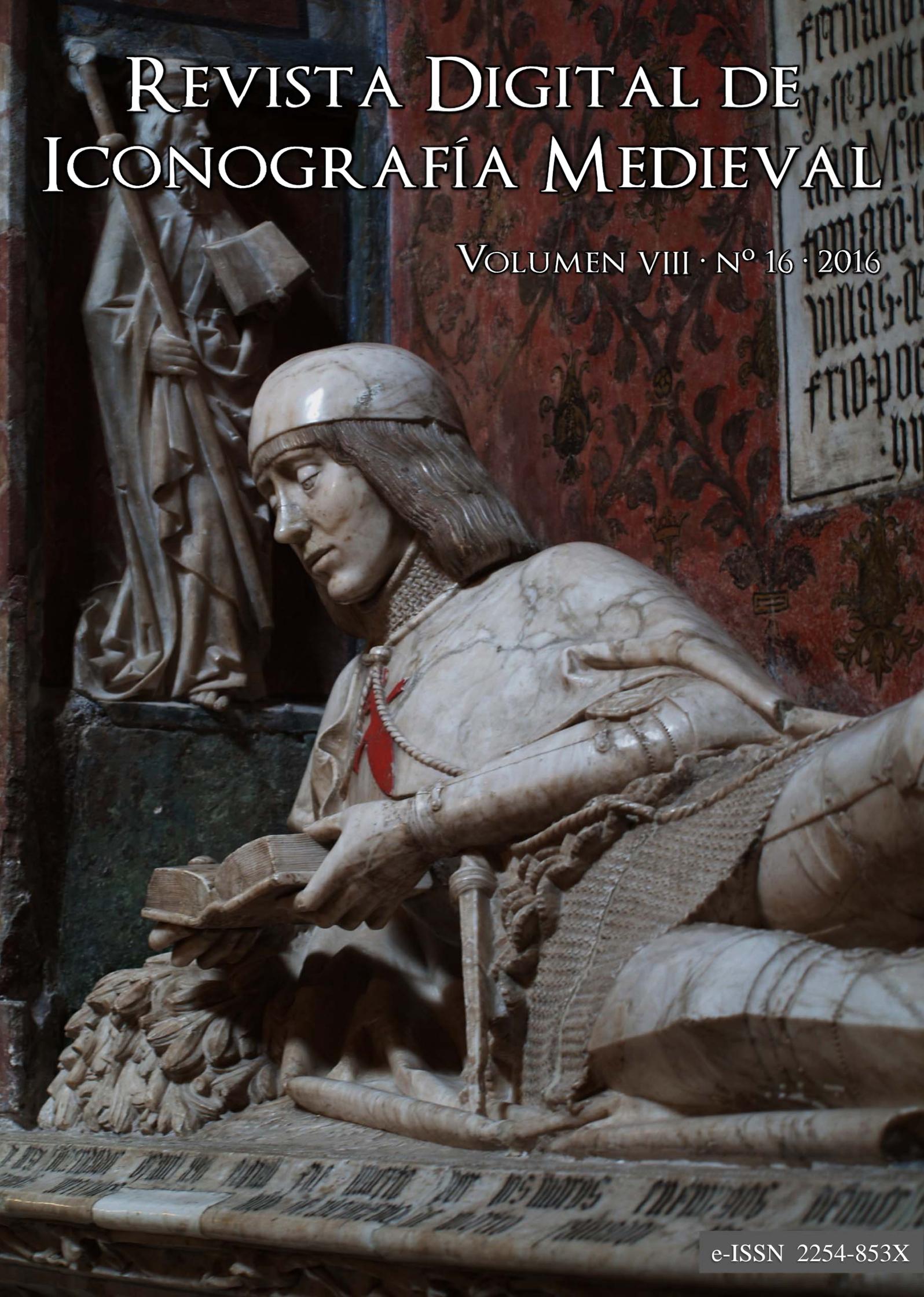


REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VIII · Nº 16 · 2016



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *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, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y 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.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

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

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

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

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.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, Museo Cartográfico Juan de la Cosa de Potes

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

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

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

Imagen de cubiertas: Detalle del sepulcro de Martín Vázquez de Arce, catedral de Sigüenza [foto: Fco. de Asís García]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VIII, nº 16

2016

SUMARIO

	Páginas
<i>El Castillo del Amor en las artes figurativas bajomedievales</i> Ana PÉREZ GONZÁLEZ	5-30
<i>El mundo artúrico y el ciclo del Grial</i> Tomás IBÁÑEZ PALOMO	31-66
<i>La gárgola en el mundo hispano bajomedieval</i> Dolores HERRERO FERRIO	67-99
<i>Notas sobre la iconografía del martirio de san Bernardo de Alzira: a propósito de la tabla homónima del Museo de la Catedral de Valencia</i> Borja FRANCO LLOPIS	101-118
<i>Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media</i> María RODRÍGUEZ VELASCO	119-142

EL CASTILLO DEL AMOR EN LAS ARTES FIGURATIVAS BAJOMEDIEVALES

Ana PÉREZ GONZÁLEZ

Doctora en Historia del Arte (UCM)
Profesora de Educación Secundaria de la Comunidad de Madrid
ana.prez1@educa.madrid.org

Recibido: 3/9/2016
Aceptado: 5/12/2016

Resumen: El *Castillo del Amor* fue un asunto iconográfico profano ampliamente desarrollado en las artes figurativas europeas del siglo XIV, consistente en la representación de un castillo, o torre, habitado únicamente por mujeres, las cuales se defienden de los caballeros que intentan sitiar la fortaleza, arrojándoles flores. Creemos que este asunto, difundido a través de su representación en pequeñas placas de marfil, libros miniados y tapices, tuvo además una cierta repercusión en nuestro territorio. Esta relación es posible rastrearla a través del estudio de determinados ejemplos en las artes suntuarias hispanas.

Palabras clave: Castillo; simbolismo; iconografía; *Castillo del Amor*; damas guerreras.

Abstract: The *Castle of Love* was a profane iconographic theme widely spread in the fine arts, overall in the 14th century in France. It consists in representing a castle or tower inhabited only by women who are defending their fortress from a siege by throwing flowers to the knights outside the walls. This theme, which spread as a decorative motif in small ivory plates, miniature books or tapestries, had, as well, some influence in our country. Hence, it is possible to follow the trail of this connexion by studying specific examples of Hispanic fine arts.

Key words: Castle; symbolism; iconography; *Castle of Love*; female warriors.

La fórmula iconográfica tradicionalmente denominada *Castillo del Amor* se define por la distribución de un conjunto de mujeres en lo más alto de un castillo, las cuales, de forma cooperativa, interactúan con los hombres que se encuentran en el exterior, bien para defenderse de su ataque arrojando flores o, tras una breve lucha más o menos violenta entre ambos sexos, invitarles a acceder al castillo donde en ocasiones encontramos a las parejas ya reunidas. En algunas piezas datadas a finales del siglo XIV, el dios alado Amor preside la escena¹.

Creemos que el significado de esta imagen, tradicionalmente interpretada desde el punto de vista del cortejo amoroso cortesano, debió tener en un principio un propósito muy diferente del que terminó poseyendo, y que estaría más en la dirección del poder de las mujeres en la salvaguarda de su integridad física sexual cuando estas actúan en

¹ Este artículo deriva de nuestra Tesis doctoral, defendida en enero de 2016 en la Universidad Complutense de Madrid, elaborada bajo la dirección de los doctores Dña. M^a Ángeles Blanca Piquero López y D. Juan Carlos Ruiz Souza. Uno de sus apartados se centró en la necesaria revisión de la iconografía del *Castillo del Amor* desde un punto de vista puramente iconográfico, mediante la utilización de postulados propios de las técnicas de la Historia del Arte, y no del análisis literario. Además fijamos nuestra investigación en torno a dos ejes de actuación: el primero, la recopilación sistemática de imágenes y referencias bibliográficas sobre las piezas que presentaran dicha iconografía; y el segundo, comprobar qué grado de repercusión pudo tener dicho modelo iconográfico en los reinos peninsulares, a partir del último tercio del siglo XIV.

comunidad. Por ello creemos que quizá el título que correspondería a esta iconografía sería el *Asalto al castillo de las damas* y proponemos que únicamente en el caso de las representaciones en las que el dios Amor preside la escena y las parejas de amantes están unidas, es cuando propiamente podríamos denominar la escena *Castillo del Amor*.

Fuentes escritas

La búsqueda incesante de un texto o fuente literaria directa que pudiera justificar esta iconografía, llevada a cabo por parte de los distintos investigadores, hizo que se relacionara tradicionalmente con el *Roman de la Rose*, obra poética de Guillaume de Lorris y de Jean de Meung, pero los intentos de hacer coincidir ambos relatos han sido infructuosos². Por lo tanto, a día de hoy, consideramos que de haber existido ese relato que ilustrara o justificara fielmente el asunto iconográfico que aquí analizamos, hoy por hoy estaría perdido o inédito. Nosotros, considerando que los esfuerzos frustrados de los investigadores en la búsqueda de dicha fuente solo consiguieron lastrar su estudio, hemos propuesto una revisión del tema, apreciando sus valores formales y asumiendo que ante la falta de texto que justifique su lectura, su interpretación dependería de la variación de los distintos elementos que la componen.

El primero de los investigadores dedicado al estudio del tema fue el profesor Loomis³. Sus estudios apuntaron la posibilidad de que esta representación derivara de algún episodio histórico de la vida real o, en todo caso, de representaciones teatrales, como las recogidas por las crónicas en varias cortes europeas. La más antigua de la que se tiene conocimiento tuvo lugar en 1214, en el festival de Treviso, y fue recogida por Rolandinus Patavinus. Este autor relata la costumbre de las doncellas de la villa de construir, a modo de juego, un castillo. Desde él, las jóvenes se defendían del ataque de sus atacantes arrojando tartas, peras, membrillos, rosas, lilas y violetas.

Koechlin menciona como posible fuente para esta iconografía la costumbre que existía en el País de Vaud, un cantón de Suiza, de elevar un castillo defendido por las mujeres del lugar que tiraban rosas por las ventanas, mientras que fuera los jóvenes cantaban y recogían las rosas en sus sombreros. Una vez que el castillo era tomado, las muchachas formaban cortejo con los jóvenes⁴.

Van Marle considera dentro de *los Pasatiempos* medievales “el combate por el asalto del castillo de amor” como un marco ante el cual tiene lugar el combate entre los caballeros armados con lanzas. También en el capítulo de su estudio dedicado a *El amor*, vuelve a hacer referencia “al castillo o fortaleza del amor”, e identifica la conquista del corazón de la amada con la fortaleza que ha de ser conquistada por el caballero⁵.

² Según la opinión de KOECHLIN, Raymond (1924): p. 404, el *Castillo del Amor* mencionado en el poema del *Roman de la Rose*, defendido por la armada del Dios del Amor, no tiene nada en común con el combate o el asalto que se produce en las piezas a las que nos referimos. LOOMIS, Roger Sherman (1919) llega exactamente a esta misma conclusión tras analizar las ilustraciones del *Roman de la Rose*.

³ LOOMIS, Roger Sherman (1919). A él debemos la analogía simbólica establecida entre el asalto al castillo y la conquista del corazón de las damas que resguarda.

⁴ KOECHLIN, Raymond (1924) realizó un exhaustivo estudio destinado a sistematizar los marfiles góticos franceses, dentro de los cuales, basándose en el estudio de Loomis, distingue un grupo de piezas, valvas de espejo y también cofres de marfil, en los cuales se representa el “Ataque al Castillo del Amor”.

⁵ VAN MARLE, Raimond (1971). Como fuente literaria de inspiración para este tema cita los romances

El estudio de Greene aportó noticias históricas sobre la práctica *teatral* celebrada en las cortes europeas bajomedievales con motivo de enlaces matrimoniales, en los que se erigían castillos de madera que debían ser defendidos por las damas de la corte ante el ataque de los caballeros. El autor de este estudio menciona la recepción y banquete celebrado en el Palacio de Westminster en 1501 en honor de la futura reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, prometida con el príncipe Arturo de Gales. Las crónicas mencionan que fue el compositor, dramaturgo y actor William Cornish el que promovió la erección de un castillo de madera, que se colocó sobre una plataforma con ruedas, que en su interior transportaba a ocho doncellas. Los caballeros, desde otra carroza, procedieron a asaltar el castillo de las damas, consiguiendo su rendición por la fuerza, para concluir el espectáculo con un baile entre los asaltantes y las damas, vestidos la mitad de ellos a la moda inglesa y la otra mitad a la moda española, como demostración final de la armonía entre los sexos y las naciones⁶.

Greene apunta a que esta práctica podría estar inspirada en la crónica de Cosme de Praga, fechada en el siglo XII, donde se expone que en Bohemia existió un reina llamada Lubossa que se rodeó de un grupo de amazonas independientes de los hombres, que construyeron una fortaleza llamada *Castillo de las Damas*, que terminó siendo sometida por la violencia masculina.

Camille, aportó una nueva interpretación de la iconografía del *Castillo del Amor* al considerar que la torre en la que se encuentran las mujeres simbolizaría al mismo tiempo tanto la represión física y espacial a la que estaban sometidas como la imagen de superioridad y el poder que tenían las mujeres en la fantasía medieval, así como el aislamiento social y las restricciones que sufrían en realidad. Para este autor, los caballeros más que atacar el castillo pretenderían acosar sexualmente a las mujeres y forzarlas⁷.

Extensión geográfica y cronológica

El *Castillo del Amor*⁸ fue una fórmula iconográfica profana que debió gozar de cierto éxito en la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIV, sobre todo en territorio francés, si atendemos al número de piezas localizadas que presentan esta iconografía o alguna de sus variantes. Podemos constatar que las más antiguas representaciones de dicho tema aparecieron, en cambio, asociadas a libros miniados procedentes de Inglaterra hacia el 1300. Además, hemos podido confirmar que el tema iconográfico del *Castillo del Amor* siguió estando presente en determinados libros miniados procedentes del Sacro Imperio en la primera mitad del siglo XV.

medievales de Walter von der Vogelweide, el *Roman de la Rose*, ya propuesto por Koechlin, y un poema alemán titulado *Die Minneburg*, es decir, el *Castillo del Amor*, fechado en el segundo cuarto del siglo XIV.

⁶ GREENE, Thomas M. (1995) menciona otras fuentes literarias que pudieron ayudar a concretar la iconografía del *Castillo del Amor*. Destaca la *Cité des Dames* de Christine de Pisan, el poema inglés *The Castle of Perseverance*, el poema de Jean Molinet titulado *Le Hault Siege d'Amours*, el castillo de la bruja Dragontina de Ariosto en *Orlando Furioso*, además del *Roman de la Rose*.

⁷ Para CAMILLE, Michael (1998a): p. 88, las inofensivas flores arrojadas por las damas simbolizarían los genitales femeninos, mientras que los caballeros utilizan para su ataque puntiagudas espadas, como un claro símbolo fálico, que aludirían a la violencia sexual representada en esta escena.

⁸ De KOECHLIN, Raymond (1924) tomamos la denominación iconográfica del tema, *Le Château d'Amour*, terminología utilizada para referirse al conjunto de piezas que aquí nos ocupan.

Sabemos que las piezas de marfil que recogen dicha iconografía fueron producidas desde principios del siglo XIV hasta el siglo XV en los talleres de París asociados a la corte⁹ para surtir de piezas a los reyes, los duques de Borgoña, la condesa de Artois, el duque de Berry, los de la Trémoille y cualquiera que pudiera pagar el elevado precio de las piezas que producían. Como sabemos, estos artículos no solo eran utilizados por los parisinos, sino que era un objeto demandado por los viajeros que llegaban a la ciudad. Estos, quienes probablemente solicitasen estos objetos por su profundo impacto visual y su rico mensaje simbólico relacionado, quizá, con las virtudes caballerescas, pudieron haber contribuido a la difusión y a la popularización del modelo iconográfico del *Castillo del Amor*¹⁰.

Atributos y formas de representación

Quizá el carácter de irrealidad que esta escena plantea –en la lucha imposible entre mujeres, que por lo general esgrimen flores, contra guerreros armados con espadas–, no respaldada por un texto que le dé sentido o explicación inequívoca, es lo que haya suscitado tanto interés y a la vez tanta inquietud entre los expertos. Esta hermosa antítesis surgió en el contexto social de la Baja Edad Media, en el cual la guerra era una actividad pública, eminentemente masculina, en la que las mujeres no tenían la obligación legal de tomar parte¹¹, razón por la que esta imagen tan impactante pudo alcanzar una amplia difusión. Por ello, resulta curioso observar la iconografía del *Castillo del Amor* en relación con la definición del término *amor cortés*, que estableció el medievalista Georges Duby, al considerar que haría referencia a “la actuación del hombre joven [...] que asedia, con intención de tomarla, a una dama, es decir, una mujer casada, en consecuencia inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada, protegida por las prohibiciones más estrictas [...] que consideraban el adulterio de la esposa como la peor de las subversiones”¹². De modo que podemos llegar a entender que la representación iconográfica del castillo, en relación a las damas que defienden su integridad desde lo más alto de una estructura fortificada, vendría a convertirse, de esta manera, en la imagen visual de un concepto firmemente aceptado y difundido en la Baja Edad Media.

Analizaremos los tres elementos formales que, en nuestra opinión, articulados simultáneamente, definen y nos permiten identificar la fórmula iconográfica del *Castillo del Amor*. Estos son el castillo de las damas, las damas guerreras y las flores.

El castillo de las damas

Dentro de la iconografía del amor cortés propia del gótico europeo es habitual la representación de damas situadas en lo alto de un castillo, mientras que los caballeros se presentan ante ellas. Esta imagen podría relacionarse con la llamada sublimación de la mujer¹³, según la cual la torre vendría a ser el recinto protector que asegura cobijo a la

⁹ Ibid., pp. 362-363. Recoge toda la documentación y los nombres de los maestros eborarios que son, entre muchos otros, Renauld le Bourgeois, Jean le Scelleur, Jehan de l'Image, Jehan de Couilly y Thomas de Fienvillier.

¹⁰ GARCÍA RUIZ, María Aurora (2013).

¹¹ DILLARD, Heath (1993).

¹² DUBY, Georges (1990): pp. 66 y ss.

¹³ REVILLA, Federico (1990): p. 121.

mujer, estableciendo un paralelismo entre esta y un objeto precioso o de valor incalculable que es importante preservar. Por otro lado, el castillo o la torre en el ideario gótico actúan de pedestal sobre el cual se erige y se eleva la mujer, en una clara asociación de esta con los ídolos y el deseo que experimenta el hombre por este, como una forma de idolatría¹⁴.

En cambio, lo determinante y contradictorio respecto a la iconografía del *Asalto al Castillo de las damas*, es que son un conjunto de mujeres las que lejos de suscitar la reverencia de los caballeros, se ven obligadas a defender la fortaleza ante su despiadado ataque. De este modo, las damas, asociadas con un mismo objetivo, colaboran en la defensa de la fortaleza que las cobija, ocupando todos aquellos lugares de la construcción que son susceptibles de ser vulnerados por los atacantes, así como aquellos desde los cuales es más efectivo el ataque, es decir, las barbacanas y torres.

Las damas guerreras

Creemos que, quizá, lo más relevante de este tema iconográfico sea el protagonismo que adquieren las mujeres en una escena de acción, las cuales, sobre todo en las representaciones iconográficas más tempranas del tema, como la del *Salterio de Peterborough*, parecen mostrar una postura belicosa y abiertamente hostil. Las damas se muestran, por tanto, como individuos fuertes dotados de virtudes e iniciativa propia, que deciden protegerse en comunidad y no dudan en utilizar la violencia para conseguirlo.

Si pensamos en el antecedente más inmediato de esta idea, un grupo organizado de mujeres que batalla contra hombres, encontramos una fuerte referencia tanto literaria como iconográfica en el mito grecolatino de las amazonas¹⁵ o, mejor dicho, el concepto medieval un tanto exótico que los escritores, ya sean clérigos o laicos, tenían de las doncellas guerreras, derivado de los textos de la antigüedad clásica y adaptados según el gusto cortesano del momento. Las amazonas fueron un pueblo de mujeres guerreras, descendientes de Ares y de la diosa Harmonía, que habitaban una región indefinida, cercana al Cáucaso, la Capadocia o al Danubio, según las distintas fuentes, que vivían en comunidades en las que no existían varones, por lo que tenían que unirse a extranjeros para procrear, tras lo cual criaban únicamente a las niñas¹⁶.

Dicho esto, hay que aclarar que no es nuestra intención hacer depender las representaciones de las protagonistas de nuestro tema del *Castillo del Amor* de las amazonas clásicas, puesto que es evidente que la relación sería muy sutil y las diferencias conceptuales e iconográficas notables. Entre las divergencias podríamos señalar el hecho de que las amazonas fueran conocidas por guerrear a lomos de sus caballos, con únicamente un pecho cubierto y armadas con una lanza¹⁷. Pero sí creemos que en la concepción del tema iconográfico que nos ocupa existía un sustrato cultural, tradicional y hasta cierto punto moral que permitió poner en relación ambos tipos de mujeres, amazonas y doncellas guerreras.

¹⁴ CAMILLE, Michael (2000): pp. 316-354.

¹⁵ Estrabón XI, 5,1-2; Apolodoro II, 5. Homero, *Ilíada* Canto III, 189 y Canto VI, 186; Virgilio, *Eneida*: Libro I, 490; Justino, *Historia Universal*, Libro II. Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro VII, Cap. LVI, p. 352; Heródoto, *Historias*, Libro IV CXIV); Justino, *Historia Universal*, Libro XII, III; Suetonio, *Vida de César*, XXII.

¹⁶ ALONSO DEL REAL, Carlos (1967): pp. 69-70; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): pp. 442-443.

¹⁷ Dichas características propias de las amazonas solo las hemos encontrado, parcialmente, en el caso excepcional de la valva del Wilhelm-Hack-Museum en Ludwigshafen am Rhein, Alemania (inv. 457/10).

Lo cierto es que el mito de las mujeres guerreras propio de la literatura grecolatina entraría en la literatura de aventuras europea del siglo XII¹⁸, cuando las novelas francesas incorporaron el mito de *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* y el *Roman de Alexandre*. A través de dichos textos se habría adaptando el mito de las amazonas humanizándolo y dotándolo de un carácter plenamente cortés, de modo que las características más agresivas o masculinas quedaron totalmente diluidas, a la vez que se acentuaban sus virtudes femeninas, como *fortitudo*, *sapientia* y *pulchritudo*, convirtiéndolas en “amazonas cortesanas”, originales y ejemplares¹⁹.

Las flores

En todos los ejemplos analizados que presentan la iconografía del *Castillo del Amor* las mujeres sostienen en sus manos invariablemente flores, que son arrojadas, como sustitutivos de proyectiles, sirviéndose de arcos y ballestas. En algunas ocasiones son los caballeros los que abandonan sus espadas para catapultar bombas florales desde el exterior de los castillos que tratan de asediar u ofrecen ramos floridos a las damas que acosan, lo que nos lleva a pensar en la importancia de este elemento iconográfico.

Las flores, en el contexto simbólico del arte profano medieval, por su naturaleza hacen referencia a la fugacidad de las cosas y, por tanto, las encontramos asociadas a la primavera y a la belleza²⁰. En época romana se adoptó el nombre de *Aphrillis* para designar al segundo mes del calendario juliano, como tributo a la diosa más conocida por su denominación griega *Aphrodite*²¹. El mes de abril se relaciona con el término *aperio*, puesto que es cuando las plantas comienzan a florecer, lo que a su vez se relacionaba con la diosa Flora, diosa romana de la juventud y la floración de las plantas, que era conmemorada en la *Floralia*, fiesta celebrada a finales de abril con una serie de ofrendas y procesiones florales, destinadas a favorecer las buenas cosechas²².

Durante la Alta Edad Media en la Europa occidental se realizó multitud de representaciones inspiradas en la descripción del mes de Abril recogida en las *Etimologías* de San Isidoro²³. Como consecuencia de ella, fue frecuente que el mes de abril apareciera simbolizado por figuras femeninas mostrando en sus manos flores, que parecen sostener y, quizá, arrojar por encima de sus cabezas²⁴. Pero en la Baja Edad Media el mes de abril empezó a adoptar la apariencia de una figura masculina, identificándose como *príncipe de la primavera* pretendiendo personificar al “presuntuoso y cortés April”, tal como relatara el italiano Bonvesin da Riva en su *Disputatio mensium*²⁵.

¹⁸ ROMERO TABARES, María Isabel (1998): pp. 106-107.

¹⁹ PETIT, Aimé (1983).

²⁰ CIRLOT, Juan Eduardo (2007).

²¹ SCULLARD, Howard Hayes (1981): pp. 97 y 107.

²² GRIMAL, Pierre (1951).

²³ SAN ISIDORO DE SEVILLA: “Aprilis que es el mes de abril, es dichoso por Venus, así como afrodilis, es decir Venus, que es por amor de lujuria, en griego es llamada Afrodís. O aún aprilis es dicho como aperilis, que quiere decir abridero, porque en este mes se abren todas las cosas en flor”. Traducción tomada de GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1983): p. 297.

²⁴ Este es el caso de la alegoría del mes de abril, representada en la arquivolta de la portada meridional de San Miguel de Beleña de Sorbe en Guadalajara. RUIZ MONTEJO, Inés (1994).

²⁵ Ejemplo de ello es el bajorrelieve de uno de los capiteles del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (siglo XV). CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1994): p. 131.

En el Medievo el mes de abril era el mes en que se producían las celebraciones nupciales²⁶, y ya entonces, al igual que ahora, estaban íntimamente relacionadas con la existencia de abundantes adornos florales, hecho que tradicionalmente se suele vincular con la fecundidad de la naturaleza en relación con la posibilidad de procreación que imponía el matrimonio. Pero, por otro lado, mucho menos poético, no tenemos que olvidar que las flores tendrían una utilidad práctica. A pesar de que los enlaces matrimoniales se celebraban justo al finalizar el invierno, cuando se imponía el necesario baño anual, las flores con su aroma ayudarían a suavizar los fuertes olores de las personas congregadas para tal celebración.

Por todo ello, creemos que es posible que la iconografía del *Castillo del Amor* estuviera relacionada en su gestación, por un lado, con los festejos primaverales de origen pagano, en los que hombres y mujeres jóvenes recogían flores o ramas floridas para celebrar la llegada de la primavera y, por otro lado, con las celebraciones matrimoniales a las que estos juegos solían preceder. Esto reforzaría la teoría de la derivación de este tema en una escena galante y no belicosa. Además debemos recordar en este punto el texto que publicara Loomis mencionando el dato histórico del festival de Treviso en 1214, lo que nos invita a contextualizar este hecho no solo en la primavera, sino también en el ámbito de las celebraciones prenupciales.

De tal manera, habría que contemplar la posibilidad de que el modelo iconográfico del *Castillo del Amor* tenga su origen en la plasmación de una escena derivada de la vida cotidiana, relacionada más con los festejos agrarios populares que con el amor cortés burgués en el que se terminó convirtiendo, heredada de la tradición popular pagana grecolatina, tanto en la representación de las damas guerreras como de los ritos prenupciales.

Soportes y técnicas

La representación de este tema no se limitó únicamente a un soporte o técnica, sino que la encontramos decorando arquetas y valvas de espejo de marfil, esmaltes, libros miniados, pintura mural y piezas de orfebrería, como la fuente o joya denominada *Castrum Amoris* que poseyó Pedro IV de Aragón, actualmente desaparecida²⁷.

Tapices

Existe la constancia documental de la existencia de tapices que recogieron en su día la iconografía del *Castillo del Amor*, hoy perdidos. El profesor Loomis en su estudio señala que en el inventario del duque de Gloucester, realizado en el año 1397, se registra “una pieza de Arrás, de la historia de un asalto hecho a unas damas en un castillo”. En otro inventario de Margarita de Flandes fechado en 1405, se recogen noticias de “un tapiz de seda de damas que defienden un castillo”, así como que Enrique VIII de Inglaterra tuvo

²⁶ Tal es el caso de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, conservado en la Biblioteca del castillo de Chantilly en Francia. En el folio 4v, una miniatura a página completa ilustra cómo una pareja se desposa, mientras que otras jóvenes, tras ellos, recogen flores del campo. Esta escena tiene lugar bajo la representación de la carta astral correspondiente al mes de abril, con sus signos zodiacales asociados (Aries y Tauro), las estrellas y el Sol. Para más información vid. STIRNEMANN, Patricia y VILLETA-PETIT, Inès (2004).

²⁷ Para más información: Archivo de la Corona de Aragón (ACA, reg. 1334, f. 32.); LLUCH, Antoni (1908): pp. 193-194; MADURELL MARIMON, José María (1941); MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014).

una serie de tapices de la *Ciudad de las damas* y Jaime V de Escocia otra serie denominada de igual modo²⁸.

Además, existieron en nuestro territorio al menos dos tapices que recogieron, a juzgar por los registros documentales, la iconografía del *Castillo del Amor*. Una pieza encargada en Perpignan por Leonor de Sicilia en 1356, denominada *Castrum amoris*²⁹, y un segundo tapiz, procedente de los Países Bajos, que perteneció a María de Hungría, quien en 1530 lo había heredado de su tía, Margarita de Austria³⁰.

Libros miniados y marginalia

La representación más antigua conservada del modelo iconográfico del *Castillo del Amor* la encontramos en el *Salterio de Peterborough*. Este volumen, considerado una de las obras maestras de la pintura inglesa, data de hacia 1300. En esta obra, bajo el título de *Siege of the Castle of Love*, figura una ilustración que ocupa el cuarto inferior derecho de la segunda columna del fol. 91v. En ella se ilustra el violento ataque perpetrado por cuatro caballeros vestidos con cota de malla, armados con largas espadas y escudos, al castillo defendido por once mujeres que aparecen distribuidas en tres niveles de una torre coronada por almenas.

En esta imagen, las mujeres, en cuyo rostro podemos apreciar la fuerza con la que intentan rechazar a sus enemigos, defienden con furia el castillo que las ampara, mientras que los caballeros con las espadas ya caídas, aparentan reconocer su derrota en el momento en el que, desde lo más alto del castillo, dos de las mujeres levantan estandartes triunfales. La hegemonía de las damas en este caso viene indicada tanto por su superioridad numérica, como por el mayor tamaño que estas poseen respecto a sus atacantes, lo que puede sugerir la supremacía moral de las mujeres en la defensa de su integridad física, simbolizada por el castillo.

En el *Salterio de Luttrell*, fechado entre 1325 y 1335, encontramos otra expresiva representación del *Castillo del Amor*. Este texto, cuya elaboración fue encargada por Sir Geoffrey Luttrell, en el extremo inferior derecho del folio 75v incluye una representación del *Castillo del Amor*. En este caso la imagen de carácter marginal guardaría una bella relación con el texto al que acompaña, justo al inicio del salmo 38 (actual 39). Sobre él, una inicial iluminada acoge al rey David³¹ que se lleva una mano a la boca, mientras que en el cuerpo del texto en letras góticas, sobre el castillo leemos el inicio del salmo: “Dije yo en mi corazón: tendré cuidado con mi conducta, para no pecar con mi lengua”. En el mismo salmo, el rey David prosigue: “amordazaré mi boca mientras el malvado esté ante mí” (Salmo 39, 2). Estas palabras en relación con la ilustración del castillo han sido interpretadas en sentido literal al equiparar el termino latino *custodiam*, es decir “velar, tener cuidado”, con la función militar del castillo, destinada a procurar la protección de los ocupantes que buscan refugio entre sus muros³². Junto al castillo, el artista representó una figura zoomorfa, quizá una caprichosa figuración demoniaca, según sugería el texto.

²⁸ LOOMIS, Roger Sherman (1919): p. 26.

²⁹ OLIVAR, Marçal (1986): pp. 264-265.

³⁰ BELL, Susan Groag (2004). De él solo sabemos que en 1558 había en el Palacio Real de Madrid un tapiz denominado *Çiudad de damas*, compuesto por seis paneles de, al parecer, más de 200 m².

³¹ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2009).

³² CAMILLE, Michael (1998b): pp. 116-120.

En lo más alto de esta torre una dama tocada con una cofia doble o *hennin*³³, hace sonar una enorme trompeta recta o añafil, instrumento con marcada función bélica y militar con la que solía llamarse al combate³⁴. En el siguiente nivel del castillo dos damas tocadas con diademas con pañuelo, sostienen flores enracimadas que arrojan a los atacantes. Las últimas tres damas ocupan el último parapeto murario y arrojan flores con gran violencia a los hombres que las atacan.

Otra ilustración marginal que representa el asalto a un castillo únicamente defendido por mujeres, la encontramos en unas *Decretales de Gregorio IX con Glossa Ordinaria* (Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV). Este volumen fue escrito en el sur de Francia, probablemente en Toulouse, por mandato del Papa Gregorio IX a su confesor, el monje dominico Raymund de Peñafort. Parece ser que la decoración marginal fue agregada por un artista diferente en el último cuarto del siglo XIII, probablemente a petición de John Batayle, canónigo de San Bartolomé en Smithfield³⁵. En la ilustración marginal del folio 18v observamos en la azotea de la torre del homenaje tres damas que se asoman entre las almenas, mientras que una de ellas adopta un papel activo al blandir una espada con las dos manos, descargando un violento golpe sobre la cabeza de un hombre que cae aparatosamente tras intentar acceder hasta ella, usando una escala apoyada sobre el muro del castillo. Así, el asalto al *Castillo del Amor* queda ilustrado según la manera canónica, con la única desviación respecto al modelo de que, en este caso, la dama protagonista que adopta el papel activo en la defensa del castillo utiliza una gran espada, sustituyendo así a las inofensivas flores, hecho sin duda que no puede resultar casual, sino que es posible que responda más bien a una intencionalidad simbólica.

En cambio, en el manuscrito titulado *De nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* (Oxford, Christ Church, Ms 92), realizado por Walter de Milemete para el futuro rey Eduardo III Plantagenet, que reinó en Inglaterra entre 1327 y 1377, cuando este era príncipe heredero³⁶, el motivo del *Castillo del Amor* adquiere un gran desarrollo ocupando dos folios. En el fol. 3v, cuatro jinetes se disponen a tomar al asalto el castillo de las damas. Los caballeros se muestran totalmente equipados con sus petos, celadas y cotas de malla, montados sobre sus rocines. Pero, curiosamente, ninguno de ellos lleva consigo sus armas. En el folio opuesto, un castillo construido de sólida piedra blanca acoge a cuatro damas. La actitud de todas ellas es abiertamente hostil respecto a los caballeros de la página opuesta, y parecen dirigir e iniciar la ofensiva contra ellos de forma coordinada. En la parte más alta del castillo, una de las damas apunta con una enorme ballesta a sus enemigos, pero en lugar de propulsar una saeta, es una flor la que actúa de proyectil. Justo debajo de ella, otras dos damas sostienen flores en sus manos a punto de lanzarlas. Más abajo, defendiendo el acceso por la puerta del castillo, una cuarta dama tensa con fuerza la

³³ Esta imagen del *Salterio Luttrell* es el único ejemplo encontrado en el que las damas que protegen el *Castillo de Amor* llevan la cabeza cubierta. Este hecho nos indica, por un lado, que estas mujeres pertenecen a una clase social alta y, por otro, que estas damas no son doncellas tratando de proteger su virginidad sino mujeres casadas, puesto que las distintas formas en las que las damas solían cubrir su cabeza en la Edad Media denotaban tanto su clase social como su estado civil.

³⁴ MICHELS, Ulrich (2001): pp. 50-51.

³⁵ BOVEY, Alixe (2002).

³⁶ MICHAEL, A. Michael (1994). La inclusión de la ilustración del *Castillo del Amor* en dicho tratado, otorgándole tal desarrollo, se ha considerado un símbolo de la concesión de la bendición papal recibida en ese momento para que se produjera el enlace entre el joven heredero Eduardo y su prima hermana Felipa de Hainault, el cual fue finalmente celebrado el 24 de enero de 1328.

cuerda de un arco, mientras parece afinar su puntería antes de disparar su munición de flores.

Hacia 1430-1440 se fecha el tratado *Virtutum ac vitiorum delineatio* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms.1404), procedente de Heidelberg. En esta obra se recogen, al menos, dos imágenes iluminadas que representan respectivamente dos *Castillos de las damas* (fols. 26v-27r). La belleza de esta imagen viene determinada por el hecho de que, en esta ocasión, cada una de las siete mujeres que se afanan en la defensa de la fortaleza aparecen asociadas al nombre de una de las virtudes, mientras que en el exterior son otras siete damas tocadas con yelmos coronados por aparatosas cimbras zoomorfas, las que atacan el baluarte encarnando a los siete vicios, a los que representan.

Objetos de marfil franceses: valvas de espejo y cofres

En Francia son muy numerosos los ejemplos de piezas de marfil, sobre todo valvas de espejo y arquetas realizadas en el siglo XIV, que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*. Como hemos visto, esta temática fue objeto de estudio de algunos historiadores, Desde los trabajos del profesor Loomis hasta la actualidad, con escasos los estudios dedicados al análisis de estas piezas, y ninguno que pueda compararse, por su grado de especialización, con el que publicó Raymond Koechlin³⁷. Por esa razón, nos hemos dejado guiar por la clasificación por él propuesta, tanto en este texto como en el muestrario de piezas recogido en nuestra tesis doctoral.

· Las valvas de espejo

En la Baja Edad Media, la tipología de espejo más utilizada solía ser la de espejos de mano, que contaban con pequeñas placas de superficie refractaria, debido a su precio bastante elevado y a la dificultad para su elaboración. Las placas de espejo, que adoptaban formas redondas u ovals para protegerlas del desgaste y para facilitar su manipulación, a menudo se montaban sobre pequeños marcos de marfil circulares. En ocasiones, esos marcos eran unidos de dos en dos mediante algún tipo de mecanismo que servía de bisagra, de forma que la placa del espejo quedaba resguardada en el interior de pequeñas cajas formadas por dos tapas o valvas. Estos pequeños espejos de mano, que rondaban entre los 10 y los 14 cm de diámetro, eran objetos que las damas solían llevar colgados a la cintura, pendiendo de una cadena de plata. Pero, al contrario de lo que podamos pensar, también era un accesorio que formaba parte de los objetos de uso común en la higiene personal de los caballeros de las capas más altas de la sociedad.

En la mayor parte de las piezas francesas conservadas, las dos partes que actuaban a modo de caja, y que comúnmente denominamos valvas, fueron separadas en algún momento de su historia, por lo que es relativamente infrecuente que se conserve la pieza completa³⁸. La parte exterior de ambas placas era trabajada con bajorrelieves, cuyo motivo

³⁷ KOEHLIN, Raymond (1924). Hemos basado gran parte de nuestro estudio en el trabajo exhaustivo realizado en este volumen, cuya edición consultada ha sido la editada en París por F. de Nobelet en 1968. Esta edición se presenta dividida en tres volúmenes, dedicados respectivamente al texto (tomo 1), al catálogo (tomo 2) y a las imágenes (tomo 3). Concretamente, la información recogida por el autor sobre *El Castillo de Amor*, ha sido tomada del tomo I, pp. 403-410.

³⁸ Una excepción es la pieza del Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (inv. OA 116), que ha conservado las dos valvas, y en la que podemos observar como una de las formas de cierre de

central solía ser de temática caballeresca. Por otro lado, hay que señalar que los discos de metal que servían de espejo, y que irían encajados en el interior del rebaje de una o de las dos valvas del espejo, han desaparecido en todos los casos³⁹.

Como comentábamos, en un intento de sistematización del ingente número de valvas de espejo francesas conservadas que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*, hemos decidido dejarnos guiar por el experto, el profesor Raymond Koecklin, el cual en su tratado sobre *Ivories Gothiques Françaises* adjudicó un número de inventario personal a cada una de las piezas, con la intención de clasificarlas, siguiendo como criterio la clasificación iconográfica de los bajorrelieves exteriores que presentan. Ordenó las valvas de espejo en tres subapartados: *El asalto al castillo de Amor*, *el Dios de Amor presidiendo su castillo* y *Variantes del tema del Castillo del Amor*⁴⁰.

En este estudio aportamos una clasificación personal que nos va a facilitar el análisis de las representaciones de la superficie de las valvas de espejo, entre las cuales nos parece distinguir varios prototipos que ilustran el desarrollo de un relato narrativo, en el que se van introduciendo matizaciones expresivas, en cuanto a las actitudes y la intencionalidad que presenten en estas imágenes tanto las defensoras como los atacantes del castillo.

Para ilustrar el primer grupo de piezas que nos proponemos analizar, hemos elegido como prototipo la carcasa de espejo del Museo Civico Medievale de Bolonia (inv. 698). En él, las mujeres son las únicas ocupantes del castillo y se sitúan en la cornisa de la fortaleza, desde la cual lanzan sus proyectiles con coraje. Además parecen conceder pocas atenciones a los caballeros. Esta actitud de las damas nos recuerda a la resistencia violenta ofrecida por las protagonistas de las imágenes de los libros miniados, concretamente en las ilustraciones del *Salterio de Peterborough* y el de *Luttrell*, entre otras. Los caballeros, en cambio, parecen mostrar un alto grado de violencia. Armados con sus puntiagudas espadas, están absortos en el combate y en ningún caso tratan de escalar los muros del castillo defendido por las damas. Solo algunos de los caballeros en lugar de blandir espadas esgrimen una especie de mazas, quizá ramas de rosal, que podrían simbolizar sus sentimientos amorosos hacia las damas según ha indicado algún experto; pero, en nuestra opinión, esas ramas en realidad nos parecen espadas de hoja ancha, es decir, objetos de ninguna manera amables, a juzgar además con la violencia con que los enarbolan.

Distinguimos un segundo grupo de piezas en las que, en cambio, el trabajo defensivo cooperativo de las damas ha desaparecido, y de hecho observamos entre ellas distintas actitudes respecto a los atacantes, de forma que se encuentran divididas en la protección del castillo. El más bello ejemplo, en nuestra opinión, de las piezas conservadas de este tipo es la valva del Museo del Louvre de París (OA 7279)⁴¹. Mientras algunas de las damas siguen esmerándose en la defensa de la fortaleza, lanzando proyectiles con furia por encima de sus cabezas, otras damas las han abandonado en su lucha y ofrecen ayuda activa a los caballeros que tratan de acceder al interior del recinto

estas piezas era la realización de entalladuras en las dos piezas, de forma que encajaran perfectamente entre sí, sin necesidad de bisagra que las una.

³⁹ Una de las pocas piezas conservadas íntegramente que responden a este diseño es el espejo de la Burrell Collection de Glasgow (inv. 21.10) curiosamente no mencionada por Koecklin.

⁴⁰ KOEHLIN, Raymond (1924). Sistematizados abiertamente en el Tomo II, *Catalogue*, pero no en el Tomo I, pp. 393-401. Las denominaciones en francés de estos capítulos son: *Le siège du Château d'Amour*; *Le dieu d'Amour au siège de son château* y *Variantes au thème du Château d'Amour*.

⁴¹ KOEHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 406, 407; t. II, n° 1089.

trepando por las ramas de los árboles. De hecho, en la parte más alta del castillo, un caballero, al cual podemos descubrir por la cota de malla que cubre sus brazos en las piezas mejor conservadas, bloquea físicamente el movimiento de una de las damas, impidiéndole por la fuerza que continúe ejerciendo su defensa legítima del castillo. Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de que se trate de la representación de una traición, es decir, podemos intuir la pronta victoria de los caballeros, conseguida probablemente gracias a la ayuda prestada por algunas de las mujeres que han sucumbido a las galanterías masculinas.

Dentro de esta segunda tipología, distinguimos una variación sobre el tema presente en las valvas del British Museum de Londres (1888,0208.1)⁴² y en la del Musée Bonnat-Helleu de Bayona (inv. 417)⁴³. A la izquierda de la composición, una dama, asomada por uno de los vanos del castillo, ofrece a uno de los caballeros atacantes una corona de flores. Además, en este caso, observamos cómo uno de los caballeros sale por la puerta de la fortaleza, lo que nos permite deducir que es posible que en realidad alguno de los caballeros combata del lado de las damas. Por otro lado, en estas piezas aparece por primera vez un caballero armado con ballesta, tal como hemos podido analizar que sucedía en las miniaturas francesas contemporáneas.

A modo de epílogo del relato, reconocemos un tercer grupo de piezas que nos ofrecen el desenlace del relato. Como ejemplo representativo hemos elegido la valva de espejo del Victoria and Albert Museum de Londres (A.561-1910)⁴⁴ en la que en la parte superior del castillo encontramos a una dama y un caballero que se dedican gestos de cariño mutuos, a pesar de que los ecos de la batalla todavía se hacen presentes en la escena.

Por otro lado, Koechlin reunió un considerable número de cajas de espejo bajo la denominación *Dios de Amor presidiendo su castillo*. Y, de hecho, sabemos que al dios Amor dedicaron durante la Baja Edad Media los trovadores multitud de canciones y poemas, siendo el primer texto consagrado a él *Le Fabel dou Dieu d'Amours* en el siglo XII. Posteriormente, el dios Amor se convierte en un personaje relevante en el argumento de afamados textos del siglo XIV como el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, y en *Le dit de Verger*, de Guillaume de Machaut. Estos poetas y otros, crearon desde su literatura un castillo rodeado por bellos jardines para el dios Amor⁴⁵. Poco después, este personaje empezó a ser uno de los motivos preferidos para decorar tapices y otros artículos suntuarios como nuestros espejos⁴⁶.

El dios Amor que preside las valvas de espejo que analizaremos a continuación responde fielmente a las descripciones que sobre él se ofrecen en estos textos, que lo presentan como un dios joven, coronado, vestido con largos ropajes, con dos saetas entre sus manos, divisando desde lo alto de su fortaleza a los amantes que le imploran. Para su estudio hemos sistematizado estas piezas en dos grupos. Por un lado aquellas en las que el

⁴² KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, p. 406; t. II, n° 1085.

⁴³ Ibid., t. I, p. 406; t. II, n° 1086; t. III, pl. CLXXXV.

⁴⁴ Ibid., t. I, pp. 406-408; t. II, n° 1083.

⁴⁵ Ibid., t. I, pp. 338-339. Incluye fragmentos de los poemas dedicados al dios Amor en el que se describe el castillo que habitaría, pertenecientes al *Roman de la Rose* y a *Venus, la déesse d'Amours*.

⁴⁶ Koechlin menciona los tapices protagonizados por el dios Amor, rastreados en los inventarios de los reyes franceses Calos V, Carlos VI y de los Duques de Berry y Anjou: KOECHLIN, Raymond (1924): p. 399, n. 2.

dios Amor aparece representado alado y sobrevolando su castillo, según la forma canónica en la que era descrito por los poemas contemporáneos medievales, y por otro lado aquellas valvas en las que el dios Amor se convierte en nuestra opinión en el *rey Amor*, perdiendo sus alas.

En el primer grupo, por tanto, tendríamos piezas como la valva de espejo del Museo Nazionale del Bargello de Florencia, nº inv. 126C. En la parte superior de las placas, el dios Amor con sus alas desplegadas, pero firmemente asentado sobre su fortaleza, dispara flechas a los caballeros sirviéndose de su arco. Por otro lado, a ambos lados del castillo los caballeros que trepan por los árboles ya no interactúan con las damas sino que hacen sonar el añafil, tal como veíamos en las ilustraciones de los libros miniados; y, por último, el rastrillo de la puerta del castillo está elevado, lo que parece querer invitar a los atacantes de la fortaleza a que accedan al interior del recinto⁴⁷.

Este modelo tiene una variante en la que el dios Amor alado preside la escena y se muestra ya no combatiente, sino con los brazos abiertos jubiloso en lo alto de su castillo, con las puertas abiertas. Vencida ya toda resistencia, todos los personajes celebran la victoria del amor. Ya no queda ningún rastro del torneo entre caballeros, desterrado ya de estas piezas⁴⁸. Su fortaleza está repleta de parejas que se demuestran abiertamente sus sentimientos, creando una escena de lo más apacible. Ejemplo de ello es la pieza del Metropolitan Museum of Art de Nueva York nº inv. 2003.131.1⁴⁹.

En cambio, existe otro grupo de piezas, como la del Musée du Louvre nº inv. OA 6933, en las que el dios Amor ha perdido las alas, para convertirse en el *rey Amor* que preside una fiesta cortesana. Este personaje se representa coronado, conservando una saeta en la mano en ocasiones, en la otra mano sostiene un halcón o quizá un águila real, animales de cetrería que le identifican como miembro de la sociedad cortesana terrestre⁵⁰.

· Los cofres de marfil

Los cofres de marfil, son otro de los objetos de uso doméstico que sirvieron a los maestros eborarios franceses del siglo XIV para desarrollar, entre otros temas, la iconografía del *Castillo del Amor*. De hecho la estructura de los cofres, de forma paralelepípedica, cuya composición precisaba necesariamente de al menos seis tablillas de marfil que debían ser cubiertas en su totalidad por motivos historiados, permitió que la iconografía del *Castillo del Amor* se desarrollara con mayor expresividad que en las reducidas superficies de las valvas de espejo. Por esa razón, en ellos encontraremos escenas complementarias al tema, inexistentes en los espejos, que introducen información adicional que quizá nos ayude a conocer más detalles sobre el relato representado.

Asimismo, existe el problema añadido de que las placas decoradas que componen este tipo de cofres no tienen necesariamente que pertenecer a una misma narración, sino que, en la mayoría de los cofres en los que encontramos la iconografía del *Castillo del*

⁴⁷ Existen otras piezas, como la valva de espejo del Kunsthistorisches Museum de Viena (KK 159) en las que se representan los últimos instantes del asalto de los caballeros al castillo. Multitud de parejas ya unidas se encuentran en plena celebración.

⁴⁸ La excepción a esto es la valva de espejo de la colección Burrell de Glasgow (inv. 21.10), donde sí aparece el torneo en la parte inferior de la pieza presidida por el dios Amor triunfante.

⁴⁹ KOEHLIN, Raymond (1924): t. I. 406-408; II, nº 1083.

⁵⁰ Ibid., t. II, en relación con nº 1099.

Amor, esta imagen aparece mezclada con otras escenas tomadas de distintos relatos de la literatura francesa, identificadas según los distintos expertos como fragmentos ilustrativos del Poema de Tristán e Isolda y también obras de la literatura inglesa, como es el caso de escenas del poema *Sir Gawain and the Green Knight*⁵¹.

Además, en muchos casos, los cofres han llegado hasta nosotros desmembrados y a veces, incluso, a lo largo de los siglos se han podido producir ensamblajes alternativos de las piezas, de forma que lo que en principio podía pareceros la clave para desentrañar nuestro problema básico de la falta de relato que justifique dicha representación, se convierte en un hándicap más, difícil de resolver por el momento.

Invariablemente, en todas las arquetas localizadas hasta el momento que presentan el asunto del asalto al *Castillo del Amor*, el tema aparece en la tablilla que actúa a modo de tapa o cubierta, ocupando dentro de ella los extremos laterales, nunca el espacio central de la misma. Además, podemos comprobar que, en cuanto al diseño de esta escena, existiría una estructura compositiva tipificada, probablemente ideada por el taller, que no va a ser modificada de forma sustancial en las distintas piezas. Este hecho nos va a permitir distinguir dos modelos compositivos, si atendemos al número de escenas que recogen, modificación que no se debe a distintos momentos cronológicos, sino que probablemente ambos esquemas surgieran y convivieran en un mismo marco espacio-temporal.

El primer modelo sería aquel que muestra tres escenas narrativas, ocupando las cuatro partes en las que queda subdividida la tapa, de modo que los dos espacios centrales de la tablilla presentan invariablemente un torneo entre caballeros afrontados, presenciado desde una tribuna sobre ellos por multitud de damas, mientras que en las calles laterales encontraremos la representación del asalto al *Castillo del Amor*.

Como ejemplo de este modelo hemos elegido la arqueta del Victoria and Albert Museum n° inv. 146-1866⁵². En la escena de la calle lateral izquierda, tres mujeres se afanan en defender la fortaleza que las cobija arrojando con violencia flores contra tres caballeros que tratan de tomar al asalto el castillo. Uno de ellos, asciende por una escalera de madera, apoyada en el muro, mientras que otro utiliza contra las damas una ballesta y su compañero una rama florida. El dios Amor les apunta con sus saetas desde la escena contigua, donde encontramos representado con gran expresividad el torneo de los caballeros, que ocupa las dos secciones centrales. Aquí observamos que uno de los caballeros que se enfrenta en el combate luce en su escudo una enseña especial, la de las tres flores, lo que nos permite suponer que sea el caballero que representa al amor, y en consecuencia aquel que previsiblemente consiga la victoria. Además, en la escena lateral derecha volvemos a ver el castillo protegido por las damas, pero en este caso los protagonistas son los caballeros que, al pie de la fortaleza, se encuentran ocupados preparando canastas de flores que están a punto de ser propulsadas por una catapulta⁵³.

⁵¹ MEUWESE, Martine (2008): pp. 119-152; DELCOURT, Thierry (2009).

⁵² A este modelo pertenecen las arquetas del Walters Art Museum de Baltimore (Fig. 97), Victoria and Albert Museum de Londres (146-1866) y The British Museum de Londres (1856,0623.166). LOOMIS, Roger Sherman (1919): pp. 255-269, fig. 1; KOEHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 485, 489, 491, 497-499, 501 y 504; t. II, n° 1282.

⁵³ GREENE, Thomas M. (1995): p. 11. La representación de la catapulta de flores será un tema repetido en todas las arquetas, con la única variable de que en algunas piezas aparece en el extremo derecho o en el extremo izquierdo de la composición, sin que esto afecte aparentemente al desarrollo del relato.

Una variante de este tema lo podemos encontrar en la tapa de la arqueta del British Museum de Londres nº inv. inv. 1856.0623.166⁵⁴. En este caso en el relieve de la derecha se concluye el relato, al mostrarse como el caballero victorioso recibe una llave de su amada, que podemos interpretar bien como la llave de su corazón o bien como símbolo de la apertura de la fortaleza que aparece tras ellos, puesto que, en segundo plano, el castillo muestra por primera vez la puerta entreabierta. Por último, el caballero asciende por una escala. Según esta lectura iconográfica, habría que considerar que, en este caso, la identificación entre la toma del castillo y la conquista del corazón de la dama por parte del amante sería evidente.

En el segundo modelo compositivo de cofres franceses recogemos aquellas arquetas en las que en lugar de tres escenas narrativas, la superficie de la tapa de la misma se encuentra subdividida en cuatro escenas. Para ello los maestros eborarios parisinos repartieron la primera calle, en dos registros. En la parte superior figura el asalto del *Castillo del Amor*, protagonizado por un único caballero, el cual tras conseguir los favores de la dama, consigue huir junto a ella a lomos de su caballo. En el registro inferior de la composición se observa, a través de lo que simulan ser las arcadas de un puente, a los protagonistas del relato escapando en una barca. Ejemplo de ello es la arqueta del Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny de París nº inv. Cl. 23840⁵⁵. En estos casos, se concede un gran desarrollo a la catapulta y a los caballeros encargados de mantenerla surtida de canastas de flores para ser arrojadas contra las damas que ocupan el castillo que se yergue tras ellos, en el extremo derecho de la tablilla.

Precedentes, transformaciones y proyección

En cuanto a los precedentes, hay que señalar que, en su génesis y en su forma, es muy probable que esta fórmula iconográfica estuviera relacionada por un lado con fórmulas iconográficas religiosas, asociadas a virtudes cristianas tales como la fortaleza, la castidad o la fidelidad, atribuidas a las representaciones de castillos. Pero, por otro lado, según intuimos existió una estrecha relación de este tema con las fiestas populares de origen pagano que se realizarían en determinadas épocas del año, muy probablemente asociadas a ritos prenupciales antiguos. Con ambos elementos, por un lado religión y por otro tradición popular, pensamos que en algún momento de la década de los veinte del siglo XIV cristalizaría en Francia, popularizándose en lo que restaba de siglo en el ámbito de las cortes palatinas, el modelo iconográfico que hoy en día denominamos *Castillo del Amor*.

Las piezas en las que aparece la iconografía del *Castillo del Amor* presentan una evidente variación a lo largo del tiempo, no solo estilística como es de prever por el natural transcurso de las modas y gustos, sino que es importante destacar la evolución en la concepción del tema. Si en las primeras obras que recogen dicho tema la actitud de las damas era belicosa, a finales del siglo XIV el tema del *Castillo del Amor* se convierte en una fiesta cortesana, en la que no existe ya el combate entre damas y caballeros, sino que en realidad el torneo de los caballeros frente al castillo de las damas se convierte en una

⁵⁴ KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 485, 489, 491, 497, 501, 504 y 506; t. II, nº 1283.

⁵⁵ Esta pieza no es mencionada por Koechlin. Vid. TABURET-DELAHAYE, E. y DECTOT, X. (2008); DELCOURT, Thierry (2009).

farsa, una excusa para crear un marco incomparable frente al cual desarrollar la puesta en escena del ataque al castillo⁵⁶.

En nuestro intento de hacer de este estudio una apuesta multidisciplinar, consideramos también la importante repercusión del tema del *Castillo del Amor* más allá del sentido iconográfico. Descubrimos entonces, el enorme desarrollo que tuvo el tema en la literatura hispana del siglo XV, en la cual encontramos referencias constantes al castillo como metáfora de la fortaleza del amado. Estas alusiones están presentes en algunas composiciones poéticas de Jorge Manrique, concretamente en los poemas titulados *La escala de amor* y *Castillo de amor*⁵⁷; un par de romances de Juan de Encina⁵⁸ y otro bellísimo poema de Juan de Tapia⁵⁹. Además hemos considerado las posibles repercusiones del tema en la obra más afamada de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Por otro lado, fuimos conscientes de la posible influencia recibida por Santa Teresa de Jesús, ya en el siglo XVI, la cual recurrió al simbolismo del castillo como medio para describir el alma humana en la obra *Castillo interior o las Moradas del castillo interior*⁶⁰, obra mística escrita en prosa en el convento de San José de Ávila⁶¹.

Temas afines

Siendo estrictos, las imágenes presentadas son los únicos ejemplos encontrados y mencionados por las distintas fuentes en los que, sin lugar a dudas, se representa un asalto al *Castillo de Amor* en las artes plásticas europeas. Pero además, existen otros muchos ejemplos iconográficos en los que podemos percibir la influencia de este tema, pero que al no contar con todos los elementos propios de dicho modelo, solo podríamos considerarlos como variantes respecto a dicha iconografía⁶². En la mayoría de los casos, a pesar de que la iconografía es similar a los ejemplos mencionados, no existe correspondencia con el relato expuesto en la iconografía del *Castillo del Amor*. Es decir, somos conscientes de que las imágenes que a continuación comentaremos brevemente no pretenden transmitir el mismo mensaje simbólico.

A la hora de analizar estas variantes hemos reducido nuestro campo de estudio a los ejemplos iconográficos encontrados en ámbito hispano que pudieran ser derivadas de la iconografía del *Castillo del Amor*.

⁵⁶ En opinión de PIJOÁN, José (1965): pp. 245-248, estas fiestas estarían caracterizadas por su frivolidad y podían prolongarse varios días, pero aún se continuó simulando un empeño en la lucha que realmente ya no existía a principios del siglo XV.

⁵⁷ MANRIQUE, Jorge (1993): pp. 64-72.

⁵⁸ Nos referimos al Romance (n. 108) y a la Deshecha (108D) según la numeración de los poemas de Juan de Encina establecida por DUTTON, Brian (1990-1991). El *Cancionero* de Encina corresponde al vol. V.

⁵⁹ Nos referimos a la canción recogida en el *Cancionero de Estúñiga* sin título que comienza con el verso “*Muchas veces llamo a Dios*”. ROVIRA SOLER, José Carlos (1986-1987).

⁶⁰ SANTA TERESA DE JESÚS (2006).

⁶¹ FRAXANET SALA, María Rosa (1984).

⁶² En nuestro territorio, son escasas las representaciones iconográficas que encontramos sobre el *Castillo del Amor*, básicamente creemos por lo discutible de su tipificación iconográfica no sustentada en un relato que le dé sentido inequívoco. Por esta razón, hemos decidido guiarnos por la historiografía, y apuntar aquellos casos en los que previamente algún investigador haya reconocido el tema del *Castillo del Amor*.

Carmen Bernis consideró la existencia de dos variantes de la iconografía del *Castillo del Amor* en las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, citando a Van Marle y Koechlin⁶³. Siguiendo su tesis, en las pinturas de la bóveda sur, encontramos la representación del torneo o duelo frente al *Castillo del Amor*, mientras que en la bóveda norte aparece el *Castillo del Amor* en otra de sus variantes, en la cual se presenta habitado por parejas de enamorados que asoman por puertas y ventanas, mientras presencian la caza del oso y el jabalí.

En el manuscrito de la *Crónica Troyana*, obra de González Nicolás fechado en 1350, realizado por encargo del rey D. Alfonso XI que “la mandara poner en lengua castellana para instrucción y esparcimiento del heredero de su Corona”, el célebre rey Don Pedro I, figuran en los folios fol. 13v y fol. 84r, dos dibujos miniados en los que podemos observar dos bellísimas representaciones de castillos multicolores, habitados únicamente por mujeres⁶⁴. Estas representaciones se asemejan iconográficamente a las fórmulas del *Castillo del Amor*, sin poseer en este caso más relación con esta tipología que la meramente formal, puesto que ambas miniaturas están concebidas con la finalidad de ilustrar el contenido literario de la obra. En el caso de la primera de ellas, el fol. 13v, trataría de reflejar los “juegos de dados, ajedrez y tablas con los que los habitantes de la ciudad de Troya solían solazarse”. Podemos considerar la posibilidad de que estuviera fielmente inspirada en los marfiles góticos franceses que representaban el asalto al *Castillo del Amor*, de cuya iconografía sería una derivación⁶⁵.

Pero, si centramos nuestra atención en las pinturas de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz, es porque entre todas las pinturas de temática profana encontramos una escena cuya iconografía ha sido susceptible de ser considerada por su cercanía con las fórmulas propias del *Castillo del Amor*. La escena a la que nos referimos se localiza en el muro occidental de la sala, sobre el arco de acceso a la misma, en el denominado Lienzo VI y muestra a *tres damas dolientes*⁶⁶ asomadas por el balcón de un castillo, que se despiden de un caballero, pintado sobre la clave y contraclaves del arco de entrada, que se aleja montado a caballo en dirección quizá a un supuesto combate⁶⁷.

Los alfareros del siglo XV que trabajaron en Paterna, entre el abundante repertorio iconográfico que manejaban, utilizaron lo que nos parece intuir que pudiera tratarse de un modelo geometrizado y simplificado de la iconografía del *Castillo del Amor*, aplicado sobre fuentes, platos y *socarrats*⁶⁸. La composición se organiza en torno a una torre de al menos tres cuerpos de altura, flanqueada por dos aves, en cuya base se representan dos damas afrontadas, quizás sentadas al modo oriental, que se asoman por sendas ventanas, mostrando en sus manos levantadas a la altura de la cabeza dos flores. Quizá el ejemplo más hermoso conservado es el plato perteneciente al Museo de Cerámica de Barcelona, actual Museu del Disseny.

⁶³ BERNIS, Carmen (1982).

⁶⁴ MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1901).

⁶⁵ RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008) expone las relaciones de semejanza encontradas al comparar las miniaturas de *la Crónica Troyana* y las pinturas del Castillo de los Calatravos en Alcañiz.

⁶⁶ LACARRA DUCAY, María del Carmen (2004). *Damas dolientes* es la denominación utilizada por esta especialista, que prefiere no hacer ninguna referencia a la iconografía del *Castillo del Amor*.

⁶⁷ THOMSON LLISTERRI, Teresa (2003).

⁶⁸ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991).

La iconografía del *Castillo del Amor*, o al menos una versión derivada de este modelo, también encontró su espacio en los pinjantes y placas de arnés, razón por la cual abordamos su estudio e intentamos sistematizar su incidencia en nuestra tesis doctoral. Para ello nos apoyamos en las conclusiones de la profesora Martín Ansón, que ha dedicado numerosos estudios a este tipo de piezas que sirvieron durante la Edad Media para engalanar las monturas de los caballos⁶⁹. Todas estas piezas presentan una versión muy sumaria del tema del *Castillo del Amor*, con formas geometrizadas y composiciones tendentes a la simetría, en las que el tema queda reducido únicamente a un personaje femenino, inscrito en una estructura arquitectónica, que resulta sugerida por algunas torres con almenas, y algunas flores alrededor.

Selección de obras

- *Salterio de Peterborough*, Inglaterra, c. 1300. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. 9961-62, fol. 91v.
- *Salterio de Luttrell*, Lincolnshire (Inglaterra), c. 1325-1335. Londres, The British Library, Ms. 42130, fol. 75v.
- *Decretales de Gregorio IX*, ¿Toulouse? (Francia), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 18v.
- *De Nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* de Walter de Milemete, Londres (Inglaterra), 1326-1327. Oxford, Christ Church, Ms 92, fols. 3v y 4r.
- *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (Alemania), c. 1430-1440. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, fol. 26v.
- Valva de espejo, París, c. 1320-1330. Bolonia, Museo Civico Medievale, inv. 698.
- Valva de espejo, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre, inv. OA 7279.
- Valva de espejo, Francia, c. 1300-1330. Bayona, Musée Bonnat-Helleu, inv. 417.
- Valva de espejo, París, c. 1330-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.561-1910.
- Valva de espejo, París o Renania, c. 1300-1330. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 126C.
- Valva de espejo, París, c. 1320-1340. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.131.1.
- Valva de espejo, París o Renania, segundo cuarto del siglo XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 6933.
- Valva de espejo, París, c. 1340. Glasgow, The Burrel Collection, inv. 21.10.
- Cofre, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 146-1866.
- Cofre, París, siglo XIV. Londres, The British Museum, inv. 1856.0623.166.

⁶⁹ MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa (1977; 1985; 1986; 1995).

- Cofre, París, primer cuarto del siglo XIV. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny, inv. Cl. 23840.
- Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, pinturas de las bóvedas sur y norte, c. 1362-1370.
- *Crónica Troyana*, 1350. El Escorial, RBME, Ms. h-I-6, fols. 13v y 84r.
- Pinturas murales del castillo de Alcañiz (Teruel), lienzo IV, primera mitad del siglo XIV. Damas dolientes despidiendo al caballero.
- Plato de cerámica de Paterna (Valencia), siglos XIII-XIV. Barcelona, Museo de Cerámica, inv. 20090.
- Pinjante de arnés. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. 5559.

Bibliografía

ALONSO DEL REAL, Carlos (1967): *Realidad y leyenda de las Amazonas*. Espasa Calpe, Madrid.

BEIGBEDER, Olivier (1951): “Le Chateau d’Amour dans l’ivoire et son symbolisme”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 93, pp. 65-76.

BELL, Susan Groag (2004): *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan’s Renaissance Legacy*. University of California Press, Berkeley.

BERNIS, Carmen (1982): “Las pinturas de la Sala de los reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº 18, pp. 21-50.

BOVEY, Alixe (2002): “A Pictorial *Ex Libris* in the Smithfield Decretals: John Batayle, Canon of St Bartholomew’s, and his Illuminated Law Book”. En: EDWARDS, A.S.G.: *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*. British Library, Londres, pp. 67-91.

CAMILLE, Michael (1998a): *The medieval Art of Love, objects and subjects of desire*. Laurence King, Londres.

CAMILLE, Michael (1998b): *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Reaktion, Londres.

CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte Medieval*. Akal, Madrid.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1994): “Fiestas y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media”, *Semata*, nº 6, pp. 119-140.

DELCOURT, Thierry (2009): *La Légende du roi Arthur*, catálogo de exposición. Bibliothèque nationale de France, París.

DILLARD, Heath (1993): *La mujer en la Reconquista*. Nerea, Madrid.

DUBY, George (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, Madrid.

- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*, 7 vols. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.
- FRAXANET SALA, María Rosa (1984): “Estudio sobre los grabados de la novela La cárcel de Amor de Diego de San Pedro”. En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de iconografía medieval española*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 429-482.
- GARCÍA RUIZ, María Aurora (2013): “El rigor del código caballeresco artúrico en el Medievo”, *e-Spania*, <http://e-spania.revues.org/22992>
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1983): *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GREENE, Thomas M. (1995): *Besieging the castle of Ladies*. Center for Medieval and Early Renaissance Studies, University of Binghamton, Nueva York.
- GRIMAL, Pierre (1951): *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona
- KOECHLIN, Raymond (1924): *Ivories Gothiques Français*. Picard, París.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (2004): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz, Restauración*. Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Madrid – Zaragoza.
- LLUCH, Antoni (1908): *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-eval*, vol. I. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- LOOMIS, Roger Sherman (1919): “The allegorical siege in the art of the middle ages”, *The American Journal of Archaeology*, t. XXIII, nº 3, pp. 255-269.
- MADURELL MARIMON, Jose María (1941): “Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona”, *Analecta sacra Tarraconensia*, vol. XIV, pp. 129-154.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1977): “Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones”, *Archivo Español de Arte*, nº 199, pp. 297-312.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1985): “Algunos pinjantes góticos en el MAN”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. III, nº 2, pp. 151-155.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1986): “La colección de pinjantes del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya. Revista de Arte*, nº 193-195, pp. 57-65.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1995): “Los pinjantes del Museu Marès”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, nº 27, pp. 78-79.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991): *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. El Viso, Madrid.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1901): “Sobre la Crónica troyana”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXIX, pp. 289-292.
- MEUWESE, Martine (2008): “Chrétien in Ivory”, *Arthurian Literature*, nº 25, pp. 119-152.

- MICHAEL, A. Michael (1994): 'The Iconography of Kingship in the Walter of Milemete Treatise', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57 pp. 35-47.
- MICHELS, Ulrich (2001): *Atlas de Música*, vol. 1. Alianza Editorial, Madrid.
- MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014): "El "Castell d'Amor" de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*. Número especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 357-371.
- OLIVAR, Marçal (1986): *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*. A. Ramón y M. Barbié, Barcelona.
- PETIT, Aimé (1983): "Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: Eneas, Troie et Alexandre", *Le Mogen Âge*, vol. I, pp. 63-84.
- PIJOÁN, José (1965): *Arte gótico de la Europa occidental. S. XIII, XIV y XV*. Espasa Calpe, Madrid.
- REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008): "Courtliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian Grenadine Frontier", *Medieval Encounters*, nº 14, pp. 219-266.
- ROMERO TABARES, María Isabel (1998): *La mujer casada y la amazona*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ROVIRA SOLER, José Carlos (1986-1987): "Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia", *Anales de Literatura Española*, nº 5, pp. 437-460.
- SANTA TERESA DE JESÚS (2006): *Castillo interior o las Moradas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SCULLARD, Howard Hayes (1981): *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Thames and Hudson, Londres.
- STIRNEMANN, Patricia; VILLETA-PETIT, Inès (2004): *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle*. Somogy éditions d'art – Musée Condé, París.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth; DECTOT, Xavier (2008): "Un exceptionnel coffret d'ivoire gothique. Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny", *Revue du Louvre*, nº 3, pp. 6-8.
- THOMSON LLISTERRI, Teresa (2003): *Pinturas murales del castillo de Alcañiz*. Ayuntamiento de Alcañiz, Diputación Provincial de Teruel, Alcañiz – Teruel.
- VAN MARLE, Raimond (1971): *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Âge. Allégories et symboles*. Hacker Art Books, Nueva York.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2009): "La intercesión de Betsabé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 25-30.



▲ *Salterio de Luttrell*, Lincolnshire (Inglaterra), c. 1325-1335. Londres, BL, Ms. 42130, fol. 75v.

<http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/luttrellpsalter.html>
[captura 5/12/2016]

◀ *Salterio de Peterborough*, Inglaterra, c. 1300. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. 9961-62, fol. 91v.

http://images.kbr.be/multi/KBR_9961-62Viewer/imageViewer.html
[captura 5/12/2016]



▲ *Decretales de Gregorio IX, ¿Toulouse?* (Francia), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 18v.

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&NStart=100504> [captura 5/12/2016]

◀ *De Nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* de Walter de Milemete, Londres (Inglaterra), 1326-1327. Oxford, Christ Church, Ms 92, fols. 3v y 4r.

<http://www.chch.ox.ac.uk/library/western-manuscripts/ms-92> [captura 5/12/2016]



◀ *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (Alemania), c. 1430-1440. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, fol. 26v.

<http://dr.casanatense.it/IIPServer/ils.html?image=ILS\82908703\16924.tif&server=&credit=&zoom=&title=Ms.1404%20c.26V> [captura 5/12/2016]



► Valva de espejo, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre, inv. OA 7279.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/84F96DE6_cb49f29c.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París, c. 1320-1330. Bolonia, Museo Civico Medievale, inv. 698.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7C88D26A_918330bf.html [captura 5/12/2016]

▼ Valva de espejo, Francia, c. 1300-1330. Bayona, Musée Bonnat-Helleu, inv. 417.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/31DFB42D_a2b34682.html [captura 5/12/2016]

▼ Valva de espejo, París, c. 1330-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.561-1910.

http://media.vam.ac.uk/media/thi/ra/collection_images/2006AF/2006AF0048_jpg_ds.jpg [captura 5/12/2016]





Valva de espejo, París o Renania, c. 1300-1330. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 126C.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E786EE0B_67325f5f.html [captura 5/12/2016]



Valva de espejo, París, c. 1320-1340. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.131.1.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/22FCA527_b2e4ee93.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París o Renania, segundo cuarto del siglo XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 6933.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BEAC47FE_5dbd13c4.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París, c. 1340. Glasgow, The Burrell Collection, inv. 21.10.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F4150FE8_f95e71b5.html [captura 5/12/2016]



◀ Cofre, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 146-1866.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/87EC762D_f2bf64c0.html [captura 5/12/2016]



◀ Cofre, París, siglo XIV. Londres, The British Museum, inv. 1856.0623.166.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7443296F_2ef03aad.html [captura 5/12/2016]

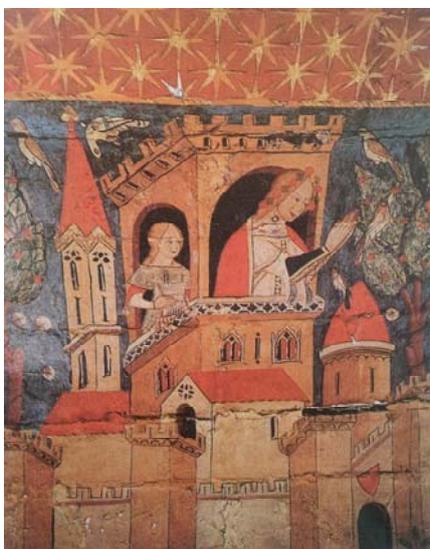


◀ Cofre, París, primer cuarto del siglo XIV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 23840.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ABD92B71_62ff93be.html [captura 5/12/2016]

▼ Sala de los Reyes de la Alhambra. Pinturas de las bóvedas sur y norte (detalles), c. 1362-1370.

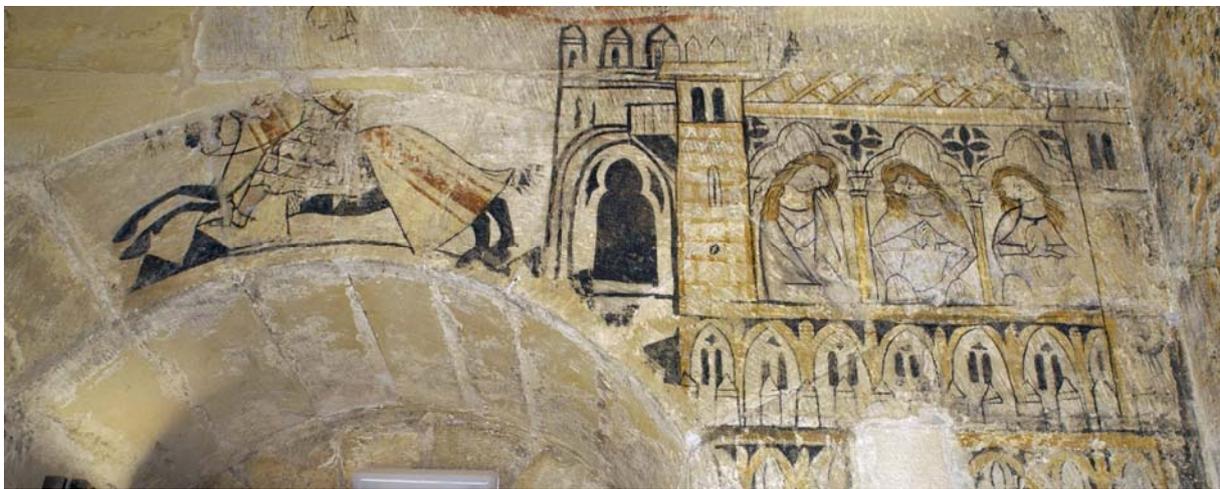
<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/wp-content/uploads/2014/03/mujer.jpg>;
http://www.alhambra-patronato.es/uploads/tx_gtklighgallery/3304.jpg [capturas 5/12/2016]





Crónica Troyana, 1350. El Escorial, RBME, Ms. h-I-6, fols. 13v y 84r.

<http://oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=199405> [captura 5/12/2016]



Pinturas murales del castillo de Alcañiz, lienzo IV, primera mitad del siglo XIV. Damas dolientes despidiendo al caballero.

<http://aratur.heraldo.es/wp-content/uploads/2014/05/pintura-mural.jpg> [captura 5/12/2016]



Plato de cerámica de Paterna (Valencia), siglos XIII-XIV. Barcelona, Museo de Cerámica, inv. 20090.

http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=212&lang=es# [captura 5/12/2016]



Pinjante de arnés. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. 5559.

[Foto: Francisco Hernández Sánchez]

EL MUNDO ARTÚRICO Y EL CICLO DEL GRIAL

Tomás IBÁÑEZ PALOMO

Universidad Complutense de Madrid
tibanez@ucm.es

Recibido: 9/9/2016
Aceptado: 22/12/2016

Resumen: Pocas historias han alcanzado una fama comparable a la del rey Arturo y sus caballeros. La figura del mítico soberano de Britania –probablemente basada en un personaje real del siglo V– fue recuperada por los monarcas normandos de Inglaterra para legitimar sus aspiraciones políticas a ambos lados del Canal de la Mancha. Así, en el siglo XII, los primeros Plantagenet impulsaron la creación de obras literarias para difundir las maravillas de la corte de Camelot. Otros escritores retomarían más tarde estos relatos, añadiendo, progresivamente, elementos y personajes sin los cuales hoy seríamos incapaces de concebir la leyenda artúrica. Con el tiempo, quedó conformado un universo perfectamente pautado en el que se funden las tradiciones clásica, céltica y cristiana. Situado en un pasado ficticio plagado de anacronismos medievales, el mundo de Arturo quedó para siempre plasmado en la literatura y el arte.

Palabras clave: Rey Arturo; Tabla Redonda; Santo Grial; Literatura Medieval; Materia de Bretaña.

Abstract: Few stories have reached a comparable fame to that of King Arthur and his knights. The figure of the mythical ruler of Britain –probably based on a historical character of the 5th century– was recovered by the Norman monarchs of England to legitimize their political aspirations on both sides of the English Channel. Thus, in the 12th century, the first Plantagenets fostered the creation of literary works to spread the wonders of the court of Camelot. Other writers would later resume these stories, gradually adding elements and characters without whom we would nowadays be unable to conceive the Arthurian legend. Over time, a perfectly organised universe was formed, in which Classical, Celtic and Christian traditions merge together. Set in a fictitious past full of medieval anachronisms, Arthur's world was forever captured in literature and art.

Key words: King Arthur; Round Table; Holy Grail; Medieval Literature; Matter of Britain.

Introducción

Arturo, Ginebra, Lanzarote, Merlín, la Tabla Redonda, Excalibur, Camelot...¹ Hace tiempo que los protagonistas del mundo artúrico pasaron a formar parte del imaginario colectivo occidental. Sus aventuras, ideadas con maestría por los escritores del Medievo, se enmarcan en la conocida como Materia de Bretaña. Este cúmulo de relatos que detalla la historia legendaria de las islas británicas constituyó, junto con las llamadas

¹ Los nombres de los personajes y lugares artúricos cambian con frecuencia de unas traducciones a otras. Salvo en contadas excepciones, este artículo sigue las grafías empleadas en TORRES OLIVER, Francisco (2008). Se puede encontrar un completo listado de las variaciones onomásticas en ALVAR, Carlos (1991): pp. 437-483.

Materia de Roma –centrada en la Antigüedad Clásica– y Materia de Francia –reunida en torno a la figura de Carlomagno–, uno de los tres grandes conjuntos en los que se agrupó la narrativa de ficción durante el período medieval. La historia del rey Arturo, el mítico monarca que habría defendido Britania de la invasión de los sajones, acabaría configurándose como el modelo definitivo de las novelas de caballería en la Europa del siglo XII. Y fue la más popular de todas, al menos en el noroeste del continente².

Durante buena parte de la Edad Media y los siglos posteriores, se consideró que Arturo había sido un personaje real³. Sin embargo, posteriormente se puso en duda su existencia, que fue objeto de debate desde el origen de los estudios artúricos en el siglo XIX⁴. Aunque se trata de una posibilidad que ha llegado a ser negada por completo, lo cierto es que las últimas investigaciones, apoyadas en la arqueología, abren la puerta a reconsiderar la historicidad de Arturo⁵. Más concretamente, se cree que su figura podría estar basada en un personaje real que habría quedado difuminado por la tradición celta. Según estas teorías, se trataría de un líder militar que, a finales del siglo V, habría hecho frente a los invasores germánicos, fundando un reino que abarcaría los territorios de los actuales Gales, Cornualles y la Bretaña francesa⁶. Su recuerdo habría permanecido en la memoria de los britanos hasta convertirse en leyenda.

De hecho, cinco siglos después, Arturo era considerado más como un personaje legendario que como un monarca histórico⁷. Sin embargo, un hecho cambiaría pronto esta situación. En el año 1066, los normandos invadieron Inglaterra, acabando con varias centurias de dominio sajón. Los nuevos gobernantes encontraron un potencial aliado para legitimar su conquista en aquel antiguo caudillo britano que, como ellos, había derrotado a los sajones y extendido sus dominios a ambos lados del Canal de la Mancha⁸. El rey Arturo fue rescatado de su letargo y desde entonces su recuerdo no dejó de ser empleado para respaldar aspiraciones políticas. Así, en el siglo XII, los primeros Plantagenet, Godofredo V de Anjou y su hijo Enrique II de Inglaterra, se valieron de la fama del

² DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44.

³ LADD, Marcus (2007): p. 13. Lo mismo ocurrió con personajes como Merlin. ASHE, Geoffrey (2007): p. 11.

⁴ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): p. 19.

⁵ LADD, Marcus (2007): pp. 13-14.

⁶ Se conservan testimonios escritos que aluden a un período de aproximadamente veinte años del siglo V durante el que se frenó el avance de las invasiones de anglos, jutos y sajones en Britania. Al parecer, un guerrero local habría conseguido agrupar a las diferentes tribus tras la retirada de las legiones romanas alrededor del año 410. Este líder se ha puesto en relación con el personaje de Arturo y los especialistas barajan principalmente dos identificaciones. Algunos investigadores consideran que pudo ser un general de la caballería sármata del ejército romano, mientras que otros creen que se trataría de un centurión de origen britano llamado Lucius Artorius Castus. La vinculación con Arturo se vería respaldada por tratarse de un nombre que apenas era conocido en Britania hasta que aumentó su popularidad entre los siglos VI y VII, probablemente en recuerdo de un héroe caído. Para saber más sobre el Arturo histórico y su contexto vid. ALVAR, Carlos (1991): pp. 26-27; BOTERO GARCÍA, Mario (2007): pp. 20-21; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 24-25; HIBBERT, Christopher (2009): pp. 22-23, 69-87 y 103-117; y LADD, Marcus (2007). Un interesante ejercicio de adecuar cronológicamente a fechas reales la historia literaria de Arturo escrita por Geoffrey de Monmouth, que trataremos en el apartado “Fuentes escritas”, en: ASHE, Geoffrey (2007): pp. 89-91.

⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 28.

⁸ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): pp. 21-22; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 35-36.

britano para asentar a su dinastía en el trono inglés. Uno de sus descendientes, Eduardo III, aprovechó de nuevo la leyenda de Arturo. En este caso para justificar sus pretensiones sobre el trono de Francia, que darían origen a la Guerra de los Cien Años. Además, el propio monarca se inspiró en la Tabla Redonda para fundar una hermandad de caballería que acabaría convirtiéndose en la Orden de la Jarretera⁹. Por último, a finales de la Edad Media, el recuerdo de Arturo fue enarbolado por los Tudor para justificar su ascenso al poder tras la Guerra de las Dos Rosas¹⁰.

Mediante el patrocinio de obras literarias, la figura de Arturo fue modelada por los Plantagenet como contraposición al Carlomagno de los Capeto¹¹. Los reyes de Inglaterra buscaban desligarse del vasallaje que debían a la monarquía francesa por su condición de duques de Normandía y el ensalzamiento de un prestigioso antecesor que pudiese competir con el de sus rivales constituía una buena opción para legitimar sus pretensiones¹². De esta manera, los relatos promovidos por la realeza inglesa convirtieron a Arturo en el arquetipo de monarca perfecto y a su ciudad, ahora llamada Camelot, en el ejemplo a seguir por las cortes europeas¹³. Pero su historia no acabó en los *romans* realizados al amparo de Enrique II y sus allegados¹⁴. Los relatos tuvieron una gran acogida y fueron retomados por numerosos escritores de diversa procedencia que añadieron nuevas aventuras, personajes y elementos sin los que hoy seríamos incapaces de concebir el mundo de Arturo.

Atributos y formas de representación

A pesar de la enorme cantidad de obras literarias que conforman la leyenda artúrica, sus historias presentan un universo tan completo y uniforme que ha sido comparado con la mitología griega¹⁵. Son muchos los episodios protagonizados por el rey y sus caballeros y, por lo tanto, múltiples las escenas en las que pueden ser representados. Encontramos desde aquellas cuya temática se asocia claramente a las tramas literarias – como el momento en el que Arturo saca la espada de la roca o la aparición del Grial sobre la Tabla Redonda– hasta un sinfín de imágenes bélicas y cortesanas que únicamente podemos identificar como artúricas gracias al apoyo textual que nos brindan los manuscritos –donde se localiza la mayor parte de las manifestaciones artísticas que conservamos sobre la Materia de Bretaña–. Así, encontramos numerosos torneos, banquetes y castillos, además de un interminable desfile de caballeros, damas, ermitaños y doncellas solitarias.

⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): pp. 54-56.

¹⁰ Se consideraban descendientes del rey Arturo por un parentesco lejano con los príncipes galeses. HIBBERT, Christopher (2009): p. 160.

¹¹ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): p. 26; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 35.

¹² En la *Historia de los reyes de Britania* Arturo no solo vence a los sajones, sino que también conquista la Galia siglos antes de la existencia de Carlomagno, con lo que los territorios franceses habrían pertenecido antes al héroe de los Plantagenet que al de los Capeto. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 34; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 46.

¹³ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 47.

¹⁴ Para más información sobre la utilización política de la figura de Arturo por parte de los Plantagenet vid. AURELL, Martin (2003): pp. 14-34.

¹⁵ ALVAR, Carlos (1991): p. 7.

Solo en el *Lanzarote del Lago*, una de las principales novelas artúricas, aparecen cerca de un millar de personajes¹⁶. Quizás este dato nos ayude a comprender la inmensa cantidad de posibilidades que podía barajar un artista a la hora de ejecutar su trabajo. Sería imposible referir en este artículo la totalidad de las que quedaron plasmadas, de manera que hemos optado por ofrecer una selección de las mismas. Esta síntesis deja fuera muchas aventuras y personajes secundarios para centrarse en aquellas representaciones que se pueden considerar más relevantes, ya sea por tratarse de un episodio fundamental en el desarrollo de la trama o por su singularidad e importancia artística. De cara a simplificar la exposición, hemos decidido agrupar las escenas en torno a cinco grandes bloques temáticos: Merlín y el camino de Arturo al trono, El rey Arturo y las aventuras de los caballeros andantes de la Tabla Redonda, Los amores de Lanzarote y Ginebra, La búsqueda del Santo Grial y, por último, La muerte del rey Arturo y el final de la caballería.

Merlín y el camino de Arturo al trono

· La concepción de Merlín

Dejando a un lado los orígenes del Grial, que explicaremos más adelante y que no aparecían en los primeros relatos artúricos, podríamos empezar este repaso de la leyenda artúrica con el nacimiento de uno de sus personajes principales: el mago Merlín. Al igual que en el caso de Arturo, la figura de Merlín parece tener un trasfondo histórico¹⁷. Su nacimiento, en cambio, resulta poco verosímil. Es tramado por los demonios, que pretenden generar al Anticristo, hijo de un incubo –demonio masculino que yace con jóvenes mientras duermen– y una doncella. La piedad de la madre consigue neutralizar la influencia diabólica en el niño que, no obstante, hereda de su padre una serie de cualidades sobrenaturales entre las que se encuentra la capacidad para conocer el presente, el pasado y el futuro. En el arte medieval es frecuente la representación simultánea de la asamblea de los demonios y la concepción de Merlín (Figs. 2 y 35), en la que el grotesco ser aparece yaciendo con la muchacha dormida, acechando su lecho o conduciéndola a este.

· La profecía de los dragones

Cuando Merlín es un niño, el rey Vortigern gobierna Britania gracias al apoyo de los sajones. Sin embargo, llegado el momento, sus aliados deciden apoderarse de toda la isla. Alarmado, el rey manda erigir una torre en la que refugiarse, pero lo que “construían un día la tierra se lo tragaba al siguiente”¹⁸. Los magos de la corte vaticinan que para evitar los derrumbes es necesario mezclar la argamasa con la sangre de un joven sin padre. Merlín es llevado ante Vortigern para ser sacrificado, pero logra salvar su vida ridiculizando a los otros magos al descubrir cuál es la verdadera causa del problema: bajo los cimientos de la torre hay un lago subterráneo en el que luchan dos dragones, uno rojo

¹⁶ ALVAR, Carlos (1987-1988): vol. 1, p. 11; ALVAR, Carlos (1991): p. 7.

¹⁷ El personaje de Merlín –Merlinus Ambrosius– parece estar basado en dos leyendas celtas del siglo VI. Se considera una fusión de las figuras de Ambrosius –un líder militar dotado de videncia– y Myrddin –bardo o druida profético–. ALVAR, Carlos (1991): p. 297; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 49. Su invención se atribuye a Geoffrey de Monmouth, quien, al percatarse de que en latín “Myrddin” se transformaba en “Merddinus” –que para sus lectores, francófonos, habría tenido un desafortunado parecido con la palabra *merde*–, decidió cambiarlo por Merlinus –el Merlín en castellano–. ALVAR, Carlos (1991): p. 297; ASHE, Geoffrey (2007): p. 26.

¹⁸ CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 153.

y uno blanco¹⁹. A continuación, en una larga profecía, predice la caída de Vortigern, el ascenso de Uther Pendragon y el reinado de Arturo. Al representar esta escena se otorga un gran protagonismo a los dragones, que al menos son observados por el rey y, habitualmente, también por la corte y un Merlín imberbe (Fig. 33).

· El traslado de Stonehenge

Como había predicho Merlín, Vortigern perece cuando Aurelius Ambrosius y Uther Pendragon incendian la fortaleza en la que se había guarecido. Estos vengan así la muerte de su hermano Constante, el rey a quien Vortigern asesinó para hacerse con el poder. Aurelius Ambrosius se convierte en el nuevo soberano y, tras pacificar el reino, decide erigir un monumento en el que enterrar a los britanos caídos en las luchas contra los sajones. De nuevo, los consejos de Merlín son requeridos en la corte. El mago, que ahora aparece como un adulto a pesar de que apenas ha pasado el tiempo, recomienda al monarca que traslade a Britania desde Hibernia –Irlanda– el Círculo de los Gigantes, una antigua “construcción de piedras”²⁰ que no es otra que el famoso Stonehenge. El propio Merlín y Uther Pendragon llevarán a cabo esta empresa que, aunque fue escasamente representada, supuso la creación de algunas de las primeras representaciones que conservamos del monumento megalítico. Tal es el caso de un ejemplar miniado del *Roman de Brut* de la British Library (Fig. 16).

· La concepción de Arturo

La paz de Britania se quiebra cuando el hijo de Vortigern, que se había refugiado en Germania, ataca la Isla ayudado por sajones e irlandeses –que se sentían humillados por el robo del Círculo de los Gigantes–. Durante una batalla aparece en el cielo una estrella con forma de dragón. Merlín la interpreta como un presagio de la muerte de Aurelius que, efectivamente, fallece poco después envenenado por los sajones. Uther se convierte en rey y Merlín le da el sobrenombre de Pendragon²¹. Tras varios combates consigue derrotar a sus enemigos. En la celebración de la Pascua conoce a Igraine, la bella esposa del duque de Cornualles, de la que se enamora en el acto. Sin embargo, ella lo rechaza y, tras el enfado de Uther –que declara la guerra al duque–, se refugia en el inexpugnable castillo de Tintagel. Hasta allí se dirige el rey y gracias a una pócima de Merlín adquiere la apariencia del duque. Algo que no le exime de seguir llevando la corona real en algunas representaciones (Fig. 3). Así logra yacer con Igraine, que cree acostarse con su esposo, y juntos conciben a Arturo.

· La espada en la roca

En los primeros relatos artúricos, Merlín desaparecía después del episodio de Tintagel. Sin embargo, según versiones más modernas, el mago habría pedido al rey que,

¹⁹ El dragón rojo –que desde la Baja Edad Media es el símbolo de Gales– representa a Uther Pendragon, mientras que el dragón blanco alude a los sajones. Con la explicación de su significado arranca la larga profecía de Merlín sobre el destino de Britania y en ella se pueden encontrar otras alusiones simbólicas como la del “Jabalí de Cornualles”, que representa a Arturo. El texto de la profecía con notas aclaratorias se puede consultar en: CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): pp. 158-173.

²⁰ CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 184.

²¹ Geoffrey de Monmouth ya añade este hecho en su *Historia de los reyes de Britania* y explica que en la lengua británica quiere decir “cabeza del dragón”. CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 192. Sin embargo, en realidad significa “jefe dragón” o “líder principal”. ASHE, Geoffrey (2007): p. 48.

a cambio del servicio prestado, le confiase a su hijo cuando naciera. Así se hace, pero Merlín no se queda con el pequeño Arturo, sino que lo entrega a sir Héctor –“un caballero virtuoso pero pobre”²² que desconoce la identidad del bebé– para que lo eduque junto a su hijo Kay. Uther muere cuando Arturo alcanza la edad para ser armado caballero y Merlín convoca a la nobleza para decidir la sucesión del monarca. A las puertas de la iglesia en la que se reúnen aparece una espada –identificada o no con Excalibur–²³ clavada en un yunque situado sobre una escalinata de mármol. Aquel que lograra sacarla se convertiría en el nuevo rey. Muchos prueban suerte, pero solo Arturo lo logra. Representada con frecuencia, esta escena (Fig. 13) puede confundirse fácilmente con aquella en la que sir Galahad saca la espada del Escalón Rojo (Fig. 26), que explicaremos más adelante.

El rey Arturo y las aventuras de los caballeros andantes de la Tabla Redonda

· El rey Arturo

Una vez en el trono, Arturo pacifica el país de Logres²⁴, nombra senescal a su hermano de acogida y establece la corte en Camelot. Como personaje principal de la historia, va a ser ampliamente representado. En la mayoría de las ocasiones aparece como un rey prototípico (Figs. 19, 21, 22, 24, 26, 30, 31 y 32), coronado y ricamente vestido, que únicamente puede ser identificado gracias al contexto en el que se encuentra. Sin embargo, existen otras imágenes en las que podemos reconocerlo gracias a determinados elementos. Las representaciones más antiguas siguen la descripción de Geoffrey de Monmouth: Arturo con la espada Excalibur, la lanza Ron, el escudo Pridwen –que lleva pintada la imagen de la Virgen– y el yelmo de oro con la cresta tallada en forma de dragón²⁵. Así se lo puede encontrar en una miniatura de la *Peter of Langtoft's Chronicle* (Fig. 9), conservada en la British Library. Sin embargo, la creación de la heráldica dotó a

²² GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986): p. 76.

²³ La espada Excalibur aparece ligada a Arturo desde un principio. Geoffrey de Monmouth ya la incluyó bajo el nombre de Caliburn en su *Historia de los reyes de Britania*, donde únicamente se nos dice que fue forjada en la isla de Avalon –paradisiaco enclave feérico al que será conducido Arturo tras su enfrentamiento final con Mordred–. CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 207. Lo mismo se recoge en la versión francesa de la obra de Geoffrey realizada por Wace, pero nada se dice de ello en los primeros *romans* escritos por Chrétien de Troyes. ALVAR, Carlos (1991): p. 151. El escritor francés la menciona una única vez –en su inacabado *El cuento del Grial*– como “[...] Escalibor, / la mejor de las espadas, / pues cortaba el hierro como si fuera madera. [...]” y, curiosamente, en este caso no es Arturo quien la empuña, sino su sobrino Gawain. VERJAT MASSMANN, Alain (1995): pp. 440-441. Según algunos autores, Gawain la habría recibido de su tío al ser armado caballero, pero, por lo general, pertenece a Arturo, que la pudo obtener de dos formas. Por un lado, la que se deriva de la *Historia de Merlín* de Robert de Boron y sus continuaciones introduce el episodio de la espada en la roca y especifica que se trata de Excalibur. GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986): p. 81. Por otra parte, paralelamente surgieron otros relatos, recogidos y popularizados a finales del siglo XV por *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, en los que la espada que obtuvo Arturo de la roca quedaba destruida tras su enfrentamiento con sir Pellinore. Según estos autores, sería en este momento cuando, por mediación de Merlín, Arturo obtendría Excalibur de la Dama del Lago. TORRES OLIVER, Francisco (2008): pp. 43-46 y 75-80.

²⁴ A menudo se denomina así al reino de Arturo, que coincidiría en extensión y emplazamiento con la actual Inglaterra. La muerte del monarca supondrá la destrucción de Logres. ALVAR, Carlos (1991): pp. 271-272.

²⁵ Dejando a un lado las evidentes relaciones familiares que según la trama literaria unen a Arturo con el dragón, algunos autores han llamado la atención sobre el hecho de que el estandarte de la caballería sármata –mencionada en la nota 6– consistía en un dragón cuya cabeza era de bronce. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44.

Arturo de un nuevo emblema: tres coronas de oro sobre campo de azur o gules²⁶. De esta manera, es fácil identificarlo en las series de los Nueve de la Fama (Fig. 23) o de los reyes de Inglaterra, donde aparece con frecuencia²⁷.

· La Tabla Redonda

El núcleo de la corte de Arturo va a ser la Tabla o Mesa Redonda²⁸. Ya sea instituida por Arturo, por su padre o recibida como un regalo de bodas de su suegro, su fin va a ser el mismo: que en torno a ella se sienten los mejores caballeros en condiciones de igualdad²⁹. Esta imagen de Arturo rodeado de sus compañeros de armas está inspirada en Carlomagno y sus doce pares que, a su vez, cuenta con un claro paralelismo en la Última Cena³⁰. En un primer momento, la Tabla tenía doce asientos. Sin embargo, con la continua incorporación de nuevos personajes se llegó hasta el número de trescientos sesenta y seis³¹. Los artistas medievales, que no llegaron a representar a tantos caballeros, imaginaron la Mesa con forma de anillo (Figs. 19 y 30) o disco (Fig. 22), cubierta de textiles y, en muchas ocasiones, con una rica vajilla dispuesta. Todas las sillas están ocupadas excepto una, el Asiento Peligroso, que suele destacarse con un mayor desarrollo que las demás. Este sitio aguarda la llegada del mejor caballero del mundo: aquel que está llamado a encontrar el Santo Grial.

· Aventuras de sir Gawain

Hasta la llegada de Lanzarote, Gawain es considerado el caballero perfecto³². Hijo del rey Lot de Orkney y de Margawse, hermana de Arturo, casi siempre está presente en la

²⁶ Las tres coronas representan los tres reinos gobernados por Arturo, normalmente identificados como Inglaterra, Escocia y Bretaña. WHITAKER, Muriel (1995): p. 138. En heráldica, el color azul se denomina “azur” y el rojo “gules”. FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): p. 131.

²⁷ Los “Nueve de la Fama” es un tema común en la literatura y el arte de la Edad Media desde mediados del siglo XIII. Se trata de una selección de nueve personajes históricos considerados los máximos exponentes de los ideales caballerescos y agrupados en tríadas según su religión. Así, en esta suerte de historia sagrada de la caballería, encontramos los modelos heroicos de la Antigüedad pagana –Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César–, los grandes conquistadores judíos de la Biblia –Josué, David y Judas Macabeo– y los héroes de la caballería cristiana –Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon–. FLORI, Jean (2003): p. 102. En el prefacio de *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, escrito por William Caxton, se expone esta lista y se dice que Arturo es “el primero de los tres cristianos”. TORRES OLIVER, Francisco (2008): p. 33. Sobre las representaciones artísticas del rey Arturo entre los Nueve de la Fama vid. LOOMIS, Roger Sherman; HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 37-40; SCHERER, Margaret R. (1974): pp. 28-30; y WHITAKER, Muriel (1995): pp. 137-158.

²⁸ Se utilizan por igual ambas expresiones. Según Carlos García Gual, el término “Tabla” no es una mala traducción, sino “una forma hoy anticuada, pero que conviene guardar por su resonancia arcaica y poética”. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 54, n. 6.

²⁹ Se ha especulado con que esta distribución esté inspirada en la costumbre celta de que los guerreros se dispusieran en círculo junto a su jefe. ASHE, Geoffrey (2007): p. 85. Sea esto cierto o no, la Tabla Redonda permite a Arturo sentarse entre sus caballeros como *primus inter pares*, destacando como un soberano ideal según los esquemas feudales. Para más información sobre el concepto y su relación con la Tabla Redonda en la ideología Plantagenet, vid. CHAUOU, Amaury (2001): pp. 126-133, 138-145.

³⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 48.

³¹ Sobre el número de asientos de la Tabla Redonda vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 300.

³² SANZ JIMÉNEZ, Miguel (2015): pp. 120-121.

corte de su tío³³. Salvo en casos como el de *Sir Gawain y el Caballero Verde*, un romance inglés del siglo XIV del que se conservan algunas ilustraciones del sobrino de Arturo decapitando al mencionado caballero (Fig. 21)³⁴, Gawain nunca es el protagonista de las grandes historias artúricas. Sin embargo, ocupa un papel destacado en la mayoría de ellas: acompaña a Lanzarote en *El Caballero de la Carreta*, a Yvain en *El Caballero del León* y a Perceval en *El Cuento del Grial*. Esto se traduce en una gran cantidad de aventuras entre las que destaca su estancia en el castillo de Roca Chapguín, donde habitan tres reinas que resultarán ser su abuela, su madre y su hermana. Allí debe pasar la noche en el Lecho de las Maravillas, una cama de oro con cuatro ruedas en la que se enfrenta a una lluvia de flechas y al ataque de un fiero león (Fig. 12).

· Aventuras de sir Yvain

Yvain es otro famoso sobrino de Arturo, hijo de su hermana Morgana y del rey Uriens de Gorre³⁵. Al igual que su primo Gawain, participa en casi todas las aventuras colectivas de los caballeros de la Tabla Redonda, pero su episodio más conocido y representado procede de la historia en la que es protagonista: *El Caballero del León*. En ella, Yvain salva a un león que está luchando contra una serpiente, a menudo representada como un dragón, y este, agradecido, le acompañará el resto de la historia. Este pasaje puede ser fácilmente confundido con otro bastante similar que vive Perceval en *La Búsqueda del Santo Grial*. Existen dos diferencias principales entre ambas escenas³⁶. Por un lado, Yvain se ve obligado a cortar el extremo de la cola del león porque está enrollada en la serpiente (Fig. 8). Por otro, el motivo de la pelea en la que interviene Perceval es que la serpiente ha raptado a la cría del león y suele aparecer junto a esta (Fig. 20). Sin embargo, estas variaciones no siempre son tenidas en cuenta y la mejor identificación es la proporcionada por el texto.

· Aventuras de sir Tristán

El trágico amor de Tristán de Leonís e Isolda la Rubia procede de una tradición celta que fue incorporada a las narraciones artúricas³⁷. Sus anteriores vivencias quedarían en un segundo plano tras convertir al joven en un caballero de la Tabla Redonda³⁸. Sin embargo, eso no impidió que su historia fuera una de las más representadas en el arte medieval. El relato comienza cuando un Tristán de quince años, huérfano desde la infancia, acude a la corte de su tío, el rey Marco de Cornualles, para ser armado caballero.

³³ Quizá porque ante la falta de descendencia del monarca es considerado el heredero al trono. Sobre las diferentes versiones sobre su genealogía vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 185.

³⁴ El Caballero Verde es un gigantesco hombre vestido de este color que acude a la corte del rey Arturo para retar al monarca a un juego de decapitación: él deja que Arturo le decapite si, a cambio, Arturo consiente en ser decapitado por él al cabo de un año. Para proteger a su tío, Gawain se adelanta y corta la cabeza del caballero que, a continuación, procede a recogerla y a recordar al protagonista que deberá dejarse decapitar en el plazo de doce meses. Para más información sobre esta historia: SANZ JIMÉNEZ, Miguel (2015): pp. 122-123.

³⁵ Sobre las diferentes versiones acerca de su genealogía vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 411.

³⁶ El episodio de Yvain se puede leer en RIQUER [PERMANYER], Isabel de (2005): pp. 96-97. Y el episodio de Perceval en: ALVAR, Carlos (1997): pp. 119-120.

³⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 73.

³⁸ ALVAR, Carlos (1991): p. 385.

Una de sus misiones consistirá en acudir a Irlanda para concertar los esponsales de Marco y la princesa Isolda. Durante la travesía de vuelta, Tristán y la futura novia beben por error un filtro de amor preparado por la madre de la joven para el rey de Cornualles. Ambos quedan profundamente enamorados e inician una relación a espaldas de Marco que les conducirá a la tragedia. La escena en la que la pareja bebe la pócima es uno de los momentos más recurrentes de esta versión de la vida de Tristán, que a veces se representa en forma de ciclo (Fig. 10).

Los amores de Lanzarote y Ginebra

· La infancia de sir Lanzarote del Lago

Lanzarote es uno de los principales héroes del mundo artúrico. Hijo del rey Ban de Benoic y su esposa Elaine³⁹, recibe su sobrenombre por haber sido criado –junto a sus primos Lionel y Bors– en los dominios de Viviane, la Dama del Lago. El hada había adquirido sus poderes gracias a las enseñanzas de Merlín, que se había enamorado de ella. Sin embargo, la Dama no lo correspondía y, aprovechando sus nuevas habilidades y la ingenuidad del mago, consiguió encerrarlo de por vida en una prisión mágica –razón por la que Merlín desaparece en los primeros momentos del reinado de Arturo–. Viviane rapta a Lanzarote, que es educado sin conocer su identidad. Cuando el joven cumple dieciocho años lo conduce a la corte de Arturo para que sea nombrado caballero. El color de sus armas hará que se lo conozca como el Caballero Blanco y así aparece representado con anterioridad al establecimiento de su heráldica (Fig. 14)⁴⁰. A su infancia corresponden las imágenes de su rapto por la Dama del Lago (Fig. 34) y su crianza en el castillo sumergido.

· La reina Ginebra

Cuando Lanzarote llega a la corte queda prendado de la belleza de la reina. La esposa de Arturo es el personaje femenino más importante de la trama⁴¹. Las primeras narraciones se refieren a ella como “una joven de noble estirpe romana”⁴², pero acabaría convirtiéndose en la hija del rey Leodegrance de Camelot. Desde las obras de Chrétien de Troyes queda fijada su condición de amante de Lanzarote, siendo esta una relación claramente vinculada al amor cortés. De la misma forma que ocurre con su esposo, Ginebra aparece en el arte como una reina prototípica (Figs. 5, 14, 21, 24, 25, 26, 28 y 31). Sin embargo, en este caso no existe un elemento comparable a la heráldica que nos permita individualizarla entre las diferentes reinas que pueblan el universo artúrico. Por ello, salvo en sus escenas más conocidas, el apoyo del texto resulta imprescindible para reconocerla sin margen de error.

· Galehaut y el primer beso de Lanzarote y Ginebra

Una vez armado caballero, Lanzarote no permanece mucho tiempo en Camelot. Parte en busca de aventuras y pronto sus hazañas –como la victoria en el Castillo de la

³⁹ Sobre la ascendencia de Lanzarote vid. ALVAR, Carlos (1991): p. 258.

⁴⁰ Sobre la heráldica de Lanzarote vid. el subapartado “El enfrentamiento entre Lanzarote y Gawain” (p. 44).

⁴¹ La figura de Ginebra, a menudo comparada con Leonor de Aquitania –la esposa de Enrique II Plantagenet–, se considera derivada de la “Reina de las Hadas” de la tradición celta. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): p. 44.

⁴² CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 213.

Guardia Dolorosa— empiezan a ser conocidas en la corte. Cuando los ejércitos de Galehaut, señor de las Islas Lejanas, irrumpen en el reino de Logres, abandona sus correrías y se reúne con los demás miembros de la Tabla Redonda para hacer frente a la invasión. Impresionado por la destreza del joven, Galehaut pone fin a la guerra y se convierte en vasallo de Arturo, que le ofrece un asiento en la Mesa. El recién llegado entabla una gran amistad con Lanzarote y al descubrir el amor que siente por la reina se convierte en intermediario de la pareja. Organiza un encuentro entre ambos y logra convencer a Ginebra de que bese al joven. Se trata de uno de los momentos predilectos de los artistas, que gustaron de representar el instante en el que los amantes y Galehaut se alejan de la corte para evitar ser descubiertos (Figs. 14 y 25).

· El rescate de Ginebra

Lanzarote y Ginebra inician una relación que acabará condicionando el destino de todo el reino. Pero ellos aún no lo saben y, tras varios encuentros intercalados entre las aventuras del caballero, su máxima preocupación se presenta cuando la reina es raptada por Meliagaunt. El rescate de Ginebra es uno de los temas más antiguos de la leyenda artúrica y, de hecho, constituye el argumento de la representación más temprana que conservamos: los relieves de la arquivolta de la *Porta della Pescheria* en la catedral de Módena (Fig. 1)⁴³. En ella, Arturo y sus caballeros asaltan el castillo en el que mantienen prisionera a la reina. Al parecer, este pasaje está basado en un primitivo mito galés ya asociado al monarca antes de su gran transformación literaria de mediados del siglo XII⁴⁴. Desde la introducción de Lanzarote en la historia, será el amante y no el marido quien acuda a rescatar a Ginebra.

· El Caballero de la Carreta y el Puente de la Espada

A pesar de que sufrirán pequeñas modificaciones, los dos episodios fundamentales del rescate de la reina se encuentran ya en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes. Ginebra es raptada durante una celebración de la corte y Lanzarote pierde su caballo al enfrentarse con los hombres de Meliagaunt⁴⁵. El caballero se encuentra con un enano que conduce una carreta y le pregunta sobre el paradero de la reina. El enano accede a ayudarlo, pero solo si Lanzarote sube a la carreta. A pesar de que esto supone una humillación⁴⁶, acepta (Fig. 11). Al final de un largo camino, en el que a veces es acompañado por Gawain —que se niega a viajar en la carreta—, Lanzarote llega al último obstáculo que le separa del castillo donde retienen a su amada: el Puente de la Espada, una enorme y afilada espada cuyos extremos se apoyan en dos grandes troncos. Lanzarote debe cruzar con las manos y los pies desnudos, aunque a veces se lo representa con ellos cubiertos (Figs. 12 y 18).

⁴³ Sobre esta obra vid. LOOMIS, Roger Sherman; HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 32-36; SCHERER, Margaret R. (1974): p. 5; y WHITAKER, Muriel (1995): pp. 86-88.

⁴⁴ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 27.

⁴⁵ Es común que las narraciones artúricas, en especial las aventuras de los caballeros, comiencen durante alguna festividad de la corte. Durante la Edad Media, las fiestas cortesanas solían seguir el calendario litúrgico y la reunión más importante era Pentecostés. GUENÉE, Bernard (2003): p. 186.

⁴⁶ Como explica el propio Chrétien de Troyes, en aquella época “las carretas servían como [...] cadalsos [...] para los condenados [...] El que era cogido en delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles. De tal modo quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado, ni saludado”. CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos (trads.) (2010): p. 23.

La búsqueda del Santo Grial

· El Grial

Desde su primera aparición en la obra de Chrétien de Troyes, la búsqueda del Grial se convierte en la empresa principal de los caballeros de la Tabla Redonda. El novelista francés habla de “un *graal*”⁴⁷, término que simplemente significa “plato ancho y poco profundo”⁴⁸. Pero el halo de misterio que rodea al objeto, su vinculación con una lanza sangrante y la presencia en él de una hostia consagrada, permitieron posteriormente a Robert de Boron explicitar el sentido religioso que ya se intuía en el texto de Chrétien. Así, el Grial se convierte en la copa utilizada por Cristo en la Última Cena y se inventa la leyenda de que José de Arimatea habría recogido en ella la sangre de Jesús⁴⁹. Este personaje se convierte en el centro de *La historia del Grial*, que narra cómo él y su linaje son encargados de custodiar y trasladar el cáliz a Gran Bretaña⁵⁰. Por influencia de esta versión, el Grial siempre se representa como una rica copa de oro y piedras preciosas (Figs. 17, 27 y 30).

· Sir Perceval y el Castillo del Grial

Existen dos versiones sobre la búsqueda del Grial. La más antigua, procedente de *El Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, está protagonizada por Perceval, un joven de noble familia que ha vivido apartado de la caballería desde su infancia pero que, tras un encuentro fortuito, es armado caballero en la corte de Arturo. En una de sus aventuras se ve obligado a guarecerse en el castillo del Rey Pescador, un anciano cuyas heridas le impiden moverse del lecho –por lo que también es llamado Rey Tullido–⁵¹. Antes de la cena, Perceval asiste a una extraña procesión formada por un paje que empuña una lanza sangrante, dos que avanzan con candelabros, una doncella que porta un grial y otra que sostiene una bandeja de plata. El joven caballero no pregunta por el sentido de la comitiva –muy representada en el arte aunque a menudo faltan personajes o se altere su orden– (Fig. 17) con lo que habría sanado a su anfitrión⁵². Tras descubrir su error, decide consagrarse a la búsqueda del Grial.

⁴⁷ ALVAR, Carlos (1991): p. 203.

⁴⁸ Así define el concepto hacia 1230 el monje Helinad de Floidmon. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 160.

⁴⁹ En este sentido, resulta interesante la similitud que se produce entre los términos *sangreal* –“santo grial”– y *sang real* –“sangre real”, identificada con la sangre de Cristo– (ibid., p. 161).

⁵⁰ Esta tradición suponía aceptar que Cristo habría transmitido una enseñanza tan importante a través de José de Arimatea y sus descendientes en lugar de hacerlo por medio Pedro y el Papado, la Iglesia oficial. Por ello, las autoridades eclesiásticas recelaban de una propaganda tan heterodoxa. Sin embargo, también comprendían la importancia del mensaje que transmitía, con lo que se generó una opinión ambigua traducida en un prolongado silencio al respecto por parte de la Iglesia. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 142-143.

⁵¹ Sobre las identidades del Rey Tullido vid. ALVAR, Carlos (1991): pp. 346-347.

⁵² Existe una sugerente hipótesis que vincula la temática de *El Cuento del Grial* con los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Tierra Santa al tiempo que se escribía la obra. El conde Felipe de Flandes, mecenas de Chrétien de Troyes, era primo del rey Balduino IV de Jerusalén. Este monarca, aquejado por la lepra desde los nueve años, podría haber sido la inspiración para el Rey Tullido que, al igual que Felipe y Balduino, está emparentado con Perceval. El castillo se correspondería con la Ciudad Santa y el silencio de Perceval ante la procesión del Grial con la negativa de Felipe a asumir la regencia del reino de Jerusalén, que caería en manos de Saladino diez años después. Sobre esta teoría vid. CIRLOT [VALENZUELA], Victoria (2014): pp. 25-30.

- Sir Galahad ocupa el Asiento Peligroso y obtiene la Espada del Escalón Rojo

El relato de Chrétien quedó inacabado sin llegarse a conocer si Perceval encontró o no el Grial. Varias continuaciones afirman que acabó por lograrlo, pero la versión ofrecida por *La búsqueda del Santo Grial*, que se convirtió en la más popular, reserva este honor a un nuevo héroe: sir Galahad. Concebido por la hija del Rey Pescador tras un encuentro con Lanzarote –que por efecto de una pócima creyó estar yaciendo con Ginebra–, se presenta a los quince años en la corte de Arturo tras haber sido armado caballero por su padre (Fig. 26), que no lo ha reconocido. Acompañado por un enigmático anciano, ocupa el Asiento Peligroso (Fig. 19) sin recibir el mágico castigo reservado a los impostores como Brumant el Orguloso (Fig. 22). Después se dirige hasta el río, donde consigue sacar la Espada del Escalón Rojo (Fig. 26), destinada al mejor caballero del mundo. Para distinguir esta última escena de la protagonizada por Arturo (Fig. 13) suele bastar con comprobar si el arma está incrustada en un escalón rojo o en un yunque.

- Aparición del Grial sobre la Tabla Redonda

Una vez demostrado que Galahad es el caballero destinado a encontrar el Grial, los miembros de la Tabla Redonda deciden iniciar su búsqueda⁵³. Apenado por la partida de sus compañeros de armas, el rey Arturo organiza un gran torneo (Fig. 26) en el que solo Lanzarote y Perceval no son vencidos por Galahad. Ese mismo día, el Santo Grial se aparece sobre la Mesa Redonda “cubierto con un jamete blanco”⁵⁴, convirtiéndola, como había predicho Merlín, en la tercera al servicio del Grial –las dos anteriores habían sido la de la Última Cena y aquella en la que José de Arimatea instituyó el culto a la preciada reliquia–. Este pasaje ha servido de inspiración para muchos artistas, que suelen incluir a dos ángeles sosteniendo el Vaso (Fig. 30), aunque según el texto “nadie logró ver quién lo llevaba”⁵⁵. Los caballeros de Arturo juran no desistir en su empeño y parten alegres y optimistas hacia una aventura que tan solo demostrará el fracaso de la caballería.

- Galahad, Perceval y Bors: los caballeros del Grial

Uno tras otro, los mejores paladines de Camelot fallan en su intento por localizar el Grial debido a los pecados cometidos. Tan solo tres serán los suficientemente puros como para lograrlo: Galahad, Perceval y Bors. Después de varias aventuras, los tres caballeros encuentran la Nave de Salomón con la ayuda de la hermana de Perceval (Fig. 7). En esta barcaza, preparada hace siglos por el monarca bíblico, se encuentra la Espada del Extraño Tahalí, que perteneció al rey David y que solo Galahad puede empuñar por ser su descendiente⁵⁶. Tras un emotivo último encuentro con su padre, el joven se dirige junto a sus compañeros al castillo del Rey Tullido⁵⁷, al que consiguen sanar tras asistir a una procesión parecida a la del relato de Chrétien pero ahora formada por ángeles. Allí

⁵³ El motivo de la búsqueda es muy antiguo en la literatura artúrica. De hecho, existe un viejo poema galés en el que el rey y sus compañeros emprenden un viaje en busca de un caldero mágico que algunos consideran como un precursor pagano del Grial. ASHE, Geoffrey (2007): p. 134.

⁵⁴ ALVAR, Carlos (1997): p. 31.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Sobre la genealogía de Galahad vid. ALVAR, Carlos (1991): pp. 179-180.

⁵⁷ En *La búsqueda del Santo Grial* el Rey Tullido y el Rey Pescador son personajes distintos, de manera que no se trata del abuelo de Galahad, sino de su bisabuelo –vid. nota 51–.

consiguen la Copa y Cristo aparece para indicarles que deben llevarla a la ciudad de Sarraz. En ella muere Galahad tras presenciar los últimos misterios del Grial, que es llevado al cielo por una mano misteriosa, tal como se representa en las miniaturas (Fig. 27).

La muerte de Arturo y el final de la caballería

· Arturo descubre los amores de Lanzarote y Ginebra

La aventura del Grial ha dejado muchos asientos vacíos en la Tabla Redonda. De los tres caballeros que finalizaron su búsqueda, Galahad ha muerto y Perceval pronto sigue sus pasos tras permanecer un año como ermitaño. Después del fallecimiento de sus compañeros, Bors regresa a Camelot, donde la corte se vuelca en la celebración de fiestas y torneos. Lanzarote busca refugio en los brazos de Ginebra, pero su relación dejará de ser secreta en poco tiempo. Existen varias versiones sobre la forma en que Arturo descubre la infidelidad de su esposa. De todas ellas, la más interesante desde el punto de vista artístico es la que protagoniza el hada Morgana. La hermana de Arturo, que siente un profundo odio por la reina, había raptado a Lanzarote tiempo atrás para hacer sufrir a su enemiga. El caballero escapó, pero habiendo dejando atrás la historia de sus amores con Ginebra pintada en las paredes de su prisión. Morgana pretende aprovechar esta ventaja y consigue atraer al rey a su castillo para descubrirle la verdad mostrándole los murales (Fig. 31)⁵⁸.

· Ginebra es conducida a la hoguera

La pareja no tarda en ser sorprendida en uno de sus encuentros y Arturo, enfurecido por la traición, ordena que ambos sean encarcelados. Lanzarote logra escapar, pero no así la reina, que es condenada a morir en la hoguera. Nada más oír la sentencia, Gawain abandona la corte, alegando que no participará en aquel castigo. Sin embargo, sus hermanos más jóvenes no se atreven a desobedecer a su tío y son encargados de custodiar a Ginebra hasta las llamas. Cuando está a punto de ejecutarse la sentencia, Lanzarote y sus primos Lionel y Bors irrumpen en la llanura seguidos de su gente para rescatar a la reina. A la hora de representar este pasaje, a menudo se sigue la descripción de *La muerte del rey Arturo* y Ginebra aparece vestida de rojo (Figs. 5 y 28). En ocasiones, la escena se reduce a su más mínima expresión y únicamente encontramos a la reina junto a la hoguera y quienes la custodian (Fig. 5). En cambio, también es habitual añadir delante de ella a los dos bandos enfrentados en la batalla, creándose una mayor profundidad y representando Camelot al fondo (Fig. 28).

⁵⁸ El personaje de Morgana es uno de los más complejos de la tradición artúrica. Las diferentes versiones coinciden en presentarla como hija de la reina Igraine, pero no existe consenso a la hora de señalar a Uther Pendragon como su padre. En las primeras versiones de la historia, Morgana es un hada bondadosa, pero las obras más tardías potenciaron su faceta maléfica. ALVAR, Carlos (1991): pp. 308-309. La hermana de Arturo estuvo enamorada de Guiamor, sobrino de Ginebra, pero la reina puso fin a esta relación. Viéndose rechazada por la corte, Morgana abandonó Camelot y en su huida se encontró con Merlín, que la instruyó en las artes mágicas. Cuando conoció a Lanzarote después de la aventura del Valle sin Retorno, la hechicera sospechó que el caballero estaba enamorado de Ginebra y decidió raptarlo para vengarse de su cuñada. Lanzarote permaneció varios meses encerrado en el castillo de Morgana. Un día observó cómo un hombre realizaba unas pinturas murales sobre la historia de Eneas y le pidió prestado los pigmentos para plasmar su propia historia en los muros de la habitación en la que lo retenían. Existe un interesante artículo de José Manuel Lucía Megías donde se profundiza en la decoración pictórica de los palacios medievales relacionando este pasaje literario con la ornamentación del italiano Castel Roncolo: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2013).

- El enfrentamiento entre Lanzarote y Gawain

Durante el combate, Lanzarote y sus primos acaban con la vida de los hermanos de Gawain. En cuanto recibe la noticia, el caballero se presenta ante Arturo y promete que no descansará hasta hacérselo pagar a su antiguo compañero. La Tabla Redonda queda dividida en dos bandos y, tras varios enfrentamientos, Ginebra vuelve con Arturo a cambio de que deje libre a Lanzarote. Este se exilia en el norte de Francia, donde se encuentra Benoit, el antiguo reino de su padre, y las tierras de sus primos Lionel y Bors. Pero, cegado por su sed de venganza, Gawain convence a su tío para cruzar el Canal y atacar a Lanzarote. Los ejércitos de Arturo ocupan Francia y después de varias conquistas se encuentran con los de Lanzarote, a quien Gawain reta a un juicio por combate. Para identificar a los dos caballeros en esta escena es preciso recurrir a la heráldica: tres bandas de gules sobre campo de plata para Lanzarote y águila bicéfala de oro sobre campo púrpura para Gawain (Fig. 32)⁵⁹.

- La traición de Mordred y la batalla de Salisbury

Lanzarote vence a Gawain, pero le perdona la vida. El rey recibe entonces la noticia de que el Imperio romano, que le reclama el pago de tributos, ha invadido sus posesiones francesas. Arturo decide conducir al ejército hacia una batalla en la que sufre numerosas bajas, como la de Kay el senescal, pero en la que acaba con el propio emperador. Tras la victoria, es informado de que sir Mordred, su hijo y sobrino⁶⁰, a quien había dejado al frente de Logres, se ha coronado rey y ha tratado de casarse con Ginebra. Arturo regresa a Camelot y allí fallece Gawain, arrepentido de su enemistad con Lanzarote. Las fuerzas de Arturo y su hijo se encuentran en la llanura de Salisbury, donde tiene lugar la última batalla. Allí, Mordred mata a su primo Yvain y, tras ello, cae víctima de la lanza de su padre pero no sin antes herirle de gravedad. La heráldica de Arturo y Mordred –similar a la de su hermano Gawain pero con un jefe de plata⁶¹– nos permite distinguirlos en el combate (Fig. 29).

- Excalibur es arrojada al lago

Comprendiendo que no le queda mucho tiempo, el rey pide a sir Bedevere –uno de los pocos caballeros supervivientes– que arroje a Excalibur a un lago cercano. En cuanto

⁵⁹ En heráldica, la banda es el elemento diagonal que se dispone en el escudo de arriba abajo y de izquierda a derecha, oponiéndose a la barra, que lo hace de derecha a izquierda. Por su parte, los colores blanco y morado reciben los nombres de “plata” y “púrpura”, respectivamente. FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): pp. 43, 45 y 131. Para el color gules vid. nota 26.

⁶⁰ Inicialmente presentado como sobrino del monarca, la literatura acabó considerando a este personaje como hijo del propio soberano, siendo fruto de la relación incestuosa con una de sus hermanas. El episodio del incesto es ignorado en los textos y simplemente se presenta a Mordred como hijo de Arturo y una de sus hermanas, normalmente Margawse. ALVAR, Carlos (1991): p. 306. Es posible que el personaje esté basado en la figura del Medraut que habría muerto junto a Arturo en su última batalla, recogida en los *Annales Cambriae* –recopilación cronística del siglo X basada probablemente en textos anteriores–. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 24-25.

⁶¹ En heráldica, el jefe es el elemento horizontal que se dispone de flanco a flanco en la parte superior del escudo y que ocupa un tercio de la anchura de este. FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): p. 186. Al ser considerado hijo de Margawse –vid. nota 60–, Mordred es hermano de Gawain, por lo que ambos comparten una heráldica parecida –de la misma manera que los escudos de Lionel y Bors son variaciones de las bandas de gules sobre fondo de plata portadas por su primo Lanzarote–.

lo hace, una mano surge del agua, atrapa la espada y la blande tres veces antes de volver a sumergirse⁶². La escena aparece con relativa frecuencia en el arte medieval (Fig. 15). Sin embargo, apenas conservamos imágenes de la inmediatamente posterior: la llegada de la embarcación tripulada por las hadas de Avalon⁶³. Entre ellas se encuentra Morgana, que recoge a su hermano para llevarlo a la isla, donde tratará de curar sus heridas. Mientras, el reino se desmorona bajo la tiranía de los hijos de Mordred. Lanzarote, advertido por una carta del difunto Gawain, cruza el mar con su ejército y les derrota. Él y Ginebra se despiden en un último encuentro antes de consagrarse de por vida a la oración; arrepentidos por su papel en la caída de Logres, cuyas gentes continúan esperando el retorno del rey Arturo.

Fuentes escritas

El universo artúrico es una creación colectiva en la que participaron bardos, clérigos, juglares y novelistas cortesanos. El mito tiene su origen en las antiguas leyendas bretonas y galesas que se conformaron entre los siglos V y X, una etapa fundamentalmente oral en la que se fue modelando lentamente el personaje de Arturo. Sin embargo, sería entre los siglos XII y XIII cuando la literatura daría forma a la historia tal como la conocemos⁶⁴. A partir de ese momento, el mito va a traspasar sus fronteras tradicionales y será cultivado por escritores de toda Europa, destacando especialmente los franceses. El número de obras que conservamos es muy numeroso, por lo que, al igual que ocurre con las representaciones artísticas, resultaría imposible mencionarlas en su totalidad. A continuación ofrecemos una relación de los autores y las obras que podemos considerar más relevantes tanto por su papel en la creación de la trama global de la historia como por su influencia en el arte medieval.

Geoffrey de Monmouth (c. 1100-1155)

Geoffrey de Monmouth fue un clérigo de origen británico –galés o bretón– que con su labor literaria sentó las bases del mundo artúrico⁶⁵. Se lo considera el creador del personaje de Merlín y en su obra se encuentran ya muchos de los rasgos que definen las historias posteriores. Escribió las *Profecías de Merlín* y la *Vida de Merlín*, pero, sin duda, su obra más importante fue la *Historia de los reyes de Britania*⁶⁶.

- La *Historia Regum Britanniae* (c. 1136) aprovecha la tradición oral y varias narraciones anteriores para relatar el devenir de los britanos desde Bruto –supuesto bisnieto de Eneas y mítico fundador de Britania– hasta las invasiones germánicas⁶⁷. Aproximadamente una quinta parte del libro está dedicada a la materia artúrica, que

⁶² Esta acción se puede entender como el regreso de Excalibur al lago si se sigue la versión en la que es un regalo de la Dama del Lago y no la espada que Arturo sacó de la roca –vid. nota 23–.

⁶³ Sobre Avalon, vid. nota 23.

⁶⁴ Sobre la evolución de la tradición artúrica y sus diferentes períodos vid. CAMPBELL, Joseph (1985): pp. 514-554. Un resumen del discurso de Campbell en castellano en: GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 20-22.

⁶⁵ ALVAR, Carlos (1991): p. 28; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 19.

⁶⁶ Existen varias versiones en castellano de la *Historia de los reyes de Britania*. Para la realización de este artículo hemos consultado: CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004).

⁶⁷ Sobre las fuentes empleadas por Geoffrey de Monmouth vid. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): pp. 46-47.

comienza con la primera mención conocida del personaje de Merlín⁶⁸. Su misteriosa concepción –todavía sin conspiración demoniaca–, su encuentro con Vortigern y sus profecías, anteceden a los servicios prestados a los hermanos Aurelius Ambrosius y Uther Pendragon, entre los que ya aparecen el traslado de Stonehenge y la mágica artimaña que da lugar a la concepción de Arturo. Tras esto, el mago desaparece, por lo que Arturo no abandona la corte y sucede a su padre de manera natural. Pacifica el reino, se casa con Ginebra y emprende numerosas conquistas entre las que se cuenta la Galia. Además, vence a los ejércitos de Roma cuando el Imperio le exige el pago de tributos. Pero todo se precipita al recibir la noticia de que su sobrino Mordred, a quien dejó al cargo del gobierno, se ha coronado rey con el apoyo de los sajones y ha tomado a Ginebra por esposa. Arturo regresa y libra varias batallas en las que morirán Gawain –el único de los grandes caballeros que ya está presente el relato– y Mordred. Sin embargo, él mismo resulta “herido mortalmente y [es] trasladado [...] a la isla de [Avalon] a fin de curar sus heridas [...]”⁶⁹. La *Historia* nos ofrece ya una de las primeras descripciones de Arturo:

“Arturo, por su parte, se reviste de una loriga, digna de rey tan grande; se ajusta a la cabeza un yelmo de oro, con la cresta tallada en forma de dragón, y a los hombros su escudo, llamado Pridwen, sobre el que está pintada una imagen de la Santísima Virgen, madre de Dios, para tenerla siempre en la memoria; se ciñe a Caliburn, la espada sin par que fue forjada en la isla de [Avalon], y empuña con la diestra a Ron, su lanza, que es larga y ancha, y se encuentra sedienta de sangre”⁷⁰.

Robert Wace (c. 1100-1175)

Robert Wace fue un clérigo al servicio de Enrique II de Inglaterra. Tradujo la *Historia* de Geoffrey de Monmouth al anglonormando, dedicándosela a Leonor de Aquitania, la esposa de su mecenas, e incluyendo algunas modificaciones⁷¹.

- El *Roman de Brut* (c. 1155)⁷², que recibe su nombre en honor a Bruto, es la última obra que presenta a Arturo como su indiscutible protagonista⁷³. Por lo general sigue el texto de Geoffrey de Monmouth, aunque deja fuera parte de las profecías de Merlín porque Wace no las entendía⁷⁴. En cambio, incluye un período de doce años de paz para ubicar las aventuras caballerescas que ya empezaban a narrar otros relatos; aunque su mayor contribución fue la creación de la Tabla Redonda, que hace aquí su primera aparición:

“Por los nobles barones que él tenía –pues cada uno se creía superior a otro, cada uno pensaba que era el mejor y en efecto, nadie sabía cuál era el peor–, Arturo estableció la Tabla Redonda, de la cual los betones cuentan muchas historias. Allí se sentaban los nobles señores en perfecta armonía, todos iguales. Se sentaban en la Tabla en completa igualdad y eran servidos también en completa igualdad. Ninguno de ellos

⁶⁸ ASHE, Geoffrey (2007): p. 15.

⁶⁹ CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (2004): p. 256.

⁷⁰ Ibid., p. 207.

⁷¹ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 39-40.

⁷² La parte relativa a Arturo del *Brut* se puede leer en castellano en BOTERO GARCÍA, Mario (2007).

⁷³ Ibid., p. 34.

⁷⁴ ASHE, Geoffrey (2007): p. 40.

podía presumir de estar mejor ubicado que su compañero: todos ocupaban los puestos de honor, ninguno era ubicado aparte⁷⁵.

Chrétien de Troyes (c. 1135-1190)

Considerado como el primer novelista de Francia⁷⁶, Chrétien de Troyes fue un escritor que trabajó primero al servicio del conde de Champaña –casado con una hija de Leonor de Aquitania– y después al de su rival Felipe de Alsacia, conde de Flandes. Autor de obras como *Erec y Enide*, *Cligés* o su desaparecida versión de *Tristán e Isolda*, fue el responsable de separar la parte artúrica del resto de la Materia de Bretaña y de introducirla en el universo cortés⁷⁷. También convirtió a Arturo en un monarca inactivo, que cede su protagonismo a jóvenes caballeros dedicados a recorrer una geografía fantástica en busca de aventuras.

- En *Lancelot o Le Chevalier de la charrette* (c. 1177-1181)⁷⁸ se produce la primera mención de Camelot y se introduce el personaje de Lanzarote. El argumento, que según Chrétien fue sugerido por María de Champaña, gira en torno al rescate de Ginebra, que adquiere prácticamente su forma definitiva con el rapto de Meliagaunt y los episodios de la carreta y el Puente de la Espada. Por motivos que se desconocen, la obra quedó inacabada y fue finalizada por un discípulo del autor.
- La trama de *Yvain o Le Chevalier au Lion* (c. 1176-1181)⁷⁹ se desarrolla paralelamente a la de *El Caballero de la Carreta* y ambas obras están entrelazadas por el personaje de Gawain, cuya presencia en cada novela se corresponde con su ausencia en la otra⁸⁰. *El Caballero del León* narra las aventuras de Yvain, entre las que podemos encontrar el famoso pasaje al que debe su sobrenombre.
- *Perceval o Le Conte du Graal* (c. 1181-1190)⁸¹ es la última novela de Chrétien. La obra quedó inacabada y tuvo varias continuaciones. En ella se narra la historia de Perceval, el joven caballero que tras varias aventuras llega al Castillo de Rey Pescador, donde –sin conocer aún su importancia– contempla el Grial y la Lanza Sangrante. Más adelante se entregará a la búsqueda del Grial, mientras que Gawain, que aquí adquiere un papel coprotagonista, sigue la pista a la Lanza. En el relato se pueden encontrar pasajes como el de Gawain en el Lecho de las Maravillas o la famosa procesión del Grial:

“[...] Mientras [Perceval y el Rey Pescador] hablaban de varias cosas, / llegó un paje de un aposento / que empuñaba una lanza / blanca cogiéndola por la mitad, / y pasó entre el fuego / y los que estaban sentados en el lecho. / Y todos los que estaban allí veían / la blanca lanza y el hierro blanco, / y de la punta del hierro de la lanza / salía

⁷⁵ BOTERO GARCÍA, Mario (2007): pp. 61-62.

⁷⁶ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 69

⁷⁷ Ibid., pp. 63-64.

⁷⁸ Existen varias versiones en castellano de *El Caballero de la Carreta*. Para la realización de este artículo hemos consultado: CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos (trads.) (2010).

⁷⁹ Existen varias versiones en castellano de *El Caballero del León*. Para la realización de este artículo hemos consultado: Riquer [PERMANYER], Isabel de (2005).

⁸⁰ Ibid., p. 9.

⁸¹ Existen varias versiones en castellano de *El Cuento del Grial*. Para la realización de este artículo hemos consultado: VERJAT MASSMANN, Alain (1995).

una gota de sangre / y hasta la mano del paje / iba corriendo esta gota bermeja. / El joven que había llegado por la noche / observa esta maravilla, / y se guarda mucho de preguntar / cómo esto podía ocurrir, / pues se acordaba del consejo / del que le armó caballero, / quien le había enseñado y profesado / que se abstuviera de hablar demasiado. / Además, teme, si hiciera preguntas, / que por ello le tomaran por un patán; / por esto no hizo ninguna pregunta. / En esto llegaron dos pajes más, / que llevaban en sus manos candelabros / de oro fino trabajado con nieles. / Los pajes que traían / los candelabros eran muy hermosos. / En cada candelabro estaban encendidas / al menos diez candelas. / Una bella y noble doncella, / lujosamente ataviada, / que acompaña a los pajes, / sostenía un grial entre sus dos manos. / Cuando hubo entrado allí / con el grial que sostenía, / se hizo tal claridad / que desapareció la luz de las candelas / como ocurre con las estrellas / cuando el sol o la luna se levantan. / Después de ésta llegó nuevamente / otra doncella que llevaba un plato de plata. / El grial, que iba por delante, / era de oro fino purísimo; / tenía el grial piedras preciosas / de muchísimas clases, / de las más costosas y valiosas / que se encuentren en tierra o en el mar; / sin ninguna duda, las piedras del grial / superaban a todas las demás piedras. / Del mismo modo que había pasado la lanza / pasaron por delante del lecho, / y pasaron de un aposento a otro. / Y el joven los vio pasar / mas no se atrevió a preguntar / a quién se servía con el grial [...]"⁸²

Robert de Boron (siglos XII-XIII)

Robert de Boron fue probablemente un caballero borgoñón al servicio de los condes de Montbéliard. Escribió una serie de obras, agrupadas en forma de ciclo, que nos ha llegado fragmentada bajo el título *Li livres dou Graal*⁸³. En ella se reintroduce a Merlín en la historia y se explica el origen del Grial, dándole su definitivo sentido cristiano.

- En el *Joseph d'Arimatee* o *Roman de l'Estoire dou Graal* (c. 1190) se identifica el Grial con la copa que usó Cristo en la Última Cena y se narra su recorrido hasta Gran Bretaña bajo la protección de José de Arimatea y sus descendientes⁸⁴.
- Del *Merlin*⁸⁵, su segunda novela, únicamente conservamos unos pocos versos, pero su historia ha llegado hasta nosotros gracias a la versión en prosa de la *Vulgata*⁸⁶, que explicaremos más adelante. La historia establece la relación entre el Grial y el mundo artúrico a través de la figura de Merlín⁸⁷. Se retoman episodios de la *Historia* de Geoffrey de Monmouth y el *Brut* de Robert Wace, pero otorgándose un mayor protagonismo a la magia y añadiéndose nuevos elementos. Aparece así la asamblea de los demonios que deciden el nacimiento de Merlín y el mago adquiere un papel fundamental en la creación de la Tabla Redonda como tercera Mesa al servicio del Grial. Además, ya no desaparece tras la concepción de Arturo, sino que se hace cargo de la tutela del joven –cuya crianza confía a sir Héctor–, a quien acompañará hasta que

⁸² Ibid., pp. 271-275. Esta traducción conserva la estructura original en verso que tenían las obras de Chrétien. El texto reproducido se encuentra entre los versos 3150 y 3205.

⁸³ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 127-128.

⁸⁴ Ibid., pp. 129-130.

⁸⁵ Para la realización de este artículo hemos consultado la versión castellana *El Mago Merlín* recogida en: GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986). La traducción sigue la versión en francés moderno preparada por M.S. Boulard, escritor, impresor y librero parisino de finales del siglo XVIII.

⁸⁶ BOMPIANI, Valentino (ed.) (2006): vol. 5, p. 5762.

⁸⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 135-136.

es encerrado por la Dama del lago. Sin duda, la aportación más importante de Robert de Boron en esta obra es la inclusión del episodio en el que Arturo saca la espada clavada en la roca:

“Todo el mundo quiso asistir a la Misa del Gallo, para presenciar el prodigio; pero ya despuntaba el alba sin que hubiera ocurrido nada extraordinario y la confianza disminuía, cuando un hombre vino a anunciar que frente a la puerta de la iglesia se veía una escalinata de mármol de cuatro escalones, sobre la cual se encontraba un yunque atravesado por una espada, cuya empuñadura desprendía un gran resplandor, debido a la pedrería con la que estaba enriquecida. [...]

–Señores –les dijo el Mago [Merlín]–, [...] nadie podrá sacar esta espada del lugar en que se encuentra, sólo el que está destinado a subir al trono. [...]

Temían ya que nadie pudiera realizar esta aventura, cuando Merlín anunció que el que estaba destinado a llevarla a cabo estaba allí presente [...] Arturo, por modestia, no se había presentado aún, [sir Héctor] lo cogió de la mano y lo obligó a presentarse. [...] Apenas hubo llegado a los primeros escalones cuando se dejó oír una música deliciosa. Ningún obstáculo se opuso a su marcha hasta el yunque, de donde sacó la espada sin ninguna dificultad. [...]”⁸⁸

- Aunque no lo conservamos, es muy probable que Boron escribiese un *Perceval*, que completaría la historia de Chrétien de Troyes. En él se habría emparentado al caballero con el linaje de José de Arimatea, vinculándolo al culto y protección del Grial; reliquia que lograría encontrar después de ocupar el Asiento Peligroso. También se ha especulado con que el ciclo estuviese cerrado por una primera versión de *La muerte del rey Arturo*⁸⁹.

La Vulgata artúrica (primera mitad del siglo XIII)

Con el nombre de *Vulgata* se conoce a la recopilación de textos artúricos más exitosa de toda la Edad Media. También conocida como *Ciclo de Lanzarote-Grial*, llegó a considerarse como la verdadera historia de los caballeros de la Tabla Redonda⁹⁰. Se divide en cinco partes y las tres últimas a menudo son llamadas *Lanzarote en prosa* debido al protagonismo que alcanza en ellas este personaje⁹¹. Fueron escritas entre 1215 y 1235, mientras que las dos primeras se añadieron con posterioridad⁹². Las cinco obras se consideran anónimas a pesar de que en varios pasajes manifiestan haber sido realizadas por Walter Map –archidiácono de Oxford y familiar de Enrique II de Inglaterra–, ya que

⁸⁸ GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (1986): pp. 80-81. Como explicábamos en la nota 85, la versión que hemos consultado del texto de Robert de Boron se basa en una refundición del siglo XVIII por lo que el texto ofrecido podría no corresponderse exactamente con el escrito a finales del siglo XII. El editor ilustrado afirma en su prólogo haber “extraído todos los hechos del original” y “respetado escrupulosamente lo que nos podía pintar las costumbres de la época”, pero también manifiesta que fue necesario “corregir la mayor parte de las enormes faltas que lo desfiguraban” y “suavizar, e incluso suprimir, algunas pinturas demasiado libres”.

⁸⁹ Los especialistas valoran estas dos posibilidades en función del texto contenido en el manuscrito *Perceval-Didot*, presumiblemente elaborado a partir de la obra de Boron. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 131.

⁹⁰ ALVAR, Carlos (2004): p. 7.

⁹¹ ALVAR, Carlos (1997): p. 8. Para la realización de este artículo hemos consultado las versiones en castellano de las tres obras que conforman el *Lanzarote en prosa* traducidas por Carlos Alvar: ALVAR, Carlos (2004), (1997) y (1987-1988).

⁹² ALVAR, Carlos (1987-1988): vol. 1, p. 10.

este había fallecido con anterioridad a que se redactase la *Vulgata*⁹³. En cualquier caso, los especialistas sí aceptan que el ciclo responde a una estructura marcada de antemano por una dirección que habría supervisado el trabajo de varios escritores⁹⁴.

- La *Estoire du Graal* es una refundición con algunas modificaciones de la obra homónima escrita por Robert de Boron⁹⁵.
- Al igual que ocurre en el caso anterior, *Merlin* es una refundición con presumibles modificaciones de la obra del mismo nombre escrita por Robert de Boron⁹⁶.
- *Lancelot du Lac* es la obra más extensa de las cinco, constituyendo aproximadamente la mitad de la *Vulgata*⁹⁷. Entre una sucesión de aventuras, narra la infancia de Lanzarote al cuidado de la Dama del Lago, su investidura como caballero y su amor por Ginebra, culminado gracias a la ayuda de Galehaut. También se cuenta cómo Morgana descubre la relación entre Lanzarote y la reina, y la prisión de este en el castillo donde pinta los murales que más tarde descubrirá Arturo. Se recuperan aventuras como la del rescate de Ginebra tras su secuestro por Meliagaunt y, además, se relata la concepción de Galahad. La obra finaliza cuando este alcanza la edad necesaria para ser armado caballero.
- *La Queste du Saint Graal* retoma la historia en el punto en el que la dejó el *Lanzarote del Lago*, convirtiendo a Galahad en el caballero destinado a encontrar el Grial. El joven es armado por su padre –que no reconoce a su hijo– y, con el beneplácito del rey Arturo emprende la búsqueda de la preciada reliquia junto al resto de caballeros. La obra está plagada de aventuras en las que fracasan caballeros como Lanzarote, Gawain o Yvain y también incluye el largo camino recorrido por Galahad, Perceval y Bors hasta encontrar el Grial. La novela concluye con la muerte de Galahad tras haber cumplido con éxito la misión a la que todos sabían que estaba llamado desde que ocupó el Asiento Peligroso:

“[...] Cuando ya estaban sentados, se dieron cuenta de que habían venido todos los compañeros de la Mesa Redonda y que todos los asientos estaban ocupados, excepto [...] el Asiento Peligroso.

Se habían comido ya el primer plato, cuando [...] todas las puertas y ventanas del salón donde comían se cerraron solas, sin que nadie las tocara, pero la sala no se oscureció [...] entró un hombre viejo y anciano vestido con una túnica blanca: no había caballero allí dentro que pudiera saber por dónde había entrado. El anciano venía a pie y traía de la mano a un caballero vestido con armadura bermeja, sin espada y sin escudo. Cuando hubo llegado al centro de la sala, dijo:

–La paz sea con vos. [...] Rey Arturo, te traigo al Caballero Deseado, del alto linaje del rey David y emparentado con José de Arimatea. Con él culminarán las maravillas de este país y de tierras extrañas. Helo aquí.

[...] El anciano lo lleva derecho al Asiento Peligroso, ante el que está sentado Lanzarote; levanta el velo de seda que habían puesto antes, encontrándose con las letras que dicen: «ESTE ES EL ASIEN TO DE [GALAHAD]». El buen hombre mira las letras,

⁹³ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 175.

⁹⁴ ALVAR, Carlos (2004): p. 7; GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 135.

⁹⁵ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 135.

⁹⁶ Ibid., p. 135.

⁹⁷ ALVAR, Carlos (1987-1988): p. 11.

ve que están recién escritas, al menos así lo parece, y reconoce el nombre, entonces se dirige al joven y le dice en voz tan alta que todos los demás lo oyen:

–Señor caballero, sentaos aquí, pues este lugar es vuestro⁹⁸.

- *La Morte li roi Artu* comienza con el regreso de Bors a la corte y cierra la *Vulgata* con un final trágico. Se retoma el enfrentamiento de Arturo y Mordred que ya aparecía en las obras de Geoffrey de Monmouth y Robert Wace, añadiéndose ahora el desenlace de las diferentes tramas iniciadas en el *Lanzarote del Lago*, de manera que no se reproduce la infidelidad de Ginebra con Mordred que aparecía en las primeras narraciones artúricas, sino que se opta por mantener su romance con Lanzarote, que igualmente va a ser uno de los motivos que precipiten la caída de Logres. En cambio, sí se recupera la guerra contra los romanos y la conquista de Francia, aunque muy difuminadas por el conflicto entre el rey y Lanzarote. Finalmente, se amplía el episodio de la partida de Arturo hacia Avalon, con la inclusión del personaje de Morgana y el lanzamiento de Excalibur al lago.

Thomas Malory (c. 1405-1471)

Thomas Malory fue un autor inglés –sobre cuya identidad existen varias hipótesis⁹⁹– que a mediados del siglo XV recopiló gran parte de la materia artúrica para condensarla en varios relatos que no llegaría a ver publicados. En 1485, varios años después de su muerte, William Caxton, conocido por ser el primer impresor de Inglaterra, decidió unificarlos en una sola obra a la que dio el equívoco título de *La muerte de Arturo*¹⁰⁰.

- *Le Morte D’Arthur* (c. 1469)¹⁰¹ presenta la versión definitiva de la historia de Arturo y fue la más difundida a partir de su publicación, por lo que, en buena medida, de ella procede nuestra visión actual de la historia. De hecho, Malory es uno de los pocos autores ingleses de la época que continúan siendo leídos por un público no especializado¹⁰². La obra deja fuera de la historia los orígenes de Merlín y Uther Pendragon –comienza directamente con la concepción de Arturo– y acaba con las solitarias muertes de Ginebra y Lanzarote. Algunos pasajes del libro son prácticamente calcos de obras anteriores, como el momento en el que se arroja Excalibur al lago, muy similar al de la *Vulgata*. Aunque en este caso, el caballero que cumple las órdenes del monarca no es sir Griflet –el Jaufré del *roman occitano*–¹⁰³, sino sir Bedevere:

“–Dejad esta lamentación y llanto –dijo el rey–, [...] toma Excalibur, mi buena espada, y ve a aquella orilla; y cuando estés allá, te requiero que la arrojes al agua y me digas qué has visto.

–Mi señor –dijo Bedevere, vuestro mandato será cumplido [...]

Entonces partió sir Bedevere, fue a la espada, la tomó ligeramente, y fue a la orilla; ató el ceñidor alrededor del puño y la arrojó luego al agua lo más lejos que pudo; y

⁹⁸ ALVAR, Carlos (1997): pp. 22-23.

⁹⁹ Sobre las posibles identidades de Thomas Malory vid. GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 181-183.

¹⁰⁰ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 179.

¹⁰¹ Existen varias versiones en castellano de *La muerte de Arturo*. Para la realización de este artículo hemos consultado la versión castellana de TORRES OLIVER, Francisco (2008).

¹⁰² GARCÍA GUAL, Carlos (2003): p. 179.

¹⁰³ Posible protagonista de unos frescos de la Aljafería (vid. apartado “Extensión geográfica y cronológica”).

salió del agua un brazo y una mano al encuentro de ella, la asió, la sacudió y blandió tres veces, y después desapareció con la espada en el agua. Y volvió sir Bedevere al rey, y le dijo qué había visto”¹⁰⁴.

Otros autores y tradiciones artúricas

Además de las obras mencionadas, casi todas de la tradición francesa, existen otros muchos escritos que pudieron servir de inspiración a los artistas. Por ejemplo, la historia de Tristán se popularizó en los *Tristán e Isolda* de Thomas de Bretaña, Béroutd y el alemán Eilhart von Olberg. En determinadas geografías se aprecia una cierta predilección por algunos personajes que también se va a reflejar en el arte. Así, en los territorios germánicos adquiere una gran importancia el personaje de Perceval, de cuya historia encontramos varias versiones como el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Por su parte, en Gran Bretaña se mantuvieron las tradiciones galesas y bretonas sobre los primeros héroes artúricos, que protagonizaron algunas composiciones inglesas como el poema *Sir Gawain y el Caballero Verde*. Y a todo esto habría que añadir las historias de los numerosos caballeros andantes que, como Zifar o Amadís de Gaula, vivieron sus aventuras al margen de la Tabla Redonda.

Otras fuentes

Dado que las historias artúricas son esencialmente literarias, las fuentes escritas desempeñaron un papel fundamental en el trabajo de los artistas. Sin embargo, eso no significa que fueran las únicas que emplearon para diseñar sus creaciones. El hecho de que la obra de temática artúrica más antigua que conocemos –la citada arquivolta de la catedral de Módena–¹⁰⁵ esté fechada unas décadas antes de la redacción de la *Historia de los reyes de Britania* revela una importante influencia de la tradición oral¹⁰⁶. También debemos tener presente que no todos los pasajes literarios ofrecen descripciones detalladas, de manera que los artífices se vieron obligados a recurrir a su imaginario visual, tanto artístico –resulta evidente la influencia que existe entre las composiciones de la Última Cena y muchas representaciones de la Tabla Redonda– como cotidiano. En este sentido, el paisaje, la arquitectura, la indumentaria e, incluso, las propias costumbres de sus contemporáneos sirvieron de apoyo para los artistas medievales.

Una de las prácticas que pudo inspirar muy directamente las representaciones artúricas fue la de las conocidas como “Mesas Redondas”. Se trata de unas celebraciones que se hicieron muy populares durante la Baja Edad Media. En ellas, los participantes –generalmente miembros de los estamentos privilegiados– se disfrazaban de personajes artúricos, combatían en torneos, participaban en grandes banquetes e intervenían en bailes colectivos. Incluso parece que también se pudieron llevar a cabo recreaciones dramatizadas de los relatos, como se deduce de la descripción de una ceremonia organizada por el señor de Beirut con motivo de la investidura como caballeros de sus hijos mayores: “[...] hubo mucha generosidad y derroche; [...] se representaron las aventuras de Britania y las de la Mesa redonda y hubo otros muchos divertimentos”¹⁰⁷. El propio Eduardo III de Inglaterra

¹⁰⁴ TORRES OLIVER, Francisco (2008): pp. 947-948.

¹⁰⁵ Vid. nota 43.

¹⁰⁶ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 16-17.

¹⁰⁷ HIBBERT, Christopher (2009): pp. 36-37.

celebró un torneo en el que “realizó el juramento de que comenzaría una Mesa redonda de la misma forma y con las mismas condiciones que lo había hecho Lord Arthur [...]”¹⁰⁸. De hecho, y como ya comentamos en las primeras páginas de este artículo, la Tabla Redonda sirvió de inspiración para la creación de algunas órdenes de caballería, como la de la Jarretera, fundada por el mismo rey Eduardo¹⁰⁹.

Extensión geográfica y cronológica

La costumbre de las Mesas Redondas está documentada en ciudades tan distantes como Acre, Valencia, Praga o Dublín y en un abanico cronológico comprendido entre los siglos XIII y XV¹¹⁰. Esta situación nos revela el alto interés que generó la leyenda artúrica en los hombres del Medievo. De manera que el hecho de que en determinados lugares no hayamos conservado ningún vestigio artístico que haga referencia a la historia del mítico soberano de Britania no significa que en su momento no existieran. Con todo, las primeras obras de arte que conservamos datan de comienzos del siglo XII y se localizan en Francia e Italia¹¹¹, a donde la temática habría llegado a través de *conteors* bretones, soldados cruzados y los monarcas normandos que por entonces gobernaban Sicilia¹¹². Con el paso de los años y el imparable desarrollo de la literatura artúrica, sus representaciones se multiplicaron por Europa en la misma medida en que se difundieron sus manuscritos, alcanzado una notable popularidad entre los siglos XIV y XV. Además de Francia e Italia, Alemania y las islas británicas fueron importantes centros de creación artística.

En la península ibérica, la leyenda artúrica no alcanzó el protagonismo del que disfrutó en los territorios anteriormente mencionados, pero sí contamos con obras interesantes. Una de las más antiguas –que, de hecho, se considera anterior a la arquivolta de Módena– es el relieve de una columna que perteneció a la desaparecida *Porta Francigena*, el antiguo portal norte de la catedral de Santiago de Compostela. En él se representa a un caballero que se cubre con su escudo en un bote y que, antes de las últimas interpretaciones, generalmente había sido identificado como Tristán. Precisamente sobre la historia de este héroe y su amada Isolda se conservan restos de un manuscrito miniado en la Biblioteca Nacional¹¹³. Por su parte, Merlín hizo una incursión en el *scriptorium* de Alfonso X el Sabio, siendo protagonista de la composición 108 de las célebres *Cantigas de Santa María* –aunque en una historia que nada tiene que ver con las narradas por la Materia de Bretaña–¹¹⁴. En la Aljafería de Zaragoza se conservan los restos de unas

¹⁰⁸ Ibid., p. 40.

¹⁰⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): pp. 53-56.

¹¹⁰ HIBBERT, Christopher (2009): p. 37.

¹¹¹ Además de la arquivolta de la catedral de Módena, existen otros dos ejemplos realizados en fechas tempranas que habitualmente son recogidos en los libros que tratan sobre las representaciones artísticas de la leyenda artúrica. En la iglesia románica de la localidad bretona de Perros hay un relieve muy esquemático que en ocasiones se identifica como un pasaje de la vida de San Eflam –un santo bretón– en el que aparece Arturo. LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 31-32; WHITAKER, Muriel (1995): p. 90. Otra obra interesante es el mosaico del pavimento de la catedral de Otranto, al sur de Italia, donde aparece un personaje montado sobre una cabra o ciervo e identificado por un letrado que dice “Arturus Rex”. Sobre esta obra, vid. LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 36; WHITAKER, Muriel (1995): p. 88

¹¹² LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 114.

¹¹³ Varios fragmentos de un manuscrito de *Tristán de Leonís* (BNE Ms. 22644/1-51 y BNE Ms. 20262/19).

¹¹⁴ La cantiga se puede consultar en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos

pinturas que algunos investigadores consideran una plasmación de la historia del caballero Jaufré. También se les ha dado un sentido artúrico a las pinturas de una de las falsas bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, que han sido interpretadas como adaptaciones de determinadas aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda, como el encuentro de Tristán e Isolda junto a la fuente o el león que aguarda a Lanzarote tras cruzar el Puente de la Espada. Incluso, contamos con una sugerente interpretación de Javier Martínez de Aguirre Aldaz que relaciona la propia arquitectura del alcázar real de Olite con episodios del *Lanzarote en prosa*. Según esta hipótesis, la Torre de la Joyosa Guarda estaría inspirada en la descripción del Castillo de la Guardia Dolorosa, fortaleza que precisamente es rebautizada en la historia con el mismo nombre que la construcción olitense tras ser tomada por Lanzarote¹¹⁵. A todo ello habría que añadir una gran cantidad de obras foráneas importadas a los reinos hispánicos, como parece que sería el caso del inventariado tapiz sobre Arturo y sir Galahad que formaba parte de las colecciones de Isabel I de Castilla¹¹⁶.

Soportes y técnicas

La mayor parte de las representaciones artísticas del mundo artúrico la constituyen las miniaturas que ilustran los manuscritos en los que se relatan sus historias. Dentro de la producción de estas iluminaciones podemos distinguir varias escuelas¹¹⁷. La más antigua e importante fue la francesa, que comenzó su actividad alrededor del año 1250 y presenta un cambio estético a partir de 1340, coincidiendo con los primeros momentos de la Guerra de los Cien Años¹¹⁸. Las escuelas inglesa y alemana se iniciaron en la ilustración de códices artúricos desde finales del siglo XIII. Por su parte, la italiana y la flamenca cobraron relevancia a partir del siglo XIV. La mayoría alcanzó su máximo esplendor en el siglo XV y tras ellos también se realizaron ilustraciones para los primeros libros impresos¹¹⁹.

Sin embargo, la iluminación de manuscritos no fue el único ámbito artístico en el que se reflejó la leyenda de Arturo. Aunque no hemos conservado una cantidad comparable obras, existen inventarios que reflejan el uso de una gran variedad de técnicas¹²⁰: escultura, pintura al fresco¹²¹, orfebrería, bordado... y también contamos con varias arquetas de marfil –en cuya producción destacaron los talleres de París–, vidrieras e incluso curiosas misericordias de coros catedralicios decoradas con algunos pasajes de las

(coords.); FIDALGO FRANCISCO, Elvira (ed.) (2011): vol. 1, pp. 287-290. Se titula “Esta é como Santa Maria fez que nacesse o fillo do judeu o rostro atrás e como llo Merlin rogara” y trata sobre la disputa entre un judío que niega la Encarnación y Merlín, que defiende el papel de la Virgen como madre de Cristo.

¹¹⁵ MARTÍNEZ DE AGUIRRE [ALDAZ], Javier (2013): pp. 212-218; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara y MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2015): p. 476.

¹¹⁶ Para conocer más ejemplos de arte de temática artúrica en España, vid. ALVAR, Carlos (2015): pp. 187-191.

¹¹⁷ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966). Loomis hace un análisis de algunos manuscritos concretos y relevantes de las escuela francesa (pp. 82-113), italiana (pp. 114-121), flamenca (pp. 122-130), alemana (pp. 131-128) e inglesa (pp. 138-139). WHITAKER, Muriel (1995): pp. 25-85.

¹¹⁸ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 103. WHITAKER, Muriel (1995): p. 56.

¹¹⁹ Sobre estas ilustraciones vid. WHITAKER, Muriel (1995): pp. 159-174.

¹²⁰ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): p. 15.

¹²¹ Sobre pinturas murales vid. WHITAKER, Muriel (1995): pp. 121-136.

aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda¹²². Además, hay que tener en cuenta las lecturas en clave literaria a la que se prestan diversas edificaciones como el recientemente mencionado caso de Olite en Navarra o el del italiano Castel Roncolo¹²³. A todo ello habría que sumar el arte efímero creado con motivo de las ceremonias de la Mesa Redonda, como el vestuario y los decorados. En el castillo de Winchester se conserva la parte correspondiente a la tabla de la que posiblemente fue una de estas Mesas (Fig. 6). Se cree que pudo haber sido fabricada para Eduardo I, que presidió varias de estas celebraciones, pero llegó a ser considerada como la verdadera Tabla del rey Arturo¹²⁴. Probablemente por ello Enrique VIII la mandó repintar para impresionar al emperador Carlos I de España, sobrino de su esposa Catalina, con motivo de su visita a Inglaterra¹²⁵.

Transformaciones y proyección

A principios del siglo XVI, la sociedad aún mantenía el interés por las leyendas artúricas, pero, al igual que ocurrió con la caballería, con el tiempo pasaron a considerarse un anacronismo¹²⁶. Durante la Edad Media, la imagen de Arturo y el resto de personajes había ido adaptándose en función de los cambios de gusto experimentados por su audiencia. De esta manera, tanto la trama de las novelas como las representaciones artísticas contaban con la complacencia de su público. Como ya hemos explicado, la imagen de Arturo en su faceta de rey guerrero fue cediendo protagonismo a la de gran monarca cortesano. Otro cambio interesante fue el que se produjo tras el nacimiento de la heráldica, que fue trasladada al plano artístico creando los escudos de armas ficticios que nos permiten distinguir a los diferentes caballeros. Por su parte, las escenas respetaron la estructura básica de su composición, aunque fueron magnificándose con la inclusión de paisajes, arquitecturas y un vestuario cada vez más elaborados.

El interés por los relatos de caballería disminuyó notablemente en el siglo XVII y no se retomaría hasta el siglo XIX¹²⁷. El mito de Arturo tuvo una gran repercusión en la Inglaterra victoriana, sobre todo en las artes plásticas, donde destacaron de manera especial los pintores de la Hermandad de los Prerrafaelistas. La fascinación del Romanticismo por el mundo medieval favoreció que las historias de la Tabla Redonda mantuviesen su ambientación en este período, tanto en las nuevas creaciones artísticas como en las literarias, siendo la estética que se le viene asociando hasta nuestros días. Se retomaron las viejas escenas y personajes representados en el arte medieval, pero los nuevos gustos de la época favorecieron el interés por otros pasajes, como los relacionados con la muerte de Arturo y su traslado a la isla de Avalon. Asimismo, se desarrolló una especial predilección por determinados personajes secundarios, mayormente femeninos, como la dama de Shalott¹²⁸.

¹²² Así ocurre, por ejemplo, en la catedral de Chester donde encontramos a Tristán junto a Isolda o al caballo de Yvain atrapado en el rastrillo de un portón. WHITAKER, Muriel (1995): pp. 97-100.

¹²³ Vid. nota 58.

¹²⁴ La crónica escrita por John Hardyng en 1450 la menciona como la auténtica. ASHE, Geoffrey (2007): p. 137.

¹²⁵ LOOMIS, Roger Sherman y HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): pp. 40-41. Y también fue descrita con ocasión del enlace entre Felipe II y María Tudor en 1554.

¹²⁶ HIBBERT, Christopher (2009): pp. 160-161.

¹²⁷ GARCÍA GUAL, Carlos (2003): pp. 199-200.

¹²⁸ Sobre el mundo artúrico en el arte a partir de su recuperación en el siglo XIX vid. los últimos capítulos de WHITAKER, Muriel (1995): pp. 175-331.

Desde su recuperación decimonónica, la iconografía artúrica se ha mantenido presente en el arte, adentrándose en nuevos ámbitos como la fotografía, el cine, la ópera, el cómic o la publicidad. Sus personajes e historias han sabido recuperar su capacidad de adaptación al gusto de cada tiempo y en la actualidad su tradición se mantiene viva. Cada día, la creación de nuevas manifestaciones culturales continúa dando forma al mundo de Arturo.

Bibliografía

ALVAR, Carlos (2015): “The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes”. En: HOOK, David (ed.): *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*. University of Wales Press, Cardiff, pp. 187-270.

ALVAR, Carlos (trad.) (2004): *La muerte del rey Arturo*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1980 [Traducción de *La mort le roi Artu* (siglo XIII)].

ALVAR, Carlos (trad.) (1997): *La búsqueda del Santo Grial*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1986 [Traducción de *La quête du Graal* (siglo XIII)].

ALVAR, Carlos (1991): *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Alianza Editorial, Madrid.

ALVAR, Carlos (trad.) (1987-1988): *Historia de Lanzarote del Lago*. Alianza Editorial, Madrid, 7 vols. [Traducción de *Lancelot du Lac* (siglo XIII)].

ASHE, Geoffrey (2007): *Merlín. Historia y leyenda de la Inglaterra del rey Arturo*. Crítica, Barcelona [Traducción de ASHE, Geoffrey (2006): *Merlin. The Prophet and his History*. Sutton Publishing Limited, Phoenix Mill (Reino Unido)].

AURELL, Martin (2003): “Les Plantagenêts, la propagande et la relecture du passé”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture politique des Plantagenêt (1154-1224). Actes du colloque tenu à Poitiers du 2 au 5 mai 2002*. Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 9-34.

BOMPIANI, Valentino (ed.) (2006): *Diccionario Literario Bompiani de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Hora, Barcelona, 10 vols., 1ª edición en 1959 [Traducción de BOMPIANI, Valentino (ed.) (1947-1950): *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Bompiani, Milán].

BOMPIANI, Valentino (ed.) (2005): *Diccionario Bompiani de autores de todos los tiempos y de todos los países*. Hora, Barcelona, 3 vols., 1ª edición en 1963 [Traducción de BOMPIANI, Valentino (ed.) (1956): *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*. Bompiani, Milán].

BOTERO GARCÍA, Mario (trad.) (2007): *Libro del Rey Arturo: según la parte artúrica del «Román del Brut» de Wace*. Universidad de Valladolid, Valladolid [Traducción de ROBERT WACE (siglo XII): *Roman de Brut*].

BOUTET, Dominique (1992): *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*. Librairie Honoré Champion, París.

- BUSBY, Keith (ed.) (1996): *Word and image in arthurian literature*. Routledge, Nueva York – Londres.
- CAMPBELL, Joseph (1985): *The Masks of God: Creative Mythology*. Penguin Books, Middlesex (Reino Unido), 1ª edición en 1968.
- CHAUOU, Amaury (2001): *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- CIRLOT [VALENZUELA], Victoria (2014): *Grial. Poética y mito (siglos XII-XV)*. Siruela, Madrid.
- CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos (trads.) (2010): *El Caballero de la Carreta*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1983 [Traducción de CHRÉTIEN DE TROYES (siglo XII): *Le Chevalier à la Charrette*].
- CUENCA [Y PRADO], Luis Alberto de (trad.) (2004): *Historia de los reyes de Britania*. Alianza Editorial, Madrid [Traducción de GEOFFREY DE MONMOUTH (siglo XII): *Historia regum Britanniae*].
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): “Tradición clásica y ciclo bretón en las órdenes de caballería”, *De arte: revista de historia del arte*, nº 5, pp. 43-61. Disponible en línea: <http://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/1547/1258>
- FATÁS [CABEZA], Guillermo; BORRÁS [GUALIS]; Gonzalo M. (2012): *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1988.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (coords.); FIDALGO FRANCISCO, Elvira (ed.) (2011): *Las cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Patrimonio Nacional – Testimonio Compañía Editorial, Madrid, vol. 1 [Edición de ALFONSO X, REY DE CASTILLA (1221-1284): *Las cantigas de Santa María*].
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2015): “Arquitectura: la catedral de Pamplona, los palacios reales y sus secuelas”. En: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (dir.): *El arte gótico en Navarra*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, pp. 427-511.
- FLORI, Jean (2003): “Caballería”. En: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Akal, Madrid, pp. 94-103 [Traducción de LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (1999): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Librairie Arthème Fayard, París].
- GARCÍA GUAL, Carlos (2003): *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda. Análisis de un mito literario*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1983.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XIII: el amor cortés y el ciclo artúrico*. Ediciones Akal, Madrid.
- GARCÍA [SANTIAGO], Violeta (trad.) (1986): *El Mago Merlín*. Edicomunicación, Barcelona [Traducción de ROBERT DE BORON (siglos XII-XIII): *Le Roman de Merlin l'Enchanteur*].

- GUENÉE, Bernard (2003): “Corte”. En: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Akal, Madrid, pp. 180-188. [Traducción de LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (eds.) (1999): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Librairie Arthème Fayard, París].
- HIBBERT, Christopher (2009): *Breve historia del Rey Arturo*. Nowtilus, Madrid, 1ª edición en 2004 [Traducción de HIBBERT, Christopher (2004): *The way of King Arthur*. IBooks, Nueva York].
- LADD, Marcus (2007): “Recovering the Historical Arthur”, *Comparative Humanities Review*, vol. 1, nº 1, pp. 13-32. Disponible en línea: <http://digitalcommons.bucknell.edu/chr/vol1/iss1/3>
- LOOMIS, Roger Sherman; HIBBARD LOOMIS, Laura (1966): *Arthurian Legends in Medieval Art*. Kraus Reprint Corporation, Nueva York.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2013): “Palacios pintados: Lancelot du Lac y Castel Roncolo”. En: MARTÍNEZ TABOADA, Pilar; PAULINO MONTERO, Elena; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (eds.): *Palacio y génesis del estado moderno en los reinos hispanos*, nº especial (II) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, pp. 171-189. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/42835/40691>
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE [ALDAZ], Javier (2013): “Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra (1387-1425)”. En: MARTÍNEZ TABOADA, Pilar; PAULINO MONTERO, Elena; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (eds.): *Palacio y génesis del estado moderno en los reinos hispanos*, nº especial (II) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, pp. 191-218. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/42836/40692>
- MEWESE, Martine (2007): “Crossing borders: text and image in Arthurian manuscripts”. En: BESAMUSCA, Bart; BRANDSMA, Frank P.C. (dirs.): *The European dimensions of Arthurian literature*. D.S. Brewer, Cambridge, pp. 157-177.
- RIQUER [PERMANYER], Isabel de (trad.) (2005): *El Caballero del León*. Alianza Editorial, Madrid, 1ª edición en 1988 [Traducción de CHRÉTIEN DE TROYES (siglo XII): *Li Chevaliers au Lion*].
- SANZ JIMÉNEZ, Miguel (2015): “Sir Gawain y el ciclo artúrico”, *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, vol. 3, nº 2, pp. 118-127. Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2016-01-11-JACLR%203.2.9.Sanz.pdf>
- SCHERER, Margaret R. (1974): *About the Round Table. King Arthur in Art and Literature*. Arno Press, Nueva York, reimpresión de la 1ª edición de 1945.
- TORRES OLIVER, Francisco (trad.) (2008): *La muerte de Arturo*. Siruela, Madrid [Traducción de THOMAS MALORY (siglo XV): *Le Morte D'Arthur*].
- VERJAT MASSMANN, Alain (trad.) (1995): *El cuento del Grial*. Bosch, Barcelona [Edición bilingüe de CHRÉTIEN DE TROYES (siglo XII): *Li contes del Graal*].
- WHITAKER, Muriel (1995): *The Legends of King Arthur in Art*. D.S. Brewer, Cambridge, reimpresión de la 1ª edición de 1990.

Recursos electrónicos

Arthurian manuscripts in the British Library.

Espacio web de la Biblioteca Británica dedicado a los manuscritos de temática artúrica en sus colecciones. Cuenta con información, imágenes en alta resolución y enlaces a manuscritos completos digitalizados.

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourArtGen.asp>

La légende du roi Arthur.

Espacio web de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Francia entre octubre de 2009 y enero de 2010 sobre la leyenda artúrica en sus colecciones. Cuenta con información, imágenes en alta resolución y enlaces a manuscritos completos digitalizados.

<http://expositions.bnf.fr/arthur/>

The Camelot Project.

Proyecto de la Universidad de Rochester en colaboración con la Biblioteca Rossell Hope Robbins que busca crear una base de datos con textos, imágenes, bibliografía e información básica sobre el universo artúrico.

<http://d.lib.rochester.edu/camelot-project>

The Cotton Nero A.x Project.

Proyecto internacional en colaboración con la Biblioteca Británica para la digitalización y el estudio del Ms. Cotton Nero A X (art. 3), uno de los pocos manuscritos que contiene el poema *Sir Gawain y el Caballero Verde*.

<http://people.ucalgary.ca/~scriptor/cotton/index.html>

The International Arthurian Society.

Espacio web de la Sociedad Artúrica Internacional en el que se difunde información sobre actividades y publicaciones relacionadas con Arturo.

<http://www.internationalarthuriansociety.com/>

The Lancelot-Graal Project.

Proyecto internacional de especialistas en francés antiguo, historiadores del arte y especialistas en manuscritos que busca crear una base de datos con imágenes e información sobre los manuscritos que recogen las historias de Lanzarote y Grial.

<http://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>

Voice of the Shuttle: Arthurian Studies.

Espacio web con enlaces a diferentes contenidos sobre el universo artúrico (páginas con información, obras digitalizadas, etc.).

<http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=274>



Fig. 1. Arturo, Gawain y otros caballeros rescatando a Ginebra. Arquivolta de la Porta Della Pescheria de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.

[Foto: Fco. de Asís García]



Fig. 2. Asamblea de los demonios y concepción de Merlín. *L'Estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer? (Francia), c. 1270-1290. París, BnF, Ms. Fr. 95 fol. 113v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f234.item>
[captura 16/5/2016]



Fig. 3. Llegada de Uther Pendragon al castillo de Tintagel y concepción de Arturo. *L'Estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer? (Francia), c. 1270-1290. París, BnF, Ms. Fr. 95 fol. 149v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f306.item>
[captura 19/12/2016]



Fig. 4. Merlín y el pequeño Arturo. *L'Estoire de Merlin*, ¿Saint-Omer? (Francia), c. 1270-1290. París, BnF, Ms. Fr. 95 fol. 153v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000108b/f306.item>
[captura 16/5/2016]



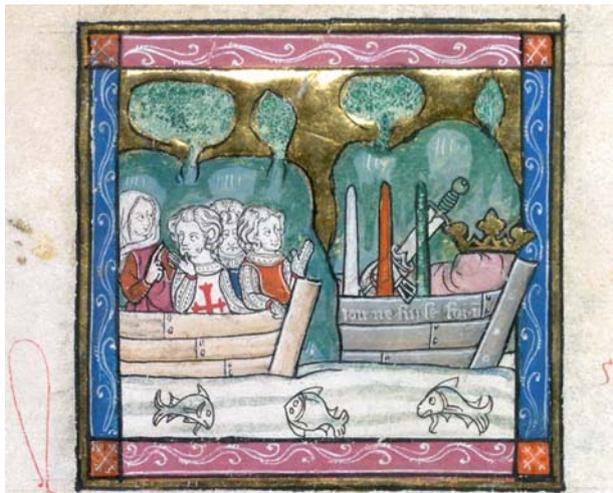
Fig. 5. Ginebra conducida a la hoguera. *Mort Artu, ¿Oxford? (Inglaterra)*, c. 1282-1300. Londres, BL, Ms. Royal 20 C VI fol. 150.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=44477> [captura 18/5/2016]



Fig. 6. Tabla Redonda de Winchester, c. 1290. Winchester Castle (Great Hall), Reino Unido.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Winchester_RoundTable.jpg [captura 16/5/2016]



▲ **Fig. 7.** Galahad, Perceval, Bors y la hermana de Perceval encuentran la Nave de Salomón. *La Queste del Saint Graal, ¿Saint-Omer o Tournai? (Francia)*, c. 1300-1325. Londres, BL, Ms. Royal 14 E III fol. 125v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=54938> [captura 18/5/2016]



▲ **Fig. 8.** Yvain y el león luchando contra el dragón e Yvain acompañado por el león. *L'Atre périlleux et Yvain, le chevalier au lion*, Norte de Francia, c. 1301-1350. París, BnF, Ms. Fr. 1433 fol. 85r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105096493/f179.item> [captura 19/12/2016]

◀ **Fig. 9.** El rey Arturo y sus reinos. *Peter of Langtoft's Chronicle*, Norte de Inglaterra, c. 1307-1327. Londres, BL, Ms. Royal 20 A II, fol. 4.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=51430> [captura 17/5/2016]



Fig. 10. Bordado con la leyenda de Tristán, c. 1310 Monasterio de Wienhausen, Baja Sajonia (Alemania).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Tristan_teppeich_I_Gesamtansicht_Wienhausen_Kloster_Wienhausen.jpeg [captura 16/5/2016]



Fig. 11. Lanzarote en la carreta. Lancelot du Lac, ¿Saint-Quentin o Laon? (Francia), c. 1310-1315. Nueva York, PML, Ms. M.805, fol. 158r.

<http://e.maxicours.com/img/2/7/9/1/279132.jpg> [captura 18/5/2016]



▼ Fig. 13. Arturo saca la espada de la roca. L'estoire de Merlin, ¿Saint-Omer o Tournai? (Francia), c. 1316. Londres, BL, Ms. Add. 10292, fol. 100r.

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10292_fs001r [captura 2/6/2016]

▲ Fig. 12. Gawain lucha contra el león; Lanzarote cruza el Puente de la Espada; Gawain en el Lecho de las Maravillas y las tres reinas del castillo de Roca de Chanpguín. Arqueta de marfil, París (Francia), c. 1310-1330. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125> [captura 16/5/2016]





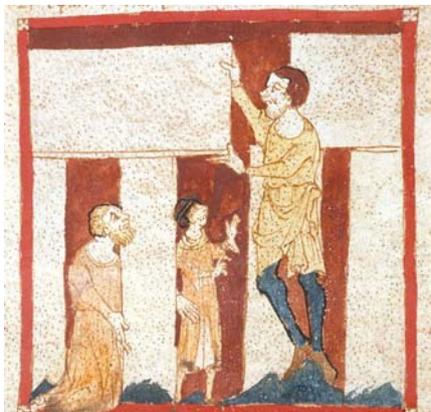
Fig. 14. Primer beso de Lanzarote y Ginebra. *Le Livre de Lancelot del Lac*, Saint-Omer o Tournai (Francia), c. 1316. Londres, BL, Ms. Add. 10293, fol. 78r.

<http://media.gettyimages.com/illustrations/lancelot-and-guinevere-kiss-illustration-id556465697> [captura 20/5/2016]



Fig. 15. Excalibur arrojada al lago. *Morte Artu*, Saint-Omer o Tournai (Francia), c. 1316. Londres, BL, Ms. Add. 10294 fol. 94r.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMNBig.ASP?size=big&IllID=52074> [captura 18/5/2016]



▲ Fig. 16. Traslado de Stonehenge. *Roman de Brut*, Inglaterra, c. 1325-1350. Londres, BL, Ms. Egerton 3028, fol. 30r.

<http://media.gettyimages.com/illustrations/lancelot-and-guinevere-kiss-illustration-id556465697> [captura 18/5/2016]



▲ Fig. 17. Perceval en el castillo del Grial. *Conte du Graal*, París (Francia), c. 1330. París, BnF, Ms. Fr. 12577, fol. 18v.

<http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/024.htm> [captura 18/5/2016]

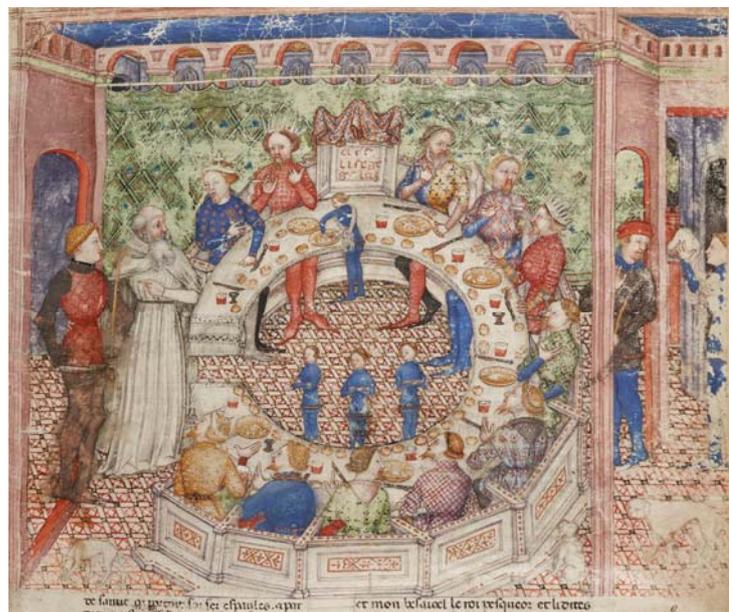


▲ Fig. 18. Lanzarote cruza el Puente de la Espada. Capitel de Saint-Pierre de Caen (Francia), c. 1350.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Caen_%C3%A9glise_St_Pierre_Lancelot.JPG [captura 2/6/2016]

► Fig. 19. Galahad presentado en la Tabla Redonda. *La Quête du Saint Graal*, Italia, c. 1380-1385. París, BnF, Ms. Fr. 343 fol. 3r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f9.item.r> [captura 18/5/2016]





▲ Fig. 20. Perceval y el león luchan contra el dragón. *La Quête du Saint Graal*, Italia, c. 1380-1385. París, BnF, Ms. Fr. 343 fol. 27v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f58.item> [captura 18/5/2016]

► Fig. 21. Gawain decapita al Caballero Verde. *Sir Gawain and the Green Knight*, Inglaterra, c. 1390-1400. Londres, BL, Ms. Cotton Nero A X, art. 3, fol. 94v.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Gawain_and_the_Green_Knight.jpg [captura 20/5/2016]



Fig. 22. Brumant el Orgullosa muere abrasado tras sentarse en el Asiento Peligroso. *Lancelot du Lac*, Francia, c. 1400. París, BnF, Ms. Fr. 120 fol. 474r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84920806/f11.item.r> [captura 20/5/2016]



Fig. 24. Boda de Arturo y Ginebra. *Chroniques de Hainaut* (vol. 2), Flandes, c. 1446-1448. Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 39v.

<http://tudortimes.co.uk/assets/daily-life/Marriage-image.jpg> [captura 19/5/2016]

Fig. 23. Los Nueve de la Fama. Pintura al fresco de la Sala Baronale del Castello della Manta (Italia), c. 1415.

https://farm4.staticflickr.com/3889/14232670667_8072856ddd_b.jpg [captura 17/5/2016]





▲ Fig. 25. Primer beso de Lanzarote y Ginebra. *Roman de Lancelot*, Francia, c. 1466-1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (1), fol. 101r.

http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_112-1_101.htm [captura 19/12/2016]

► Fig. 26. Lanzarote arma caballero a Galahad; Galahad saca la Espada del Escalón Rojo; Torneo en Camelot. *La Quête du Graal*, Francia, c. 1463. París, BnF, Ms. Fr. 99, fol. 561r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503846r/f1005.item.r> [captura 20/5/2016]



▲ Fig. 27. Muerte de Galahad y desaparición del Grial y la Lanza sangrante. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (3), fol. 181v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527589h/f370.item.v> [captura 2/6/2016]

► Fig. 29. Arturo y Mordred se hieren mortalmente en la batalla de Salisbury. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (3), fol. 228v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527589h/f454.item> [captura 19/5/2016]



▲ Fig. 28. Ginebra conducida a la hoguera. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 112 (3), fol. 204v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527589h/f416.item> [captura 19/12/2016]



Fig. 30. Aparición del Santo Grial en la Tabla Redonda. *La Quête du Saint Graal*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 116, fol. 610v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000093b/f78.item>
[captura 19/12/2016]



Fig. 31. Morgana revela a Arturo los amores de Lanzarote y Ginebra. *La Mort du roi Arthur*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 116, fol. 688v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000093b/f234.item.r>
[captura 17/5/2016]



Fig. 32. Enfrentamiento entre Lanzarote y Gawain. *La Mort du roi Arthur*, Francia, c. 1470. París, BnF, Ms. Fr. 116, fol. 716r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000093b/f291.item>
[captura 17/5/2016]



Fig. 33. Merlín muestra a Vortigern la lucha entre los dragones. *St. Albans Chronicle*, Flandes, c. 1470. Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 6, fol. 43v.

http://www.lambethpalacelibrary.org/files/P5_LPT_MS6_f43v.jpg
[captura 19/12/2016]



Fig. 34. La Dama del Lago se lleva al pequeño Lanzarote. *Lancelot du lac*, Francia, c. 1475. París, BnF, Ms. Fr. 113, fol. 156v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000903/f322.item.r>
[captura 17/5/2016]



Fig. 35. Asamblea de los demonios y concepción de Merlín. *Histoire de Merlin*, Francia, c. 1480-1485. París, BnF, Ms. 91, fol. 1r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526155d/f7.item.r>
[captura 19/12/2016]

LA GÁRGOLA EN EL MUNDO HISPANO BAJOMEDIEVAL

Dolores HERRERO FERRIO

Doctora en Historia del Arte (UCM)
lolaherrero@zorbass.es

Recibido: 24/4/2016
Aceptado: 11/12/2016

Resumen: La gárgola es un magnífico reflejo de la libertad creativa del artista y de su ilimitada imaginación. Básicamente, las gárgolas se pueden clasificar en tres tipos de figuras: humanos, animales y monstruos. Sobre el origen simbólico de las figuras de las gárgolas, ha habido muchas conjeturas al respecto. La teoría que prevalece es la idea de gárgola como *drôlerie* que, al igual que adorna los textos sagrados, adorna nuestras catedrales, y siempre con figuras vinculadas a los factores históricos, sociales, morales o psicológicos que formaban parte del imaginario de la Edad Media.

Palabras clave: gárgola; monstruo; arte marginal; canalón; grotesco.

Abstract: The gargoyle is a wonderful reflection of the artist's creative freedom and of his unlimited imagination. Gargoyles can basically be classified into three types of figures: humans, animals and monsters. About the symbolic origin of the gargoyle figures, there has been much conjecture in this respect. The prevailing theory is the idea of the gargoyle as a *drôlerie* that decorates our cathedrals in the same way as it does a sacred text with figures linked to the historic, social, moral and psychological aspects of the medieval imaginary.

Key words: gargoyle; monster; marginal art; spout; grotesque.

La definición de gárgola que nos da el diccionario es: “Parte final, por lo común vistosamente adornada, del caño o canal por donde se vierte el agua de los tejados o de las fuentes”. Sobre su etimología, en latín aparece como *gargŭla* (garganta) o también como *gargŭrīzo* que proviene del griego *γαργαρίζω* (hacer gárgaras). En francés, gárgola se dice *gargouille*, y el verbo *gargouiller* significa producir un ruido semejante al de un líquido en un tubo, gorgotear.

Nuestro estudio se circunscribe a las gárgolas de la Baja Edad Media –algunas del Primer Renacimiento– en el ámbito hispano¹. Aunque disponemos de magníficas gárgolas de otros países europeos, sobre todo de Francia y Portugal, nos ceñiremos al entorno hispano ya que contamos con más ejemplos y con mayor certeza cronológica.

¹ Para la investigación, recopilación fotográfica y catalogación de gárgolas, además del estudio bibliográfico y documental, es fundamental emplear una metodología para el trabajo de campo. Es necesario el empleo de aparatos e instrumentos precisos para el registro fotográfico y la medición. Las fotografías aportadas han sido tomadas con una cámara Panasonic DMC-FZ28, y para la medición hemos utilizado dos tipos de Estación Total: una GeoMax Total Station Zoom 30 2"A6, y una Estación Total TOPCON GPT 3007N. Con estas estaciones, apuntando distintos puntos láser en la gárgola, se obtiene el ancho y el largo aproximados de la misma. Para la catalogación, se puede emplear cualquier programa informático, por ejemplo el Excel.

Extensión geográfica y cronológica. Precedentes, transformaciones y proyección

La gárgola abarca un amplio marco cronológico y geográfico. Existen gárgolas desde la Antigüedad hasta la época contemporánea. En Egipto, por ejemplo, parece que existieron canalones con formas animales, como los leones que revisten las atarjeas de un templo de hacia el 2300 a.C. en Abusir². Bridaham dice que el uso de cabezas de animales como canalones de agua fue una práctica habitual en Egipto y Grecia, así como en ciudades como Pompeya. Una gárgola desenterrada en Alesia, datada en el año 160, representa una cabeza humana³.

Dirigiéndonos ahora a una época más reciente, en el siglo XIX con el neogótico, las gárgolas llenaron de nuevo las catedrales y otros edificios de Europa, sustituyendo gárgolas desaparecidas e incorporando muchas nuevas con una iconografía fascinante y tremendamente imaginativa, como las que tenemos en las catedrales de León y Palencia. Posteriormente en el siglo XX, también hay gárgolas magníficas, tanto en Europa como en otros continentes, como en la catedral de Xujiahui (Shanghái, China) o en la de Washington (Estados Unidos). De hecho, en la actualidad se siguen esculpiendo gárgolas para todo tipo de edificios (iglesias, palacios, universidades, museos, casas particulares...).

No obstante, aunque estimamos su amplia extensión geográfica y cronológica, la gárgola que nos interesa es la que surge en la Edad Media, la gárgola medieval. Según Viollet-le-Duc, las gárgolas aparecen en los edificios medievales hacia 1220 en la catedral de Laon, y hacia 1240 ya son empleadas sistemáticamente en París⁴. Durante el siglo XIII, se convirtieron en el método preferido de canalización⁵.

La gárgola medieval se ha ido transformando a través de los siglos. Morales Baena nos dice que las gárgolas más antiguas son cortas y robustas. Son esquemáticas, en la mayoría de los casos cabezas o bustos, y suelen representar animales; en estas la talla es tosca. Con el tiempo las figuras se van haciendo más esbeltas y alargadas, apoyándose en ménsulas para poder sobresalir de los muros y así lanzar el agua lo más lejos posible, a veces con cabezas curvadas para ayudar al desagüe. Según esta autora, se representan animales y humanos con carácter grotesco, híbrido y fantástico y no real, hasta llegar a las más evolucionadas con mucha más esbeltez y alejamiento del muro, y mayor dinamismo en las figuras, unas figuras que se van integrando cada vez más en el edificio. La labra será ahora más delicada y con gran detallismo⁶. A finales del siglo XIII, las figuras comienzan a ser más exageradas y caricaturescas⁷. Viollet-le-Duc dice que estas gárgolas más complicadas, largas y delgadas, en las que se reemplaza a menudo la figura animal por la humana, se ven durante el siglo XIV; y en el XV adelgazan aún más y toman un carácter de extraña ferocidad, con siluetas enérgicas y esculpidas con un detallismo fino y abundante, propio de manos expertas. Incluso en los primeros años del Renacimiento se ven gárgolas que conservan el estilo de las góticas del siglo XV. Hacia la segunda mitad del siglo XVI, los escultores rechazan las formas antiguas de las gárgolas y adoptan, o

² RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2000).

³ BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): p. xiv.

⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): p. 21.

⁵ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 11.

⁶ MORALES BAENA, Ana María (1995): pp. 29-30.

⁷ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 15.

bien formas de quimeras que recuerdan ciertas figuras antiguas, o bien se quedan en simples ménsulas o tubos en forma de cañón⁸.

Soportes y técnicas

El material más empleado para la gárgola es la piedra, ya que es el más resistente al agua y a las inclemencias, razones obvias por las que no se emplea la madera. Sin embargo, se pueden hallar algunas en este material por algunas zonas del norte de Europa (Alemania, Suiza, países escandinavos), lugares donde el empleo de la madera para la construcción es habitual. También es raro encontrarse con gárgolas de cerámica, aunque en el arte islámico se pueden hallar algunas, con forma de caño y decoradas con esmaltes. Un ejemplo de gárgolas de cerámica (no islámicas) son las de la Casa de las Veletas (siglo XVI) en Cáceres⁹. Viollet-le-Duc afirma que no conocemos gárgolas medievales en tierra cocida, y que en los edificios de ladrillo, las gárgolas son de piedra. Asimismo, también es poco habitual encontrarlas de metal¹⁰, sobre todo en época anterior al siglo XVI¹¹.

Probablemente, los escultores de gárgolas debían de utilizar dibujos preliminares de las figuras que iban a labrar. En el ámbito castellano-leonés, las semejanzas entre gárgolas de distintas catedrales, no solo estilísticas sino tipológicas, esculpidas en una misma época, además de aludir posiblemente a gárgolas realizadas por un mismo autor, también sugieren la posibilidad de un intercambio de bocetos o dibujos que servían de modelo para las figuras de las gárgolas y que se podría haber realizado entre talleres de la zona castellano-leonesa. Semejanzas como la que vemos, por ejemplo, entre la cabeza de un demonio de una gárgola del costado meridional de la catedral de Palencia y las de algunos bicéfalos de la de Salamanca –especialmente de uno del costado septentrional– (Figs. 1 y 2); o entre un demonio del claustro de la catedral de León y otro de la cabecera de la catedral de Astorga (Figs. 3 y 4).

Temas representados

En función de los temas representados, las gárgolas se suelen clasificar en animales, monstruos y humanos. Sin embargo, establecer una ordenación exacta es una tarea complicada, ya que hay figuras difíciles de clasificar y temas que se salen de estos tres ámbitos. Una misma figura puede englobarse en distintos grupos temáticos. Nosotros nos referiremos a los siguientes temas:

- Animales reales: representaciones naturalistas, seguramente utilizadas simbólicamente.
- Animales fabulosos y mitológicos: dragón, grifo¹², sirena, basilisco, cuadrúpedo alado, etc.
- Demonios¹³.

⁸ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): pp. 25-26.

⁹ MORALES BAENA, Ana María (1995): pp. 35-36.

¹⁰ Como ejemplos de gárgolas en metal destacan las gárgolas de diseño geométrico ornamentado del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo; y las gárgolas con cabeza de dragón de la catedral de Wawel (Cracovia).

¹¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): p. 28.

¹² En relación al grifo y su simbolismo, véase el artículo de SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012).

¹³ La iconografía del demonio abarca una gran variedad de representaciones. A veces, algunos animales reales o mitológicos y monstruos también simbolizan al diablo: el dragón, la serpiente, el grifo, etc.

- Máscaras.
- Híbridos antropomorfos: mitad animal mitad hombre¹⁴.
- Humanos: hombres y mujeres de la época como monjes, músicos, brujas, etc¹⁵.

En las gárgolas de los edificios civiles vemos las mismas tipologías que en los religiosos. No obstante, hemos constatado una mayor riqueza formal y temática en las gárgolas de la arquitectura religiosa, sobre todo en las catedrales.

Animales reales

Dentro de la tipología de animales reales, las figuras predominantes en las gárgolas son el león, el perro y el águila. Sobre la simbología animal, se admite que los animales tienen un significado teológico. Santiago Sebastián considera que un aspecto a destacar de esta iconografía es la relación entre el animal y el pecado. No obstante, algunos autores reflexionan sobre la participación de los animales en la vida diaria del hombre medieval, razón por la que se incluyen con frecuencia en las escenas de vida cotidiana¹⁶.

Rebold Benton dice que en la época medieval el arte no estaba necesariamente al servicio de la naturaleza. La naturaleza era para el artista una fuente de inspiración y cualquier parte de un animal (cola, pico, ala...) podía ser utilizada sin el resto del mismo¹⁷. La variedad de representaciones de animales tiene un claro origen en los bestiarios. En estos descubrimos el simbolismo de los animales y sus cualidades positivas y negativas. Son representaciones que hacen referencia a estas cualidades y que sirven en muchos casos para simbolizar virtudes y defectos humanos.

· León

El león¹⁸ es el animal más representado en las gárgolas, hecho que comprobamos por ejemplo en las catedrales castellano-leonesas. Se trata del rey de los animales terrestres, adoptado por la iconografía cristiana, León de la Tribu de Judá, símbolo de Cristo. El león se cita 152 veces en la Biblia¹⁹. Se dice que nunca cierra los ojos, incluso cuando duerme, con lo cual es también emblema de vigilancia. Por eso aparece en tumbas, en casas, y en las puertas como aldabón. En otros casos, aunque es poco habitual, aparece el león con un significado negativo: símbolo de soberbia o del anticristo²⁰; o bien como león rugiente o demonio, que arrebatara las almas²¹. A menudo los símbolos del león y de la serpiente se funden en un único símbolo. Hesíodo lo compara al tifón diabólico

¹⁴ Son semihumanos: poseen rasgos físicos humanos, o llevan algo que los identifica con hombres o mujeres, como la vestimenta.

¹⁵ Las figuras humanas contienen un significado y suelen transmitir algún aprendizaje o advertencia.

¹⁶ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 82.

¹⁷ REBOLD BENTON, Janetta (1996).

¹⁸ En relación con la imagen simbólica del león y su significado cristológico, vid. el artículo de GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009).

¹⁹ GRIVOT, Denis (1960): p. 60.

²⁰ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 86.

²¹ PINEDO, Ramiro de (1930): p. 198.

(*Teogonía*, V, 833), San Ambrosio desarrolla esta idea en su *Hexamerón* (VI, c. 4), y San Jerónimo en su *Comentario sobre los Salmos* (XVI, 12)²².

En España tenemos ejemplos magníficos de gárgolas con leones, por ejemplo en la catedral de Burgos (Fig. 5).

· Perro

El perro es otro de los animales predilectos para la representación de gárgolas. Es ejemplo de lealtad y vigilancia, protector de las casas y sus habitantes. Ya aparece en la Antigüedad, recordemos a Cerbero que custodiaba el Hades. Perro pastor que guarda su rebaño y lo protege del lobo, al igual que el sacerdote guarda y protege a sus feligreses del diablo²³. Sin embargo, existe mucha literatura en torno al simbolismo negativo del perro. Puede ser símbolo de avaricia, gula o lujuria²⁴. El diablo, con el fin de entrar en contacto más fácilmente con el hombre, toma la apariencia de su fiel compañero (el perro); Satán inspira así menos sospechas²⁵. Desde la Antigüedad, el perro ha sido considerado como animal impuro, por su hábito de curarse las heridas lamiéndose y de volver a comer lo que vomita, identificándolo así con el pecador que se cura por la confesión pero después vuelve a pecar. Eusebio de Cesarea (siglos III-IV) en su *Historia Eclesiástica* compara al perro con el diablo basándose en el Cerbero. Aunque la Edad Media recuperó el simbolismo del perro como amigo fiel del hombre, hay textos medievales donde aparece como símbolo de algunos vicios y pecados, como la envidia, y el *Libro de los Enxiemplos* (siglo XIV) lo muestra como la personificación de los hipócritas, lisonjeros e ingratos²⁶.

· Águila

El águila²⁷ es la reina de las aves. Aparece habitualmente en las gárgolas –un ejemplo magnífico lo tenemos en la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 6)–. Símbolo cristológico, el águila cuando envejece busca una fuente, después sube hasta el sol, quemando así sus viejas plumas y la película que cubre sus turbios ojos, y desciende a la fuente sumergiéndose tres veces, renovando su juventud. Así el cristiano debe renovar su

²² GRIVOT, Denis (1960): p. 189.

²³ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 90.

²⁴ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

²⁵ GRIVOT, Denis (1960): pp. 192-193: Según Plutarco (*Vida de Cimón*), un genio malvado, travestido de perro negro, anunció a Cimón de Atenas (siglos VI-V a.C.) su muerte próxima. León de Chipre vio un día al diablo salir del cuerpo de un poseído bajo la figura de un perro negro. El diablo toma el aspecto de este animal para acompañar más fácilmente al hechicero que le sirve. Fausto se paseaba a través de Alemania con su perro Prestigiar, en forma de su cuñado venido del infierno. En el Finisterre, el alma de los villanos pasa al cuerpo de un perro negro; de manera general, los animales negros son impuros, tanto en Occidente como en Oriente. Corneille Agrippa, alquimista, historiador de Carlos V, en el momento de su muerte dejó escapar a su perro, cuyo collar estaba cubierto de inscripciones mágicas; el diablo se escondía en esa bestia. Bodin informa que un perro se había introducido en un convento, levantaba las faldas de las religiosas e intentaba abusar de ellas de una manera innoble.

²⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): p. 102.

²⁷ El águila es el ministro de Zeus, según Plutarco, y Plinio la concibe incluso al abrigo del rayo. Para Luciano (*Icarom* 14), estos pájaros pueden soportar el brillo del sol sin bajar los ojos; simbólicamente esto quiere decir que pueden contemplar la luz divina: GRIVOT, Denis (1960): p. 170.

fe en la fuente de agua viva, que es la Palabra de Dios²⁸. También tiene un significado negativo. En la Biblia aparece como ave inmunda, que no se podrá comer “por ser abominación” (Lev. 11, 13-14); o también asociada a la rapacidad y muerte: “Desde allí (el águila) acecha a su presa, desde lejos la divisan sus ojos. Sus crías lamen sangre; donde haya muertos, allí está” (Job. 39, 29-30).

Animales fabulosos y mitológicos

Las criaturas fabulosas surgen de la mitología y de otras fuentes tradicionales. En algunos casos, encontramos alguna representación que para nosotros es fantástica, aunque el artista medieval trató de reproducirla de forma real basándose en textos de viajeros u otras fuentes. Es el caso del unicornio que bien podría tratarse de un rinocerótido, como el *rhinoceros unicornis* indio.

Parece que en las artes aplicadas a los edificios, las representaciones de los monstruos zoomorfos más convencionales como los grifos, dragones, etc., se entendieron como “mecanismos que aportaban prestigio social y espiritual”²⁹. Además, estos animales se prestan a identificarse con el mal o el demonio cuya figura trataremos en otro epígrafe. Dentro de esta tipología, hablaremos únicamente del dragón y del cuadrúpedo alado, por ser estos los más representados en las gárgolas.

· Dragón

Una imagen significativa en la representación de gárgolas es el dragón. Ramiro de Pinedo nos dice que entre las características que se le atribuyen está la de ser un animal vigilante, fuerte y de vista agudísima³⁰. En la mitología griega tenemos las representaciones dragontinas de las Gorgonas, Equidna, Tifón, la Hidra de Lerna, la Quimera, o el Cerbero³¹. En la iconografía cristiana, el dragón se vincula a la idea del mal y al demonio, y se representan no solo dragones sino otras criaturas emparentadas con la serpiente –símbolo de la lujuria y del diablo en el Génesis– como los basiliscos o las anfisbenas³². “Todo bicho que anda arrastrándose sobre la tierra es cosa abominable” (Lev. 11, 41-42). “La serpiente es el hijo querido del diablo. Es su preferido, por el que tiene una predilección particular”³³. San Isidoro nos dice que Pitágoras afirmaba que las serpientes nacen de la médula situada en la espina dorsal del hombre muerto³⁴. Una idea que también vincula a la serpiente con la muerte. En general, dragones y reptiles figuran

²⁸ MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): p. 133.

²⁹ BOTO VARELA, Gerardo (2001): p. 292.

³⁰ PINEDO, Ramiro de (1930): p. 95: Pascal (*De Coronis*, cap. IX) cuenta que los persas y los partos portaban leones y dragones delante de sus ejércitos para amedrentar a sus enemigos.

³¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

³² La anfisbena es una serpiente que se caracteriza porque tiene dos cabezas, una en su lugar y la otra en la cola. Sujetando una cabeza con la otra, puede rodar como un aro en cualquier dirección. El basilisco es el rey de las serpientes, mitad gallo mitad serpiente. Con su mirada mata al hombre, con su aliento hace perecer a otras serpientes y aves, y está tan lleno de veneno que reluce (MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): pp. 225 y 205). Relacionado con el tema de la serpiente, vid. el artículo de GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): pp. 44-51.

³³ GRIVOT, Denis (1960): p. 75.

³⁴ SAN ISIDORO (1982): pp. 81-91.

como animales infernales, sin duda porque salen de la tierra. En la Edad Media, aparecen como emblema de los musulmanes con el fin de considerarlos adoradores del demonio³⁵.

La imagen del dragón fue evolucionando, y de simple serpiente sin alas ni patas del románico (claustro de Moissac) llegaremos al imponente dragón gótico con escamas, cresta y alas membranosas³⁶. Especialmente se verán en el siglo XIII dragones con alas de murciélago y crestas dentadas. Las alas membranosas de murciélago pasarán del dragón a los grifos, a los basiliscos, a los seres híbridos, a bestias marinas, etc. Todas bestias siniestras y demoníacas. El murciélago además se convierte en el símbolo del pueblo judío que “odia la luz del día y ama las tinieblas”. La cresta es otro motivo que se traspa a todo tipo de monstruos: reptiles con cabeza humana, cuadrúpedos, peces, aves, y aparece en la espina dorsal, en los brazos y en las piernas³⁷. En la Catedral Nueva de Salamanca hay un soberbio dragón en una de las gárgolas de los arbotantes (Fig. 7).

· Cuadrúpedo alado

Aunque existe una gran variedad de representaciones según las épocas y estilos, una serie de rasgos fijos permanecen inamovibles. Desde hace cinco milenios, el cuadrúpedo alado aparece en todas las grandes civilizaciones. Las cuatro patas semejan al león, al toro o al caballo, y las alas al águila o halcón³⁸. Surgió entre el valle del Nilo y Mesopotamia, y de ahí se extendió hacia Persia, China, Asia Menor, Grecia e Italia. El cuadrúpedo alado que mejor simboliza la fortaleza es el que posee patas de león y alas de águila³⁹. En la simbología judeocristiana tiene un significado negativo⁴⁰. Entre la gran cantidad de gárgolas hispanas con cuadrúpedos alados, destacamos por ejemplo el perro alado del convento de las Úrsulas de Salamanca (Fig. 8).

Demonio

La representación del demonio⁴¹ adquiere múltiples aspectos. Hay una gran variedad de formas, sin duda debido a que la fealdad ofrece muchas más posibilidades al artista que la belleza. La diversidad de formas demoníacas podría estar relacionada con la habilidad del diablo para metamorfosearse⁴².

Una de las apariencias del demonio es el macho cabrío, ser asociado al diablo, al mal y a la lujuria. Es símbolo de la cópula porque tiene una madurez sexual muy rápida, incluso unos meses después de haber nacido, por lo que se considera signo de Satán en su deseo de engendrar el anticristo. El macho cabrío y su simbolismo se remonta a la Antigüedad clásica con las figuras de Pan y Sileno, sátiros lujuriosos, mitad hombre y mitad cabra, provistos de orejas puntiagudas, gran falo, perilla, cola de cabra, pezuñas,

³⁵ GRIVOT, Denis (1960): pp. 225-226.

³⁶ DELACAMPAGNE, Ariane y Christian (2005): p. 134.

³⁷ BALTRUŠAITIS, Jurgis (1987): pp. 157-158.

³⁸ Sobre el halcón, vid. el artículo de DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2015).

³⁹ DELACAMPAGNE, Ariane y Christian (2005): p. 120.

⁴⁰ “Será abominable para vosotros todo bicho alado que anda sobre cuatro patas” (Lev. 11, 20-21).

⁴¹ En relación a la iconografía del demonio, véase la obra de RÉAU, Louis (1996).

⁴² REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 111.

cuernos y pelo en la parte inferior del cuerpo. Rasgos todos que pasarán a la iconografía del demonio. Jerónimo decía que los faunos y sátiros eran demonios lascivos y símbolos del diablo. Cuando Isaías describe la Babilonia como un lugar donde bailaban “los peludos” (en hebreo, *sair*), Jerónimo lo interpreta como sátiros⁴³. Un soberbio demonio macho cabrío decora una gárgola de la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 9).

El demonio se puede representar desnudo, con falda, o cubierto de pelo. Tres opciones que se ven en las figuras de las gárgolas. Cuando aparece desnudo, habitualmente se observan más bien pellejos o piel envejecida, algo que se percibe claramente en las representaciones del diablo con senos caídos de mujer. San Agustín, en su *Ciudad de Dios*, dice: “Los vicios, que han establecido su imperio en el diablo, el Apóstol los atribuye a la carne, aunque es cierto que el diablo carece de ella”⁴⁴.

Es común la imagen del demonio con forma de mujer⁴⁵. En la Edad Media se valoraba a la mujer por su sexo, por lo que veían en ella todo tipo de vicios relacionados con la lujuria. Incluso la maternidad, aunque la consideraban necesaria y positiva, en las imágenes se presentaba como la consecuencia de la concupiscencia y por tanto degradante⁴⁶. La mujer en la Edad Media era “considerada instrumento de perdición”⁴⁷. Honorio de Autun dice: “El hombre significa los buenos pensamientos del alma, la mujer las imaginaciones viciosas”⁴⁸.

Las mujeres monstruo con cabeza y cuerpo de bestia y el pecho de mujer representan la naturaleza devoradora de la mujer. Estas y las viejas constituyen una combinación de figuras descritas en el *Sabbat* de las brujas. Kenaan-Kedar sospecha que las representaciones de mujeres ancianas en la escultura marginal románica y gótica tienen que ver con la idea de ocasionar el mal en otros y no simplemente con lo grotesco de la vejez⁴⁹.

Los demonios con senos de mujer aparecen a finales de la Edad Media, en un momento en que la mujer simboliza la maldición y la culpabilidad⁵⁰. En la catedral de Burgos tenemos impresionantes ejemplos de demonios con pechos de mujer (Fig. 10).

También encontramos gárgolas con figuras de brujas⁵¹, humanas al servicio del maligno. En el *Malleus Maleficarum*⁵² (1487), tratado inquisitorial asociado a la terrible caza de brujas que tuvo lugar, se evidencia el significado y lo que representaban las brujas en esa época.

En la literatura y en los textos sagrados, sobre todo en la Biblia, se menciona al demonio en múltiples ocasiones. Grivot nos habla del demonio en la vida de algunos santos, dándonos a conocer una fuente muy importante sobre la metamorfosis del

⁴³ LINK, Luther (2002): p. 54.

⁴⁴ MORÁN, José (1965): p. 63.

⁴⁵ Sobre la mujer demonio, vid. la obra de BORNAY, Erika (1990).

⁴⁶ GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): p. 133.

⁴⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1999).

⁴⁸ GRIVOT, Denis (1960): p. 93.

⁴⁹ KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): pp. 148 y 152-153.

⁵⁰ KAPPLER, Claude (1986): p. 299.

⁵¹ En relación al tema de las brujas, vid. la obra de LECOUTEUX, Claude (2005).

⁵² Vid. la edición de KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus (2006).

demonio a la hora de manifestarse, fuente que nos ayuda a entender algunas representaciones artísticas del mismo⁵³.

Aparte de los rasgos del diablo ya conocidos (rabo, cuernos, alas, orejas puntiagudas), también aparecen en las gárgolas otras características como una gran boca deforme, a veces con enormes dientes o colmillos, tráqueas marcadas, crestas, cabello desgredado o en forma de llamas, protuberancias o colgajos en la piel, y garras o tenazas. El cabello en forma de llamas y despeinado, imagen de salvajismo, bestialidad y poder, ya aparece en el arte clásico. Algunos autores opinan que estas imágenes provienen de las cabelleras grasientas y desaliñadas de los bárbaros. Una de las fuentes de este rasgo es Bes⁵⁴, quien suele ir también acompañado de monos (símbolo de pecado y lujuria) y serpientes, ambos identificados con el mal⁵⁵.

En algunas gárgolas vemos demonios con serpientes fálicas en lugar de penes. La representación del falo es un rasgo ligado al diablo y a algunas imágenes de sátiros donde aparecen mostrándolo. También podría tener un origen en Bes, ya que existen representaciones pro-fálicas, de a partir del siglo IV a.C., como señal de mayor poder⁵⁶. Durand afirma que “en las culturas paleo-orientales y mediterráneas, la serpiente toma a menudo el lugar del falo”⁵⁷.

En muchas gárgolas se representan demonios gastrocéfalos. La cabeza en el vientre puede significar la idea de que el centro del cerebro ha descendido a las zonas bajas del cuerpo. Una idea que se puede también relacionar con las cabezas de animales que aparecen en los senos de los demonios femeninos, o con las alas que aparecen en la parte más baja de la espalda aludiendo a los ángeles caídos⁵⁸. Destacan por su expresividad y plasticidad los gastrocéfalos de la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 11). También hallamos demonios con dos o más rostros en otras partes del cuerpo (pecho, espalda, pies).

⁵³ GRIVOT, Denis (1960): pp. 238-239: En el siglo IV, san Atanasio informa en la *Vida de San Antonio* que el demonio tomaba la forma de una mujer y reproducía los gestos. En el 988, san Dunstan, abad del Monasterio de Gladstone, dice que el demonio se manifiesta bajo la forma de oso, perro y zorro. En 1035, san Simeón en Trèves escucha a los demonios chillar como los lobos, gruñir como los cerdos, rugir como los leones, graznar como los cuervos, e imitar a las águilas, milanos y buitres. En 1152, santa Isabel, virgen y abadesa de las Hermanas de la Orden de San Benito en Schœnaug (Trèves), ve al diablo bajo la forma de un pequeño monje, de un perro, de un toro, de una cabra y de un clérigo. En 1152, san Goderic, ermitaño de Inglaterra, ve bestias infernales, mendigos o mujeres muy bellas que no son más que apariencias del diablo (relatado por el monje san Galfrid). En el siglo XIII, santo Domingo, fundador de la Orden de los Hermanos Predicadores, vio a Satán con la forma de un cocodrilo. En 1206, san Pedro de Verona, mientras combatía la herejía cátara, ve al diablo con el aspecto de una gran claridad que se metamorfosea en mujer. En 1237, la bienaventurada Cunegunda conoce en Polonia al diablo con forma de perros, puercos, hombres armados y una mujer vieja; y la bienaventurada Jutte, reclusa en Huy (Bélgica), ve al diablo con la forma de monos, leones, osos, animales de los bosques y serpientes. El Padre Víctor de Buch, de la Compañía de Jesús, cuenta que en 1292 la bienaventurada Benvenuta Bojano del Frioul, hermana de la Tercera Orden Dominica, es acosada por el diablo con la forma de gato, serpiente, monstruo o perro; este demonio va a la celda con el fin de hacerle olvidar su voto de virginidad.

⁵⁴ En relación a la figura del dios Bes, vid. las obras de VELÁZQUEZ BRIEVA, Francisca (2002): p. 159, y de GÓMEZ LUCAS, David (2002).

⁵⁵ LINK, Luther (2002): pp. 74-78.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ KAPPLER, Claude (1986): p. 297.

⁵⁸ BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): p. xiii.

Es habitual la representación de una figura con serpientes rodeándola, una imagen de connotación demoníaca. Según Rebold Benton, podría tratarse de una posible referencia a la serpiente que rodea el árbol del Paraíso⁵⁹. En el claustro de la catedral de León hay un tremendo demonio con serpiente enroscada (Fig. 12).

Inicialmente, el atributo del diablo era el tridente y después se sustituirá por la rebañadera o garfio de tenedor, un instrumento utilizado en la tortura de herejes y criminales. Esto podría sugerir el papel del diablo no como adversario de Dios sino como cómplice, cooperando en la tortura de los condenados⁶⁰. Así, entre los objetos que portan algunas gárgolas, vemos una especie de vara o estaca como alusión a esta rebañadera que se usaba en las cámaras de tortura y con la que se golpeaba a los criminales desnudos por las calles, algo de lo que probablemente fueron testigos los artistas y plasmaron en las representaciones artísticas, como en los juicios finales medievales⁶¹. En la Catedral Nueva de Salamanca hay un magnífico demonio con estaca (Fig. 13).

En el primer gótico, las figuras eran más simbólicas que grotescas. En el gótico tardío aparecerá con más asiduidad la figura del demonio. No obstante, se irá convirtiendo en una imagen más cómica que terrorífica⁶². Según Rebold Benton, este hecho sucede al perderse, en la escultura del último gótico, algunas de sus connotaciones religiosas, minimizándose su forma maléfica. Además, lo cómico y lo desagradable a menudo se entremezclan, por tanto el demonio se va haciendo más histrión, incluso una especie de bufón⁶³. Hay que señalar que en todas las épocas y lugares, el hombre ha utilizado lo grotesco –horrendo o benévolo– para simbolizar su deseo de evitar los poderes del mal y canalizar las fuerzas del bien⁶⁴.

En el siglo XV nos encontramos todavía con demonios con largas colas y cuernos, pero de apariencia humana, y en el XVI el diablo se asocia al tema de la muerte⁶⁵. A pesar de la diversidad de tipologías en la representación de gárgolas, la imperante suele ser la demoníaca. Esto lo hemos constatado en las catedrales castellano-leonesas. En los edificios religiosos, este exceso y superioridad de la figura del demonio probablemente está relacionado con la contraposición entre el mal y el pecado (exterior) y el bien y lo sagrado (interior). Además, hay que tener en cuenta la idea patente de mostrar la existencia del mal ante la colectividad.

Máscaras

Es mencionable la relación que existe en la iconografía de las gárgolas con la idea de “máscara”. Las caras grotescas recuerdan a menudo a las máscaras que disfrazan la realidad, máscara como apariencia superficial, máscaras burlonas que aparecen en las fiestas medievales (Fiesta de los Locos, Carnaval). Una larva asociada a lo diabólico: las *larvas daemonium* sobre las que se discutía en sínodos y concilios. En la Edad Media

⁵⁹ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 70.

⁶⁰ LINK, Luther (2002): pp. 17-20.

⁶¹ LINK, Luther (2002): p. 158.

⁶² BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): p. xii.

⁶³ REBOLD BENTON, Janetta (1997): pp. 15 y 37.

⁶⁴ SHERIDAN, Ronald; ROSS, Anne (1975): p. 21.

⁶⁵ GRIVOT, Denis (1960): p. 136.

conocían las máscaras antiguas gracias a las obras de Terencio (siglo II a.C.) y a los sarcófagos. Ya las veíamos en las máscaras de gorgonas⁶⁶ de algunos escudos clásicos, con un sentido apotropaico. No obstante, en la Edad Media podrían tener un sentido diferente: un signo de representaciones peligrosas, como las caras que vemos en el vientre o genitales de los demonios. Para la gente medieval el mal no era una idea, sino que era real y formaba parte de unos cuerpos y estos eran los demonios, tan reales en el arte como cualquier representación pictórica⁶⁷. En la Catedral Nueva de Salamanca, hay una gárgola que crea con las hojas una auténtica máscara humana, una imagen que también recuerda a los *green-men*⁶⁸ (Fig. 14). Asimismo, en la catedral de Ciudad Rodrigo podemos ver un antropomorfo con apariencia de máscara (Fig. 15).

Híbridos antropomorfos

El híbrido antropomorfo más representado en las gárgolas es el que posee cabeza de hombre y cuerpo de animal o viceversa. El origen de humanos con cabeza de animal, lo tenemos en Egipto con Anubis, dios-chacal y parecido a los cinocéfalos; Amón, con cabeza de carnero; u Horus con cabeza de halcón. En el mundo grecorromano tenemos el famoso Minotauro⁶⁹. En la iconografía cristiana están las representaciones de los cuatro evangelistas, o de otros santos como san Cristóbal⁷⁰ que aparece con cabeza de perro en un códice del siglo XII y en otros iconos posteriores⁷¹. Entre los animales con cabeza o tronco humanos, para Dante símbolos del mal y de Satán, tenemos los sátiros, los centauros o las sirenas, símbolos también de una sexualidad desmedida⁷². En las gárgolas hay una gran cantidad de figuras híbridas de apariencia antropomorfa, por ejemplo en la Casa de las Conchas de Salamanca donde hay un cuadrúpedo con cabeza humana (Fig. 16).

Humanos

Dentro de las representaciones de la figura humana, en las gárgolas se pueden ver eclesiásticos (sacerdotes, obispos, monjes, monjas), caballeros, peregrinos, brujas, músicos, esqueletos⁷³, etc. Destacamos el músico del convento de las Úrsulas de Salamanca (Fig. 17). Rebold Benton lo amplía a personas marginadas por la Iglesia y la Ley, como borrachos, vagabundos, jugadores de dados o juglares; gente con enfermedades o deformaciones físicas y mentales, seguramente relacionado con la creencia de que eran causadas por influencia del demonio; personas con ocupaciones desaprobadas por la Iglesia como prostitutas o prestamistas; o perezosos representados, según algunos autores,

⁶⁶ En relación a las gorgonas, vid. el artículo de AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1998).

⁶⁷ CAMILLE, Michael (2008): pp. 79-80.

⁶⁸ Sobre los *Green men* hay bibliografía específica. Vid. por ejemplo las obras de HARDING, Mike (1998) y la de BASFORD, Kathleen (2004).

⁶⁹ En relación a la simbología del toro, destaca la obra de DELGADO LINACERO, Cristina (1996).

⁷⁰ Sobre la figura de San Cristóbal, vid. el artículo de MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): pp. 43-49.

⁷¹ KAPPLER, Claude (1986): pp. 170-171.

⁷² *Ibid.*, pp. 173 y 297.

⁷³ Las gárgolas medievales con figuras de esqueletos se relacionan con el triunfo del arte macabro en la Baja Edad Media.

con pelos en las palmas de las manos⁷⁴. Un personaje que se puede ver también representado en las gárgolas es el hombre salvaje⁷⁵.

Gestos expresivos

Pasamos a exponer los gestos y expresiones más comunes en las gárgolas. Aunque en algunos casos pueden aparecer en figuras pertenecientes a otras tipologías, estos gestos son propiamente humanos y por tanto imperan en las gárgolas con representaciones de hombres y mujeres reales de todo tipo o clase. Entre la diversidad de gestos, los más representados son:

- Tirarse de la boca.
- Mesarse la barba.
- Piernas cruzadas
- Sacar la lengua
- Mano en la garganta
- Grito
- Gestos de las manos
- Gárgolas con otros orificios de desagüe. *Doccioni*.

Tirarse de la boca

Un gesto que podemos ver habitualmente en las gárgolas es el de meterse las manos en la boca, como queriendo tirar de ella. Podría tener relación con el infierno y lo diabólico⁷⁶. Rebold Benton sugiere la idea de gigante devorador, refiriéndose al pecado de gula; o quizá relacionada con el tormento que sufrió Cristo por aquellos que le escupieron, golpearon y tiraron de sus cabellos. No obstante, para esta autora, este gesto debe considerarse más como algo despreocupado y alegre; en Inglaterra estas muecas eran tradicionalmente representadas en las sillerías de coro⁷⁷. En España tenemos gárgolas en las que aparece este gesto; en la catedral de Ciudad Rodrigo hay un espléndido ejemplo (Fig. 18).

Mesarse la barba

También hallamos personajes que se mesan la barba, un posible gesto de dolor o aflicción (Casa de las Conchas de Salamanca); o tirándose del cabello como signo de ira y

⁷⁴ REBOLD BENTON, Janetta (1997): pp. 50-52.

⁷⁵ El salvaje se identificó al principio con el mal, pero después fue adquiriendo connotaciones positivas, como “buen salvaje”, ejemplo de pureza y unión con la naturaleza. Uno de los primeros trabajos iconográficos sobre el salvaje fue el de AZCÁRATE, José María (1948). Véase asimismo el artículo de OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013).

⁷⁶ CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca (2008): p. 285: En el pasaje 92 de la *Pagina Meditationum* de la mística Margarita de Oingt (siglo XIII), donde describe su visión del infierno dice: “Después les harán pasar de un tormento a otro. Tendrán tanta hambre que se comerán sus lenguas y manos de necesidad”.

⁷⁷ REBOLD BENTON, Janetta (1997): pp. 56-57.

locura (catedral de Ciudad Rodrigo). Las barbas pueden considerarse como un símbolo del pueblo judío⁷⁸.

Piernas cruzadas

Otro gesto es el de las piernas cruzadas, un signo según Camille de *superbia*⁷⁹. Este gesto aparece asimismo en algunas gárgolas con figuras de demonios (Catedral Nueva de Salamanca), reflejando claramente una connotación negativa.

Sacar la lengua

Es común el gesto de sacar la lengua. Se trata de un tipo de burla que podría ser una muestra irrespetuosa y despectiva hacia lo sagrado; un gesto común para representar a seres malignos y a personas de clase baja. Algunos autores piensan que la lengua sacada y protuberante proviene del Gorgón clásico, aunque también aparece en representaciones de Bes –deidad horripilante originaria de Nubia o Somalia y que pudo surgir en Egipto o Mesopotamia–, conocidas probablemente por los monjes coptos⁸⁰. Un extraordinario número de cabezas grotescas son representadas con lenguas salientes. El significado exacto de este gesto solo puede ser conjeturado. Puede tratarse simplemente de la intención de incrementar lo grosero y amenazante de la apariencia de estas cabezas, que a menudo también tienen follaje saliendo de sus bocas (*green men*). Sin embargo, el significado puede ser más sutil. Generalmente se creía que la exhibición de los genitales era para frustrar y mantener a raya las fuerzas perseguidoras del mal. La lengua saliente puede haberse entendido con similares poderes, y así estas severas y aterradoras cabezas mirando hacia abajo detenidamente desde las alturas de los edificios sagrados, podían haber tenido la intención no de intimidar a los fieles, sino de mantener las siempre insistentes fuerzas demoníacas firmemente bajo control⁸¹. Para Camille, se trata de un gesto espantoso de ofensa que vemos en muchos rostros medievales, basado en el poder apotropaico de la clásica Gorgona, donde la lengua es un claro sustituto del pene y su poder para evitar el mal de ojo. Una pequeña protuberancia deslizándose hacia fuera de la boca húmeda de la criatura la define como algo masculino; la lengua era un órgano peligroso y obsceno⁸². Rebold Benton relaciona el gesto de sacar la lengua con Satán que saca la lengua para burlarse de sus víctimas. Una lengua prominente simboliza también a traidores, herejes y blasfemos. Otra interpretación sería la de sacar la lengua para mantener al diablo alejado⁸³.

Mano en la garganta

También podemos ver figuras con la mano en la garganta. Este gesto ha sido descrito como el signo de la orden de los oficiales artesanos de la Francia medieval (*signe à l'ordre du compagnon*). En este caso, aparecería con la mano colocada de manera que el

⁷⁸ PINEDO, Ramiro de (1930): p. 138.

⁷⁹ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

⁸⁰ LINK, Luther (2002): p. 77.

⁸¹ SHERIDAN, Ronald; ROSS, Anne (1975): p. 54.

⁸² CAMILLE, Michael (2009): p. 125.

⁸³ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 59.

pulgar forma un ángulo recto a modo de escuadra. Otra interpretación estaría relacionada con la advertencia de los peligros del mal uso de todo aquello que pasa por la garganta (comida, bebida, palabras); o también vinculado a la manzana de Adán y Eva y su recuerdo al Pecado Original y a la Caída⁸⁴. Una de las más bellas gárgolas con este gesto está en la catedral de Burgo de Osma, una mujer con la mano en la garganta, una gárgola de una gran expresividad (Fig. 19).

Grito

El gesto de gritar aparece también en algunas gárgolas. Kenaan-Kedar dice que, incluso si los gritos representados en las series de canecillos muestran los gritos de los pecadores siendo torturados en el infierno, también pueden ser interpretados como un intento de abarcar y describir el dolor y el terror de este mundo⁸⁵. En los siglos XII y XIII, el grito es “oído” en descripciones visuales y escritas de los condenados lamentando sus castigos en el infierno⁸⁶. Las representaciones más frecuentes del grito vienen acompañadas de lenguas prominentes, dientes que se muestran y a veces apretados, risas estridentes, etc., características propias del demonio. Sin embargo, cuando pasan a los seres humanos, estos rasgos no sólo representan tipos demoníacos sino que expresan recriminación y provocación⁸⁷. Las imágenes de mujer gritando se repiten habitualmente en la escultura marginal románica y gótica. A menudo la cabeza aparece torcida hacia delante o hacia atrás y las manos ocupadas en tirarse del pelo. En el siglo XV, el gesto de gritar era muy exagerado y extremo⁸⁸. Si bien se halla fuera del entorno hispano, mostramos un magnífico ejemplo de la catedral de Burdeos (Fig. 20).

Gestos de las manos

Los gestos de las manos son muy variados. Podemos ver las manos situadas en cualquier parte del cuerpo, no solo en la boca o garganta, sino en la cabeza, el pecho, la cara, los genitales, las rodillas, juntas implorando o rezando... Y también mostrando diferentes acciones: sujetando algún objeto o criatura, con los brazos cruzados, etc.

Gárgolas con otros orificios de desagüe. Doccioni

En algunas gárgolas, el orificio de salida del agua no es la boca. Es el caso de las gárgolas que representan figuras mostrando el ano, como defecando. ¿Una intención de alejar al diablo de la iglesia, o simplemente se trata de una “travesura” medieval?⁸⁹

⁸⁴ Ibid., pp. 59-60.

⁸⁵ KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): p. 55.

⁸⁶ Ibid., p. 58: El grito se caracteriza en varios textos de forma similar en torturados y torturadores (Tundale, Honorio de Autun), así como en algunas imágenes de pinturas y relieves de los condenados y demonios de juicios finales. No obstante, el avance más significativo en las representaciones del grito en el arte del siglo XII fue en escultura marginal, incluyendo series de canecillos y gárgolas. Aquí es donde los artistas representan el grito espontáneamente; era directo y dramático, representado con intenso *pathos*, y diferente de cualquier imagen que se hubiese visto antes en la Edad Media.

⁸⁷ Ibid., p. 59.

⁸⁸ Ibid., pp. 151-152.

⁸⁹ REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 60.

Camille afirma que, de todos los aspectos de la cultura medieval, la difusión de la escatología con el constante juego con heces en textos e imágenes, es quizás lo más duro de entender para nosotros hoy en día. En la Edad Media, el excremento tenía su apropiado lugar en el esquema de las cosas. No era todavía una secreción secreta, este corría por las calles, su olor era omnipresente. Como el estiércol, era parte del ciclo de la vida, muerte y renacimiento⁹⁰. Villaseñor Sebastián afirma que las manos separando cada una de las nalgas mostrando el ano, es un gesto empleado desde antiguo para ahuyentar al diablo⁹¹.

También el agua puede ser arrojada no por un orificio del cuerpo sino por un objeto o animal que porta la gárgola. Es el caso de los *doccioni*, figuras de humanos, generalmente de cuerpo entero y de pie, que llevan en sus hombros una vasija o un animal de cuya boca sale el chorro de agua⁹². Aunque están fuera del ámbito hispano destacamos, por su relevancia iconográfica, dos magníficos ejemplos de *doccioni* en la catedral de Milán y en la de Burdeos (figs. 21 y 22).

Rasgos fisonómicos

Existen una serie de rasgos físicos predominantes en las figuras humanas. No obstante, estos rasgos pueden aparecer también en seres de otras tipologías. Los más característicos son:

- Fealdad
- Alas
- Cuerpo escamado
- Multiplicidad de miembros
- Vestimenta
- Miembros exagerados
- Gárgolas de contenido sexual.
- Pequeños acompañantes

Fealdad

El primer rasgo importante que destacamos es la fealdad, característica que va unida a deformidades y a formas o protuberancias que causan repugnancia. Este rasgo va ligado a la idea del mal o del diablo. Glaber (monje del siglo XI) vio al demonio, príncipe de las metamorfosis, como un pequeño monstruo negro de forma humana⁹³. San Agustín afirma que la hermosura del cuerpo es la armonía de sus partes. Para él, la falta de esa armonía ofende, y esta deformidad será corregida por el Creador, por los medios que sólo Él conoce. “En la resurrección se embellecerán todas las fealdades”, dice⁹⁴. También Plotino (*Enéadas* I, 6) dice: “Porque todo lo informe, como es susceptible por naturaleza

⁹⁰ CAMILLE, Michael (2008): p. 111.

⁹¹ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 150.

⁹² REBOLD BENTON, Janetta (1997): p. 65.

⁹³ FOCILLON, Henri (1966): p. 87.

⁹⁴ MORÁN, José (1965): p. 740.

de conformación y de forma, si no participa en una razón y en una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. Y esta es la fealdad absoluta”⁹⁵.

Alas

Otro rasgo que aparece prácticamente en todas las gárgolas son las alas. Es un elemento vinculado al diablo –aunque también puede aparecer sin ellas– ya que sugiere la idea de ángel caído. Desde el siglo IX al XIII, el demonio se representa con alas de plumas como los ángeles, aunque más oscuras y cortas. Y hacia el XIV se empieza a ver un demonio con alas de murciélago, como lo describe Dante en su *Infierno*⁹⁶. Resaltamos los demonios alados de las catedrales de Segovia y de Salamanca.

Cuerpo escamado

La siguiente característica que aparece en seres de cualquier tipología es el cuerpo escamado. Pastoureau explica que en la Edad Media, las enfermedades de la piel eran muy frecuentes y temidas por su gravedad, y representaban la decadencia más baja imaginable, algo con lo que podría estar relacionado⁹⁷.

Multiplicidad de miembros

Otra característica importante es la multiplicidad de miembros o partes. Gombrich afirma que esta acumulación hace que las figuras sean más espantosas (la Hydra de siete cabezas, el Cerbero)⁹⁸. Es muy habitual encontrar gárgolas bicéfalas, una posible vinculación con la figura del dios Jano Bifronte, dios que observa al mismo tiempo el oriente y el occidente, que preside los caminos y es guardián de las puertas⁹⁹. Dentro de los bicéfalos, destaca sobre todo el águila bicéfala, figura relacionada con la Heráldica, águila imperial, símbolo de realeza¹⁰⁰. Destacamos las águilas bicéfalas de la catedral de Ávila (Fig. 23).

Vestimenta

En relación a la indumentaria, la figura puede aparecer vestida a medias o entera. Encontramos vestidos y trajes de diversos tipos sociales, de eclesiásticos sobre todo (monjes, sacerdotes). Entre la variedad de vestiduras, a veces hallamos un tipo de faldilla, un atavío ligado a la imagen del diablo. Su primera aparición fue en el *Salterio de Utrecht*. No obstante, también aparece en otras obras como el *Salterio de Winchester*, o el tímpano de Conques. La falda, como elemento rudo y simple, se vincula a los que están fuera de la sociedad, marginados y salvajes. También es probable que esta falda proceda de las

⁹⁵ IGAL, Jesús (1992): p. 278.

⁹⁶ LINK, Luther (2002): p. 80.

⁹⁷ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

⁹⁸ GOMBRICH, Ernst Hans (1999): p. 262.

⁹⁹ CARDONA, Francesc-Lluís (1991): pp. 731-732.

¹⁰⁰ En relación con la iconografía del águila bicéfala, vid. el artículo de MONREAL CASAMAYOR, Manuel (2006).

representaciones griegas de sátiros¹⁰¹. En la Casa de las Conchas de Salamanca hay una gárgola descabezada con este tipo de falda.

Miembros exagerados

También es frecuente ver miembros exageradamente grandes, tanto en la cabeza como en el cuerpo (nariz, orejas, falo...). De hecho, la nariz era considerada como símbolo fálico en el grotesco de la Antigüedad y la Edad Media¹⁰².

Gárgolas de contenido sexual

Relacionado con este último apartado, tenemos las gárgolas de contenido sexual¹⁰³, imágenes unidas indefectiblemente al pecado de lujuria y la representación de la desnudez. Sobre el aspecto sexual, es interesante lo que dicen Le Goff y Truong sobre el erotismo en la Edad Media. Según ellos, el erotismo surge en los márgenes, en las miniaturas, donde vemos aparecer el cuerpo bajo formas que jamás se ven representadas en otras partes. Los márgenes, dicen, son espacios de placeres, de diversión, de ornamento y, sobre todo, espacios de anticensura donde los temas escandalosos o lúbricos pueden florecer¹⁰⁴; una idea que podemos trasladar a las gárgolas como arte marginal. La desnudez en la figura humana y en el demonio procede, según Link, de la Antigüedad clásica. La jerarquía eclesiástica tomaba a los dioses paganos como diablos, que se presentaban casi siempre desnudos, y por eso debían mostrarse así. La desnudez se consideraba humillante y degradante, un signo de haber sido expulsado de la comunidad, reservado a diablos, paganos y herejes, “una mancha procedente de los dioses paganos que debía ser borrada de la conciencia cristiana”¹⁰⁵. Según Lange, las figuras que enseñan su sexo no son pecadores cristianos, si acaso, cristianos marginales¹⁰⁶.

Pequeños acompañantes

También es frecuente en muchas gárgolas, la inclusión de criaturas más pequeñas situadas debajo de la figura principal y en diferentes actitudes: mamando, siendo pisoteadas, burlonas y juguetonas. Según Calle Calle, si llevan alas podrían ser demonios psicopompos¹⁰⁷. En general, estos pequeños acompañantes tienen connotaciones negativas y maléficas, tanto por sus gestos y actitudes, como por la posición que ocupan, ya que suelen situarse en las partes más bajas y viles del cuerpo de la gárgola. Como ejemplo singular tenemos un demonio bicéfalo con criaturilla (mamando) en la Catedral Nueva de Salamanca (Fig. 24). Aunque hay que tener en cuenta que hay monstruos que son mamíferos y a veces están representados en el momento de dar el pecho a sus crías,

¹⁰¹ LINK, Luther (2002): pp. 71-72.

¹⁰² BAJTIN, Mijail (1990): p. 82.

¹⁰³ Relacionado con la sexualidad en la Edad Media, destacamos las obras de FREEDBERG, David (2010); VERDON, Jean (2008); DUBY, Georges (1990); y el volumen monográfico *Matrimonio y sexualidad: normas, prácticas y transgresiones en la Edad Media y principios de la Época Moderna* (2003).

¹⁰⁴ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): p. 83.

¹⁰⁵ LINK, Luther (2002): p. 67.

¹⁰⁶ LANGE, Claudio (2009).

¹⁰⁷ CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003).

cuando son demonios tienen un significado claramente demoníaco. Asimismo es habitual la presencia de cabezas de todo tipo (humanos, demonios...) debajo de la figura principal, generalmente como ménsulas.

Fuentes escritas

Para el estudio de las figuras que forman parte del imaginario de la gárgola, disponemos de un gran número de fuentes escritas (autores clásicos, libros de viajes, obras mitológicas, bestiarios, textos sagrados, literatura...). No obstante, expondremos únicamente algunos ejemplos.

Referente a los animales, destacamos la *Historia de los animales* de Aristóteles. Sobre el águila y la serpiente –animales que vemos representados habitualmente en las gárgolas, sobre todo serpientes enroscadas a águilas u otros animales–, Aristóteles nos dice en el Libro IX, 609a: “El águila y la serpiente están en guerra permanente, pues el águila se alimenta de las serpientes”¹⁰⁸.

Claudio Eliano (siglo II), en su *Historia de los animales*, se ocupa de los animales cuya vida se desarrolla en los tres medios: tierra, aire y agua. El contenido de su obra no es invención o descubrimiento del autor, sino que toma material zoológico de autores anteriores. Frente a Aristóteles, Eliano resalta su gusto por lo fantástico. Sobre el macho cabrío y la lujuria de otros animales (Libro VII, 19):

“Lujuriosos son los mandriles y los machos cabríos, y hasta se dice que estos animales copulan con mujeres. También hay perros que se atrevieron con mujeres y de una mujer que se cuenta en Roma que hasta fue llevada a juicio por su marido acusada de adulterio, y en el juicio se comprobó que el adúltero era un perro”¹⁰⁹.

Sobre animales con multiplicidad de miembros (Libro XI, 40):

“Dice Apión, que en tiempos de Atotis, hijo de Menis, apareció una grulla con dos cabezas y que las cosas fueron bien en Egipto; y que en tiempos de otro rey, apareció un ave con cuatro cabezas y que el Nilo se desbordó como nunca y hubo una gran cosecha. Nicocreonte de Chipre consiguió una cierva con cuatro cuernos que ofreció al templo de Delfos. En el templo de Zeus hubo ovejas de cuatro y de tres cuernos. Yo mismo vi con mis propios ojos un buey sagrado de hasta cinco patas, con una pata en la paletilla. Estos fenómenos no están en consonancia con la Naturaleza”¹¹⁰.

En relación a los cuadrúpedos alados (Libro XII, 38): “Ha llegado a mis oídos que en la ciudad de Clazómenas hubo una cerda alada que asolaba los campos. Esto lo cuenta Artemón en su obra *Anales de los clazomenios*; y el propio campo de referencia se llama “Campo de la cerda alada”¹¹¹.

Sobre hombres con cabeza de animal (Libro XVI, 31), donde hace referencia a otras fuentes como Ctesias y Plinio. Ctesias en sus *Relatos de la India* dice que el pueblo de los “cinamolgos” (palabra que significa *ordeñadores de perras*. Son un pueblo de

¹⁰⁸ ARISTÓTELES (1990): p. 478.

¹⁰⁹ ELIANO, Claudio (1989): p. 294.

¹¹⁰ Ibid., Libro XI, 40: pp. 458-459.

¹¹¹ Ibid., Libro XII, 38: pp. 489-490.

Etiopía que según Plinio VI, 195, tienen “cabeza de perro”) cría millares de perros tan grandes como los perros hircanos¹¹².

Finalmente, en relación a animales de naturaleza mixta, en su Libro XVI, 29 nos dice:

“Empédocles, el filósofo naturalista, afirma que nacen algunos seres de naturaleza mixta, a causa de la combinación de sus dos formas respectivas pero que comprenden una sola unidad corporal: “Nacen infinidad de seres provistos de una cara por delante y de otra por detrás, y de un pecho por delante y de otro por detrás. (Eco de este pasaje ofrece el discurso de Aristófanes en el *Banquete* de Platón 189 e y 190). Otros con cuerpo de buey y testa de varón. Otros, por el contrario, surgen provistos de cuerpo de varón y testuz de buey: éstos de dos clases, unos con cuerpo de varón, y otros con cuerpo de mujer adornado con delicados miembros”¹¹³.

El *Physiologus* y demás bestiarios (Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon) son asimismo una importante fuente para los animales reales y fabulosos que se representan en las gárgolas. Sobre el onagro y el mono, el *Physiologus* XXV dice:

“El onagro es el diablo, porque cuando la noche (es decir, el pueblo de los gentiles) se hace igual al día, esto es, a los creyentes y a los profetas, entonces grita el onagro (el diablo). Y el simio, por esto mismo, asumió el papel del diablo: tuvo principio, pero carece de fin (es decir, de cola); al principio fue uno de los arcángeles, pero su fin se desconoce. Con razón, pues, el simio, que no tiene cola, carece de belleza; pues lo más vergonzoso es carecer de cola. Y lo mismo le ocurre al diablo, no tiene fin bueno”¹¹⁴.

En el Libro XVIII del *Livre des Propriétés des Choses* de Jean Corbechon se habla de animales cornudos, un rasgo habitual en las gárgolas:

“Toda bestia que posee cuernos tiene los pies partidos, excepto el unicornio, que tiene un cuerno en la frente y que tiene la pezuña entera como un caballo. Y todas las bestias cornudas tienen los cuernos vacíos en el interior, excepto el ciervo y el unicornio. Toda bestia cornuda tiene cuatro pies, excepto una serpiente de Egipto, llamada “cerastes”, que es cornuda”¹¹⁵.

Otra fuente a destacar para animales fabulosos y razas monstruosas son los libros de viajes (Mandeville, Marco Polo...). Jean de Mandeville en su *Libro de las maravillas del mundo* (siglo XIV) nos aporta algunas fuentes de interés. En el Libro I, XII dice:

“En Egipto, en las montañas altas un ermitaño contaba que en el desierto había un hombre con cuernos grandes y tajantes en la frente, cuerpo de hombre hasta la cintura y debajo cuerpo de cabra. Era criatura mortal y buscaba en el desierto su sustento”¹¹⁶.

En el Libro II, LXII dice:

“En la tierra de Vaquera hay animales llamados “hipotonies” que son medio hombre y medio caballo, y cuando cogen a una persona se la comen. También hay en esta tierra

¹¹² Ibid., Libro XVI, 31: p. 614.

¹¹³ Ibid., Libro XVI, 29: pp. 613-614.

¹¹⁴ *El Fisiólogo* (1971): pp. 65-66.

¹¹⁵ *Bestiaires du Moyen Âge. Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon*, Livre XVIII (1992): p. 248.

¹¹⁶ MANDEVILLE, Jean (1984): p. 36.

grifos, águila delante y detrás león, su cuerpo es mayor y más ancho que el león y más fuerte que cien águilas porque puede llevar en el pico un caballo y el caballero, o un par de bueyes, y los liga tan fuerte con las uñas como una cadena, porque tiene las uñas tan largas como un cuerno de buey, y con ellas hacen vasos y de las plumas arcos”¹¹⁷.

Sobre los monstruos tenemos la gran obra *Monstruos y prodigios* de Ambroise Paré (1509-1590). Sobre los gastrocéfalos dice: “El mismo año en que el gran rey Francisco firmó la paz con los suizos, nació en Alemania un monstruo con una cabeza en mitad del vientre; éste vivió hasta la edad adulta, y la cabeza tomaba alimento como la otra”¹¹⁸.

En relación a los antropomorfos, mitad humano mitad bestia, Paré argumenta:

“Hay monstruos que nacen con figura mitad de bestias y mitad humana, o totalmente semejantes a los animales, y son productos de los sodomitas y ateos que se aparean y alivian contra natura con las bestias, y de ahí nacen diversos monstruos repugnantes y muy horribles de ver y de comentar; sin embargo, lo vergonzoso reside en el hecho, y no en las palabras, y cuando se hace, es cosa muy desdichada y abominable, y un gran horror que el hombre y la mujer se mezclen y apareen con las bestias; por ello, algunos nacen medio hombres y medio animales”¹¹⁹.

“En el año 1110, una cerda parió, en un arrabal de Lieja, un cerdo que tenía cabeza y rostro de hombre, así como las manos y los pies; el resto era como el de un puerco”¹²⁰.

La literatura también es una fuente a destacar para la iconografía de las gárgolas. En relación a la figura del demonio, Dante en su *Infierno* dice:

De acá, de allá, sobre la oscura roca,
unos diablos cornudos flagelaban
sus espaldas con furia y saña loca
(Canto XVIII, 34-36¹²¹).

¡Era fiero su aspecto, e imponente!
Y, con sus alas y sus pies ligeros,
¡qué horrible parecióme de repente!
(Canto XXI, 31-33¹²²).

Allí mi mente se quedó perpleja,
pues tenía tres caras en la testa.
Una delante, y ésa era bermeja;
las otras dos uníanse con ésta
por encima de una y otra paletilla
y se juntaban en la misma cresta:
la diestra era entre blanca y amarilla;
la siniestra, del tinte que declara
el que del Nilo se tostó a la orilla.
Dos alas grandes bajo cada cara,
que a pájaro tamaño convenían

¹¹⁷ Ibid., Libro II, LXII: pp. 163-164.

¹¹⁸ PARÉ, Ambroise (2000): p. 32.

¹¹⁹ Ibid., p. 64.

¹²⁰ Ibid., p. 66.

¹²¹ ALIGHIERI, Dante (1982): p. 193.

¹²² Ibid., p. 225.

–tales velas jamás un barco izara–,
 de murciélago eran; carecían
 de plumas, y a la vez aleteaban
 de modo que tres vientos producían
 que el agua del Cocito congelaban;
 de seis ojos sus lágrimas brotando,
 con su sangrienta baba se mezclaban.
 Con cada boca estaba triturando
 a un pecador, como una agramadera,
 a los tres de igual forma castigando.
 (Canto XXXIV, 37-57¹²³).

Por último, una fuente destacable sobre la belleza o fealdad y en especial referente a los gestos y rasgos humanos, es la *Physiognomy* del político, aristócrata e intelectual Polemon de Laodicea (h. 88-144). Él no fue el primero en escribir sobre la fisonomía, ya que conocemos otra *Physiognomy* de un tal Pseudo-Aristóteles, autor del trabajo de fisonomía más importante escrito en la Antigüedad. La obra de Polemon es un texto sobre la apariencia física de la gente. Se trata de una obra en la que se relacionan caracteres determinados del ser humano con rasgos fisonómicos precisos:

En la ciudad de Perge (Pamphylia, Asia Menor) las mujeres iban tapadas salvo ojos y nariz. Una mujer entró en el templo de Artemisa y Polemon dijo que en ese instante el demonio había descendido y entrado en ella y, al comentárselo a otra persona, esta se sorprendió de que la juzgase sólo con verle los ojos y la nariz. Polemon describe los rasgos que le permitieron asegurarlo: nariz y ventanas de ésta oscuras y con signo de preocupación, ojos más abiertos que la media de la gente que se iban haciendo grises, y movimiento de la cabeza y choque de pies.

Tobillos largos y velludos como las bestias indica falta de conocimiento y maldad; mucho pelo en el cuerpo revela estupidez y malicia; cuello largo, ojos claros... indica cobardía; rasgos angulosos, debilidad en rodillas, cuerpo larguirucho... son signos de estupidez y del demonio¹²⁴.

Temas afines

Imágenes y temas afines a las figuras de las gárgolas los hallamos en todas las manifestaciones del arte marginal. Bajo la denominación de *iconografía marginal* pueden designarse aquellos temas y motivos que se desarrollan en un espacio descentralizado, al margen de la iconografía que predomina, y que constituyen un discurso que se relaciona con la misma o es totalmente independiente. Es asimismo muy interesante observar que, tanto en los márgenes de los manuscritos como en la escultura (capiteles, artesonado, canecillos, arquivoltas, ménsulas, claves, gárgolas, misericordias, etc.), se desarrollan los mismos temas en un lugar conceptualmente similar pero con técnicas artísticas diversas¹²⁵.

Una iconografía marginal sorprendente, en la que destacan sobre todo los canecillos románicos con su enorme y fascinante catálogo de animales y monstruos, un bestiario en piedra de cuya fuente seguramente ha bebido el imaginario de las gárgolas.

¹²³ Ibid., pp. 379 y 381.

¹²⁴ SWAIN, Simon (ed.) (2007): pp. 433-457.

¹²⁵ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): p. 36.

Las imágenes de las misericordias de las sillerías de coro también están muy relacionadas con las de las gárgolas. En éstas vemos representados animales, monstruos, demonios, clérigos, brujas, etc., un repertorio muy semejante al de las misericordias y vinculado a conceptos como el pecado, la maldad o lo demoníaco. En las misericordias vemos una gran colección de seres fabulosos, como dice Mateo Gómez, “tan difíciles de identificar como de atribuirles un concreto significado”. Su aspecto horrible, con gestos de voracidad, y su relación con animales con simbolismo de vicios y pecados, justifica que se les dé un significado de maldad, identificándolos con la muerte y lo demoníaco¹²⁶. Los temas más representados en sillerías son los de frailes borrachos, licenciosos y metamorfoseados en animales que simbolizan diversos vicios¹²⁷.

Finalmente, relacionado también con la imaginería de las gárgolas tenemos, en el arte del grabado, las portadas orladas y la emblemática. En las orlas aparece, como en los márgenes de los manuscritos, una decoración fantástica y exuberante: animales, monstruos, flores y plantas, demonios, u ornamentación geométrica.

A modo de conclusión

Seres mitológicos, humanos, demonios, monstruos, animales... Imágenes del gótico tardío –y en algunos casos del primer Renacimiento– que vemos en la iconografía de las gárgolas. Figuras de una gran belleza escultórica e iconográfica, algunas con una sorprendente esbeltez, sobrepasando el metro de longitud, dando la sensación de que se van a deslizar o a escapar de los muros.

En el entorno hispano destacamos la extraordinaria labra de muchas de sus gárgolas. Lo vemos por ejemplo en catedrales como la de Salamanca, concretamente en sus monstruos vegetales con su frondosidad labrada de forma detallada y minuciosa que recuerda la talla de los orfebres del incipiente plateresco; y en los demonios de los arbotantes, figuras soberbias y con detalles espeluznantes. O también en las gárgolas de la catedral de Burgos con su gran expresividad y volumen, o en las del claustro de la catedral de León con figuras de enorme plasticidad. Esculturas realizadas por magníficos escultores que evidencian que estamos ante verdaderas obras de arte.

En cuanto al simbolismo de este amplio y extravagante repertorio de criaturas que decoran los canalones de desagüe, muchos autores han especulado acerca del significado de estos seres variopintos y terroríficos, seres que sin duda propician todo tipo de hipótesis. Tras analizar las diversas teorías, prevalece en buena medida la tesis de gárgola como *drôlerie* (Gombrich, Cirlot, Fernández Ruiz)¹²⁸. Como en los márgenes, la gárgola aparece como una *drôlerie*, es decir, como una singularidad o una bufonada que, al igual que adorna los textos adorna los edificios, utilizando imágenes relacionadas con los factores históricos, sociales, morales o psicológicos que formaban parte del imaginario colectivo de la Edad Media: seres heredados de la mitología y la Antigüedad, miedo a la muerte y al demonio, vicios y virtudes, bestiarios, enciclopedias que empezaban a surgir, ámbito de las brujas, interés por la ciencia, etc.

¹²⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): p. 39.

¹²⁷ Ibid., p. 251.

¹²⁸ Referencias sobre la idea de gárgola como *drôlerie* de estos tres autores en: CIRLOT, Victoria (1990): pp. 175-182; FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz (2004): pp. 76 y 79; GOMBRICH, Ernst Hans (1999): p. 276.

No obstante, aunque no encontramos, al menos hasta hoy, una justificación compatible con la idea de atribuir a estas figuras fascinantes y en muchos casos enigmáticas ninguna vinculación o significación esotérica, no cabe duda de que resulta sorprendente el hecho de que algunas gárgolas ubicadas en lugares recónditos, en donde es imposible que puedan ser vistas desde la vía pública, salvo que accedas a los tejados y te internes a veces por zonas incluso peligrosas o de imposible acceso, sean gárgolas de una belleza formal e iconográfica extraordinarias y además con una coherencia u ordenación tipológica y formal acorde con el resto de gárgolas visibles.

Esto hace que nos replanteemos en cierta medida la idea de gárgola únicamente como *drôlerie*, ya que este tipo de adorno implica un acompañamiento, una imagen de algo como representación realizada por un artista para ser vista y por tanto merecedora de su contemplación, y en este caso estas gárgolas están ocultas y fuera de nuestro alcance visual, siendo de alguna manera ignoradas y desconocidas. Cabe por ello la posibilidad de que estas figuras encierren un significado simbólico oculto que otros autores ya han tratado de elucidar. Este posible simbolismo nos lleva a la idea de gárgola *visible e invisible*, una antonimia no atribuible en este caso ya que la gárgola alejada, aunque no es visible, tampoco es invisible ya que es visible simbólicamente. Su visibilidad está latente, es implícita. La gárgola oculta a nuestros ojos está contenida, cobijada y formando parte del significado simbólico de todo el conjunto. Esto lo hemos comprobado en algunas gárgolas de las catedrales castellano-leonesas, donde hemos descubierto figuras que no se ven desde la vía pública y sin embargo mantienen la tipología del resto del costado o fachada, como por ejemplo las gárgolas de la parte oculta del exterior de la cabecera de Ávila, o algún demonio del cimborrio de Burgos.

Aunque no podemos hablar propiamente de un programa iconográfico, se trata de un conjunto reflexionado y ejecutado por los maestros de la piedra, arquitectos y escultores, cuyas canterías estaban estrechamente ligadas, y que buscaron no sólo la armonía arquitectónica sino quizás una significación y una trascendencia más allá de lo puramente estético y formal.

Con respecto a la autoría, la gárgola es un magnífico reflejo de la libertad creativa del escultor y de su ilimitada imaginación. La incontable combinación de formas y seres es una espléndida muestra de creatividad artística. Las representaciones de gárgolas con todo tipo de criaturas y demonios, repletas de detalles fascinantes, escalofriantes y de una imaginación excesiva, sólo pueden reflejar un estado anímico del escultor de absoluto desahogo e incluso atrevimiento.

En la escultura monumental del gótico tardío, época en la que los escultores empezaban a despuntar y a tomar conciencia de su profesión, donde ya vemos representaciones de escultores trabajando con sus utensilios, la profesión de escultor, aunque propia y única, iba siempre unida a una obra arquitectónica, y generalmente estaban sometidos a unos programas iconográficos establecidos. No obstante, en el caso de las gárgolas, bien podríamos afirmar que estamos ante un ejemplo de autodeterminación o autonomía artística por parte de los escultores debido a esa enorme creatividad e imaginación.

El haber tenido acceso a las gárgolas desde cerca y haber podido observar detalles que no se pueden apreciar de lejos, nos permite destacar un aspecto importante y que llama la atención. Se trata del detallismo y la perfección en la talla de los animales (reales y fabulosos), muchas veces con anatomías increíblemente perfectas. Esto queda patente en

algunas gárgolas de las catedrales castellano-leonesas (Salamanca, León, Burgos). Aparentemente este hecho revela que los escultores de gárgolas de estas catedrales debían consultar los bestiarios y la literatura para los seres fabulosos y mitológicos, y tratados de zoología para la anatomía animal –materia que pertenecía a las enciclopedias que ilustraban no solo sobre zoología sino sobre anatomía humana y botánica–. Esto podría estar indicándonos que estos escultores eran conocedores de este tipo de libros y manuales.

La gárgola, dejando aparte su funcionalidad, es pura imagen. Provoca sentimientos y emociones al contemplarla, y es arte, expresión, belleza o fealdad. Las gárgolas están cambiando continuamente, transformándose ante nuestros ojos a través de los siglos. En ellas constatamos que la piedra habla y nos desvela a través de la forma, la textura, el desgaste, el estilo, o la propia figura y sus diversas partes, una época con sus modalidades artísticas, su talante y maneras de pensar y vivir.

Bibliografía

AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1998): “Monstruos y mitos: las Gorgonas en el Mediterráneo occidental”, *Revista de Arqueología*, nº 207, pp. 22-31.

ALIGHIERI, Dante (1982): *Comedia. Infierno*. Seix Barral, Barcelona.

ARISTÓTELES (1990): *Historia de los animales*. Ed. J. Vara Donado, Akal, Madrid.

AZCÁRATE, José María (1948): “El tema iconográfico del salvaje”, *Archivo Español de Arte*, vol. XXI, nº 81, pp. 81-99.

BAJTIN, Mijaíl (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.

BALTRUŠAITIS, Jurgis (1987): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.

BASFORD, Kathleen (2004): *The Green Man*. D.S. Brewer, Nueva York.

Bestiaires du Moyen Âge. Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Jean Corbechon (1992). Ed. G. Bianciotto, Éditions Stock, París.

BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Cátedra, Madrid.

BOTO VARELA, Gerardo (2001): *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Abadía de Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de Silos.

BRIDAHAM, Lester Burbank (1969): *Gargoyles, Chimères and the Grotesque in French Gothic Sculpture*. Da Capo Press, Nueva York.

BRIDAHAM, Lester Burbank (2006): *The Gargoyle Book. 572 examples from Gothic Architecture*. Dover Publications, Nueva York.

CALLE CALLE, Francisco Vicente (2003): “Notas sobre algunas gárgolas de la Catedral de Plasencia”. En: *XXXII Coloquios Históricos de Extremadura*. <http://www.chdetrujillo.com/notas-sobre-algunas-gargolas-de-la-catedral-de-plasencia/>

- CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Akal, Madrid.
- CAMILLE, Michael (2008): *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Reaktion Books, Londres.
- CAMILLE, Michael (2009): *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*. The University of Chicago Press, Chicago – Londres.
- CIRLOT, Victoria (1990): “La estética de lo monstruoso en la Edad Media”, *Revista de Literatura Medieval*, II, pp. 175-182.
- CIRLOT, Victoria; GARÍ, Blanca (2008): *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Siruela, Madrid.
- DELACAMPAGNE, Ariane y Christian (2005): *Animales extraños y fabulosos. Un bestiario fantástico en el arte*. Casariego, Madrid.
- DURAND, Gilbert (1969): *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*. Bordas, París.
- ELIANO, Claudio (1989): *Historia de los animales*. Ed. J. Vara Donado, Akal, Madrid.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.
- DELGADO LINACERO, Cristina (1996): *El toro en el Mediterráneo: análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Simancas ediciones, Valladolid.
- DÍEZ GIMÉNEZ, José Luis (2015): “El halcón en Al-Andalus”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, pp. 33-53.
- DUBY, Georges (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza, Madrid.
- El Fisiólogo. Bestiario Medieval (Physiologus latinus. Versio Y)* (1971). Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz (2004): *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de València, Valencia.
- FOCILLON, Henri (1966): *El año mil*. Alianza Editorial, Madrid.
- FREEDBERG, David (2010): *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009): “El león”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 33-46.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1999): *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Debate, Madrid.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval / Ertaroko Artearen Historiari Buruzko Ikertegia, Bilbao.

- GÓMEZ LUCAS, David (2002): “Introducción al dios Bes: de Oriente a Occidente”. En: *Ex oriente lux: las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*. Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 87-122.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): “La iconografía de la serpiente”, *Revista de Arqueología*, nº 255, pp. 44-51.
- GRIVOT, Denis (1960): *Le diable dans la cathédrale*. Éditions Morel, París.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1999): “Hacia una historia de la figuración marginal”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXII, nº 285, pp. 53-66.
- HARDING, Mike (1998): *A Little Book of the Green Man*. Aurium Press, Londres.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal, Madrid.
- KENAAN-KEDAR, Nurith (1995): *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*. Scholar Press and Ashgate Publishing Company, Hants – Vermont.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacobus (2006): *Malleus Maleficarum = El martillo de los brujos*. Reditar Libros, Barcelona.
- LANGE, Claudio (2009): “La clave anti-islámica. Ideas sobre marginación icónica y semántica”. En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 115-127.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- LECOUTEUX, Claude (2005): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: historia del Doble*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- LINK, Luther (2002): *El Diablo. Una máscara sin rostro*. Síntesis, Madrid.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid.
- MANDEVILLE, Jean (1984): *Libro de las maravillas del mundo*. Ed. G. Santonja, Visor, Madrid.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 43-49.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- Matrimonio y sexualidad: normas, prácticas y transgresiones en la Edad Media y principios de la Época Moderna* (2003), número monográfico de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33/1.
- MONREAL CASAMAYOR, Manuel (2006): “De sermone heráldico II: el águila”, *Emblemata*, nº 12, pp. 289-329.

- MORALES BAENA, Ana María (1995): *Las gárgolas del claustro del monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Pintura-Restauración, Facultad de Bellas Artes.
- NOËL, Jean François (1991): *Diccionario de Mitología Universal*. Ed. Francesc-Lluís Cardona, Edicomunicación, Barcelona, vols. I y II.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013): “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, pp. 41-55.
- PARÉ, Ambroise (2000): *Monstruos y prodigios*. Siruela, Madrid.
- PASTOUREAU, Michel (1990): “Le bestiaire iconographique du diable: animaux, formes, pelages, couleurs”. En: *Démons et merveilles au Moyen Âge, Actes du IV^e Colloque International du Centre d’Études Médiévales de Nice*. Université de Nice-Sophia Antipolis, Niza.
- PINEDO, Ramiro de (1930): *El simbolismo en la escultura medieval española*. Espasa-Calpe, Madrid.
- PORFIRIO (1992), *Vida de Plotino*; PLOTINO (1992), *Enéadas I-II*. Ed. Jesús Igal, Editorial Gredos, Madrid.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo I/vol. I, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- REBOLD BENTON, Janetta (1996): “Gargoyles: Animal Imagery and Artistic Individuality in Medieval Art”. En: *Animals in the Middle Age. A Book of Essays*. Routledge, Nueva York, pp. 147-165.
- REBOLD BENTON, Janetta (1997): *Holy Terrors. Gargoyles on medieval buildings*. Abbeville Press, Nueva York.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2000): “Las gárgolas de la Torre de la Iglesia de Colmenar Viejo”, *Cuadernos de Estudios*, año XI, nº 13, pp. 125-135.
- SAN AGUSTÍN (1965): *Obras de San Agustín XVII. La Ciudad de Dios*. Ed. José Morán, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, vol. 2, libros XIII-XXII.
- SAN ISIDORO (1982): *Etimologías*. Ed. José Oroz Reta, Manuel A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, tomo II, libros XI-XX.
- SHERIDAN, Ronald; ROSS, Anne (1975): *Grotesques and Gargoyles. Paganism in the Medieval Church*. David & Charles, Newton Abbot, Londres.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): “El grifo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, pp. 45-65.
- SWAIN, Simon (ed.) (2007): *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon’s Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford University Press Inc., Nueva York.
- TRUE GASCH, Wendy (2003): *Guide to Gargoyles and Other Grotesques*. Washington National Cathedral, Washington.
- VELÁZQUEZ BRIEVA, Francisca (2002): “Consideraciones acerca de la evolución iconográfica del dios Bes”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, nº 12, p. 159.

VERDON, Jean (2008): *El amor en la Edad Media: La carne, el sexo y el sentimiento*. Paidós, Barcelona.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1967): *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement, Inspecteur-Général des Édifices Diocésains*. Ed. F. de Nobele Libraire, París, tomo VI.

WILLIAMSON, Paul (1997): *Escultura Gótica. 1140-1300*. Cátedra, Madrid.

WIRTH, Jean (2008): *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Librairie Droz, Ginebra.

YÁÑEZ MARTÍN, María Begoña (2014): *La gárgola gótica como objeto de estudio y su proyección sobre la cultura actual. Una experiencia didáctico-visual significativa*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

ACERCA DE LA ILUSTRACIONES DEL ARTÍCULO:

La referencia cronológica proporcionada en los pies de foto es aproximada. Dos son los factores principales que dificultan conocer la datación exacta de las gárgolas. Por una parte, la escasez en general de bibliografía y documentación que las feche. Y por otra, la dificultad para distinguir a veces las gárgolas medievales o renacentistas de las neogóticas. Las gárgolas evolucionan a través del tiempo. A causa de la gran cantidad de deterioros y de la eliminación o desaparición de figuras, las gárgolas han sufrido todo tipo de reconstrucciones y restauraciones en muchos casos anacrónicas y obviando por tanto el propio contexto. Para establecer una cronología aproximada hay que tener en cuenta la datación de la construcción del edificio, concretamente de cada costado; las similitudes formales e iconográficas con el resto de gárgolas del mismo edificio o de la zona; el estado de la piedra, añadidos posteriores y anacronismos; y la talla y tipología propias de la época.



◀ Fig. 1. Demonio. Catedral de Palencia, costado meridional, siglos XV-XVII.



▶ Fig. 2. Bicéfalo. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1520.

[Fotos: Jordi Custodio]



◀ Fig. 3. Demonio. Catedral de León, claustro, siglo XVI.



▶ Fig. 4. Demonio. Catedral de Astorga (León), costado oriental, c. 1550-1557.

[Fotos: Jordi Custodio]



Fig. 5. León. Catedral de Burgos, torre meridional, siglo XIV.

[Foto: Jordi Custodio]



◀ Fig. 6. Águila. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1520.

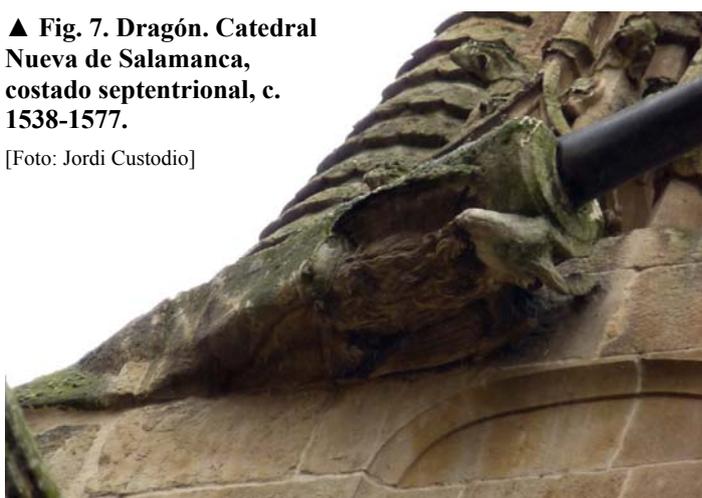
▼ Fig. 8. Perro alado. Convento de las Úrsulas de Salamanca, cabecera, finales del siglo XV.

[Fotos: Jordi Custodio]



▲ Fig. 7. Dragón. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

[Foto: Jordi Custodio]



▲ Fig. 9. Demonio macho cabrío. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

► Fig. 10. Demonio con pechos de mujer. Catedral de Burgos, cimborrio, c. 1560-1576.

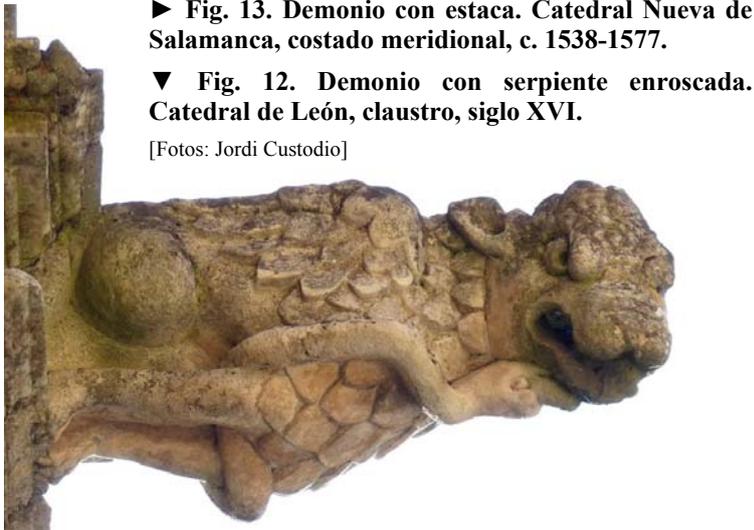
[Fotos: Jordi Custodio]





◀ Fig. 11. Demonio gastrocéfalo. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

[Foto: Jordi Custodio]



▶ Fig. 13. Demonio con estaca. Catedral Nueva de Salamanca, costado meridional, c. 1538-1577.

▼ Fig. 12. Demonio con serpiente enroscada. Catedral de León, claustro, siglo XVI.

[Fotos: Jordi Custodio]



▲ Fig. 15. Antropomorfo-máscara. Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), cabecera, mediados del siglo XVI.

◀ Fig. 14. Monstruo vegetal-máscara. Catedral Nueva de Salamanca, costado septentrional, c. 1538-1577.

[Fotos: Jordi Custodio]



Fig. 16. Antropomorfo. Casa de las Conchas, Salamanca, patio interior, finales del siglo XV – principios del siglo XVI.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 17. Músico. Convento de las Úrsulas, Salamanca, cabecera, finales del siglo XV.

[Foto: Jordi Custodio]



◀ Fig. 18. Hombre tirándose de la boca. Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), cabecera, mediados del siglo XVI.

[Foto: Jordi Custodio]

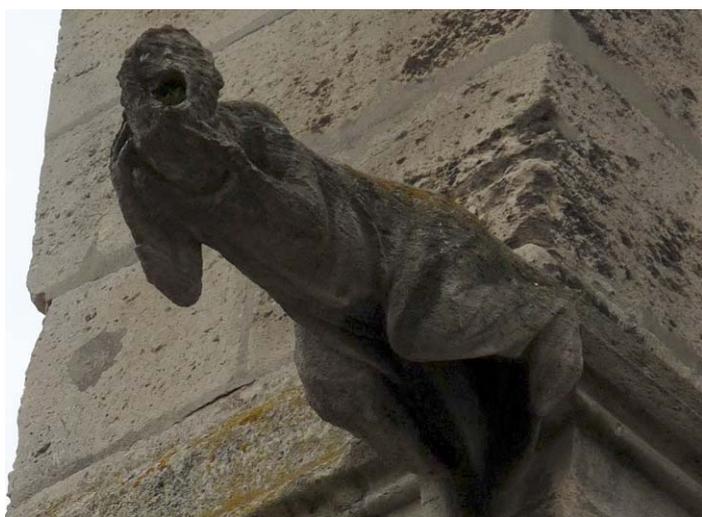


Fig. 20. Hombre gritando. Catedral de Burdeos (Francia), cronología dudosa.

[Foto: Jordi Custodio]

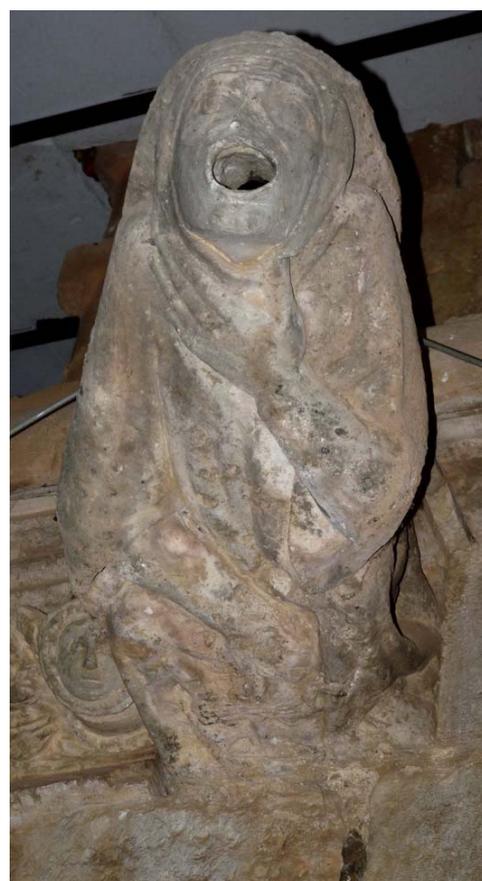


Fig. 19. Mujer con mano en la garganta. Catedral de Burgo de Osma (Soria), costado septentrional, siglo XII.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 21. Doccione. Catedral de Milán (Italia), cronología dudosa.

[Foto: Dolores Custodio]



Fig. 22. Doccione. Catedral de Burdeos (Francia), cronología dudosa.

[Foto: Jordi Custodio]



Fig. 23. Águila bicéfala. Catedral de Ávila, costado septentrional, mediados del siglo XVI.

[Foto: Jordi Custodio]

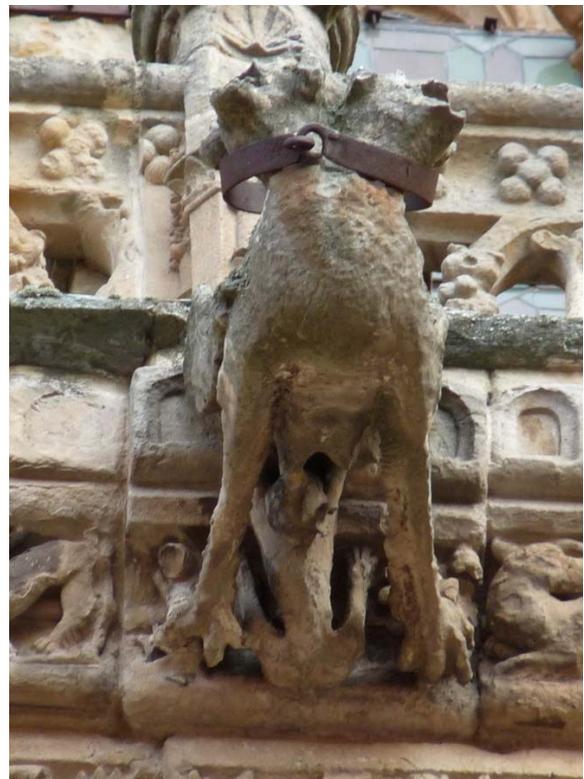


Fig. 24. Demonio bicéfalo con criaturilla mamando. Catedral Nueva de Salamanca, costado occidental, siglos XVI-XVIII.

[Foto: Jordi Custodio]

NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA DEL MARTIRIO DE SAN BERNARDO DE ALZIRA: A PROPÓSITO DE LA TABLA HOMÓNIMA DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA*

Borja FRANCO LLOPIS

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Departamento de Historia del Arte
bfranco@geo.uned.es

Recibido: 5/12/2016
Aceptado: 15/12/2016

Resumen: La intención del presente artículo es, por una parte, analizar la iconografía del santo converso Bernardo de Alzira y Carlet, así como la de sus hermanas mártires a través de la tabla del gótico internacional conservada en el Museo de la Catedral de Valencia obra de Antonio Peris. Y, por otra, la de reflexionar sobre la representación de la alteridad religiosa en este tipo de representación.

Palabras clave: Musulmanes; Bernardo; martirio; Valencia.

Abstract: The present article aims, on the one hand, to analyse the iconography of the convert Saint Bernardo de Alzira y Carlet, as well as that of his martyred sisters, through the study of Antonio Peris's Gothic panel painting preserved in the Cathedral Museum of Valencia; and, on the other hand, to reflect on the representation of religious otherness in this kind of images.

Key words: Muslims; Bernard; Martyrdom; Valencia.

Introducción

Desde los primeros años del siglo XXI, se ha producido un creciente interés en el estudio del uso del arte en la conversión y evangelización de los musulmanes o moriscos en la Península Ibérica durante los últimos años de la Baja Edad Media y los inicios de la Moderna. El conocimiento y análisis de las estrategias utilizadas para tal fin, aspectos tratados por Pereda en el caso granadino¹ y Franco en el valenciano², se ha ido combinando con el sugestivo acercamiento a la imagen del “otro”, asunto que desde el punto de vista literario presentaba una larga tradición historiográfica, pero que en los estudios de historia del arte ha vivido su renacer también en las últimas dos décadas³. Dentro de este marco conceptual inscribimos el presente texto, dedicado a la iconografía de san Bernardo de Alzira, santo de origen musulmán, destacado ejemplo de la conversión

* Este trabajo se ha realizado gracias a la ayuda para la investigación para temas mudéjares y moriscos del Instituto de Estudios Turolenses, así como dentro del marco del Proyecto de Investigación HAR2016-80354-P. “Antes del orientalismo: Las imágenes del musulmán en la Península Ibérica (siglos XV-XVII) y sus conexiones mediterráneas” (Investigador Principal: Borja Franco).

¹ PEREDA, Felipe (2007a); PEREDA, Felipe (2007b).

² FRANCO, Borja (2009); FRANCO, Borja (2008).

³ El numeroso catálogo de publicaciones que tratan este tema es largo para listar a pie de página. Sobre él hemos trabajado en: FRANCO, Borja (2016); FRANCO, Borja (en prensa).

al cristianismo en el mundo medieval. Para tal fin nos centraremos principalmente en una pequeña tabla conservada en el Museo de la Catedral de Valencia (Fig. 1), que formaría parte de un retablo de mayores dimensiones, y cuya representación nos permitirá reflexionar, por un lado, sobre la dificultad de analizar estudios de caso partiendo de clichés establecidos, esto es, del error historiográfico que presenta el estudio del otro a través de una imperiosa necesidad de buscar rasgos físicos en los personajes que los estereotipen y con ello definan; y, por otra, la presumible ausencia de representaciones de este santo durante las campañas de conversión de los moriscos valencianos, cuando podría haber servido de *exemplum* para tal fin, pues hasta la representación que realizó Francisco Ribalta para el retablo de San Jaime de Algemesí (1603) pocas imágenes se conservan o tenemos noticias que fueran producidas con dicha iconografía y con ese uso.

Atribución y breve estado de la cuestión sobre la pieza

Poco se ha avanzado en el conocimiento de este magnífico temple sobre tabla del gótico internacional, obra de Antonio Peris, desde que Hériard Dubreil publicara en 1975 unas breves referencias al mismo en sus estudios sobre el arte de los siglos XIII y XIV en Valencia⁴. Ni tan siquiera su exposición en la muestra de la *Luz de las imágenes* de 1999 pudo aportar nueva luz al respecto⁵. En su texto, el autor anteriormente citado, nos indica que pertenecería a una capilla de la seo valentina dedicada en el siglo XIV a San Bernardo (anteriormente a San Gregorio) y cuyo propietario fue Bernard Copons, patrocinador también de su retablo, del que solo se conserva esta tabla. La fecha de signatura del mismo es el 12 de octubre de 1419. Estos datos permitieron la atribución al pintor obrador de Antonio Peris, desmintiendo la filiación realizada años atrás por Saralegui al Maestro de l'Olleria⁶. En el contrato publicado por Cerveró Gomis⁷, que sirvió para la redacción del artículo de Hériard Dubreil, se especifica que en dicho retablo debía ser pintadas escenas de la vida de san Gregorio y san Bernardo por un precio de 45 florines de Aragón⁸.

El asunto aquí representado, el de san Bernardo y sus hermanas, María y Gracia, ha sido estudiado, principalmente, por la historiografía local de Alzira y Carlet, dos localidades valencianas de las cuales son santos patronos, pues en dicho territorio se produjo el martirio de dichos personajes⁹. Más allá de estas referencias, que citaremos a

⁴ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu (1975): pp. 15-16.

⁵ *La Luz de las Imágenes* (1999): vol. 2, ficha 120, pp. 344-345. Tampoco aporta mucho al respecto la ficha catalográfica redactada por Gómez Frechina en otra publicación similar del mismo año. Vid. GÓMEZ FRECHINA, José (2009): pp. 100-101.

⁶ SARALEGUI, Leandro de (1942).

⁷ CERVERÓ GOMIS, Luis (1963): pp. 144-145. Cerveró indica que el precio es de 45 florines más 25 al acabar la obra, pero la nueva relectura del documento realizada por el grupo formado por Tolosa, Aliaga, Rusconi y Company ha determinado que 45 sería el precio final dividido en dos pagas de 20 más 25. Vid. TOLOSA, Lluïsa y otros (2011): pp. 547-548.

⁸ Sobre esta obra se han publicado referencias breves también en: CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1987): p. 66.

⁹ El investigador que más detalladamente ha trabajado la figura de Bernardo Mártir y sus hermanas es el alzireño Bernat Montagud, tanto en libros dedicados al santo como en otros de carácter divulgativo sobre el patrimonio de la ciudad. Debido a su naturaleza, a pesar de servirnos como base para el presente estudio, carecen de referencias completas a las fuentes textuales, dándose una visión sesgada de la iconografía estudiada.

continuación, y algunos estudios parciales de Carrasgo Urgoiti¹⁰, de los que también hablaremos, poco ha trascendido al ámbito nacional, quedándose en una historia vinculada a unos santos locales, si bien su importancia, relacionada con el asunto de la conversión del Islam al cristianismo, es un claro ejemplo de permeabilidad social¹¹ que no ha sido explotado por los investigadores que se han dedicado a dicho asunto.

Breve biografía del santo

Ahmed ibn Al-Mansur (más conocido como Amete en la mayor parte de las fuentes textuales), nació hacia el año 1135 en Pintarrafes (o Pintarrafecs) una pequeña localidad cerca de Carlet perteneciente a la jurisdicción de Alzira, siendo hijo del emir de la taifa de Carlet, conocido como Al-Mansur o Al-Manzor. Su educación se desarrolló en la corte del rey de la taifa de Balansiya (Valencia). El primer dato conocido de su vida se fecha en 1156 cuando fue enviado por el rey musulmán como embajador a la corte catalano-aragonesa de Barcelona para negociar con Ramón Berenguer IV la liberación de unos prisioneros de guerra, hecho que no consiguió. En su camino de vuelta, perdido por la montaña, un coro angelical lo llevó hasta el monasterio de Santa María de Poblet. Atraído por la monumentalidad de la fábrica, pidió alojamiento y allí comenzó su conversión, que se fraguó primero con la despedida de su criado y, después, con la participación activa en las actividades del cenobio. En dicho lugar fue bautizado como Bernardo y pronto ordenado monje de la congregación, decidiendo dedicarse a predicar la palabra de Dios y convertir a otros musulmanes. Para tal fin visitó a una tía suya en Lérida, su primera “conquista” como monje, ya que rechazó la fe musulmana para abrazar el cristianismo. Tras ello, en 1181 volvería a su ciudad para intentar convertir a su familia. El hecho de que volviera como cristiano no sentó nada bien a sus congéneres, y tan solo consiguió dicho fin con sus dos hermanas, Zaida y Zoraida, que fueron bautizadas como María y Gracia. Su hermano, heredero del trono, al saber que también Zaida y Zoraida habían sucumbido a las prédicas de Bernardo mandó capturarlos, por traicionar a su familia y a su fe. Intuyendo que algo así sucedería, estos se habían dado previamente a la fuga para, una vez tomada distancia de sus congéneres, continuar su labor evangelizadora. Es aquí, en esta huida, donde comienza la escena de martirio que se representa en la tabla que nos ocupa, que describiremos a continuación con mayor detalle.

Los tres futuros santos fueron descubiertos llegando a Alzira por un barquero que buscaba la recompensa ofrecida por el príncipe de Carlet. Avisando a Almanzor, este llegó y arrojó a Bernardo una lanza que por obra divina no le alcanzó, sino que impactó con una piedra, cuya marca ha sido venerada desde entonces. Almanzor, sorprendido por este hecho, intentó de nuevo convencerlo y ofrecerle clemencia si volvía a la fe islámica, promesa que fue rechazada. Ante tal negativa, mandó el príncipe musulmán que lo maniatasen fuertemente y que los guiasen al paradero donde permanecían Gracia y María. Durante este trayecto, que los cronistas y hagiógrafos comparan con el calvario de Cristo, el santo fue escupido, insultado y flagelado con varas y ramas de zarzales, improperios que aceptaba pensando en la Pasión del Salvador. Sus hermanas, al verlo en tal estado, lo estrecharon entre sus brazos, y criticaron el trato vejatorio de su hermano. Fue entonces cuando los verdugos tras una señal de Almanzor ataron los brazos de Bernardo a un árbol, hecho que alegró al santo al tener forma de cruz, dando gracias al Señor. No fue su

¹⁰ CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996).

¹¹ Este término es acuñado, vinculado con los personajes citados, por RUCQUOI, Adeline (2013): p. 150.

hermano el que le dio la estocada con un clavo en la frente maniatado, sino el propio barquero, con los útiles que guardaba para reparar sus naves. Fueron necesarios diversos golpes para que finalmente falleciera el santo tras clamar en voz alta su adhesión a la fe cristiana y alentar a sus hermanas a no reconvertirse. Muerto Bernardo, creyó Almanzor que ya le sería fácil reducir a sus hermanas a sus deseos y comenzó para eso una larga serie de ofrecimientos. Todo fue inútil. Entonces Almanzor mandó acuchillar a las mártires, quienes, como su hermano, dieron gracias a Dios por la virtud de morir como cristianas. Sus cuerpos fueron enterrados por los mozárabes en los arrabales de Alzira. Años más tarde, las huestes de Jaime I, al encontrarlos, tras la conquista de esta ciudad (1242), mandó construir en su memoria una ermita en el lugar de martirio de los tres hermanos, si bien más tarde sus reliquias fueron escondidas por miedo a que fueran profanadas por los musulmanes. No fue hasta 1599 cuando estas se recuperaron, y en 1603, gracias a las gestiones de Felipe III fueron trasladadas a Poblet, si bien debido al malestar que suscitó este hecho se decidieron repartir entre Carlet (ciudad natal de los santos), el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia –bajo el patrocinio del Arzobispo San Juan de Ribera, uno de los máximos coleccionistas de este tipo de elementos sacros–, y Alzira, donde fueron profanadas en la Guerra Civil. Todo este proceso fue narrado por Jaime Bleda, uno de los más conocidos apologistas de la expulsión morisca en su *Corónica de los moros* (1618) como ejemplo de cómo debió de ser la conversión de los musulmanes pero que según él, por desgracia, no sucedió así por la intransigencia política y religiosa de este pueblo.

Fuentes para el estudio iconográfico de la obra

Poseemos pocas referencias coetáneas al hecho referidas al martirio de estos santos en o, incluso, del momento en el que se pintó la tabla que nos ocupa. Algunos autores como Ángel Fabra¹² han realizado la tarea de enumerarlas dependiendo de su idioma o tipología. Esta tría previa nos es útil a la hora de buscar las distintas narraciones que en dichos textos se dan, así como las mínimas diferencias en los detalles en la exposición de los hechos. A continuación detallaremos brevemente aquellas fuentes que mayor información nos han aportado en el estudio de la tabla y la iconografía que se representa.

Una primera tipología de fuente, si bien bastante parca en descripciones, estaría compuesta por un conjunto de diversos martirologios latinos, principalmente vinculados con el ámbito monástico y, aún más, con el Císter. En ellos se exponen de modo sintético la vida y milagros de estos personajes¹³. Tal vez el más significativo sea el *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito cistercio* de Ángel Manrique (1613). Es en el segundo volumen (pp. 184-185) dedicado a los santos del siglo XII, donde se habla del martirio de Bernardo y sus hermanas, magnificando su carácter pasional¹⁴. Tal vez lo

¹² Una selección de las mismas, sin estudio crítico de sus aportaciones e incluso algunas imprecisiones respecto al material con el que trabaja, podemos encontrarlo en: FABRA PÉREZ, Ángel (1994): pp. 19-21.

¹³ Si bien de modo sintético, como se indicó, estos textos fueron mucho más explícitos que otros compendios hagiográficos como los de Jacobo Lobecio, Alonso de Villegas o Juan Marieta, quienes nos legaron alusiones realmente marginales al martirio de Bernardo, de ahí que no incluyamos un estudio más detallado de los mismos en el artículo.

¹⁴ Otro ejemplo similar, vinculado con la historiografía de esta orden serían los comentarios que del martirio de Bernardo realiza Chrysostomo Henriquez en su obra *Corona Sacra de la Religión cisterciense* (1624): capítulo 7.

más curioso de este primer texto es que se trata de los pocos en los cuales se atribuye directamente a Almanzor el asesinato de Bernardo, y no al barquero bajo las órdenes del mismo, tal vez para aumentar el dramatismo de la escena. En una misma línea, aunque sin esta diferencia argumental, encontramos las narraciones de Arnolfo de Uvion, Hugo Menardus, Crisóstomo Enríquez o Felipe Ferrario, todos ellos autores de catálogos martiriales con breves descripciones hagiográficas¹⁵.

Por otra parte debemos distinguir los textos o crónicas históricas que insertan la vida de san Bernardo en la época de la conquista cristiana peninsular, como ejemplo de conversión, si bien la mayor parte de ellas son del siglo XVI y se ven influidas por el debate religioso de la conversión morisca. El ilustre Pedro Antonio Beuter, primer cronista del Reino de Valencia, incluyó alusiones a los mártires en su *Primera part de la Història de València...* (Valencia, 1538), en su capítulo 19 del libro primero¹⁶. Esta historia se enmarca en la glorificación de Jaime I y en la necesidad de mostrar las buenas obras del santo, incluso en la redención de cautivos. En este caso no solo inculpa a Almanzor de su asesinato sino a la población musulmana del lugar, al afirmar que “los agarenos de Carlet estuvieron tan alterados de ver que Bernardo se havia llevado sus hermanas acordaron de perseguirle y de hecho le buscaron hasta que le hallaron [...] Entonces los infieles bestiales y furiosos hincaron un grueso clavo en la cabeza de Bernardo y degollaron a las dos hermanas”¹⁷. Además, como señalara Carrasco Urgoiti¹⁸, sirvió como modelo para el dominico Antonio Vicente Doménec y *Historia general de los santos... del Principado de Cataluña*, donde cita expresamente al historiador valenciano¹⁹.

Beuter marcó el patrón con el que otros cronistas de la Corona de Aragón como Martín Viciano o Gaspar Escolano²⁰, con una ideología similar de glorificación pseudohistórica, criticaron la ferocidad islámica y la magnanimidad del Conquistador. De hecho, parte de estas ideas son recogidas y magnificadas por Jaime Bleda, como se citó anteriormente, en su alegato contra la terquedad morisca a su conversión, utilizando el relato bernardino como ejemplo de las malas artes islámicas contra los cristianos, incluso con aquellos conversos²¹.

Por otro lado encontramos las monografías sobre la vida del santo, que son, en su mayor parte, fruto del interés postridentino de codificar las historias de los mártires del catolicismo. Una de las más conocidas fue la obra de Honorato Gilvau y Castro, quien se centra, principalmente, en los elementos anti-islámicos de la historia, describiendo a la familia de Bernardo como “infieles paganos [...] ministros de Sathanas”²², no aportando

¹⁵ Dentro de esta línea podríamos haber incluido el martirologio de Juan Tamayo Salazar, que entre 1651 y 1659 publicara en 6 volúmenes en Lyon, si bien se ha demostrado cómo gran parte de sus narraciones son inventadas o modificadas, siguiendo la estela de otros autores como Jerónimo Román de la Higuera, de ahí que por su discutida veracidad no lo destacáramos en el elenco citado.

¹⁶ La primera narración la amplía ligeramente en la versión castellana de la misma obra titulada *Primera parte de la Crónica general de toda España* (Valencia, 1546).

¹⁷ BEUTER, Pedro Antonio (1538): pp. 45-46.

¹⁸ CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996): p. 208.

¹⁹ DOMÉNEC, Antonio Vicente (1630): libro 2, pp. 251 y ss.

²⁰ ESCOLANO, Gaspar (1610): libros 24 y 25.

²¹ BLEDA, Jaime (1618): libro 7, capítulo 33.

²² GILBAU Y CASTRO, Honorato (1600): pp. 47-48.

ninguna diferencia considerable en cuanto a la descripción del martirio. Por otro lado, una de las más significativas dentro de este género sería la que escribió en 1636 Alfonso del Castillo Solórzano titulada *Patrón de Alzira. El Glorioso Martir San Bernardo de la Orden del Cister*. Su descripción de la vida de los mártires es tan específica que incluso determina cuál fue el árbol al que fue atado Bernardo, indicando que se trataba de un aliso²³. Por otro lado, este texto es sumamente curioso pues actualiza al siglo XVII la historia de Bernardo no porque la traslada cronológicamente sino porque se refiere a diversos aspectos de su vida con terminología moderna. Así pues indica que el santo vestía “a la morisca”²⁴, término habitual en la literatura de los siglos XVI y XVII para referirse a los atuendos islámicos del momento²⁵, o, por otro lado cuando justifica la necesidad de la conversión, utiliza símiles entre religiones parecidos a los que utilizaban los Antialcoranes un siglo antes, demostrando por qué Mahoma no puede ofrecer las mismas posibilidades y bonanzas que Cristo, insistiendo en el cristianismo como verdadera fe y criticando la “secta islámica”²⁶. Otro hecho curioso de esta fuente es que mezcla, como sucede, por ejemplo, en las narraciones de entradas triunfales del momento, la narración meramente hagiográfica con aspectos mitológicos clásicos, hablando de diversas divinidades paganas relacionadas con la sabiduría o los fenómenos naturales, convirtiéndose pues, más que en una fuente para analizar la iconografía medieval de la obra, en una actualización de la historia dedicada para un público acostumbrado a este tipo de digresiones.

Por otra, debemos citar las obras dramáticas que surgieron narrando este hecho milagroso. En este caso destaca el texto *Buen moro, buen cristiano: gran comedia, en tres jornadas* (1648) obra de Felipe Godínez (1585-1659)²⁷. Concebido para ser representado en las fiestas de la Asunción de la Virgen y conmemorar la santidad de personajes ilustres vinculados a la historia del Monasterio de Poblet, en él no solo se traza la vida de los mártires de Alzira, sino que, además, toda su biografía se enlaza la devoción mariana siguiendo la estructura medieval hagiográfica vinculada con los ciclos de milagros martiriales, sintetizando algunas leyendas surgidas en torno a la historia de un noble moro que se hizo cristiano. De todos modos esta obra no puede considerarse una fuente objetiva para trabajar la iconografía del santo, pues en ella Bernardo muere en Poblet y no en las cercanías de Alzira como se ha comentado. A pesar de ello sí que tuvo trascendencia al influir en otras piezas teatrales, como en la conocida *Los tres hermanos del cielo y*

²³ El aliso es un árbol de la familia de las betuláceas, de unos diez metros de altura, copa redonda, hojas alternas, trasovadas y algo viscosas, flores blancas en corimbos y frutos comprimidos, pequeños y rojizos. Se trata de una especie arbórea frecuente en esta región. El aliso se conocía en la España islámica con el nombre de zān. Vid. CARABAZA CARABAZA, Julia María (2004): pp. 81-82.

²⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 120.

²⁵ BERNIS, Carmen (2001).

²⁶ Vid., por ejemplo, el discurso que realiza a su tía en Lleida para convertirla. CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 125.

²⁷ BNE. Mss/16437. GODÍNEZ, Felipe (1648). Para un estudio detallado vid. CARRASCO URGOITI, María Soledad (1981). Esta autora defiende que la presente obra se escribió en un momento en el que ya no había en la Península prácticamente criptomusulmanes a quien convertir, pero la población se enfrentaba con las consecuencias de su expulsión, y se hallaba dividida respecto a la licitud religiosa y moral de la medida que tomó Felipe III. De ahí que en el título se recurra a darle la vuelta a una expresión muy utilizada en dicho momento, principalmente por los apologistas del destierro, como Damián Fonseca cuando ponen en boca de los nuevos convertidos la sentencia “Nunca de buen moro buen cristiano”, junto con la de “Mi padre moro, yo moro”, dándose pues, una imagen un tanto idealizada y positiva del fenómeno converso.

Mártires de Carlete, adaptación de la misma realizada por el zaragozano actor y autor Francisco de la Calle en 1660, que sería representada en Valencia por dichas fechas²⁸.

Para finalizar también es necesario citar la existencia de diversas piezas litúrgicas de carácter devocional. Montagud recoge en sus publicaciones algunos Gozos vinculados con el martirio del santo, aunque no precisa su cronología²⁹. Compara los que derivan de Carlet y aquellos alzireños, encontrándonos pequeñas variaciones. Tal vez una de las más significativas es que los segundo de ellos rezan: “Y en tu frente tersa y clara/Con un clavo han taladrado”, incidiendo en la coloración del rostro de Bernardo, característica que la pieza que nos ocupa también presenta, como si el hecho de ser cristiano hubiera servido para cambiar el color de su piel frente a los infieles musulmanes.

Una vez esbozadas las principales fuentes que han descrito la vida de los mártires nos centraremos en el estudio de la tabla del museo de la seo valentina.

Análisis de la tabla de la catedral de Valencia y problemas de método sobre la alteridad visual

Si relacionamos los textos citados con anterioridad con aquello que aparece en la obra que nos ocupa encontramos algunas diferencias significativas. Por economía narrativa el artista ha aunado en una sola escena dos partes de la narración, creando cierta simetría entre ellas. El martirio de los tres personajes no se realizó de modo simultáneo, sino primero el de Bernardo y luego el de las hermanas. Todo ello podría venir dado por su situación en el retablo, que debería incluir otras escenas de la vida de los diversos santos representados. Teniendo en cuenta el diseño de la mazonería esta pieza debería ubicarse en la parte superior de la calle, y por tanto no debería de ser la escena final con la vida de san Bernardo y sus hermanas, sino que incluso se podría hacer mención a la recuperación de sus cuerpos por parte de Jaime I, hecho crucial en su hagiografía.

Por otro lado el artista ha obviado el atar al primero de ellos a un árbol, elemento característico de su iconografía, detallado por todas las fuentes conservadas. Ha preferido situarlo en el suelo para crear el paralelismo con el asesinato de sus hermanas, siendo el clavo el único elemento que nos remite directamente al martirio del santo así como el hábito blanco que porta. Así pues, Bernardo no muere con los brazos en cruz, sino en actitud orante, al igual que una de sus hermanas que mantiene las palmas de las manos unidas. Por otro lado, las figuras de María y Gracia, junto al verdugo que limpia la espalda recurren a los convencionalismos en las escenas de martirio femenino de la época, con sus vestidos ricos y cabellos largos.

Asimismo, un hecho que llama la atención es el color de la piel de los personajes representados. Salvo el soldado que se encuentra de pie sobre Bernardo, con una tez algo negruzca (tal vez por el estado de conservación que hace resurgir el bol rojo de la capa de preparación), el resto son blancos, no solo los santos, a quienes los textos litúrgicos describen de este modo como sinónimo de pureza, a pesar de ser conversos del Islam, sino el resto de personajes, no cayendo en los convencionalismos de monstrualización o deformidad anatómica atribuidos, en muchas obras medievales, a los musulmanes³⁰.

²⁸ <http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4734&-mode=indice&-fromLetter=12> (consulta 15/11/2016).

²⁹ MONTAGUD, Bernardo (1995): p. 35.

³⁰ MONTEIRA ARIAS, Inés (2012); SABBATINI, Ilaria (2010); STRICKLAND, Debra Higgs (2003).

Los dos personajes situados al centro que contemplan la acción sin actuar podrían relacionarse con los dos sirvientes o criados de Almanzor que, según el texto de Alonso de Castillo, conducen a Bernardo a su martirio³¹. Ambos portan una adarga. Este armamento defensivo se trata de un escudo de cuero –generalmente de piel de vaca o de antílope– que solía cubrir el cuerpo, caracterizado por su peculiar forma bivalva. Sabemos que en la Edad Media había sido usado especialmente por los musulmanes, principalmente durante el siglo XIII, cuando se introdujo en la Península Ibérica procedente de las tropas musulmanas del norte de África³². Las adargas usadas por los andalusíes, como se ha indicado con anterioridad, tenían forma de corazón o de dos óvalos superpuestos (Fig. 2). Esta arma estaba concebida más bien para desviar un golpe que para pararlo, pues siendo de material ligero, era un escudo grande, especialmente adecuado para luchar con la lanza. Tal y como estudiara Bernis, en 1611 Covarrubias la definió como “un género de escudo hecho de ante del que usan en España los ginetes de las costas que pelean con lanza y adarga”³³.

Cada una de las adargas de los personajes citados presenta una decoración distinta. El que se encuentra a la izquierda, que además viste un tocado a la moda musulmana, viene decorado con la *khamisa* o mano de Fátima, uno de los iconos más importantes para el Islam, particularmente para los chiíes, siendo un símbolo de providencia divina, generosidad, hospitalidad y fuerza/poder, de ahí que sirviera para decorar un armamento defensivo³⁴. Así pues, debido a su vestimenta, así como a la iconografía de su escudo, no dudamos en que sea un musulmán de la corte del hermano de Bernardo que acudió a martirizarlo, si bien en la iconografía hispánica las adargas de la Edad Media y Moderna suelen estar decoradas con motivos vegetales o grotescos, elementos heráldicos, y, ya más tarde, en algunos casos con el símbolo de la media luna. Tal vez pueda deberse a una elección personal del artista o comitente que no perturbaría, en absoluto, la citada identificación. Curiosamente, algunos autores que se acercaron al estudio de la tabla, casi siempre desde el punto de vista no artístico, sino hagiográfico, pensaron que esta mano estaba vinculada con el escudo de armas de los Almanzor y no con la *khamisa*, hecho erróneo desde el punto de vista histórico³⁵.

Por el contrario, el otro personaje que le acompaña nos plantea mayores problemas. Este no parece portar un tocado a la moda musulmana (o al menos no se conserva, pues aparecen lagunas en la película pictórica), y en su escudo se puede ver la estrella de seis puntas. Por un lado podríamos opinar que se trata de un elemento muy común en la decoración ornamental de las artes suntuarias nazaríes hispánicas basado en un motivo estrellado generado por dos cuadrados girados 45 grados y que, por ello, no tendría ningún simbolismo sino que ejemplificaría esos motivos geométricos que indicamos que solían decorar las adargas, interpretación totalmente plausible. Pero, a su

³¹ CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 178.

³² SOLER DEL CAMPO, Álvaro (2000): p. 228.

³³ BERNIS, Carmen (2001): pp. 327-328.

³⁴ No nos extenderemos en los valores de dicho símbolo en la iconografía medieval, para ello remitimos a los siguientes estudios: GUÉNON, René (1932); HERBER, J. (1927); PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985); SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013).

³⁵ MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1954): p. 119. Este autor fue un escritor y canónigo de Carlet, archivero de la parroquia de San Esteban de Valencia. También él escribió en 1959 una biografía de estos santos repitiendo dichos errores.

vez, también podríamos relacionar dicho elemento con el conocido sello de Salomón o estrella de David, aspecto que nos puede hacer repensar la identificación de dicho personaje. El hecho de que este no aparezca caracterizado como el resto, si bien su tez es blanca, nos puede plantear la posibilidad de que se trate de un judío, pues esta estrella, para gran parte de la tradición historiográfica, podría entenderse como uno de los emblemas de su religión. De este modo, se representarían los dos máximos enemigos del cristianismo juntos, martirizando a santos ejemplares. Esta interpretación que podría encajar con el sentir medieval, tal y como representó el artista Joan Reixach en esta misma zona geográfica en las diversas escenas de la Pasión, donde judíos y moros castigan a Cristo, debe de ser tomada con cautela por distintas razones³⁶.

Según Joan Molina³⁷ y Giuseppe Capriotti³⁸, dos importantes especialistas sobre la imagen del judío en el arte medieval europeo, este tipo de símbolos no debe de ser definitorio para clasificarlos, es necesario atender a la recontextualización de las imágenes en función de sus usos, localización y público, pues el estudio de la representación del hebreo casi siempre acababa siendo un fin en sí mismo, obviando el interés por determinar el objetivo que condicionó la concepción de las obras o el propio estatus y espectadores de las mismas. Para el investigador italiano, “individualizar en clave de lectura única la imagen del judío que dé sentido a todos los temas antisemíticos del territorio seleccionado es todavía una operación no solo difícil, sino también epistemológicamente poco correcta, porque se tendería a reducir la complejidad histórica de fenómenos presumiblemente muy peculiares dentro de teorías sistemáticas pre-construidas, como aquella del chivo expiatorio”³⁹.

En este caso no poseemos más referentes que su situación en una capilla lateral de la Catedral, y aunque es habitual este tipo de prácticas condenatorias ante las religiones opuestas al cristianismo, situando ambos enemigos en una misma tabla, no existe ninguna fuente –o al menos no ha aparecido a día de hoy– referida a esta obra que nos indique que ciertamente se representan ambos credos en la historia de Bernardo. Por si fuera poco, la estrella de David o sello de Salomón es un símbolo complejo en sí mismo y no perteneciente únicamente al judaísmo. Así lo indica claramente Scholem en su libro dedicado al mismo⁴⁰. Según este autor, las fuentes de la estrella no podemos encontrarlas ni en el judaísmo bíblico ni rabínico, ni tampoco en aquellos escritos dedicados a la vida religiosa, sino más bien en textos ligados a la magia y la cabalística. Es decir, aunque en muchos ejemplos de la cultura visual medieval y moderna se relacione el hexagrama con los judíos, no fue siempre algo connatural a ellos como representación de su religión en conjunto, sino con un aspecto en concreto de sus tradiciones más ocultas; no en vano

³⁶ Son muchas las publicaciones que trabajan esta relación conflictiva entre religiones en la zona valenciana y peninsular. Para un estudio más detallado recomendamos la lectura de: VIDAL BELTRÁN, Eliseo (1974); MANN, Vivian; GLICK, Thomas; DODDS, Jerrylinn (1992); NARBONA, Rafael (2012); NIRENBERG, David (2014). De modo más concreto y relacionado con el uso del arte y su percepción en el diálogo interreligioso valenciano vid. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2012).

³⁷ MOLINA FIGUERAS, Joan (2008); MOLINA FIGUERAS, Joan (2002).

³⁸ CAPRIOTTI, Giuseppe (2014).

³⁹ “Individuare una chiave di lettura unica che dia senso a tutti i temi antebraici diffusi sul territorio selezionato è tuttavia un’operazione non solo difficile, ma anche epistemologicamente poco corretta, perché tenderebbe a ridurre la complessità storica di fenomeni talvolta molto peculiari entro teorie sistematiche precostituite, come ad esempio quella del capro espiatorio” (ibid., p. 9).

⁴⁰ SCHOLEM, Gershom (2008).

recordemos que en territorios como Italia se prefirió utilizar el escorpión en el pecho para identificarlos y no la estrella de David. Además, por otro lado, los árabes, que en general también mostraron un interés extraordinario en todas las ciencias ocultas, sí que emplearon a menudo el sello de Salomón y el escudo de David sin hacer distinción de los dos emblemas, cuyo uso se remonta a la magia judía preislámica. Además de esta vinculación con la magia, el hexagrama se utilizó desde muy temprano con fines decorativos, de conformidad con su tradición ornamental⁴¹. Así pues, por todo lo expuesto, creemos que la intuición de considerar que se representan los enemigos de la cristiandad a partir de un solo símbolo y sin más atributos que este para hacerlo no es razón suficiente, deberíamos esperar a tener más pruebas al respecto relacionadas con este retablo para poder hacerlo, ya que tampoco las fuentes de la historia de Bernardo nos incitan a pensar en ello.

Tal vez esta hipótesis de identificación se podría sustentar si se trabaja de modo paralelo con el verdugo que va a introducir el clavo en la testa de Bernardo, que lleva un tocado diverso al resto y bastante similar (que no exactamente idéntico) al que el IV Concilio de Letrán (1215) obligara a portar a los judíos, si bien también podría relacionarse con ciertas prendas de origen borgoñón que fueron utilizadas por nobles del momento. Dicho personaje, además, presenta una posición bastante similar a las escenas de recrucificaciones de Cristo que, desde hacía algunos años, se habían popularizado en diversos ámbitos peninsulares⁴², como sucede, por ejemplo, en el retablo de Felanitx de Guillem Sagrera, si bien este está datado en el siglo XIV, aunque recogiendo una tradición anterior. Además, curiosamente, es el individuo que porta unas vestiduras más ricas de todo el conjunto el que podríamos relacionar más con la figura de un príncipe –como fue Almanzor– o con un prestamista –oficio con el que eran identificados los hebreos– que con los atuendos de un barquero, hecho bastante significativo. Por último, el soldado que porta la adarga con la estrella de David es el que mira fijamente hacia el martirio de Bernardo, mientras que el otro lo hace al lado contrario. Tal vez podría ser un simple recurso compositivo y estamos cayendo en la sobreinterpretación al cuestionarnos esta idea, pero, como se ha señalado, la posibilidad de que en esta tabla se representen, de modo conjunto, los enemigos de la fe cristiana pasa por entender este eje soldado-verdugo y la estrella de David de la adarga (si entendemos que realmente se trata de este símbolo y no simplemente de un elemento decorativo geométrico). Tal interpretación, a falta de algún documento más que a día de hoy no se conserva, debe de ser tomada con cautela y aquí no podemos más que sugerirla y reflexionar sobre ella, esto es, plantearla, pero no declarar abiertamente que de lo que aquí hablamos sea de judíos y musulmanes, sino de una escena martirial donde algunos personajes plantean una ambigüedad complicada de descifrar con las fuentes que ahora disponemos.

Tampoco ayuda a nuestro cometido el comparar esta tabla con otras del mismo territorio o incluso de la Península Ibérica donde sabemos que aparecen judíos de modo fehaciente⁴³. Por citar algunas piezas consultadas, poco tiene que ver el modo de

⁴¹ Ibid., pp. 81 y 101.

⁴² ESPÍ FORCÉN, Carlos (2009); MOLINA FIGUERAS, Joan (2008).

⁴³ Sobre la imagen del judío en el arte español un libro de referencia sería el de RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008). Este trabajo generalista debe ser completado por otros como el de MANN, Vivian (coord.) (2010). Las últimas aportaciones a dicho asunto serían las siguientes: SERRA DESFILIS, Amadeo (2016); PORTMANN, Maria (2016). Tenemos constancia que se está realizando una tesis doctoral sobre este tema por el investigador Rubén Gregori en la Universitat de València, con quien hemos conversado sobre la tabla que nos ocupa.

representar este personaje con cómo Reixach retrata a los judíos en sus diversas predelas o tablas de la Pasión de Cristo, con cómo lo hiciera Lluís Borrassà en 1415 en el *Retablo de San Francisco* conservado en el Museu Episcopal de Vic, o, por citar un par de ejemplos más, con su visualización en el frontal de Vallbona de les Monges o la predela de Sigena conservados ambos en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Esta falta de similitud nos lleva a reafirmar el difícil paralelismo entre la representación “convencional” del judío en la Edad Media hispánica con la que aparece en la tabla de la Catedral de Valencia.

Por tanto, la lectura iconográfica de la tabla valenciana, dentro de un altar dedicado a san Gregorio y a Bernardo Mártir, debemos relacionarla con una exaltación del martirio y pasión del príncipe musulmán converso y de la virginidad de sus hermanas, todo ello dentro de un posible discurso de defensa del cristianismo frente a las otras religiones del libro que cohabitaban en la capital del Turia.

Proyección iconográfica vs tradición textual

Escasas piezas conservamos con la iconografía de san Bernardo de Alzira en periodo medieval y moderno. Bernat Montagud⁴⁴ cita una escultura del santo en el Monasterio de la Valldigna del siglo XIV que aparece inventariada en el Archivo del Reino de Valencia (ARV. Sala de Governació, nº 3953).

Pocas noticias más tenemos de tablas o esculturas con dicha iconografía. Debemos esperar casi dos siglos para ello. Gracias a Jayme Servera⁴⁵ sabemos que en el 1609, una vez encontrados los restos de los santos, se construyó un relicario en bronce –hoy perdido, pero copiado y reproducido siguiendo su modelo– con la propia forma escultórica de la tríada de los hermanos para conservarlos y evitar que fueran profanados por los infieles, hecho que indica más una visión crítica ante el infiel o morisco más que un uso de la imagen para convertir. Este tipo de relicarios continuará realizándose, en distintos momentos históricos hasta la actualidad, para conmemorar los aniversarios del culto bernardino en las localidades de Alzira y Carlet.

A pesar de esta escasez, Carrasco Urgoiti⁴⁶ insinúa que el culto a Bernardo y sus hermanas se intensificó durante la Edad Moderna, principalmente durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando se cifraban muchas esperanzas en la catequesis de los moriscos, si bien no aporta ningún dato que lo certifique, más que una referencia a los estudios de Boronat y Joan Reglá sobre la existencia de unas amplias morerías en Carlet (290 casas) y Alzira (34 en este caso), así como las pequeñas capillas o eremitorios que a partir de 1558 se crearon en la zona, lugar de devoción que no tenía nada que ver con la conversión entendida como un fin en sí mismo⁴⁷. A todo ello la investigadora anteriormente citada añade que en 1603 el abad de Poblet fue en persona a recoger parte de las reliquias de los santos que se piensa fueron halladas en 1599 por influencia de fray Simón de Rojas, hecho importante en lo que respecta a la difusión de su culto pero no en su uso evangelizador con la minoría morisca, que, además, en la zona catalana era más

⁴⁴ MONTAGUD PIERA, Bernat (1995): p. 57.

⁴⁵ SERVERA, Jayme: 1699.

⁴⁶ CARRASCO URGOITI, Soledad (1996): p. 203.

⁴⁷ La autora llega a utilizar la palabra “fundación”, como si de cenobios se tratara, cuando son más bien pequeños espacios de culto o de peregrinación popular.

bien reducida. Tal vez por ello finaliza su estudio indicando que la tradición hagiográfica de este trío de santos merecería un estudio más profundo.

Como hemos dicho, una de las pocas representaciones del santo realizadas en momentos de evangelización morisca en Valencia fue la que ejecutó Francisco Ribalta en el retablo de San Jaime de Algemesí (1603), que Enric Olivares relaciona con la escena del descubrimiento del cuerpo de Santiago que se había plasmado en otra de los lienzos del conjunto para “acercar el milagro a la realidad cotidiana de los fieles y relacionarlo a su vez con el descubrimiento de las reliquias de san Bernardo de Alzira y sus hermanas, hecho ocurrido cerca de Algemesí pocos años antes de la ejecución del retablo y en el que el patriarca Ribera –cuyo rostro resulta muy similar al del obispo Teodomiro– tomó parte de manera protagonista”⁴⁸. En esta obra, perdida en parte por culpa de la Guerra Civil, no se recurrió a la tradicional iconografía descrita con anterioridad, sino que se lo representó vestido con indumentaria principesca de inspiración oriental complementada con capa y turbante. De modo acertado, Olivares⁴⁹ opina que la inclusión de esta figura en el retablo está vinculada no solo con el hecho citado con anterioridad, sino también con la demostración paradigmática del musulmán verdaderamente convertido al cristianismo y que renunció a los placeres de la vida mundana.

De hecho, sabemos que Ribalta no solo pintó al santo en este retablo, sino que fue el encargado de reproducirlo en otras series, como la de valencianos ilustres del Monasterio Jerónimo de la Murta, en Alzira, así como en pequeños lienzos de localidades colindantes, la mayor parte de ellos a día de hoy perdidos y conocidos por copias del XIX y XX⁵⁰. Estas imágenes debieron de servir para el relieve en mármol que realizara el genovés D. Solario sobre dibujo de P. Pontons a finales del siglo XVII que se conserva en el ático de una de las portadas del altar mayor del presbiterio de la Catedral de Valencia, vinculándose esta imagen con la representación de los principales santos valencianos.

Esta escasez de reproducciones visuales del martirio de Bernardo contrasta con lo que sucede con sus alusiones en las fuentes textuales, principalmente en las crónicas históricas nacidas en los siglos XVI y XVII. La mayor parte de ellas, como se ha indicado, dedican un apartado relativamente amplio a los santos, si bien con una clara intención anti-islámica de crítica por el pasado bárbaro valenciano, siguiendo una estructura similar a cómo la historiografía cordobesa recupera la historia de Aurea, Adolfo y Juan, hijos de padre musulmán y madre cristiana, que fueron martirizados en Córdoba en el siglo IX dentro de la política de cristianización del espacio urbanístico de dicha ciudad⁵¹. Esta patente diferencia en cuanto a número y uso de la imagen y texto es significativa, o bien se han perdido gran cantidad de obras del momento, o el discurso fue más literario que visual, dentro del humanismo cristiano que se puede ver en obras de otros literatos como López Madera, Ambrosio de Morales o Pedro Díaz de Ribas⁵².

Como última razón posible de esta disociación entre el número de representaciones visuales y el uso que de esta iconografía se hace en la literatura escrita debería también

⁴⁸ OLIVARES TORRES, Enric (2010): p. 102. Partes de estas apreciaciones ya habían sido anotadas con anterioridad por otros autores como DARBY, Delphine Fitz (1938): pp. 95-96.

⁴⁹ OLIVARES TORRES, Enric (2010): p. 115.

⁵⁰ MONTAGUD PIERA, Bernat (1983).

⁵¹ MONTEIRA ARIAS, Inés (2014); URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2003).

⁵² Sobre este aspecto vid. URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2016).

considerarse la circunstancia de que algunas obras hayan sido mal interpretadas iconográficamente y, por ello no figuren en el catálogo temático al ser confundidas con asuntos vinculados con la hagiografía de otros santos, aspecto que dificulta nuestro cometido.

De todos modos, a pesar de estas cuestiones que no podemos resolver a día de hoy, el estudio de esta tabla nos ha servido para difundir la iconografía de estos santos locales que sí que tuvieron cierta trascendencia principalmente en el mundo moderno, y cuyo auge se vio aumentado en los siglos XIX y XX debido al fervor local popular con toda una serie de plafones cerámicos y esculturas que no hemos tratado por alejarse del periodo que nos ocupa. También a través de estas líneas se ha reflexionado no solo sobre estos aspectos sino también de la necesidad de individualizar cada caso de estudio a la hora de identificar los personajes que aparecen representados así como su simbología, sin caer en errores relacionados con un discurso apologético del cristianismo frente a otras religiones, proponiendo nuevas reflexiones en torno a los soldados y verdugos que en la tabla valenciana aparecen representados.

Fuentes

BNE. Mss/16437. GODÍNEZ, Felipe (1648): *Buen moro, buen cristiano: gran comedia, en tres jornadas*.

BNE. Mss/15204. CALLE, Francisco de la (1660): *Los tres hermanos del cielo y Mártires de Carlete*.

Bibliografía

BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Ediciones el Viso, Madrid.

BEUTER, Pedro Antonio (1538): *Primera part d'la Historia de Valencia que tracta deles antiquitats de Spanya y fundacio de Valencia, ab totlo discurs fins al teps q lo inclit rey do Jaume Primer la conquista*. [sn], Valencia.

BLEDA, Jaime (1618): *Coronica de los moros de España*. Impresión de Felipe Mey, Valencia.

CAPRIOTTI, Giuseppe (2014): *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiabraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Gangemi Editore, Roma.

CARABAZA CARABAZA, Julia María (2004): *Árboles y arbustos en al-Andalus*. Marcial Pons, Madrid.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1987): *Historia de la iglesia en Valencia*. Arzobispado de Valencia, Valencia.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996): *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*. Universidad de Granada, Granada.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1981): "De Buen moro, Buen cristiano: Notas sobre una comedia de Felipe Godínez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 30, nº 2, pp. 546-573.

CASTILLO SOLORZANO, Alonso de (1636): *Patrón de Alzira El Glorioso Martir San Bernardo de la Orden del Cister*. Pedro Verges, Zaragoza.

CERVERÓ GOMIS, Luis (1963): “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 48, pp. 63-156.

DARBY, Delphine Fitz (1938): *Francisco Ribalta and his school*. Harvard Univesity Press, Cambridge.

DOMÉNEC, Antoni Vicenç (1630): *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña compuesta por el R.P.F. Antonio Vicente Domenec ... ; con sus indices conforme a la antigüedad de los obispados ; y añadida en esta vltima impresion de algunas addiciones, con la vida del autor, y à la postre de vna tabla...* Gaspar Carrich, Gerona.

ESCOLANO, Gaspar (1610): *Décadas de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia.

ESPÍ FORCÉN, Carlos (2009): *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la Isla de Mallorca*. Objeto Perdido, Mallorca.

FABRA PÉREZ, Ángel (1994): *Bernardo, María y Gracia. Hijos de Carlet. Mártires de Alzira*. Cofradía Santos Patronos, Carlet.

FRANCO LLOPIS, Borja (en prensa): “Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo turolense de San Jorge de Jerónimo Martínez, el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado y las obras de Joan de Joanes”, *Sharq-al Andalus*.

FRANCO LLOPIS, Borja (2016): “Identidades «reales», identidades creadas, identidades superpuestas. Algunas reflexiones artísticas sobre los moriscos, su representación visual y la concepción que los cristianos viejos tuvieron de ella”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 281-300.

FRANCO LLOPIS, Borja (2009): *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)*. Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

FRANCO LLOPIS, Borja (2008): *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Servei de Publicaciones de la Univesitat de València – Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida, Valencia – Lleida.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2012): “La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d’Aragó”, *Afers*, nº 73, pp. 565-595.

GILBAU Y CASTRO, Honorato (1600): *Libro de la Vida, Martyrio, y algunos milagros de S. Bernardo martyr, natural del territorio de la villa de Alzira. Dirigido a los jurados de la villa de Alzira*. Junto al Molino de Rovella, Valencia.

GOIG COMPANY, Jaime (1880): *Historia de los ilustres mártires de Alcira. Bernardo, María y Gracia escrita en conmemoración del Séptimo Centenario del Martirio que sufrieron en 1180*. Imprenta de José Muñoz Ferriz, Alcira.

GÓMEZ FRECHINA, José (2009): “Martirio de san Bernardo, María y Gracia”. En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 100-101.

GUÉNON, René (1932): “La chiologie dans l’ésotérisme islamique”, *Le Voile d’Isis*, t. XXXVII, n° 149, pp. 289-295.

HENRÍQUEZ, Chrysostomo (1624): *Corona Sacra de la religión cisterciense en que se refieren a las heroicas virtudes... de la orden de N.P.S Bernardo*. Ivan Meerbreck, Bruselas.

HERBER, J. (1927): “La main de Fathma”, *Hespéris*, t. VII, pp. 209-219.

HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu (1975): “Le gothique à Valence I”, *L’oeil*, n° 234-235, pp. 12-19.

La Luz de las Imágenes (1999): catálogo de exposición (Valencia, 1999). Generalitat Valenciana – Arzobispado de Valencia, Valencia.

MANN, Vivian (coord.) (2010): *Uneasy communion. Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*. Giles, Londres.

MANN, Vivian; GLICK, Thomas; DODDS, Jerrylinn (1992): *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. George Braziller, Nueva York.

MANRIQUE, Angelus (1613): *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito cistercio*. G. Boissat, Lyon.

MOLINA FIGUERAS, Joan (2008): “La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España Medieval”. En: *Els jueus a la Girona medieval (XII ciclo de conferències Girona a l’Abast)*. Bell-lloc, Gerona, 2008, p. 33-85.

MOLINA FIGUERAS, Joan (2002): “Las imágenes del judío en la España medieval”. En: *Memoria de Sefarad*, catálogo de la exposición (Toledo, 2002-2003). Sociedad Estatal para la acción cultural exterior, pp. 373-379.

MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1959): *Sang a la Ribera: sants Bernat, Maria i Gràcia*. Editorial Torre, Valencia.

MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1954): *La Vall d’Alcalà y sus egregias figuras Ahmet ben Almançor, Çaida y Çoraida*. Imprenta N. Navarro, Carlet.

MONTAGUD PIERA, Bernat (1995): *Sant Bernat Màrtir. Fuentes literarias e iconogràfiques*. Comissió Falla Plaça Major d’Alzira, Alzira.

MONTAGUD PIERA, Bernat (1983): *Monasterios Valencianos*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2014): “Alegorías del enemigo: la demonización del Islam en el arte de la ‘España’ medieval y sus pervivencias en la Edad Moderna”. En: *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*. CSIC, Madrid, pp. 57-72.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

NARBONA, Rafael (2012): “El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto a la judería”, *En la España Medieval*, nº 35, pp. 177-210.

NIRENBERG, David (2014): *Neighboring faiths. Christianity, Islam and Judaism in the Middle Ages and Today*. University of Chicago Press, Chicago.

OLIVARES TORRES, Enric (2010): “Nuevas lecturas en torno al retablo mayor de San Jaime apóstol de Algemés”, *Imago*, nº 2, pp. 95-116.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): “Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana”, *Al-Qantara*, t. VI, fasc. 1-2, pp. 397-450.

PEREDA, Felipe (2007a): *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons, Madrid.

PEREDA, Felipe (2007b): “Isabel I, señora de los moriscos: figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes”. En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón, pp. 261-282.

PORTMANN, Maria (2016): “The Conversion of Jews, Muslims and Gentiles depicted on Spanish Altarpieces during the 15th Century”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 321-336.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Universitat de Barcelona, Barcelona.

RUCQUOI, Adeline (2013): “Hispania, Sefarad, al-Andalus. Unidad y alteridad. Hacia una idea de Hispanidad. Discurso de ingreso de la doctora Adeline Rucquoi”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, 54, pp. 141-166.

SABBATINI, Ilaria (2010): “*Finis corporis initium animae*. La qualità morale del nemico nella rappresentazione del corpo tra epica crociata e odeporica di pellegrinaggio”, *Micrologus*, 20, pp. 1-18.

SARALEGUI, Leandro de (1942): “El Maestro del retablo montesano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, t. XV, nº 52, pp. 244-261.

SCHOLEM, Gershom (2008): *La stella di David. Storia di un simbolo*. Giuntina, Milán.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2016): “Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 301-320.

SERVERA, Jayme (1699): *Sermón en la fiesta anula que la muy insigne, noble y real Villa de Alzira consagró el día 23 de julio del año 1699, a su poderoso abogado el Ilustre Patrón San Bernardo Mártir*. J. De Bordaxar, Valencia.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): “La mano de Fátima”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, nº 10, pp. 17-25.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro (2000): “Adarga”. En: MORALES, Alfredo J. (com.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*, catálogo de la exposición (Sevilla, 2000). Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 228.

STRICKLAND, Debra Higgs (2003): *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval Art*. Princeton University Press, Princeton – Oxford.

TOLOSA, Lluïsa y otros (2011): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. III, (1401-1425)*. Alfons el Magnànim, Valencia.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2016): “Gregorio López Madera y las falsas antigüedades fenicias de Granada (1601) en el contexto metodológico de los estudios anticuarios de Ambrosio de Morales y Pedro Díaz de Ribas”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 409-424.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2003): “La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad Moderna”. En COLOMA MARTÍN, Isidoro, SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (eds.): *Correspondencia e Integración de las Artes. 14 Congreso Nacional de Historia del Arte*. Universidad de Málaga, Málaga, vol. I, pp. 523-531.

VIDAL BELTRÁN, Eliseo (1974): *Valencia en la época de Juan I*. Universitat de València, Valencia.

Webgrafía

<http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4734&-mode=indice&-fromLetter=12>



Fig 1. Antonio Peris, *Martirio de San Bernardo y sus hermanas*, 1419, temple sobre tabla. Museo de la Catedral de Valencia.

http://www.preguntasantoral.es/wp-content/uploads/2012/06/valencia_patrons.jpg [captura 5/12/2016]



Fig. 2. Adarga nazarí, segunda mitad del siglo XV. Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd-und Rüstammer des KHM, inv. C195.

http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/15jh/02_01_full.jpg
[captura 10/12/2016]

TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA ÚLTIMA CENA Y SIMBOLISMO EUCARÍSTICO EN LAS IMÁGENES DE LA EDAD MEDIA

María RODRÍGUEZ VELASCO

Universidad CEU San Pablo
Departamento de Humanidades
mrodriguez.fhm@ceu.es

Recibido: 30/11/2016

Aceptado: 15/12/2016

Resumen: La Última Cena es uno de los episodios más repetido en las imágenes cristianas desde sus comienzos, ya que expresa la institución de la Eucaristía y es un instante clave en el ciclo de la pasión de Cristo. Desde el siglo IV se han sucedido distintas fórmulas iconográficas para su representación, sintetizadas esencialmente en tres: anuncio de la traición de Judas, consagración del pan y el vino y comunión de los apóstoles. Las variantes en el tratamiento de las figuras y de los motivos iconográficos más significativos encuentran respuesta fundamentalmente en la lectura prefigurativa de los textos patrísticos y en la liturgia del Jueves Santo.

Las fuentes literarias y la liturgia nos introducen a la identificación entre los apóstoles de Pedro, Juan y Judas, aunque cabe la introducción de otros personajes anacrónicos. La composición de la Última Cena queda determinada siempre por la disposición y forma de la mesa, si bien para la lectura iconográfica son los motivos dispuestos sobre ella (pez, cordero, pan y vino) los que enriquecen el significado puramente narrativo del episodio bíblico.

Palabras clave: Última Cena; Eucaristía; Iconografía Cristiana; Traición de Judas; Prefiguraciones.

Abstract: From the beginnings of Christian art, the Last Supper has been one of the most recurrent topics, both as an ultimate representation of the institution of the Eucharist, and as an essential moment of the cycle of the Passion of Christ. Since the fourth century, different iconographic forms have been used to depict the Last Supper. These can be mainly categorized in three: the announcement of the betrayal of Judas, the consecration of the bread and the wine and the communion of the apostles. The variants in the treatment of the figures and the most significant iconographic motifs stem fundamentally from the prefigurative reading of patristic texts and the Holy Thursday liturgy.

Literary sources and liturgy lead us to identify Peter, John and Judas, although other anachronistic characters have been introduced at times. The composition of the Last Supper is always characterized by the layout and the shape of the table. However, in the iconographic reading, the motives that appear on this table (fish, lam, bread and wine) uplift the purely narrative nature of the biblical episode.

Key words: Last Supper; Eucharistic; Christian Iconography; Betrayal of Judas; Prefigurations.

Atributos y formas de representación

Son numerosos los atributos iconográficos que han enriquecido las imágenes de la Última Cena a lo largo de los siglos, así como las fórmulas escogidas para su representación, por lo que analizaremos estas últimas a la par que las variantes de los símbolos parlantes. Desde sus orígenes en el arte paleocristiano, como se advierte en los cubículos de la Catacumba de San Calixto, la mesa se convierte en motivo determinante

para la distribución de las figuras y la articulación del marco espacial del cenáculo. Inicialmente, en los frescos paleocristianos y las imágenes bizantinas, la forma escogida para su representación es la de sigma o media luna, con las figuras recostadas en una disposición heredada de los *triclinia* romanos. Es en torno a mediados del siglo XI cuando en la tradición occidental se introduce la mesa rectangular, desde entonces dominante, que facilita la ordenación de los personajes en planos sucesivos y se asimila mejor al carácter narrativo de la escena y a su adecuación a los marcos pictóricos y escultóricos, como se aprecia en los frescos de San Baudelio de Berlanga o del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, conjuntos pictóricos datados hacia 1125. No obstante, como muestra de las variantes que podemos encontrar respecto a la forma de la mesa, destaca la excepcionalidad de la miniatura del *Breviario de Oderisio*, abad de Montecassino entre 1087 y 1105, con una sencilla mesa triangular¹.

Sobre la mesa hallamos los alimentos propios de la cena pascual, recreados en las imágenes bizantinas y en sus derivadas románicas siguiendo una perspectiva abatida que facilita su claridad expositiva, dado que la cotidianidad de los motivos se reviste de significados simbólicos que enriquecen la composición más allá de la mera consideración del relato evangélico. En este sentido, en las pinturas paleocristianas, en las imágenes bizantinas y en gran parte de las románicas, se generaliza la presencia del pez, que no obedece a la tradición de la pascua judía descrita en el libro del Éxodo (Ex 12, 1-36) y protagonizada por el cordero. La recreación de los artistas se explica desde la consideración del pez (*ΙΧΘΥΣ*, acróstico de *Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador*) como uno de los primeros símbolos para referir a Cristo en las imágenes-signo preconstantinianas.

Dölger, tras su estudio de las exégesis patrísticas que arrancan del siglo II, concluye que los escritos cristianos en torno al año 400 ya estaban además familiarizados con el simbolismo eucarístico del pez², lo que incidiría en la inspiración de las formas artísticas de la Última Cena. En este sentido se pronuncia san Agustín en sus *Confesiones*, al presentar alegóricamente a Cristo como un “Pez extraído del fondo de las aguas” y que sirve “como alimento a la tierra piadosa”³. También entre las fuentes orientales hallamos testimonios al respecto, como el *Diálogo interreligioso con los persas sasánidas*, donde se cita a “un pez de cuya carne se alimenta toda la humanidad”⁴. De forma más explícita, las epístolas de Paulino de Nola, en la primera mitad del siglo V, citaban al pez como tipo de la Eucaristía⁵.

En las representaciones románicas la continuidad del pez, que se aprecia por ejemplo en el folio CCCXXIIIv de la *Biblia de Ávila*, alterna con el cordero preceptivo en la pascua judía y cuya sangre era símbolo de la alianza entre Dios y su pueblo (Ex 12, 13). La introducción del cordero en la Última Cena, más allá del cumplimiento de la tradición, refiere indirectamente el sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía, como sintetiza san Ambrosio al afirmar que “en la inmolación del cordero cabe adivinar la

¹ TOUBERT, Hélène (1971): p. 210.

² DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 203.

³ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, XIII, 23-34, en SAN AGUSTÍN (ed. 2005): p. 489.

⁴ Cfr. DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 202.

⁵ MOREY, Charles (1910): p. 413.

pasión del cuerpo del Señor”⁶. De esta forma, siguiendo las exégesis de los Padres de la Iglesia, el cordero de la pascua judía es figura del cordero inmolado en la Última Cena, por lo que la sangre de Cristo como *agnus Dei* sella la nueva Alianza⁷. Junto a las figuras animales, sobre la mesa tampoco faltan el pan ácimo y el vino, evocadores de las indicaciones del Éxodo sobre la cena pascual y a la vez claros referentes del significado eucarístico de la representación de la Última Cena. Los artistas habitualmente representan los panes completos, a menudo signados con la cruz, pero desde finales del siglo XI, como se aprecia en el fresco de Sant’Angelo in Formis, es también habitual la presencia del pan ya partido para referir gráficamente el rito eucarístico derivado del relato evangélico: “lo partió y lo dio a sus discípulos” (Mt 26, 26).

El resto de los objetos dispuestos sobre la mesa responden al contexto del ágape y suelen ser trabajados de modo anacrónico. Entre estos, sobre todo en las imágenes de la Baja Edad Media, sobresale el cáliz, elevado por Cristo o destacado ante su figura para captar gráficamente la institución de la Eucaristía. Para su representación se toman como modelo piezas de orfebrería de las distintas épocas e incluso se trata de emular el Santo Grial, si bien este nos llevaría a imágenes renacentistas especialmente vinculadas con la escuela de Valencia, como la realizada por Juan de Juanes para la iglesia valenciana de San Esteban⁸. Esta misma inspiración en la orfebrería se aprecia cuando los artistas representan lebrillos, jarras o jofainas con agua bajo la mesa, a fin de recordar que antes de la Cena Cristo había lavado los pies a sus discípulos. Aunque ambas escenas son recreadas de modo independiente en los mosaicos de la tradición bizantina, en las miniaturas románicas, donde habitualmente se suceden en registros superpuestos⁹, o en los capiteles, completando sendas caras de los mismos (claustro de San Juan de la Peña), desde mediados del siglo XII es posible encontrar excepciones que aúnan el Lavatorio y la Última Cena en la misma composición. Este recuerdo del Lavatorio actualiza en las imágenes el comentario de san Agustín al evangelio de san Juan, asociando este instante de purificación con el perdón de los pecados¹⁰. San Ambrosio, en su consideración de esta escena, presenta el lavatorio como signo de humildad: “la humildad consiste en el servicio”¹¹. Esta afirmación, como nos recuerda Schiller, no fue ajena a los teólogos medievales, como se advierte en *De Cena Domini*, escrito donde san Bernardo de Claraval insiste en el parangón entre el Lavatorio y el sacramento de la penitencia¹².

En la representación de la Última Cena son las figuras y sus actitudes las que nos ayudan a concretar las fórmulas iconográficas desarrolladas por los artistas: anuncio de la traición de Judas, institución de la Eucaristía o comunión de los apóstoles. Siendo una escena de cierta complejidad compositiva por el elevado número de sus personajes, las imágenes están determinadas por la presencia de Cristo presidiendo el banquete pascual en distintas posiciones, ya que hasta el siglo XII es frecuente encontrarlo a la izquierda de

⁶ DULAEY, Martine (2003): p. 176.

⁷ TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2012): p. 235.

⁸ ALEJOS MORÁN, Asunción (1977): p. 371.

⁹ Folio CCCXXIIIv de la *Biblia de Ávila* (Madrid, BNE, Ms. Vit. 15-1). RODRÍGUEZ VELASCO, María (2010): p. 544.

¹⁰ JOVER HERNANDO, Mercedes (1987): p. 19.

¹¹ SAN AMBROSIO, *Los Misterios Cristianos* 1, 33, en SAN AMBROSIO (ed. 1977): p. 136.

¹² SCHILLER, Gertrud (1972): p. 43.

la mesa, pues este era el lugar de honor en los banquetes romanos. Así se aprecia en el mosaico de San Apolinar Nuevo o en la miniatura del códice Rossano y a la vez en artistas posteriores que acusan la influencia bizantina, como Giotto en su reinterpretación de la Cena para la Capilla Scrovegni. A pesar de esta excepción, es más habitual desde mediados del siglo XII que Cristo centralice las composiciones, determinando la distribución simétrica de los apóstoles. Identificado por el nimbo crucífero, observamos en su figura la repetición de tres gestos que remiten a los tres instantes recogidos por las imágenes de la Última Cena: entregando un bocado a Judas o mojando en el mismo plato que él, signo del anuncio de la traición; bendiciendo o elevando el cáliz, para incidir en la institución de la Eucaristía y distribuyendo la comunión a los apóstoles.

Identificados en ocasiones por las inscripciones, como sucede en San Isidoro de León, entre los apóstoles son particularmente individualizados por fisonomías, gestos y atributos iconográficos Pedro, Juan y Judas. Pedro suele estar a la derecha de Cristo, con la fisonomía anciana que lo caracteriza desde las imágenes paleocristianas¹³. A veces porta un cuchillo, preludio de su acción en el Huerto de los Olivos al cortar la oreja de Malco (Mt 26, 51-53; Mc 14, 47; Lc 22, 50; Jn 18, 10-11). Más próximo a Cristo está san Juan, el más joven de los discípulos, caracterizado por su rostro imberbe y recostado sobre el regazo de Cristo, actitud que Réau considera una pervivencia de los banquetes de la antigüedad¹⁴, pero que ya está presente en el evangelio de san Juan y pudiera popularizarse y consolidarse desde finales del siglo XIII por las palabras de san Buenaventura: “Mas Juan, poniéndose a su lado, nunca se separó de Él, no obstante ser el más joven de los apóstoles, en esta cena se sentó al lado del Señor”¹⁵.

Sin duda el personaje que más particularidades introduce en las imágenes de la Última Cena es Judas, quien habitualmente carece de nimbo y cuyas facciones siguen la estética de la fealdad para representar la idea del mal, aspecto reflejado en el perfil del apóstol recreado por Jaime Huguet. Algunos pintores abundan en la idea de la traición con el uso del color amarillo, que en no pocas ocasiones tiñe los ropajes de Judas, para simbolizar su culpa¹⁶. Más expresivas son miniaturas de ascendencia nórdica, como el códice Ludwig VII 1, o el manuscrito 33 de la colección Paul Getty, donde un pequeño diablo entra por la boca de Judas para concretar las palabras del evangelio de San Juan: “Detrás del pan, entró en él Satanás” (Jn 13, 27). Su identificación se verifica cuando porta el saco de las treinta monedas de plata por las que vendió a Cristo, motivo que suele ocultar al resto de comensales, como se observa en el relieve del retablo de la Cartuja de Miraflores. Además, en las representaciones románicas, en la disposición general de las figuras, suele estar apartado del resto, en primer término de la composición y con el gesto de recibir de manos de Cristo un bocado de pan (“...aquel a quien yo dé este trozo de pan”, Jn 13, 26) o bien mojando en el mismo plato de Cristo, gesto acorde con las narraciones de Mateo y de Marcos (“El que ha metido conmigo la mano en la fuente, ese me va a entregar”, Mt 26, 23). Algunas imágenes, para subrayar la traición a Cristo, muestran a Judas tomando un pez, como percibimos en el esmalte de Nicolás de Verdún para el Altar de Klosterneuburg (c. 1181).

¹³ SOTOMAYOR, Manuel (1962): p. 113.

¹⁴ RÉAU, Louis (1996): p. 429.

¹⁵ SAN BUENAVENTURA (ed. 1893): p. 371.

¹⁶ El amarillo es un color ambiguo, puede referir divinidad pero también la envidia y la traición, especialmente cuando deriva del azufre. PORTAL, Frédéric (2005): p. 41.

Plasmar en las imágenes el anuncio de la traición implica mayor teatralidad en el resto de los apóstoles, para enfatizar la elocuencia de sus discursos y sus reacciones (sorpresa, conmoción, miedo, indignación...) mediante los gestos¹⁷. Los artistas suelen contrastar la serenidad de Cristo con el mayor dinamismo de los apóstoles, contrapunto que alcanza su culmen en la versión de Leonardo da Vinci para el refectorio de Santa María de las Gracias (Milán), obra que excede el marco cronológico del presente trabajo.

A partir de la Baja Edad Media se añaden dos nuevas fórmulas iconográficas para la recreación de la Última Cena: la institución de la Eucaristía, y la comunión de los apóstoles, ambas con gran influencia de la liturgia, no solo por la mayor solemnidad de los gestos imprimiendo un carácter más ritual a la escena, sino también por la anacrónica sustitución del pan por una hostia sagrada, interpretación asimilada por Jaime Huguet y por Dieric Bouts en su *Tríptico* de Lovaina. Este nuevo planteamiento está en consonancia con la necesidad de que las imágenes subrayen la transustanciación, convirtiéndose en un instrumento más para combatir las herejías cátara, valdense y albigense, a las que se había hecho frente de forma oficial en los concilios celebrados en Letrán en 1179 y 1213¹⁸. Asimismo la negación de la transustanciación por Juan Wyclef, que desembocó en el Concilio de Constanza (1414-1418)¹⁹, habría consolidado esta fórmula iconográfica en el siglo XV, añadiendo a su vez la comunión de los apóstoles con numerosos anacronismos por incidencia de la liturgia, como recoge Justo de Gante en la pintura conservada en Urbino.

Hasta ahora se han reseñado rasgos constantes en las imágenes medievales de la Última Cena, no obstante es preciso abordar algunas variantes puntuales que enriquecen su interpretación. Entre los personajes, cabe apuntar la anacrónica presencia de san Pablo formando parte del apostolado y flanqueando a Cristo, en disposición simétrica respecto a san Pedro²⁰. Con los rasgos que le caracterizan desde el arte paleocristiano, su identidad puede verse avalada por su símbolo parlante más característico, la espada, presente, por ejemplo, en la pintura protogótica de la iglesia de San Justo de Segovia, donde también advertimos las llaves de san Pedro. Más extraña es la individualización del apóstol Santiago en la Última Cena, si bien podemos encontrarla en imágenes relacionadas con las rutas jacobeanas, como en el retablo de la Cartuja de Miraflores, donde Gil de Siloé lo dispone tocado con el sombrero de ala ancha propio de los peregrinos y con la vieira compostelana. En esta misma imagen, la creatividad del escultor al recrear el episodio le lleva a introducir la unción de Betania siguiendo el relato de san Juan (Jn 12, 1-8), protagonizado por la mujer pecadora (identificada en ocasiones con la Magdalena), símbolo de arrepentimiento y conversión²¹.

¹⁷ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010): p. 127.

¹⁸ CARMONA, Juan (1998): p. 178.

¹⁹ TAVELLI, Federico (2013): p. 73.

²⁰ Trens, al abordar la presencia de ambos personajes en la Última Cena, recuerda que la tradición escrita y la liturgia siempre los presentan en paralelo y que en los breviarios tampoco se separa su advocación TRENs, Manuel (1952): p. 97.

²¹ CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2011): p. 109. Yarza advierte que la presencia de la Magdalena ungiendo los pies de Cristo en la Última Cena es propia de la tradición española y presenta como antecedente la pintura de la Última Cena del ábside de San Juan de Daroca. A esta le añade un ejemplo que parece derivar del modelo de Siloé, el de la parroquia de Cuzcurrita, en la Rioja. YARZA LUACES, Joaquín (2001): pp. 224-226.

Entre los personajes secundarios también reconocemos a san Marcial en obras que evidencian una influencia francesa, pues se trata del evangelizador de Limoges, a quien los leccionarios del siglo XII y el concilio lemovicense del año 1029 habían presentado como apóstol y escanciador de la Última Cena. La inscripción que lo acompaña en los frescos del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, MARCIALIS PINCERNA, avala dicha identificación²². En esta pintura se añade otro pormenor muy significativo para señalar que en muchos programas decorativos la Última Cena adquiere significado pleno en un ciclo más amplio de la pasión de Cristo. Nos referimos al gallo, detalle que refiere gráficamente las palabras de Cristo a San Pedro en la Última Cena (“Esta noche, antes de que el gallo cante, me negarás tres veces”, Mt 26, 34).

El marco espacial para todas las fórmulas iconográficas de la Última Cena es el cenáculo, aunque en los primeros siglos y a lo largo del siglo XII, basta la mesa para reseñar este espacio. Sin embargo, a medida que nos introducimos en la Baja Edad Media, el interés por la perspectiva lleva a recrear estancias domésticas propias de la burguesía, como se observa en el *Tríptico* de Bouts, e incluso iglesias, cuando se representa la comunión de los apóstoles, como contemplamos en la tabla de Justo de Gante (1473-1475)²³, quien convierte la mesa de la cena pascual en altar eucarístico e introduce ángeles revestidos a modo de diáconos y portando cirios, otro motivo asimilado de la liturgia. Pero a la vez el autor no olvida notas características de la tradición anterior, como la separación de Judas respecto a los demás apóstoles, sin participar de la comunión y portando el saco de monedas que evidencia su traición. La presencia de los ángeles concreta en la tabla reflexiones como la de san Gregorio Nacianceno, quien contempla la Eucaristía como anticipo del banquete celeste, donde asisten los ángeles, según refiere San Ambrosio al describir la celestial liturgia²⁴.

Fuentes escritas

La Última Cena es mencionada en los cuatro evangelios (Mt 26, 17-29; Mc 14, 12-25; Lc 22, 7-23; Jn 13, 18-30), donde encontramos respuesta respecto al tratamiento de personajes, atributos iconográficos y marco espacial en las imágenes, si bien a lo largo del medioevo las interpretaciones alegóricas beben de otras fuentes que se remontan a los primeros escritos de la tradición cristiana, especialmente escritos patrísticos que profundizan en lecturas alegóricas y prefigurativas de la escena en general y de sus pormenores.

A partir del siglo II encontramos testimonios cristianos que nos permiten profundizar en simbolismos anteriormente referidos, como el pez. En este sentido, el epitafio de Abercio, obispo de Hierápolis del siglo II, nos ayuda a comprender el origen del simbolismo cristológico del pez con la inscripción: “Únicamente me guiaba la fe y por todo alimento me sirvió un pez de agua dulce, enorme y puro”²⁵. Sobre esta consideración incide Clemente de Alejandría (c. 150-c. 215) en su *Paedagogus*, si bien las primeras referencias de carácter propiamente eucarístico son escritas por Paulino de Nola (354-431) en sus *Epístolas*. Las *Confesiones* de San Agustín también se hacen eco del simbolismo

²² VIÑAYO, Antonio (1993): p. 23.

²³ PANOKSKY, Erwin (1998): p. 335.

²⁴ DANIELLOU, Jean (1964): pp. 152-154.

²⁵ DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 209.

eucarístico del pez, introduciéndonos además en tipos prefigurativos de la Eucaristía tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Otro autor del siglo IV que enriquece notablemente la interpretación de la Última Cena es san Ambrosio de Milán, quien en su texto *Sobre los Sacramentos* ahonda en el carácter sacramental y litúrgico del episodio bíblico. El sistema de prefiguraciones fue transmitido en gran medida a la Edad Media por las *Etimologías* (c. 634) de San Isidoro de Sevilla y por la *Glosa Ordinaria*, escrita por Walafrido Estrabón en el siglo IX²⁶.

Las reflexiones simbólicas sobre los animales relacionados con la Última Cena son recogidas también en los *scriptoria* medievales en los *Bestiarios*, interpretaciones moralizadas del *Fisiólogo* griego del siglo II, texto posteriormente traducido al armenio y al latín que describía las especies animales con un valor moralizante, asociándolas a vicios y virtudes²⁷. Entre los animales ejemplares se encontraba el pelícano, ave que alimentaba a sus polluelos con su propia sangre picoteándose el pecho. Así el pelícano que entrega su vida por sus crías, se convierte en alegoría de Cristo entregando su vida para la redención de los hombres. San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* enriquece esta idea señalando que el pelícano “merced a su sangre es capaz de resucitar a los polluelos”²⁸.

En la Edad Media, dada la relevancia de la Última Cena, el episodio también es recogido en textos con especial incidencia para las imágenes cristianas, como la *Leyenda Dorada* y las *Meditaciones* de San Buenaventura. La *Leyenda Dorada*, escrita por el dominico Santiago de la Vorágine en torno a 1265, subraya la relevancia del Lavatorio de los pies en relación a la Eucaristía: “Cristo, al lavar físicamente los pies a sus discípulos, lavóselos también espiritualmente con el agua mística de su sangre”²⁹, lo que explica la coexistencia de ambos temas en los programas iconográficos de la Baja Edad Media. En cuanto a san Buenaventura, su escrito ha servido para avalar en las imágenes más tardías del Medievo la representación de San Juan como discípulo más cercano a Cristo, actitud que partía de las narración de San Juan: “Uno de ellos, el que Jesús amaba, estaba reclinado a la mesa en el seno de Jesús” (Jn 13, 23).

Otras fuentes

Para las primeras imágenes de la Última Cena podemos considerar como fuente no escrita los banquetes o ágapes que tenían lugar como parte del rito funerario, incidiendo estos tanto en la forma de la mesa como en la disposición de las figuras. Otra fuente de gran relevancia es la liturgia, puesto que además la Última Cena se conmemora en la celebración del Jueves Santo, solemnidad clave del triduo pascual que culmina con la resurrección de Cristo. Como ya hemos señalado, las imágenes a menudo reproducen los instantes claves de dicha celebración, el lavatorio de los pies y la institución de la Eucaristía. Podríamos concretar la incidencia de la liturgia en las imágenes también en la generalización de la mesa rectangular, parangonable con la mesa de altar, en la presencia de las Sagradas Formas sustituyendo a los panes ácimos y en las fórmulas iconográficas

²⁶ MÂLE, Emile (2001a): pp. 174-176; TOUBERT, Hélène (2001): p. 29; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (2007): p. 47; BOYNTON, Susan (2011): p. 23.

²⁷ Sobre la relevancia, traducción a diversas lenguas y difusión del *Physiologus* en la Edad Media, vid. MÂLE, Emile (2001a): pp. 58-59.

²⁸ Cfr. MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1991): p. 222.

²⁹ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (ed. 1997): p. 950.

de la consagración del pan y el vino y la comunión de los Apóstoles, inspiradas directamente en el rito eucarístico.

Atendiendo a la variedad de los gestos ante el anuncio de la traición de Judas y al tratamiento de ropajes y piezas de orfebrería, podríamos hablar de la importancia del teatro religioso como inspiración de nuevas formas de representación. Además, a finales del siglo XIII, la instauración de la festividad del Corpus Christi por parte del papa Urbano IV³⁰, también implicó la multiplicación de imágenes de la Última Cena, trabajadas ahora también en las monumentales custodias procesionales. A esto se sumaba en España la veneración del Santo Grial de la Última Cena en Valencia, lo que originó nuevas fórmulas iconográficas, como la del *Salvador Eucarístico*, que acentuaban el protagonismo de la preciada reliquia. Dicho cáliz se conservaba en la Catedral de Valencia desde 1437, tras la donación realizada a dicha ciudad por el rey Alfonso V el Magnánimo y tras no pocos avatares históricos que la hicieron pasar previamente por el monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), donde estaría ya en el año 1071 y donde no en vano conservamos un bellissimo capitel claustral con la iconografía de la Última Cena, y por la Aljafería de Zaragoza, donde hay constancia de su presencia en el siglo XIV³¹.

Extensión geográfica y cronológica

Dada la relevancia de la Última Cena como una de las escenas claves del ciclo de la pasión, su presencia desde los orígenes de la iconografía cristiana a mediados del siglo III se repite en los frescos de las catacumbas de Roma, si bien tanto Grabar como Mancinelli nos advierten de la ambigüedad que conlleva la interpretación de dichas pinturas³², pues dado su carácter conceptual y sintético podrían prestarse a cuatro lecturas: un banquete fúnebre siguiendo las costumbres de la época; el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, especialmente en aquellas pinturas donde se representan las cestas de los panes; las bodas de Caná; o las primeras imágenes de la Última Cena.

Hay que esperar al siglo al siglo V para encontrar su recreación de forma explícita en un marfil conservado en el museo de la catedral de Milán, aunque en esta composición todavía no se dispone la totalidad del apostolado. A partir del siglo VI la introducción de nimbos y atributos iconográficos permite reconocer, ya con la presencia de los doce, la imagen completa de la Última Cena en la tradición oriental, tanto en la decoración de manuscritos como el Códice Rossano, como en programas musivarios monumentales como el de San Apolinar Nuevo (Rávena), coincidiendo ambas obras en la forma de la mesa, la disposición lateral de Cristo y el pez como centro simbólico de sendas composiciones. A partir de entonces se generaliza su representación tanto en Oriente como en Occidente, habitualmente formando parte de ciclos cristológicos más amplios. La multiplicación de códices para responder a la unidad litúrgica impulsada por Gregorio VII desde finales del siglo XI facilitó la difusión de modelos que desde las miniaturas pasarían a conjuntos monumentales tanto en los recintos monásticos orientales como en los occidentales. Estos *exempla* explican también la uniformidad dominante a lo largo de los siglos XII y XIII para recrear la Última Cena, aunque ya hemos advertido la presencia de

³⁰ COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2014): p. 208.

³¹ OÑATE OJEDA, Juan Antonio (1990).

³² GRABAR, André (1998): pp. 18-19. Esta ambigüedad se discierne a veces a partir del programa conjunto, como ocurre en la cripta de Lucina, más conocida como cripta de los Sacramentos, en la catacumba de san Calixto, donde se apreciarían Bautismo y Eucaristía.

particularidades localistas, como las vinculadas con la diócesis de Limoges y las vías de peregrinación compostelanas. La insistencia en la idea de universalidad de la Iglesia en los presupuestos de la reforma gregoriana explica también la coexistencia en las imágenes de san Pedro y san Pablo, pues desde el siglo IV encarnaban este pensamiento.

Desde finales del siglo XIV la creación de hermandades y cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento explica la proliferación de encargos particulares, como el realizado a Dieric Bouts en Lovaina. A partir del siglo XV, especialmente en Italia, la representación de la Última Cena va a consolidarse como temática propia de la decoración de los refectorios monásticos.

Soportes y técnicas

Mientras que las primeras imágenes de la Última Cena son trabajadas al fresco en los muros de las catacumbas, observamos también a partir del siglo V su tratamiento en marfil y en mosaico, donde la utilización de teselas doradas tiende a anular el espacio, como se observa en San Apolinar Nuevo (Rávena), cediendo todo protagonismo a las figuras y a los símbolos dispuestos sobre la mesa. Su realización en piezas de marfil se hace extensible a siglos posteriores, como se observa en la Arqueta de San Felices, procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla y datada en la primera mitad del siglo XII.

Su presencia en evangeliarios y manuscritos bíblicos, desde su primera representación miniada en el Códice Rossano (siglo VI), permite la difusión de modelos para la pintura y la escultura monumental, donde es frecuente que la Última Cena forme parte de programas decorativos más amplios que incluyen no sólo escenas de la pasión, sino incluso episodios del Antiguo Testamento con valor prefigurativo, como apreciamos en Sant'Angelo in Formis, donde se localiza en la nave central. El tratamiento del temple, las condiciones de humedad y el paso de los siglos han motivado el desprendimiento de colores que se advierte actualmente en frescos románicos, como se observa en San Isidoro de León. El estudio comparativo con las tablas pintadas en la Baja Edad Media, conformando en muchos casos trípticos, polípticos y grandes retablos, permite atestiguar que la técnica del óleo favoreció una mayor minuciosidad en los pormenores simbólicos y en el tratamiento decorativo de las vestimentas.

La talla escultórica de la Última Cena se observa con frecuencia en capiteles historiados y portadas desde el siglo XII hasta el siglo XIV. La adaptación a la ley del marco de estas composiciones exige en muchos casos la reducción del número de personajes o una novedosa disposición, como se plasma en la portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano, en Revilla de Santullán (Palencia), donde los apóstoles quedan subordinados al trazado de la arquivolta.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes en cuanto a la representación de la Última Cena, en lo que respecta a la estructura de la mesa y a la distribución de las figuras en las primeras imágenes, se pueden referir en los *triclinia* de las villas romanas o, de forma más cercana, en los ágapes funerarios de las catacumbas, a partir de los cuales cabe hablar de una migración tipológica por la asimilación formal revestida de un nuevo significado. Mancinelli, en su estudio sobre las pinturas de las catacumbas, sostiene que los ágapes

funerarios eran antiguos ritos paganos que simbolizaban la unión con los difuntos y que la Iglesia toleró hasta el siglo V³³.

Entroncando con la Última Cena en el contexto bíblico, el precedente lo constituyen las imágenes de la pascua judía, narrada en el capítulo doce del libro del Éxodo, si bien estas se han representado en menor medida. La fórmula iconográfica es similar en cuanto a la disposición de los personajes en torno a la mesa, si bien en la pascua veterotestamentaria pueden introducirse figuras femeninas y sus protagonistas están ataviados con ropas de viaje, indicando así que a la mañana siguiente el pueblo de Israel partirá de Egipto³⁴. También sobre la mesa encontramos motivos comunes, como el cordero, con cuya sangre los israelitas marcarán el dintel de sus casas, y los panes ácidos o sin levadura. Se trata de imágenes de mayor cotidianidad y representadas en gran medida en contextos prefigurativos de la Última Cena.

Tras la evolución de las tres fórmulas iconográficas desarrolladas a lo largo de la Edad Media (Anuncio de la traición de Judas, Consagración y Comunión de los apóstoles), en el arte de la Contrarreforma la representación de la Última Cena cobra mayor valor y se reviste de solemnidad. Esto no es debido únicamente a cuestiones formales, como el estudio en perspectiva del cenáculo o la individualización de las figuras, sino que obedece a la necesidad de afirmar la Eucaristía frente a la negación de los protestantes. Por ello, ya no tiene tanto sentido concentrar la atención en la traición de Judas, sino que se prioriza el instante de la consagración, dejando de lado pormenores que puedan distraer la atención respecto a la institución de la Eucaristía por Cristo, pues como afirma Émile Mâle, “se trata de afirmar lo que se niega o lo que se discute”³⁵.

Además a partir del siglo XV, sobre todo en los siglos XVI y XVII, el crecimiento de las cofradías que popularizan la devoción por la sangre de Cristo y por la Eucaristía, conlleva numerosos encargos con la temática de la Última Cena. En esta línea, la generalización de tallas procesionales en el siglo XVII, especialmente en las escuelas españolas de Castilla y Andalucía, propició la realización de conjuntos monumentales con la representación de la Última Cena, con una notable teatralidad en los gestos, destinada a conmover a los fieles en su contemplación.

Prefiguraciones y temas afines

Daniélou advierte que en el libro VIII de las *Constituciones Apostólicas* se recoge como en la oración consagratoria de la liturgia eucarística ya se enumeraban diversos ejemplos del Antiguo Testamento³⁶, lo que indica que la literatura cristiana estaba familiarizada con el lenguaje prefigurativo respecto a este episodio al menos desde el siglo II. El primer personaje veterotestamentario que podemos considerar tipo de Cristo respecto a la Eucaristía es Melquisedec, rey de Salem y sacerdote de la Antigua Ley, quien cuando Abraham regresa de la batalla para liberar a Lot, le recibe ofreciéndole el pan y el vino como signo de hospitalidad (Gn 14, 18-24). Este gesto es referido en exégesis patrísticas como la de Clemente de Alejandría: “Melquisedec, que ofrece pan y el

³³ MANCINELLI, Fabrizio (1981): p. 6.

³⁴ CAPOA, Chiara de (2003): p. 170.

³⁵ MÂLE, Émile (2001b): p. 76.

³⁶ DANIÉLOU, Jean (1964): p. 167.

vino, el alimento consagrado en figura de la Eucaristía³⁷. En esta línea escribió también San Cipriano, señalando que “en el sacerdote Melquisedec vemos prefigurado el sacramento del sacrificio del Señor”³⁸. El significado eucarístico de esta ofrenda explica por qué en ciertos programas iconográficos se dispone decorando los muros absidiales, como observamos en el mosaico de San Vital de Rávena o en los frescos de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia)³⁹. En estos casos la figura de Melquisedec se presenta en paralelo a la ofrenda de Abel, plasmándose gráficamente la oración litúrgica de San Ambrosio: “Te pedimos y rogamos que recibas esta ofrenda en tu santo altar por manos de tus ángeles, como te dignaste aceptar la ofrenda del justo Abel y el sacrificio de nuestro padre Abraham y la oblación del sumo sacerdote Melquisedec”⁴⁰. De esta forma, en las referidas iglesias, mosaico y pintura permiten contemplar en paralelo el banquete eucarístico terreno y el celeste.

Otro episodio a menudo señalado por los Padres de la Iglesia en función de su relación prefigurativa con la Eucaristía es la caída del maná en el desierto (Ex 16, 1-36; Nm 11, 7-9). Así lo encontramos referido en los escritos de Clemente de Alejandría, Orígenes, San Ambrosio y San Agustín, por citar los de mayor relevancia. Este último autor sintetiza dicho parangón afirmando que “el maná significa el pan eucarístico”⁴¹, lo que explica que en la Baja Edad Media los pintores transformen los copos del pan enviado al pueblo de Israel en el desierto en Sagradas Formas. También presente en la tradición patristica es el tipo eucarístico que constituye la escena de Moisés haciendo brotar agua de la roca del Horeb (Ex 17, 1-7; Nm 20, 1-13), como revelan los textos de San Ambrosio y San Agustín al explicar que el sacerdote debe consagrar el vino mezclándolo con agua. En la tradición oriental será San Juan Crisóstomo quien insista en tal lectura prefigurativa.

La presencia del pez como símbolo de Cristo en las representaciones iniciales de la Última Cena ha llevado también a mirar la historia de Tobías en el Antiguo Testamento (Tobías 6), pues también este logró curar la ceguera de su padre Tobit con la hiel de un pez, cuya carne es a su vez entregada al propio Tobías como alimento de manos del arcángel Rafael⁴². Tomando como referencia motivos aislados de simbología eucarística, como las uvas, se traza una lectura tipológica de la Eucaristía respecto al episodio veterotestamentario de los espías de Canaán (Num 13-14), hombres enviados por Moisés para explorar la tierra prometida y que volvieron portando un gran racimo de uvas como muestra de los frutos que allí encontrarían. Si bien en los mosaicos de Santa María Mayor (Roma)⁴³, ya encontramos representación del envío de los emisarios por parte de Moisés, hay que esperar al Altar de Klosterneuburg para encontrar el episodio como parte de un gran conjunto que relata gráficamente la continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento, convirtiéndose así en alegoría eucarística⁴⁴.

³⁷ DANIÉLOU, Jean (1964): p. 168.

³⁸ Ibid., p. 169.

³⁹ GRAU LOBO, Luis (1996): p. 134.

⁴⁰ SAN AMBROSIO, *Los Sacramentos* 4, 27, en SAN AMBROSIO (1977): p. 90.

⁴¹ DANIÉLOU, Jean (1964): p. 177.

⁴² DÖLGER, Franz Joseph (2013): p. 207.

⁴³ CAPOA, Chiara de (2003): p. 197.

⁴⁴ Como expresión de la relevancia que tuvieron las hermandades en los encargos artísticos de significado eucarístico durante el Renacimiento y en el Barroco, proponemos el lienzo *Los emisarios de Canaán*,

En este sentido, los paralelismos con las escenas del Antiguo Testamento recogidos por la tradición patristica encuentran su reflejo en la configuración de programas iconográficos unitarios que revelan el cumplimiento del Antiguo Testamento en el Nuevo. Así lo como observamos en los frescos de Sant'Angelo in Formis, donde las escenas neotestamentarias, entre las que se encuentra la Última Cena, completan su significado con los episodios de Antiguo Testamento pintados en las naves laterales⁴⁵. El *titulus* que acompaña la representación de la Última Cena en dicha iglesia debe entenderse en dicho sentido: “Lex nova monstratur rapitur vetus illico casu”⁴⁶. Toubert advierte como la introducción de esta escena en un conjunto de carácter tipológico determina que, a pesar de pervivencias bizantinas como la mesa en sigma, el pez haya sido sustituido por el cordero, para acentuar el paralelismo respecto a la pascua del Antiguo Testamento. El protagonismo de esta figura animal obedecería también a la introducción en la liturgia romana desde el siglo VII del canto del *Agnus Dei* en el momento de la partición del pan. En la mesa de Sant'Angelo in Formis el cordero flanqueado por dos copas de vino, hace hincapié en la idea de la transustanciación⁴⁷. Avanzando en el tiempo, es paradigmático de las prefiguraciones el *Triptico* de Dieric Bouts, conservado en San Pedro de Lovaina, donde la tabla central dedicada a la Última Cena, se acompaña de cuatro relatos del Antiguo Testamento que implican lecturas prefigurativas: Celebración de la pascua judía (Ex 12, 1-36), Elías despertado por un ángel y alimentado en el desierto por la comida y bebida del cielo (1 Reyes 19, 3-15), Ofrenda de Melquisedec (Gn 14, 18-24) y Caída del maná (Ex 16, 1-36)⁴⁸.

Otra escena que adquiere valor prefigurativo a la luz de los textos patristicos es la de Daniel en el foso de los leones, en concreto la figura de Habacuc en el instante de llevar pan hasta el foso (Dn 14, 36-39). En uno de sus sermones Zenón de Verona describe el alimento recibido por Daniel como “comida celeste”, si bien es más explícito el comentario de san Ambrosio al calificar el pan portado por Habacuc como figura del “pan de los ángeles”⁴⁹. Muchos artistas, a la hora de representar este instante, signan los panes con la cruz, reseñando así su significado prefigurativo respecto a la Eucaristía.

Ya hemos señalado cómo las primeras representaciones en las catacumbas denotaban cierta ambigüedad en su interpretación respecto a otras escenas del Nuevo Testamento que también los textos han advertido en relación con la Última Cena: las Bodas de Caná (Jn 2, 1-12) y la Multiplicación de los panes y los peces (Mt 14, 13-21; Mt 15, 32-39; Mc 6, 32-44; Lc 9, 11-17; Jn 6, 1-13). Respecto al primer milagro de Cristo, Cirilo de Jerusalén, en el siglo IV, nos introduce a través de sus *Catequesis mistagógicas* en el paralelismo entre el vino de las nupcias y el convertido en sangre de Cristo en la

(1690-1691), encargado a Matías de Arteaga y Alfaro por la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla. HEREZA, Pablo (2014): p. 64.

⁴⁵ MAFFEI, Fernanda de (1977).

⁴⁶ TOURET, Hélène (2001): p. 116.

⁴⁷ TOURET, Hélène (2001): p. 119. La autora subraya cómo, tras el concilio convocado en Roma por Gregorio VII en 1079, se acentúa el dogma de la transustanciación, apoyado por Alberico de Montecassino en su tratado *De corpore Domini*. Señala que la controversia acerca de la transustanciación impulsada por Berengario de Tours y condenada en dicho concilio, así como los escritos de Montecassino, están tras la fórmula iconográfica de Sant'Angelo in Formis, que no se acoge estrictamente a modelos anteriores.

⁴⁸ PANOFKY, Erwin (1998): p. 314.

⁴⁹ DULAËY, Martine (2003): p. 193.

Eucaristía⁵⁰. En cuanto a la Multiplicación de los panes y los peces, en las catacumbas encontramos su representación narrativa y simbólica, a partir de un pez y un cesto de panes, como observamos en los frescos de la cripta de Lucina, en las catacumbas de San Calixto⁵¹. En su simplicidad, esta imagen ha sido traducida por algunos autores como claro símbolo de la Eucaristía⁵². También en el caso de las representaciones de esta escena es frecuente que los panes ya bendecidos por Cristo estén signados con la cruz para reforzar el significado eucarístico de la escena.

El valor eucarístico de la Última Cena no siempre se muestra tan explícito, sino que también hallamos motivos vegetales y animales que nos remiten a dicho significado desde los primeros siglos. Uno de ellos son los roleos de vid o los racimos de uvas, presentes en numerosos frisos relivarios del interior de las iglesias, como se advierte en San Pedro de la Nave (fines del siglo VII), o en la rosca del arco de acceso al Tempietto de Santa Maria in Valle, en Cividale, construido a mediados del siglo VIII⁵³. Estos motivos, presentes desde el arte paleocristiano, son herencia de la tradición clásica, donde el pisado de la uva se había asociado a la representación del otoño en el ciclo de las estaciones. Sin embargo, ahora adquiere un nuevo significado eucarístico, como se observa en los mosaicos de la bóveda anular de la capilla de Santa Constanza (Roma). Los Padres de la Iglesia también repararon en este símbolo, como San Ireneo al comentar el siguiente versículo de Oseas: “Como uvas en el desierto hallé a Israel” (Os 9,10). Orígenes de Alejandría insiste en sus escritos en la necesidad de permanecer arraigados al verdadero vino como fuente de toda virtud⁵⁴. A partir de la vid, desde finales del siglo XIV se difunde en Europa un nuevo tipo iconográfico de carácter devocional y eucarístico basado en la teología agustiniana⁵⁵, con el propio Cristo pisando la uva en el lagar místico, del que brota su sangre recogida en muchas imágenes en un cáliz⁵⁶.

Otro de los motivos cristológicos y eucarísticos que destaca en las imágenes es el pelícano⁵⁷. Para comprender su significado en un contexto litúrgico, es preciso que nos remontemos al siglo II, cuando se data la versión griega del *Physiologus*, punto de partida para las versiones de los Bestiarios medievales, como el toscano, donde podemos leer que el pelícano “se picotea el pecho, hasta que muere, y su sangre se derrama sobre sus hijos, que vuelven a la vida”⁵⁸. Su significado en relación con la conmemoración del sacrificio de Cristo en la Eucaristía explica que sea un motivo con frecuencia utilizado para la decoración de sagrarios y custodias.

⁵⁰ DANIÉLOU, Jean (1964): p. 254.

⁵¹ MANCINELLI, Frabrizio (1981): p. 27.

⁵² CORTI, Claudia (2014): p. 15.

⁵³ KILERICH, Bente (2010): p. 94.

⁵⁴ JENSEN, Robin M. (2000): p. 61.

⁵⁵ San Agustín abunda en el simbolismo cristológico de la uva y el lagar al comentar en *Enarrationes in Psalmos* 8, 2: “Puede entenderse por la uva el Verbo Divino, ya que fue llamado el Señor racimo de uvas; este racimo fue traído de la tierra prometida, suspendido del leño, como crucificado por los enviados del pueblo de Israel”, SAN AGUSTÍN (ed. 1964): p. 87. También Tertuliano había interpretado el lagar con significado eucarístico. MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): pp. 294-295.

⁵⁶ LODA, Angelo (2005): pp. 27-30.

⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991).

⁵⁸ MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): p. 480.

En continuidad con los simbolismos anteriores es preciso reseñar también el significado eucarístico de la adoración del cordero místico, tema magistralmente interpretado por Van Eyck en el *Políptico de Gante* (1432). La tabla principal está centralizada por la figura del cordero sobre el altar eucarístico. De su costado mana sangre, recogida a su vez por un cáliz y en directa relación con la fuente de la vida, en primer término de la composición y en cuya agua flotan las formas eucarísticas. El cordero también ha sido objeto de numerosas lecturas prefigurativas, sintetizadas por Campatelli al afirmar que “el cordero pascual es figura del nuevo cordero y de la nueva Pascua”⁵⁹.

Selección de obras

- Fresco de la catacumba de San Calixto, mediados del siglo III, Roma.
- Díptico de marfil, finales del siglo V, Tesoro del Duomo del Milán.
- Mosaico de San Apolinar Nuevo, principios del siglo VI, Rávena (Italia).
- *Ofrenda de Abel y Melquisedec*, c. 538-545, mosaico de San Vital de Rávena (Italia).
- *Códice Rossano*, siglo VI. Catedral de Rossano, Museo Diocesano del Codex.
- Fresco de la nave central de Sant’Angelo in Formis, Capua (Italia), segunda mitad del siglo XI.
- Benediccional, Regensburgo (Alemania), c. 1030-1040. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII 1, fol. 38r.
- Fresco de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), c. 1125. Boston, Museum of Fine Arts.
- Fresco del Panteón de Reyes de la Colegiata de San Isidoro, León, inicios del siglo XII.
- Arqueta de San Felices, primera mitad del siglo XII. Monasterio de San Millán de la Cogolla.
- Fresco de San Justo de Segovia (España), muro pantalla del arco triunfal, principios del siglo XIII.
- Capitel del claustro de San Juan de la Peña (Huesca, España), finales del siglo XII.
- Miniatura de la *Biblia de Ávila*, último cuarto del siglo XII. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 15-1, fol. CCCXXIIIv.
- Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalle de la Última Cena.
- Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalle del Regreso de los espías de Canáan).

⁵⁹ CAMPATELLI, Maria (2009): p. 158.

- Tímpano de la portada septentrional de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza, España), c. 1180-1190.
- Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia, España), c. 1180.
- Capitel del claustro de la Catedral de Burgo de Osma (Soria, España), finales del s. XII.
- Fresco de la capilla de Santa Catalina en La Seu d'Urgell, c. 1242-1255. Museu Episcopal de Vic, inv. MEV 9031.
- Giotto, Capilla Scrovegni, Pauda (Italia), c. 1304-1306. Detalle de la Última Cena.
- Pietro Lorenzetti, *Última Cena*, Basílica inferior de Asís (Italia), c. 1310-1320.
- Portada norte de la iglesia monástica de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), c. 1414-1432.
- Portada sur de Santa María de Ujué (Navarra, España), segunda mitad del siglo XIV.
- *Weltchronik* de Rudolf von Ems, Regensburg (Alemania), c. 1400-1410. The J. Paul Getty Museum, Ms. 33, fol. 286v.
- Jaime Huguet, *Última Cena*, c. 1463-1470. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Dieric Bouts, *Tríptico de la Última Cena*, 1464-1468. Iglesia de San Pedro de Lovaina (Bélgica).
- Justo de Gante, *La comunión de los apóstoles*, 1473-1474, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- Gil de Siloé y Diego de la Cruz, Retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos (España), 1496-1499. Detalle de la Última Cena.
- Juan de Juanes, *Última Cena*, c. 1562. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Bibliografía

- SAN AGUSTÍN (ed. 1964): *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SAN AGUSTÍN (ed. 2005): *Confesiones*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SAN AMBROSIO DE MILÁN (ed. 1977): “Los Sacramentos”. En: SAN AMBROSIO: *La iniciación cristiana*. Nebli, Madrid, pp. 40-119.
- SAN AMBROSIO de MILÁN (ed. 1977): “Los Misterios Cristianos”. En: SAN AMBROSIO: *La iniciación cristiana*. Nebli, Madrid, pp. 119-151.
- ALEJOS MORÁN, Asunción (1977): *La Eucaristía en el arte valenciano*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- BOYNTON, Susan (2011): “The Bible and the liturgy”. En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production,*

Reception, and Performance in Western Christianity. Columbia University Press, Nueva York, pp. 10-33.

SAN BUENAVENTURA (ed. 1893): *Meditaciones de la vida de Cristo*. Madrid.

CAMPATELLI, Maria (2009): *Leggere la Bibbia con i Padri*. Lipa, Roma.

CAPOA, Chiara de (2003): *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Electa, Milán.

CARMONA MUELA, Juan (1998): *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Itsmo, Madrid.

CASAS HERNÁNDEZ, Mariano (2011): *Memoria de la Cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte Español*. Fundación las Edades del Hombre, Burgos.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando (2014): “Juan de Juanes. Última Cena”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. A Su imagen, Madrid.

CORTI, Claudia (2014): *L'Eucaristia nell'arte cristiana*. San Paolo, Milán.

DANIÉLOU, Jean (1964): *Sacramentos y culto según los Santos Padres*. Guadarrama, Madrid.

DOLGËR, Franz (2013): *Paganos y cristianos: El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*. Encuentro, Madrid.

DULAEY, Martine (2003): *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

GRABAR, André (1998): *Las vías de creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial, Madrid.

GRAU LOBO, Luis (1996): *Pintura románica en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

HEREZA, Pablo (2014): “Los emisarios de Canaán. Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703)”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *A Su imagen. Arte, cultura y religión*. A Su imagen, Madrid.

JENSEN, Robin M. (2000): *Understanding Early Christian Art*. Routledge, Nueva York.

JOVER HERNANDO, Mercedes (1987): “Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra”, *Príncipe de Viana*, año 48, nº 180, pp. 7-40.

KILERICH, Bente (2010): “The rhetoric of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale”. En PACE, Valentino (ed.): *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi*. Comune de Cividale del Friuli, Cividale del Friuli, pp. 93-102.

LODA, Angelo (2005): “Il Torchio Mistico: Cristo e la vite fra passione ed Eucarestia”, *Il sangue della redenzione*, año III, pp. 27-62.

LUPI, Remo (2012): *Simboli e segni cristiani nell'arte, nella liturgia, nel tempio*. Paoline, Milán.

MAFFEI, Fernanda de (1977): “Sant’Angelo in Formis. La dicotomía entre las escenas de Antiguo y Nuevo Testamento”, *Comentari*, nº XXVIII, pp. 143-178.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1991): *Fauna fantástica de la Península Ibérica*. Kriselv, San Sebastián.

MÂLE, Emile (2001a): *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Encuentro, Madrid.

MÂLE, Emile (2001b): *El arte religioso de la Contrarreforma*. Encuentro, Madrid.

MANCINELLI, Fabrizio (1981): *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*. Scala, Milán.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): *Diccionario del simbolismo animal*. Encuentro, Madrid.

MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia (2010), “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del Románico en la Península Ibérica”, *Medievalismo*, 20, pp. 125-147.

MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): *La luz de los Padres. Temas patrísticos de actualidad eclesial*. Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo.

MOREY, Charles (1910): “The Origin of the Fish Symbol. The symbol in early Christian literature”, *The Princeton Theological Review*, 8, pp. 401-432.

OÑATE OJEDA, Juan Antonio (1990): *El Santo Grial. El santo cáliz de la cena, venerado en la santa iglesia catedral, basílica metropolitana de Valencia*. Nacher, Valencia.

PANOFSKY, Erwin (1998): *Los Primitivos Flamencos*. Cátedra, Madrid.

PORTAL, Frédéric (2005): *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Sophia Perennis, Barcelona.

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

RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel (2007): “Prefiguraciones cristológicas en el arte románico”. En: *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 45-77.

RODRÍGUEZ VELASCO, María (2010): “Iconografía de *Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila*”. En: CAMPOS, Francisco Javier (coord.): *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, pp. 541-558.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991): “Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía”, *Boletín de Arte*, nº 12, pp. 127-146.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (ed. 1997): *La Leyenda Dorada*, vol II. Alianza Editorial. Madrid.

SCHILLER, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art*. Lund Humphries, Londres.

SOTOMAYOR, Manuel (1962): *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo VI*. Facultad de Teología, Granada.

TAVELLI, Federico (2013): “El Concilio de Constanza y el fin del Cisma. El rol de la corona de Castilla en el camino hacia la unidad”, *Revista Teología*, t. L, nº 112, pp. 73-102.

TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2012): “El cordero místico. Espiritualidad, iconografía y liturgia en la Edad Media”. En: GARCÍA HUERTA, Rosario; RUIZ GÓMEZ, Francisco (dirs.): *Animales simbólicos en la historia. Desde la protohistoria hasta el final de la Edad Media*. Síntesis, Madrid, pp. 231-252.

TOUBERT, Hélène (1971): “Le bréviaire d’Oderisius (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes*, nº 2, pp. 187-261.

TOUBERT, Hélène (2001): *Un’arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*. Jaca Book, Milán.

TRENS, Manuel (1952): *La Eucaristía en el Arte Español*. Aymá, Barcelona

VAN LIERE, Frans (2013): “Biblical exegesis through the twelfth century”. En: BOYNTON, Susan; REILLY, Diane (eds.): *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception, and Performance in Western Christianity*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 157-178.

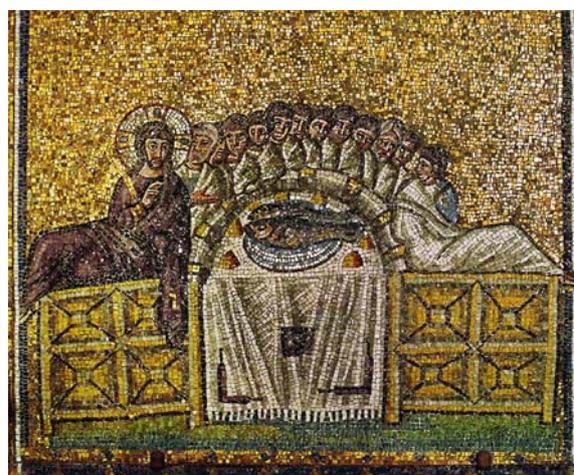
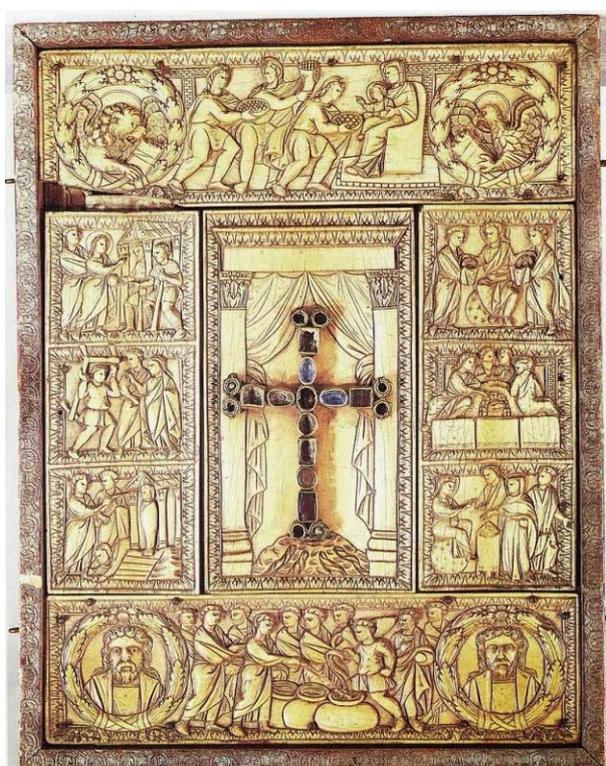
VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio (1993): *San Isidoro de León. Pintura Románica del Panteón de Reyes*. Edilesa, León.

YARZA LUACES, Joaquín (2001): “El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*. Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 207-238.



Fresco de la catacumba de San Calixto, mediados del siglo III, Roma.

<http://historiadelartecbe.blogspot.com.es/2011/11/catacumbas.html> [captura 15/11/2016]



▲ Mosaico de San Apolinar Nuevo, principios del siglo VI, Rávena (Italia)

http://www.bisanzioit.blogspot.com.es/2013_01_01_archive.html [captura 15/12/2016]

◀ Díptico de marfil, finales del siglo V, Tesoro del Duomo del Milán.

<http://alargosarte.blogspot.com.es/search/label/06.2.%20Bizancio%20artes%20figurativas> [captura 15/11/2016]



Ofrenda de Abel y Melquisedec, c. 538-545, mosaico de San Vital de Rávena (Italia).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_vitale_ravenna_int._presbiterio_mosaici_di_dx_03_offerta_di_abele_e_melchisedec_01.JPG [captura 15/12/2016]

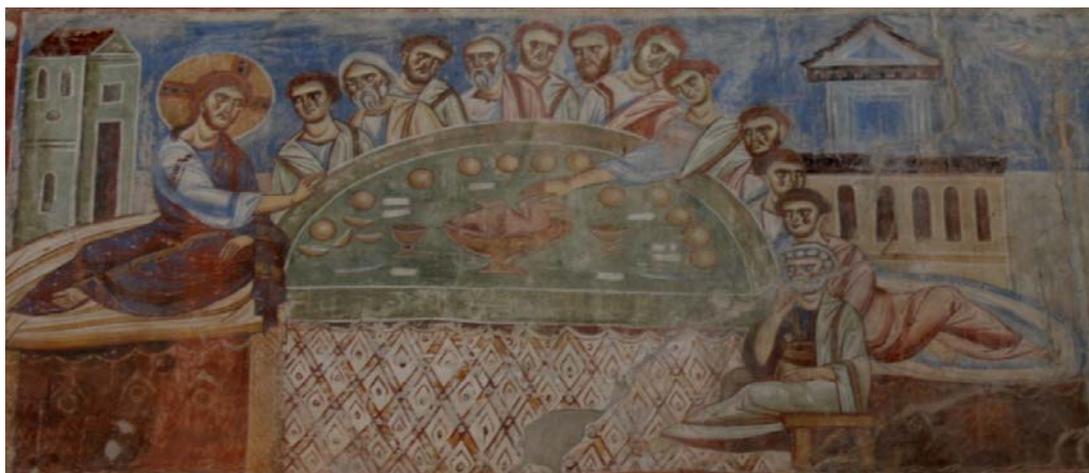


◀ **Códice Rossano, siglo VI. Catedral de Rossano, Museo Diocesano e del Codex.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rossano_Gospels#/media/File:RossanoGospelsLastSupper.jpg [captura 17/11/2016]

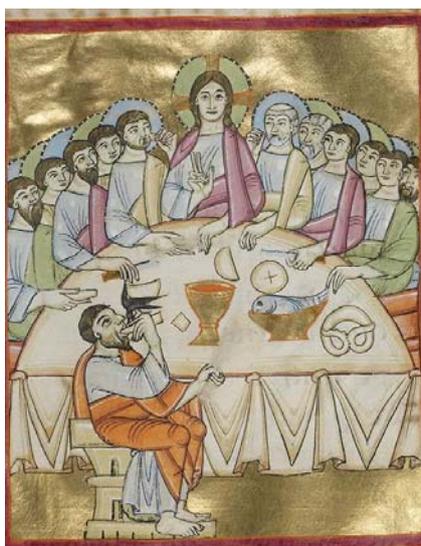
▼ **Fresco de la nave central de Sant'Angelo in Formis, Capua (Italia), segunda mitad del siglo XI.**

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Sant'Angelo-in-Formis-last_supper.jpg [captura 15/12/2016]



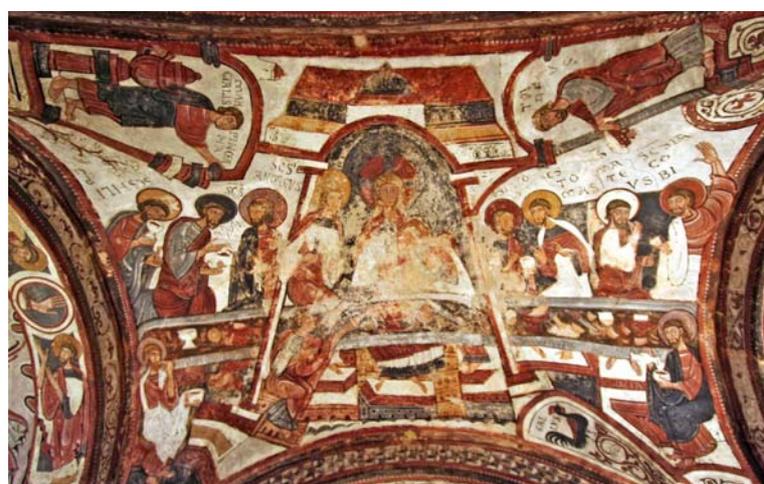
► **Fresco de San Baudelio de Berlanga, Soria (España), c. 1125. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 27.785a.**

<http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC277316.jpg> [captura 17/11/2016]



▲ **Benediccionario, Regensburgo (Alemania), c. 1030-1040. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig VII 1, fol. 38r.**

<http://blogs.getty.edu/iris/files/2015/12/image011.jpg> [captura 17/11/2016]



Fresco del Panteón de Reyes de la Colegiata de San Isidoro, León, inicios del siglo XII.

<https://xochipilli.files.wordpress.com/2014/08/ultima-cena.jpg> [captura 15/12/2016]



**Arqueta de San Felices, primera mitad del siglo XII.
Monasterio de San Millán de la Cogolla.**

<http://www.monestirs.cat/monst/annex/esp/rioja/yuso/Yuso26.jpg>
[captura 15/11/2016]



**Capitel del claustro de San Juan de la Peña
(Huesca, España), finales del siglo XII.**

[Foto: Fco. de Asís García]



**Fresco de San Justo de Segovia (España),
muro pantalla del arco triunfal, principios del
siglo XIII.**

[Foto: Fco. de Asís García]

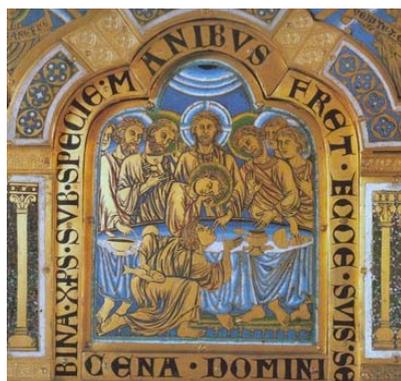


**Miniatura de la Biblia
de Ávila, último cuarto
del siglo XII. Madrid,
Biblioteca Nacional de
España, Ms. Vit. 15-1,
fol. CCCXXIIIv.**

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014221&page=1>
[captura 15/11/2016]

Nicolás de Verdun, Altar de Klosterneuburg (Austria), 1181. Abadía de Klosterneuburg. Detalles de la Última Cena del Regreso de los espías de Canáan.

<http://lostprofile.tumblr.com/verduneraltar> [capturas 17/11/2016]





Tímpano de la portada septentrional de la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza, España), c. 1180-1190.

<http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04338EjeaNorte.htm> [captura 17/11/2016]



Portada de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia, España), c. 1180.

[Foto: autora]

Giotta, Capilla Scrovegni, Pauda (Italia), c. 1304-1306. Última Cena.

Licencia Creative Commons [captura 17/11/2016]



▲ Capitel del claustro de la Catedral de Burgo de Osma (Soria, España), finales del siglo XII.

[Foto: autora]

► Fresco de la capilla de Santa Catalina en La Seu d'Urgell, c. 1242-1255. Museu Episcopal de Vic.

<http://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/romanic/pintura-mural-con-la-santa-cena-mev-9031> [captura 15/11/2016]





◀ **Pietro Lorenzetti, *Última Cena*,
Basílica inferior de Asís (Italia), c.
1310-1320.**

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pietro_lorenzetti_ultima_cena_assisi_basilica_inferiore_1310-1320.jpg [captura 15/11/2016]

▼ **Portada norte de la iglesia
monástica de Santa María la Real
de Nieva (Segovia, España), c.
1414-1432.**

[Foto: autora]



Portada sur de Santa María de Ujué (Navarra, España), segunda mitad del siglo XIV. [Foto: Fco. de Asís García]



**Weltchronik de Rudolf von Ems, Regensburg
(Alemania), c. 1400-1410. The J. Paul Getty
Museum, Ms. 33, fol. 286v.**

<http://blogs.getty.edu/iris/files/2015/12/image007.jpg>
[captura 17/11/2016]



**Jaime Huguet, *Última Cena*, c. 1463-1470.
Barcelona, Museu Nacional d'Art de
Catalunya, inv. 040412-000.**

<http://museunacional.cat/sites/default/files/040412-000.JPG>
[captura 15/11/2016]



◀ **Dieric Bouts, Tríptico de la Última Cena, 1464-1468. San Pedro de Lovaina.**

Licencia Creative Commons [captura 19/11/2016]



▼ **Gil de Siloé y Diego de la Cruz, Retablo de la Cartuja de Miraflores, 1496-1499. Última cena.**

[Foto: autora]



▲ **Justo de Gante, La comunión de los apóstoles, 1473-1474. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.**

http://www.casa-in-italia.com/artpx/flem/image_s/Joos_van_Gent_Urbino_Institution_Eucharis.JPG [captura 17/11/2016]

► **Juan de Juanes, Última Cena, c. 1562. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%A9ltima_Cena_\(Juan_de_Juanes\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%A9ltima_Cena_(Juan_de_Juanes)) [captura 15/11/2016]



POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

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

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

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

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

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

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

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

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

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

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

NOTAS AL PIE:

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

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

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

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

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

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

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “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.

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

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

Recursos y ediciones digitales

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

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

ILUSTRACIONES

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