

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN II · Nº 3 · 2010

e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

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

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

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

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

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

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ghis.ucm.es

Página web:

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

Directora

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

Secretario

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

Consejo editorial

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

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

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

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

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Anne-Gabrielle de la Rochelle, Aix-Marseille Université

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

Entidad editora

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

Departamento de Historia del Arte I

Facultad de Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Ciudad Universitaria

c/ Profesor Aranguren s/n

28040 Madrid

Teléfono: 913947785

e-ISSN 2254-853X

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

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen II, nº 3

2010

SUMARIO

	Páginas
<i>El baño de Betsabé</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	1-10
<i>La Creación</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	11-19
<i>El crismón</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	21-31
<i>La lujuria</i> Marta POZA YAGÜE	33-40
<i>La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas</i> Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ	41-51
<i>Los santos caballeros</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	53-62

EL BAÑO DE BETSABÉ

Mónica Ann WALKER VADILLO

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

Resumen: La iconografía del baño de Betsabé aparece con frecuencia junto con la del rey David enviando a Urías el Hitita a su muerte. Este episodio se narra en II Samuel 11:2-4¹ y forma parte del ciclo de la vida del Rey David y de la primera aparición de la mujer que le cambiaría la vida. Una tarde David se encontraba paseando por la terraza del palacio real cuando desde lo alto divisó a una mujer bañándose. La belleza de la mujer despertó la curiosidad del rey David quien mandó indagar sobre ella. Se trataba de Betsabé, hija de Eliam y esposa de Urías el Hitita. David envió a unos emisarios a buscarla. Cuando llegó al palacio real yació con ella y después la envió de nuevo a casa. La historia habría terminado aquí, en un leve caso de adulterio, si no hubiera sido por la misiva que Betsabé le envió poco después con las siguientes palabras: “Estoy encinta” (II Samuel 11: 5). Esto propició el desastre para el rey David quien, intentando ocultar su indiscreción, acabó por cometer un crimen aún mayor: envió a Urías el Hitita a una muerte prematura en el campo de batalla. Betsabé lloró la muerte de su esposo y al poco tiempo David envió de nuevo por ella y la convirtió en su esposa. Estos actos no fueron del agrado de Dios quien envió al profeta Natán a reprochar al rey David sus fechorías. Como castigo Dios le quitaría la vida al hijo que éste había tenido con Betsabé y ni las súplicas de David ni sus plegarias conseguirían salvar la vida de su hijo quien murió llegado el séptimo día de su nacimiento (II Samuel 12:1-19).

Palabras clave: Betsabé; David; Baño; Antiguo Testamento; Iconografía Cristiana; Baja Edad Media.

Abstract: The iconography of Bathsheba's bath appears frequently next to the iconography of King David sending Uriah the Hittite to his death. This episode appears in II Samuel 11:2-4 and it is part of the cycle of the life of King David. One evening a restless David walked around on the roof of his palace. From the roof he saw a woman bathing. The woman was very beautiful, and David sent someone to find out about her. The man said, “Isn't this Bathsheba, the daughter of Eliam and the wife of Uriah the Hittite?” Then David sent messengers to get her. She came to him, and he slept with her. This story from the Old Testament does not end here for David's adultery with Bathsheba had begotten a child. In order to cover the scandal, David sent Bathsheba's husband to his premature death in the heat of a battle, and after her mourning period had passed he married her. These actions were not agreeable to God, who sent the prophet Nathan to confront King David. As his due punishment, David's son would die after the seventh day of his birth has passed (II Samuel 12:1-19).

Keywords: Bathsheba; David; Bath; Old Testament; Christian iconography; Late Middle Ages.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Betsabé aparece o bien desnuda o bien en ropa interior dentro de una fuente o un río que se encuentra en un jardín. El rey David la observa desde el balcón de su palacio que suele estar detrás de Betsabé. A veces tanto Betsabé como el rey David aparecen acompañados por

¹ CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000). Todas las citas bíblicas vendrán dadas según esta edición crítica de la Biblia.

sirvientes y en algunos ejemplos, el emisario de David le entrega a ésta una misiva². La imagen del baño de Betsabé puede aparecer o bien en un ciclo narrativo de la vida del Rey David o independientemente.

Fuentes escritas

La historia del baño de Betsabé aparece íntegramente en el Antiguo Testamento. A continuación se transcriben las fuentes bíblica tomadas de la edición crítica de la Biblia de Cantera e Iglesias (Madrid, 2000)³:

- 2 Samuel 11:2-4: “Sucedió que una tarde habíase levantado David de su lecho, y, paseando por la terraza del real palacio, divisó desde lo alto de la azotea a una mujer que se estaba bañando. Era la mujer de extraordinaria belleza. David envió a hacer indagación acerca de la mujer y se le informó: “Trátase de Betsabee, hija de ‘Eli’am, esposa de Urías del Hittita.” David envió por ella a unos emisarios, y, llegada a donde él, yació con ella en ocasión que se purificaba ésta de su impureza menstrual, y luego ella se tornó a su casa.”
- Salmo 51: “Al director de coro. Salmo de David, cuando el profeta Natán vino a él después de haberse éste llegado a Betsabee.”

Otras fuentes

Poco podemos decir de las fuentes no escritas que hayan podido influir en la creación de este tema iconográfico. Éste episodio no aparece asociado a ningún programa litúrgico que haya podido influir en su desarrollo. Sí es importante mencionar que gran parte de la iconografía del baño de Betsabé podría haber sido creada por los artistas que suplieron con su propia visión la parca descripción que la Biblia da sobre el lugar dónde se bañaba Betsabé y el nivel de desnudez de ésta.

Extensión geográfica y cronológica

Existen ejemplos del baño de Betsabé desde el siglo IX hasta el siglo XVI desde Siria hasta Gran Bretaña⁴. La primera constancia de esta iconografía la encontramos en el *Sacra Parallela* escrito en el siglo IX en Siria. Desde el siglo IX hasta el siglo XIII, no se han encontrado ejemplos de esta iconografía. Esto no quiere decir que no existiera, sólo que esos ejemplos no han sobrevivido hasta nuestros días. El siguiente ejemplo aparece en París en el siglo XIII en la llamada Biblia Morgan. También aparece el baño de Betsabé en la Biblias Moralizantes creadas entre los siglos XIII y XV en Francia y que fueron diseñadas para la familia real⁵. Es en esta zona geográfica, en Francia, donde se va a concentrar la mayor cantidad de ejemplos de esta iconografía, especialmente después de la privatización de las prácticas devocionales de la sociedad laica en la Baja Edad Media, privatización que dio lugar a la creación de un código de formato pequeño llamado el Libro de Horas⁶. Según Harthan, la iconografía del baño de Betsabé no se introdujo en el Libro de Horas hasta la segunda mitad

² Para una descripción más detallada de las variaciones iconográficas del baño de Betsabé véase WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008b).

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

⁴ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008b): pp. 32-43.

⁵ LOWDEN, John (2000): pp.1-2.

⁶ DUBY, George (1991): p. 280.

del siglo XV acompañando a los Salmos Penitenciales⁷. El Libro de Horas fue uno de los manuscritos más populares del a Baja Edad Media llegando a considerarse un *bestseller*. Esto explica la cantidad de manuscritos franceses que han sobrevivido hasta nuestros días que contienen esta iconografía. Desde Francia, el modelo iconográfico del baño de Betsabé se extendió por España, Italia, Alemania, los Países Bajos e Inglaterra.

Soportes y técnicas

El baño de Betsabé aparece representado en una amplia variedad de manifestaciones artísticas: escultura, miniatura, artes suntuarias, textiles y objetos litúrgicos.

Precedentes, transformaciones y proyección

El precedente iconográfico más inmediato del baño de Betsabé es probablemente el baño de Venus⁸. Desde su primera aparición documentada en el siglo IX el formato básico de la imagen no ha variado mucho. En todas las imágenes aparece David observando el baño de Betsabé. Sin embargo los detalles de la imagen pueden variar mucho si se tiene en cuenta que fueron los artistas (¿a petición de los mecenas?) los que suplieron los detalles que no aparecen en la Biblia, tales como el lugar del baño y el grado de desnudez de Betsabé⁹. En las primeras imágenes que tenemos del siglo XIII, Betsabé aparece dándose un baño dentro de un edificio. Ella aparece sumergida hasta la cintura en una bañera de madera y es asistida por una sirvienta. David suele observarla desde un palacio-castillo. Después, a principios del siglo XV, los artistas empezaron a representar a Betsabé de pie o sentada al lado de una fuente en un jardín al aire libre. La fuente puede ir desde una fuente simple hasta una fuente muy elaborada y esculpida. El palacio de David también varía y puede tener tanto características medievales (góticas) como características renacentistas (clásicas). Igualmente, Betsabé puede aparecer completamente desnuda, cubierta por un velo o en ropa interior. Todas estas diferencias conviven al mismo tiempo en Francia y se exportan a otros países. El tema del baño de Betsabé fue muy popular durante toda la Baja Edad Media, pero su popularidad no disminuyó entrado el Renacimiento y el Barroco. Hoy en día sigue siendo un tema bastante popular entre los artistas contemporáneos.

Prefiguradas y temas afines

Ambrosio de Milán (340-397) menciona en su *De Apologia Prophetarum David* (390) que la unión de Betsabé con David era una unión figurativa donde ella representa la Iglesia de las naciones y él a Cristo¹⁰. Más aún, esta unión no era una unión legal sino una unión de fe. Siguiendo a Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona escribe: “El deseado de todos los gentiles amó a la Iglesia que se lavaba sobre el tejado, es decir, que se purificaba de las manchas del mundo, y trascendería y pisoteaba la casa de barro mediante la contemplación espiritual, e, iniciado el conocimiento de ella con el primer encuentro, tras apartar completamente de ella al

⁷ HARTHAN, John (1977): p. 29.

⁸ Se trata esta de una conjetura teniendo en cuenta el hecho de que la iconografía de Betsabé tuvo sus orígenes en ciclos iconográficos paleocristianos que usaron modelos de la Antigüedad Clásica.

⁹ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008b): pp. 32-43.

¹⁰ Ambrosio de Milán (390): *De Apologia Prophetarum David* [Consultada la edición de HADOT, Pierre (ed.) (1977), M. Cordier, París, pp. 73-74].

diablo, le da muerte, y se une con ella en matrimonio perpetuo”¹¹. Así pues, Betsabé se debe interpretar como *Maria-Ecclesia*, el objeto más deseado por Cristo en el *Cantar de los Cantares*. David pecó por desear a Betsabé; sin embargo, ese deseo se tiene que ver más bien como la prefiguración del deseo que siente Cristo por todas las naciones que posteriormente culminará con su unión con la Iglesia, tal y como David se unirá a Betsabé, después de derrotar al diablo-Urías el Hitita. Existe otra prefiguración descrita por Ulrich von Lilienfeld en su *Concordantiae Caritatis*, un texto tipológico del siglo XIV, donde el baño de Betsabé funcionaría como la prefiguración del martirio de Santa Lucía¹².

Otros temas afines al baño de Betsabé son la tentación de Adán y Eva y Susana y los Viejos. En algunos casos Betsabé aparece representada con los atributos de la Vanidad y en otros casos aparece representada con los atributos típicos de las prostitutas.

Selección de obras

- El baño de Betsabé. *Biblia Morgan*, c. 1250, París (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 41v.
- El baño de Betsabé. *Salterio de San Luis*, c. 1258-1270, París (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 10525, fol. 85v.
- El baño de Betsabé. *Fleur des Histoires* de Jean Mansel, siglo XIV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 55, fol. 62.
- El baño de Betsabé. *Libro de Horas de Luis de Laval*, 1470-1475, Tours o Bourges (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 920, fol. 158.
- El baño de Betsabé. Libro de Horas, 1480-1485, París (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 1382, fol. 59.
- El baño de Betsabé. Fragmento del relicario de Santa Genoveva, siglo XVI, Francia. París. Bibliothèque National de France.
- El baño de Betsabé. *Libro de Horas de Marguerite de Coëtivy*, siglo XV (Francia). Chantilly, Musée condé, Ms. 74, fol. 61.
- El baño de Betsabé. Libro de Horas, c. 1500, Tours (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.12, fol. 41.
- El baño de Betsabé. *Breviario de Leonor de Portugal*, 1500-1510, Brujas (Bélgica). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 52, fol. 329r.
- El baño de Betsabé. Thielman Kerver, Libro de Horas, siglo XVI, París (Francia). París, Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny, CL23841, fol. G. 1.
- El baño de Betsabé. Libro de Horas, siglo XVI, París (Francia). París, Musée du Louvre, RF4243.
- El baño de Betsabé. Peine de marfil, siglo XVI, Norte de Francia. París, Musée du Louvre, OA144.

¹¹ Agustín de Hipona (404-405), *Contra Faustum Manichaeum*, I, XXII, c. 87, [Consultada la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos (1993), Madrid, p. 629].

¹² ROLAND, Martin (2002), p. 11.

- El baño de Betsabé. Peine de marfil, siglo XVI, Normandía (Francia). París, Musée du Louvre, OA143.
- El baño de Betsabé. Reverso de un espejo, marfil, siglo XVI, Alemania. Écouen, Musée national de la Renaissance, ECL15318.
- El baño de Betsabé. Libro de Horas, 1531, Francia. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 10563, fol. 78v.

Bibliografía

- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde (1994): “La coronación de la Virgen en los tímpanos góticos españoles”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, pp. 353-363. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110353A/31809>
- BORNAY, Erika (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- BUC, Philippe (1993): “David’s Adultery with Bathsheba and the Healing of Capetian Kings”, *Viator*, vol. 24, pp. 101-120.
- CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- CAVINESS, Madeline (2001): *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle and Scopic Economy*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- CRAVEN, Wayne (1975): “The Iconography of the David and Bathsheba Cycle at the Cathedral of Auxerre”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXIV, nº 3, pp. 226-237.
- DENNY, Don (1976): “Some Narrative Subjects in the Portal Sculpture of Auxerre Cathedral”, *Speculum*, vol. LI, nº 1, pp. 23-34.
- DUBY, Georges (1991): *France in the Middle Ages, 987-1460: From Hugh Capet to Joan of Arc*. Blackwell Publishers, Cambridge.
- HOURIHANE, Colum (2001): *King David in the Index of Christian Art*. Index of Christian Art, Princeton University Press, Princeton.
- KREN, Thomas; EVANS, Mark (eds.) (2005): *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*. The British Library, Londres.
- KUNOTH-LEIFELS, Elisabeth (1962): *Über die Darstellung der “Bathseba im Bade”*. *Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 17. Jahrhundert*. R. Bacht, Essen.
- LOWDEN, John (2000): *The Making of the Bible Moralised: I. The Manuscripts*. The Pennsylvania State University, University Park.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1997): *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela.
- RÉAU, Louis (2000) (1ª ed. 1953-1956): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

ROLAND, Martin (2002): *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*. Akademische Druck, Verlagsanstalt, Graz.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2007): “Emotional Responses to David Watching Bathsheba Bathing in Late Medieval French Manuscript Illumination”. En: SZENDE, Katalin; RASSON, Judith (coords.): *Annual of Medieval Studies at CEU 13*. Department of Medieval Studies, CEU, Budapest, pp. 97-109.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008a): “Breaking the Borders of Bathsheba’s Body in Late Medieval Art: The Temptress and the Victim”. En: VV.AA.: *Sites of Female Terror/Entorno a la mujer y el terror*. Aranzadi, Navarra, pp. 151-165.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008b): *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?*. The Edwin Mellen Press, Lewiston.

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



◀ El baño de Betsabé.

Biblia Morgan, c. 1250, París (Francia). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 638, fol. 41v.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/SearchResults.cfm?imagenname=m638.041va.jpg&page=ICA000077790&subject1=Bathsheba&totalcount=34¤t=20> [captura 31/05/2010]

▼ El baño de Betsabé.

Fleur des Histoires de Jean Mansel, s. XV. París, BnF, Ms. Français 55, fol. 62.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7845678&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir> [captura 31/05/2010]



▲ El baño de Betsabé.

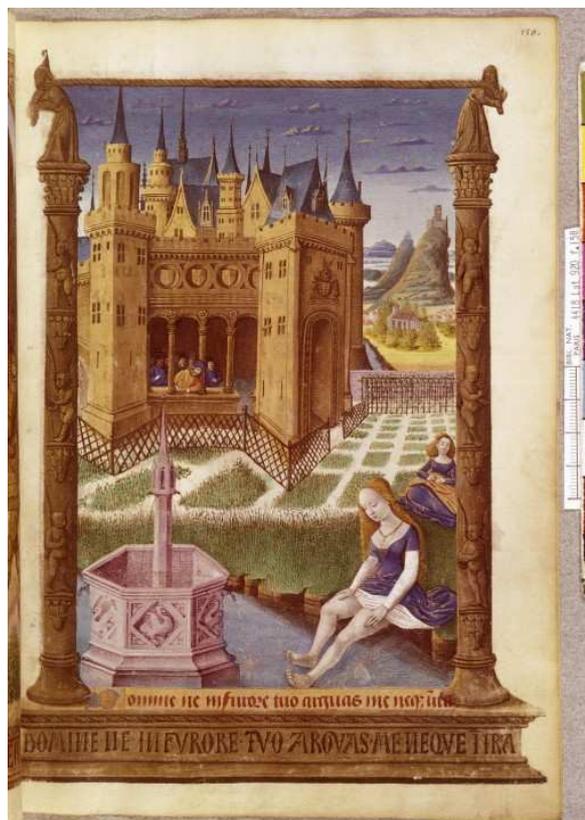
Salterio de San Luis, c. 1258-1270, París (Francia). París, BnF, Ms. Latin 10525, fol. 85v.

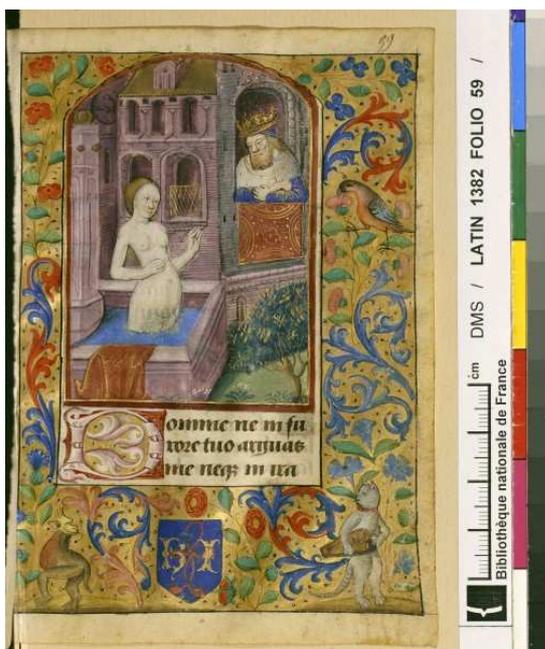
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7904241&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir> [captura 31/05/2010]

► El baño de Betsabé.

Libro de Horas de Luis de Laval, 1470-1475, Tours o Bourges (Francia). París, BnF, Ms. Lat. 920, fol. 158.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7901028&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir> [captura 31/05/2010]





El baño de Betsabé.

**Libro de Horas, 1480-1485, París (Francia).
París, BnF, Ms. Latin 1382, fol. 59.**

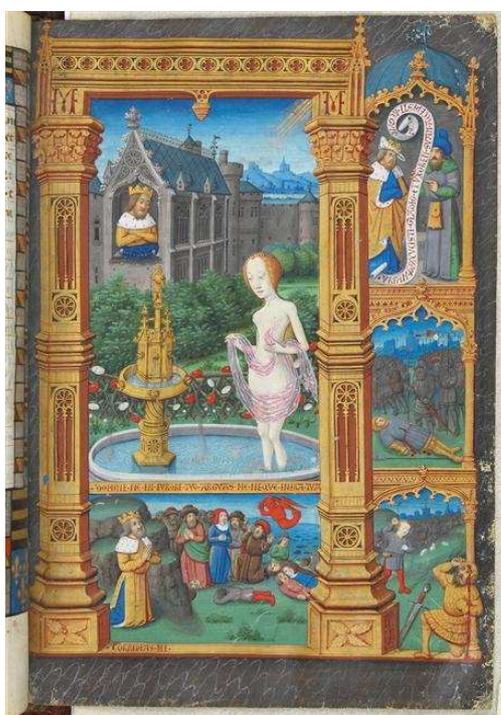
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7880294&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

Fragmento del relicario de Santa Genoveva, s. XVI, Francia. París, BnF.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7809823&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

**Libro de Horas de Marguerite de Coëtivy,
s. XV, Francia. Chantilly, Musée condé, Ms.
74, fol. 61.**

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=109&FP=29257084&E=2K1KTS2PH6E@V&SID=2K1KTS2PH6E@V&New=T&Pic=6&SubE=2C6NU0GNDZ8T> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

**Libro de Horas, c. 1500, Tours (Francia).
Nueva York, The Pierpont Morgan
Library, Ms. M.12, fol. 41.**

<http://utu.morganlibrary.org/medren/SearchSort.cfm?image=m12.041r.jpg&page=ICA000140737&subject1=Bathsheba&subject2=&boolean=AND&queryname=SearchResults&totalcount=34¤t=3> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

Breviario de Leonor de Portugal, 1500-1510, Brujas (Bélgica). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 52, fol. 329r.

<http://utu.morganlibrary.org/medren/SearchResults.cfm?image=m52.329ra.jpg&page=ICA000118216&subject1=Bathsheba&totalcount=34¤t=17> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

Thielman Kerver, Libro de Horas, s. XVI, París (Francia). París, Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny, CL23841, fol. G. 1.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=109&FP=29257084&E=2K1KTS2PH6E@V&SID=2K1KTS2PH6E@V&New=T&Pic=43&SubE=2C6NU0IURURU> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé. Peine de marfil, s. XVI, Norte de Francia. París, Musée du Louvre, OA144.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=109&FP=29257084&E=2K1KTS2PH6E@V&SID=2K1KTS2PH6E@V&New=T&Pic=91&SubE=2C6NU0PY2FPL> [captura 31/05/2010]

▲ **El baño de Betsabé. Libro de Horas, s. XVI, París (Francia). París, Musée du Louvre, RF4243.**

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=109&FP=29257084&E=2K1KTS2PH6E@V&SID=2K1KTS2PH6E@V&New=T&Pic=73&SubE=2C6NU0J3B6XT> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

Peine de marfil, s. XVI. Normandía (Francia).
París, Musée du Louvre, OA143.

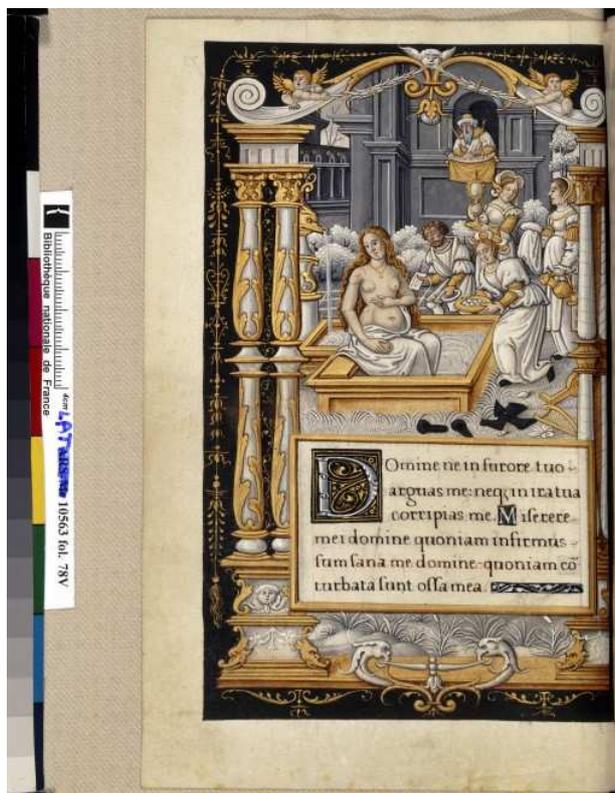
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=109&FP=29257084&E=2K1KTS2PH6E@V&SID=2K1KTS2PH6E@V&New=T&Pic=102&SubE=2C6NU07ZRFDE> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

Reverso de un espejo, marfil, s. XVI.
Alemania. Écouen, Musée national de la
Renaissance, ECL15318.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=30&FP=22542418&E=2K1KTSGY7RQ2U&SID=2K1KTSGY7RQ2U&New=T&Pic=26&SubE=2C6NU0QX6YBP> [captura 31/05/2010]



El baño de Betsabé.

Libro de Horas, 1531, Francia. París, BnF, Ms. Latin
10563, fol. 78v.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7864840&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir> [captura 31/05/2010]

LA CREACIÓN

IRENE GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: En el pensamiento cristiano el ciclo de la creación presta especial atención a la aparición de la primera pareja humana, hombre y mujer, que reciben los nombres de Adán y Eva. Siguiendo el Génesis 1-2, la creación se lleva a cabo en siete días y tiene tres grandes fases: en la primera de ellas, que abarca los cuatro primeros días, Dios pone orden en el caos; en la segunda, que ocupa los días quinto y sexto, puebla el mundo de seres vivos; y en la tercera y última, que se corresponde con el día séptimo, contempla su creación.

Día a día lo que ocurre es lo siguiente. El primer día se separan la luz de las tinieblas. El segundo se escinden las aguas del cielo (las nubes) de las aguas de la tierra (mares, océanos, ríos)¹. El tercero se separan los mares y océanos de la tierra firme y las plantas. El cuarto se crean el sol, la luna y las estrellas, de modo que puedan diferenciarse el día y la noche. El quinto se crean las aves y los peces. El sexto se crean los animales terrestres y el ser humano, hombre y mujer, aunque la forma en que se narran estos acontecimientos varía en función del capítulo del Génesis que empleemos. Según el Génesis 1, después de haber creado a los animales terrestres, Dios crea al ser humano, *macho y hembra*, a imagen suya y como culminación de su obra. En cambio, según el Génesis 2, Dios crea primero al hombre modelándolo en arcilla, después planta el jardín del Edén (con el árbol de la vida y el árbol de la ciencia), más tarde da vida a los animales con la intención de que sirvan de compañía al hombre, quien les va dando nombre uno a uno, y finalmente, viendo que ninguno de los animales es semejante al hombre, le hace caer en un sueño profundo y tomando una de sus costillas saca de ella a la mujer o *varona*. Para cerrar el ciclo el séptimo día Dios bendice su creación y descansa.

Palabras clave: Creación del mundo; Creación de Adán y Eva; Iconografía Cristiana; Antiguo Testamento; Génesis.

Abstract: The Creation of the world includes the Creation of mankind, that is to say, the first man and woman who were called in Christian culture Adam and Eve. According to Genesis 1-2, the Creation of the world was achieved in seven days divided in three main periods: in the first one, which lasted four days, God put order into chaos; in the second one, which lasted the 5th and 6th days, God filled the world with natural creatures; and in the third period, which only covered the 7th day, God admired his creation.

Let's take into consideration what happened each day. On the first day light and darkness were divided. On the second day heavenly waters (the clouds) and earthly waters (seas, oceans, and rivers) were separated². On the third day the seas and oceans were separated from land and plants. On the fourth day God created the Sun, the Moon, and the stars, in order to make a difference between day and night. On the fifth day birds and fishes were created. On the sixth day earthy animals and mankind were created, but the process of creation changes depending on which Genesis chapter is being followed. According to Genesis 1, after having created earthy animals, God created mankind, male and female at the same time, as a reflection of himself and as a culmination of his work. By contrast,

¹ Louis Réau explica que cuando la Biblia habla de *separar las aguas del cielo de las de la tierra* está implícita la comprensión de las nubes formadas a base del agua evaporada de los océanos: RÉAU, Louis (1955-1959), vol. II- parte I, p. 69.

² Louis Réau stated that the division between earthly and heavenly waters implies the scientific knowledge of clouds formed by evaporated water of oceans, seas, and rivers: RÉAU, Louis (1955-1959), vol. II- part I, p. 69.

according to Genesis 2, first God created man by sculpting him with clay, then he cultivated the Garden of Eden (putting there the tree of life and the tree of science), later he created the animals with the aim of giving company to the man, and afterwards the man gave names to each animal. Finally, God noticed that no animal was equivalent to man. Thus, God made the man fall in a heavy sleep, took one of his ribs and, with it, created the woman. To conclude the creation cycle, on the seventh day God blessed his creation and rested.

Keywords: Creation of the world, Creation of Adam and Eve, Christian Iconography, Old Testament, Genesis.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Podemos encontrar al menos tres formas diferentes de representar la creación. Primero, como ciclo o secuencia, recogiendo los distintos días y sus diferencias (ej. *Biblia de San Pedro de Rodas*, s. XI; mosaicos de la Catedral de Monreale, s. XII, Tapiz de la Creación de Gerona, s. XII). Segundo, sintetizando todo el proceso en la actividad ordenadora de Dios, de modo que éste aparece como un geómetra o matemático modelando el mundo con un compás (ej. *Biblia de San Luis*, Catedral de Toledo, s. XIII). Y tercero, reduciendo la creación al momento más importante, el sexto día, y más concretamente a las figuras de Adán y Eva, los *primeros padres* (ej. pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe, ca. 1100; *Bestiario de Aberdeen*, ca. 1200).

La iconografía del *Cosmocrator*, es decir el Dios ordenador y matemático, deriva del binomio orden-caos que se plantea en las primeras líneas del Génesis. Además, está unida a la noción cristiana del orden como sinónimo de belleza, bondad, perfección y divinidad³. Alain de Lille (s. XII) sostenía que *la idea divina modela la figura del mundo sirviéndose del número*⁴. Sin duda afirmaciones de este tipo impulsarían la creación de la imagen de Dios geómetra, que ayudado de un compás traza una esfera (un círculo, sin principio ni fin, por tanto forma matemática perfecta) en la que se distingue un fondo acuoso y caótico del que empieza a emerger su creación. Como ejemplos podemos citar la *Biblia de San Luis* de la Catedral de Toledo, s. XIII y el Retablo del Espíritu Santo en la iglesia de Santa María de Manresa, de Pere Serra, 1394.

Si el artista y el mecenas optan por un ciclo más o menos seriado, suelen seguir estas pautas de representación. El creador, generalmente bajo apariencia de Cristo siríaco, bendice su creación, que se desarrolla en fases sucesivas. El día primero, en que se separan la luz de las tinieblas, puede entenderse de forma simbólica, como sinónimo de la creación de los ángeles, ya que éstos son seres luminosos; y de hecho así sucede en los mosaicos de la catedral de Monreale, s. XII y en la Biblia moralizada de La Haya, s. XV. También se puede hacer una interpretación más fiel al Génesis 1, 1-5 en que se afirma que, al principio, *la tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas*, de modo que ese *espíritu* pasa a ser el Espíritu Santo, representado bajo aspecto de paloma, que emerge del abismo, flanqueado por sendos ángeles que personifican la luz y las tinieblas, tal como se observa en la escena central superior del tapiz de Gerona, s. XII.

³ El pensamiento cristiano no es absolutamente original en este campo. De hecho, la importancia conferida a los números en el mundo medieval es una herencia la filosofía pitagórica de la Antigüedad. Para los pitagóricos los números son el principio de todas las cosas, y por supuesto también de las artes plásticas y de la música.

⁴ BEIGBEDER, Olivier (1989): p. 319.

El día segundo supone la separación del firmamento y las aguas terrestres, lo que suele sugerirse dividiendo la escena en dos planos, superior e inferior, de distinto color, aunque con trazos ondulantes que evocan el movimiento de las aguas (ej. mosaicos de Monreale, s. XII; escena intermedia de la izquierda del tapiz de Gerona, s. XII). El tercer día se representa también de forma literal, con un paisaje en el que se distingue claramente el mar, la tierra firme y la vegetación, inclusive señalando estas diferencias a través de inscripciones (ej. mosaicos de Monreale, s. XII). Para indicar la creación de los astros que tiene lugar el cuarto día suele optarse por la personificación del sol y la luna (ej. figuras laterales superiores de la Biblia de San Pedro de Rodas, s. XI; escena intermedia de la derecha del tapiz de Gerona, s. XII), aunque también podemos hallar a Dios colocando los astros en el firmamento (ej. mosaicos de la capilla palatina de Palermo, s. XII). Generalmente se hace una clara diferencia entre la creación de aves y peces que tiene lugar el quinto día (ej. escena inferior del tapiz de Gerona, s. XII; mosaicos de la capilla palatina de Palermo y de la catedral de Monreale, s. XII) y la de los cuadrúpedos o animales terrestres que acontece en el sexto. Si se sigue el Génesis 1, los cuadrúpedos están ya creados cuando Dios insufla vida al hombre (ej. Monreale y Palermo, s. XII); pero si se sigue el Génesis 2, es Adán el que va dando nombre a los animales, señalando así la superioridad del ser humano sobre el conjunto de especies animales (ej. escena intermedia de la derecha del tapiz de Gerona, s. XII; pinturas de Agios Nikolaos Anapafsas, s. XVI).

El sexto día suele acaparar la atención del artista y/o mecenas, incluyendo un buen número de detalles que proceden del segundo capítulo del Génesis, mucho más minucioso que el primero. Así podremos hallar a Dios modelando al hombre en arcilla (ej. Biblia de San Pedro de Rodas, s. XI) o insuflándole vida, lo que se indica a través de un haz de luz que va del creador a su criatura (ej. Palermo y Monreale, s. XII) o, como en la genial creación de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (último tercio s. XV), a través de la unión de los dedos índices del Padre y Adán. Después encontraremos a Adán dormido (ej. frescos de Saint Savin sur Gartempe, ca. 1100), al Creador con una costilla en su mano de la que sacará a Eva (ej. Biblia de San Pedro de Rodas, s. XI) o, lo más frecuente, a Eva saliendo del costado de Adán (ej. fachada de la catedral de Orvieto, Lorenzo Maitani, primer tercio s. XIV). También hallaremos al Creador enseñándole al hombre su recién plantado Edén y a éste tomando de sus frutos (ej. Monreale, s. XII), o presentándole a su compañera Eva y bendiciendo su unión (ej. Tríptico del Jardín de las Delicias, El Bosco, 1500-1510, Museo del Prado). Inclusive en algún ejemplo, esta presentación de Adán y Eva, se convertirá en una ocasión para introducir detalles extra-bíblicos, como el de las barbas de Adán, que parece sugerirse en los frescos de Saint Savin sur Gartempe, ca. 1100⁵. Tanto el hombre como la mujer serán representados desnudos y a edad adulta, ya que el pudor por su desnudez se producirá sólo tras comer del árbol de la ciencia.

El séptimo día es mucho más sencillo que el sexto. En él, con una gran familiaridad, Dios suele aparecer simplemente sentado y descansando, contemplando su recién creado mundo (ej. Monreale, s. XII).

⁵ La barba tienen una connotación de autoridad, de modo que algunos autores consideraron que Dios dotaba a Adán de barba para infundirle autoridad sobre Eva. Uno de los textos a este respecto es el que aparece en el capítulo LXXII (“Que trata de la creación de los cielos e la tierra e de todas las cosas que en ellos son e del hombre a imagen e semajança de Dios”) del *Libro del Conorte* de Juana de la Cruz, 1481-1534 (véase epígrafe sobre fuentes escritas). Si bien los frescos de Saint Savin son de inicios del siglo XII, varios siglos antes de la escritura del texto de sor Juana de la Cruz, esta idea podría estar subyacente, de modo que Dios indica o agarra la barba de Adán para reforzar esta simbología. En cualquier caso, es sólo una primera hipótesis interpretativa.

Fuentes escritas

A nivel iconográfico el texto más influyente es el Génesis 1-2. Otras fuentes escritas se ocuparon de la Creación del mundo y el ser humano, dando explicaciones complementarias o alternativas a las ofrecidas por el pasaje bíblico, aunque su repercusión iconográfica fue mucho menor. A la hora de abordar este tema podríamos considerar, por tanto, las siguientes fuentes:

- Génesis 1-2, según la edición castellana de la Biblia, de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986.
- El Nacimiento y las Compañeras de Adán, textos hebreos recopilados por GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2000): *Los mitos hebreos*. Alianza Editorial, Madrid (1ª traducción al castellano de 1969, Losada, Buenos Aires), pp. 70-85
- Juana de la Cruz (1481-1534), *Libro del Conorte*, capítulo LXXII “*Que trata de la creación de los cielos e la tierra e de todas las cosas que en ellos son e del hombre a imagen e semejança de Dios*”, editado por GARCÍA ANDRÉS, Inocente (ed.) (1999): *El conorte: sermones de una mujer. La Santa Juana (1481-1534)*. Fundación Universitaria Española, Madrid, vol. I-II, pp. 143-145.

Extensión geográfica y cronológica

Es difícil encontrar el ciclo completo de la Creación en la Alta Edad Media, de modo que las primeras representaciones seriadas no parecen datarse antes de los siglos XI-XII. Si que es posible, en cambio, hallar imágenes de la creación del hombre y la mujer anteriores a esta fecha, como la que contiene la Biblia carolingia de Carlos el Calvo (s. IX).

Los artistas y teólogos le dieron más importancia al acontecimiento inmediatamente posterior, el pecado original y la pérdida de la gracia, ya que éste justificaba la necesidad de la redención, de ahí que éste si lo hallemos desde el mundo paleocristiano (ej. Catacumba de los santos Pedro y Marcelino, Roma, s. III).

En cambio, las imágenes del Cosmócrator, de la creación del ser humano, y de los días primero al quinto se harán mucho más frecuentes entre los siglos XI-XV, repartidas por toda la geografía de la Europa Occidental: Francia (Saint-Savin-sur-Gartempe, ca. 1100), Italia (Monreale y Palermo, s. XII), Península Ibérica (tapiz de la Creación de Gerona, s. XII; arco triunfal de la iglesia de San Justo de Segovia, inicios s. XIII), etc.

Soportes y técnicas

Ningún soporte o técnica parece ser una limitación al tema de la Creación, contando con ejemplos que van desde la pintura mural (Saint-Savin-sur-Gartempe o San Justo de Segovia) al mosaico (Palermo y Monreale), pasando por el textil (tapiz de Gerona), el libro ilustrado (*Biblia de Carlos el Calvo* o el *Bestiario de Aberdeen*), la escultura monumental (Orvieto) o la pintura sobre tabla (Jardín de las Delicias).

Precedentes, transformaciones y proyección

Son muchos los precedentes con que cuenta este tema entre las civilizaciones próximo-orientales de la Antigüedad, al menos en cuanto a su formulación literaria, tal como señalaron Robert Graves y Raphael Patai en 1969.

Así pues, “el relato del Génesis I se parece a las cosmogonías babilónicas, que comienzan con la emergencia de la tierra de un caos acuoso primitivo, y todas [ellas] son metafóricas de cómo la tierra seca emerge anualmente de las inundaciones invernales del Tigris y el Éufrates. Así se representa a la Creación como la primera aparición del mundo después del caos acuoso primitivo: una estación primaveral en la que se aparean las aves y los animales”⁶. Por otra parte, la presencia o revoloteo del Espíritu de Dios sobre las aguas primitivas del Génesis 1 podría tener conexión con un mito fenicio citado por Filón de Biblos, según el cual *en el caos primitivo influyó el Viento, que se enamoró de sus propios elementos*⁷.

Además, la creación del hombre con barro, tierra o polvo es un lugar común entre los egipcios (el dios Ptah crea al hombre con una rueda de alfarero), los babilonios (el dios Ea amasa al hombre con arcilla) y los griegos (Prometeo usa arcilla para modelar a los hombres⁸).

En relación a la aparición del ser humano, también podría hablarse de una cierta influencia del poema babilónico *Enuma Elish* (s. VII a.C.), que narra la lucha de los primeros dioses y la creación del hombre, explicando que ésta se realiza amasando *sangre y huesos*, lo que presenta una cierta similitud con la generación de Eva a partir de la costilla de Adán⁹. Cercano resulta también el paralelismo con la mitología griega, más concretamente la similitud entre Eva saliendo del costado de Adán y Atenea saliendo de la frente de su padre Zeus.

Graves y Patai (1969) llegaron a afirmar que la necesidad de dotar a Adán de una compañera que fuese semejante a él, frente al resto de especies animales, con las que sentía una gran distancia, podría haber sido reminiscencia de una primitiva zoofilia, lo que conectaría a su vez con el mito acadio de Enkidu y Aruru recogido en el *Poema de Gilgamesh*¹⁰.

A partir de estos precedentes se genera en el pensamiento medieval cristiano el ciclo de la Creación, que no acusa grandes variaciones, salvo las ya señaladas en el apartado *atributos y formas de representación*. Faltaría añadir una evolución que puede apreciarse en la imagen del Creador. Como se señaló antes, lo más frecuente es que éste se muestre bajo la apariencia del Hijo, del Cristo siríaco. Sin embargo, desde el siglo XIV podemos hallarlo también representado como anciano, tocado con tiara, es decir más cercano a la imagen de Dios Padre, que sería la que está más presente en el Antiguo Testamento (ej. *Postilla in Bibliam* de Nicolaus de Lyra, Bibliothèque Municipale de Troyes, ms. 129, fol. 35, ca. 1480). Ésta será la que imagen que triunfe y que se proyecte en la Edad Moderna, como puede observarse en la Capilla Sixtina.

⁶ GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2000) (1ª ed. 1969): p. 24.

⁷ GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2000) (1ª ed. 1969): p.31.

⁸ Para más detalle véase GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2008-2010).

⁹ El pasaje concreto dice textualmente: “Cuando oye Marduk las palabras de los dioses, su corazón le impulsa a realizar obras estupendas. Abre su boca y se dirige a Ea, para comunicar sus planes habla a Ea, para comunicar el plan que ha concebido en su corazón: *Amasaré la sangre y haré que haya huesos. Crearé una criatura salvaje, 'hombre' se llamará. Cierzo, crearé un hombre salvaje. Tendrá que estar al servicio de los dioses, para que ellos vivan sin cuidado. Con maña cambiaré la vida de los dioses. Venerados por igual, en dos grupos estarán divididos*”. El texto completo del *Enuma Elish* puede consultarse en http://www.cervantesvirtual.com/historia/TH/cosmogonia_mesopotamia.shtml (último acceso 17/6/2010).

¹⁰ Dice literalmente: “La tradición de que el primer trato sexual del hombre fue con animales y no con mujeres puede deberse a la práctica de bestialidad muy difundida entre los pastores del Medio Oriente, la que todavía es perdonada por la costumbre, aunque figura tres veces en el Pentateuco como un pecado mortal. En el Poema de Gilgamesh akkadio se dice que Enkidu vivió con gacelas y se codeaba con otros animales salvajes en el abrevadero hasta que lo civilizó la sacerdotisa Aruru. Después de gozar de sus abrazos durante seis días y siete noches, quiso volver a unirse con los animales salvajes, pero, con sorpresa suya, huyeron de él. Enkidu supo entonces que había adquirido inteligencia y la sacerdotisa le dijo: Eres sabio, Enkidu, semejante inclusive a un Dios”. GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2000) (1ª ed. 1969): p. 75.

Prefiguras y temas afines

En principio, el ciclo de la Creación no forma parte del sistema de prefiguras cristiano que compara Antiguo y Nuevo Testamento. Sin embargo, algunos teólogos medievales insistieron en el paralelismo existente entre Eva saliendo del costado de Adán y la Iglesia saliendo de la llaga abierta en el costado de Cristo.

Selección de obras

- Ciclo de la creación. *Biblia de San Pedro Rodas* (España), siglo XI. París, BnF, Ms. Lat. 6 (1), fol. 6.
- Ciclo de la creación. *Tapiz de la Creación*, Catedral de Gerona (España), c. 1095-1100.
- Creación de Adán y presentación de Adán y Eva. Pinturas murales de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), finales del siglo XI.
- Ciclo de la creación. Mosaicos de la Catedral de Monreale, Sicilia (Italia), siglo XII.
- Dios geómetra. *Biblia de San Luis*, París, siglo XIII. Catedral de Toledo (España), fol. 1.
- Creación de Eva. Lorenzo Maitani, Fachada de la catedral de Orvieto (Italia), primer tercio del siglo XIV.
- Creación de Eva. Nicolaus de Lyra, *Postilla in Bibliam*, Troyes (Francia), c. 1480. Troyes, Bibliothèque Municipale, ms. 129, fol. 35.
- Adán nombrando a los animales. Pintura mural del *katholikon* del monasterio Agios Nikolaos Anapafsas de Meteora (Grecia), siglo XVI.
- Presentación de Adán y Eva. El Bosco, detalle del ala izquierda del tríptico del *Jardín de las Delicias*, c. 1500-1505. Madrid (España), Museo Nacional del Prado.

Bibliografía

BEIGBEDER, Olivier (1989): *Léxico de los símbolos*. Encuentro, Madrid [Traducción de BEIGBEDER, Olivier (1979): *Lexique des Symboles*. Zodiaque, St. Léger Vauban].

GARCÍA ANDRÉS, Inocente (ed.) (1999): *El conhorto: sermones de una mujer. La Santa Juana (1481-1534)*. Fundación Universitaria Española, Madrid, vol. I-II.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2008-2010): “Prometeo: perfil mitológico”, *Olympos: repertorio iconográfico de mitología clásica*, PIMCD 2008-2010 dirigido por la profesora Isabel Rodríguez López, disponible en <http://www.ucm.es/centros/webs/fghis/index.php?tp=Investigaci%F3n&a=invest&d=7861.php>

GRAVES, Robert; PATAI, Raphael (2000): *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial, Madrid, 1ª traducción al castellano de 1969, Losada, Buenos Aires, pp. 70-85.

RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París, vol. II- parte I.

VILLASEÑOR, Fernando (2006): *Introducción a la iconografía del Antiguo Testamento y sus grandes ciclos en la Edad Media de Occidente*. Liceus.



Ciclo de la creación.

Biblia de San Pedro de Rodas
(España), siglo XI. BnF, Ms. Latin 6
(1), fol. 6.

<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COM-P-1&I=8&M=imageseule> [captura 31/05/2010]



Ciclo de la creación.

Tapiz de la Creación, Catedral
de Gerona, c. 1095-1100.

<http://www.xtec.cat/~fchorda/ee6/18/index.htm> [captura 31/05/2010]

Creación de Adán y presentación de Adán y Eva.

Pinturas murales de la bóveda de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia), finales del s. XI.





◀ ▲ Cielo de la creación. Mosaicos de la Catedral de Monreale, Sicilia (Italia), s. XII.

▼ Dios geómetra. *Biblia de San Luis*, París, s. XIII, Catedral de Toledo, fol. 1.

<http://www.luminarium.org/encyclopedia/toledobible.htm>
[captura 31/05/2010]



Creación de Eva.

Lorenzo Maitani, fachada de la Catedral de Orvieto (Italia), primer tercio del s. XIV.

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Dettaglio_duomo_Orvieto2.jpg
[captura 31/05/2010]



EL CRISMÓN

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

Resumen: el crismón es un anagrama formado por la superposición de las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego –Χριστος–, ji (X) y ro (P). Es símbolo de Cristo y emblema de victoria, tanto militar como espiritual –triumfo de la fe y triunfo sobre la muerte–, por lo cual es habitual encontrarlo asociado a contextos funerarios.

Palabras clave: Crismón; Monograma; *Nomina Sacra*; Lábaro.

Abstract: The chrismon is an anagram formed by the first two letters of the name of Christ in Greek –Χριστος–, the Chi (X) and Rho (P), superimposed. The chrismon is a symbol of Christ and also an emblem of victory, both military and spiritual –triumph of the faith and triumph over death–, and because of that it is usually found associated with funerary contexts.

Keywords: Chrismon; Monogram; *Nomina Sacra*; Labarum.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El diseño elemental del crismón resulta de superponer una ji y una ro. Con frecuencia se incorpora un travesañ horizontal a una altura media, cuya intersección con el vástago de la ro lo asimila a la cruz y completa un número de ocho radios. Las letras Α y Ω (esta última generalmente en su grafía minúscula) pueden aparecer flanqueándolo o quedando suspendidas de los brazos superiores de la ji o del vástago horizontal¹. Es habitual incluir el crismón dentro de una forma circular y presentarlo en esquemas compositivos de tipo heráldico, como la *imago clipeata*, frecuentemente portado por ángeles. En época medieval fue usual añadir signos, leyendas y rasgos adicionales que enriquecieron el tradicional símbolo del primer arte cristiano (véase el apartado *Precedentes, transformaciones y proyección*).

Fuentes escritas

Entendido como símbolo cristiano, el crismón se asocia desde sus orígenes a la visión de Constantino con ocasión de la batalla del Puente Milvio contra Majencio (312). La tradición iconográfica identificó la cruz y el crismón con el *coeleste Signum Dei* avistado por el emperador. Eusebio de Cesarea en su *Vita Constantini*² y Lactancio en *De mortibus*

¹ Ambas letras, por constituir el comienzo y fin del alfabeto griego, aportan un matiz de eternidad al monograma, también subrayado por su inclusión en un círculo. Los fundamentos textuales de este simbolismo son de origen bíblico: Ap. 1, 8; 21, 6; 22, 14. Se ha interpretado la inversión en el orden de las letras (Ω-Α) con un sentido funerario y de esperanza en la vida eterna en función de la especial incidencia de esta alteración en contextos fúnebres: por el fin (muerte corporal) –Ω– se llega al principio –Α–.

² EUSEBIO DE CESAREA, *Vita Constantini*, I, 28-31 (*Patrologia Latina* –en adelante PL–, t. VIII, cols. 22-23).

*persecutorum*³ relatan el episodio y refieren la adopción del crismón como insignia imperial y divisa de los ejércitos⁴. Las descripciones que ambos autores presentan del lábaro constantiniano han dado lugar a diversos ensayos de reconstrucción del estandarte imperial. Referencias al crismón se encuentran también en la patrística. El signo es glosado por Paulino de Nola y San Orencio de Auch⁵, quienes ofrecen una interpretación teológica del monograma. Ya en la alta Edad Media se ocupan de él autores como Isidoro, Hincmaro de Reims o Rabano Mauro⁶.

Otras fuentes

En un plano litúrgico, el crismón ha sido relacionado con el rito de consagración de iglesias. Funcionaría como signo permanente de la ceremonia de dedicación en altares y puertas, enclaves donde su presencia se hace más evidente⁷. Sabido es que una de las acciones fundamentales que integraban el ritual de la dedicación consistía en signar determinados espacios del templo con cruces, a las cuales se asimila el crismón en tanto que marca de Cristo. Por otra parte, en el trascurso de la liturgia consagratória, el obispo trazaba en el suelo los alfabetos griego y latino cruzados en X, juego gráfico de profundas implicaciones eclesiológicas cuya materialización epigráfica pudo ser evocada por el crismón⁸.

Extensión geográfica y cronológica

La presencia del crismón se constata prácticamente en toda la geografía del arte cristiano, con especial fortuna en Occidente, donde se mantiene vigente a lo largo de la alta y plena Edad Media. Su incidencia es más limitada en los siglos bajomedievales, pero no desaparece y se sigue registrando en épocas posteriores. En los inicios, sobre todo desde el siglo IV, es especialmente frecuente en la Península Itálica (con centros destacados como Roma y Rávena), el norte de África, la Península Ibérica, la Galia y Oriente próximo. En época altomedieval, destaca su representación en la escultura hispana (placas-nicho o canceles), en la producción de sarcófagos de los talleres del SO francés y en el arte carolingio. En los siglos del románico protagonizó un extraordinario fenómeno de difusión en las regiones del pirineo francés y en el norte hispano –fundamentalmente en Aragón y Navarra–. Entre los factores que motivaron tal propagación cabe invocar dinámicas artísticas relativas a las relaciones modelo-copia y a los repertorios manejados por los artistas, pero también, y quizá con mayor énfasis aún, circunstancias vinculadas al contexto de enfrentamiento con el

³ LACTANCIO, *Liber ad Donatum confessorum, de mortibus persecutorum*, XLIV (PL, t. VII, col. 261): “Commonitus est in quiete Constantinus, ut coeleste signum Dei notaret in scutis, atque ita praelium committeret. Fecit ut justus est, et transversa X littera, summo capite circumflexo, Christum in scutis notat. Quo signo armatus exercitus capit ferrum”.

⁴ Ver también PRUDENCIO, *Liber I contra Symmachum* (PL, t. LX, cols. 158-160).

⁵ PAULINO DE NOLA, *Poema XIX*, vv. 617 y ss. (PL, t. LXI, cols. 544-545); SAN ORENCIO DE AUCH, *Commonitorium*, II, *Item plus de Trinitate* (PL, t. LXI, col. 1002), traducción francesa en LEPLANT, Bernadette (1977): p. 30.

⁶ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologiae*, I, 21 (PL, t. LXXXII, col. 98); HINCMARO DE REIMS, *De una et non trina editate* (PL, t. CXXV, col. 476); RABANO MAURO, *De laudibus sanctae crucis* (PL, t. CVII, cols. 235-238). Citas tomadas, junto a las anteriores, de FAVREAU, Robert; MORA, Bernadette; MICHAUD, Jean (eds.) (1985): p. 7, y BROWN, Peter Scott (2004): p. 226.

⁷ BROWN, Peter Scott (2004): pp. 219-220 y 244-252, analiza diversas inscripciones vinculadas a la dedicación de templos que comparecen junto a crismones.

⁸ Relación apuntada por MESPLÉ, Paul (1970): p. 80.

Islam (por las connotaciones victoriosas del símbolo) y a movimientos de *renovatio* como el promovido por la reforma gregoriana⁹.

Soportes y técnicas

El crismón se representa en la práctica totalidad de soportes, si bien su incidencia varía en función de las épocas. Su uso como abreviatura del nombre de Cristo y su exaltación como divisa imperial justificaron su presencia en todo tipo de ámbitos y objetos. Cabe observar como constante para el periodo medieval la asociación del crismón al ámbito funerario. Por ello, es extremadamente frecuente su aparición en epitafios, sarcófagos y laudas. En el campo de los manuscritos destaca su difusión vinculada a la figura XXII de los *carmina figurata* de *De laudibus crucis* de Rabano Mauro, obra de la que se conservan numerosas copias de diversa cronología y procedencia. Asimismo cabe reseñar la aparición del crismón como encabezamiento de innumerables diplomas y su presencia en las acuñaciones.

Como decoración de revestimiento arquitectónico se recoge en la musivaria (Santa María la Mayor de Roma, Baptisterio de Albenga) o la pintura mural (San Pedro de Sorpe; San Baudelio de Berlanga). En la escultura, además de los sarcófagos citados, destaca particularmente como ornato de dinteles y tímpanos en época románica, con algún ejemplo registrado en capiteles (Moissac; Saint-Barthélémy de Gueyze). Las artes suntuarias lo incorporan con frecuencia, especialmente en las piezas de ajuar del primer arte cristiano, sea en orfebrería, cerámica, metalistería o vidrio. Asimismo se hace presente en el mobiliario litúrgico: pies y mesas de altar, canceles y placas-nicho, etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

Con anterioridad a su incorporación al imaginario visual cristiano, la fórmula X+P fue utilizada por los paganos para abreviar determinadas palabras¹⁰. Entre los monogramas que condensaron el nombre de Cristo en los primeros siglos del cristianismo, se distinguen tres variantes principales: desde el siglo III, la combinación de I+X y la asociación de ji y ro (X+P), a las que se suma el monograma cruciforme o cruz monogramática (T+P) en el siglo IV. De todas ellas, la formulación más característica de X+P será la mantenida preferentemente a lo largo de los siglos medievales.

Tras la temprana incorporación de las letras A y Ω, uno de los rasgos más destacados introducidos en época altomedieval consistió en la aparición de una letra S, generalmente en el extremo inferior de la ro. Se trata de la última letra del nombre de Cristo según una fórmula mixta grecolatina de gran extensión –*Xpistus*– abreviada XPS según el sistema de los *nomina sacra*. Su presencia es muy frecuente en la diplomática, y, llegado el románico, se incorpora de forma generalizada al arte monumental. Durante los siglos XI y XII el crismón será objeto de múltiples variantes gráficas. Tal fenómeno puede relacionarse parcialmente con el principio estético de la *variatio* característico de la cultura artística románica. Sin embargo, otros casos evidencian alteraciones de mayor complejidad. Entre las diversas posibilidades, numerosos crismones incluyen el añadido de letras suplementarias que configuran diseños de difícil lectura, como el de la cripta del castillo de Loarre (Huesca, España)¹¹. Otros alteran el

⁹ OCÓN ALONSO, Dulce (2003): pp. 92-101.

¹⁰ LECLERCQ, Henri (1948): cols. 1482-1483; URECH, Édouard (1972): p. 32.

¹¹ El ejemplo loarrés ha de entenderse desde la tradición de monogramas cruciformes, ampliamente desarrollada en la alta Edad Media occidental y en Bizancio. Singularmente, algunos monogramas imperiales germánicos de

orden habitual de sus componentes o se asocian a leyendas inscritas como la de origen carolingio *Pax, Lux, Lex, Rex*¹². Los ejemplares de esta última modalidad corresponden a los denominados por Daugé “crismones parlantes”¹³.

Una de las transformaciones o reinterpretaciones más significativas del símbolo es la plasmada en el tímpano occidental de la catedral de Jaca, donde se toma como emblema de la Trinidad al asociar una letra a cada hipóstasis (P – Padre, A – Hijo, X – Espíritu Santo)¹⁴ conformando implícitamente un nuevo anagrama –PAX– entendido como símil trinitario. Dicha asociación se fundamenta en una tradición literaria y exegética expresada en un poema de Milon de Saint-Amand (924-c.960)¹⁵ y recogida en la obra de otros autores medievales como Atton de Vercelli (924-c.960)¹⁶ o Rufino de Asís¹⁷. La notoriedad del crismón de Jaca influyó en el estudio del resto de crismones románicos condicionando su interpretación. Resulta erróneo atribuir la ampliación semántica del símbolo, de cristológico a trinitario, a un rasgo formal (la letra “S”) o a un desconocimiento del significado originario del monograma¹⁸. El cambio de paradigma explicativo y la dependencia de una tradición textual concreta que asocia la palabra PAX a la Trinidad impiden hacer extensible la particularidad jaquesa a todo el conjunto de crismones románicos. Por ello, el discernimiento de un simbolismo trinitario en el resto de crismones es cuanto menos cuestionable. Si bien la asociación del monograma con contenidos trinitarios ya se había dado con anterioridad al tímpano jaqués¹⁹, el crismón nunca perdió su carácter primordial de símbolo cristológico.

En época bajomedieval la presencia del crismón en el arte monumental se reduce considerablemente, figurando aún en los ingresos de algunos templos como herencia de una práctica arraigada que se transmite incluso hasta épocas recientes. Otros monogramas cristológicos, como IHS, lo sucederán en popularidad.

época románica se configuran a partir de un pseudo-crismón. Cabe especular con la posible intención política derivada de adoptar signos semejantes en el entorno áulico aragonés de finales del siglo XI.

¹² KENDALL, Calvin B. (1996): pp. 415-424; FAVREAU, Robert (2003); BROWN, Peter Scott (2004): pp. 232-237.

¹³ DAUGÉ, S. (1916).

¹⁴ La clave la da la inscripción que rodea el crismón: + HAC IN SCVLPTURA LECTOR SIC NOSCERE CVRA / P . PATER . A . GENITVS . DVPLEX EST SP(iritu)S ALMVS / HII TRES IVRE QVIDEM doMINVS SVNT VNVS ET IDEM (En esta escultura, lector, procura entender de este modo: / la P es el Padre, la A el engendrado, la doble [letra] es el Espíritu Santo / Estos tres son por derecho un único y mismo Señor).

¹⁵ MILON DE SAINT-AMAND, *De sobrietate*: “Pax apices scindit quos simplex sillaba jungit: / Hi tres sunt, quia tres personae essentia in una; / Litterulis ternis aptantur nomina terna: / P patrem, qui non aliunde hoc accipit ut sit, / A genitum signat, quod graecus nominat alfa / (“Alfa ego sum primus sermone, novissimus Ω sum, / ipse ego principium”, prior a vocalis apexque est) / Xque duplex, ab utroque venit quia spiritus almus, / Tertia fine apicum, ad reliquos quia rite recurrit, / Compar et aequalis partri natoque coevus”. Tomado de FAVREAU, Robert (2004): pp. 9-10

¹⁶ ATTON DE VERCELLI, *Expositio in Epistolam ad Ephesios* (PL, t. CXXXIV, cols. 554-555).

¹⁷ RUFINO DE ASÍS, *De bono pacis libri duo* (PL, t. CL, cols. 1594-1595)

¹⁸ Estudios recientes abogan por una continuidad del significado del crismón románico respecto a periodos anteriores: BROWN, Peter Scott (2004): 215-217.

¹⁹ Es el caso del triple crismón superpuesto del baptisterio de Albenga (2ª mitad del siglo V), donde probablemente la composición sea un recordatorio visual de la invocación trinitaria bajo la cual se administra el bautismo. Otros casos conocidos son una pieza norteafricana de Cartago (siglo V- pp. VI) en la que el monograma aparece encerrado en un triángulo –OCÓN ALONSO, Dulce (1983): p. 249–, o un cancel de altar visigodo conservado en el Museo Arqueológico Nacional que triplica la representación del crismón aludiendo probablemente a la Trinidad –CRUZ VILLALÓN, María (1985): p. 292-293–. En fechas ya plenamente medievales, multitud de ejemplos documentales yuxtaponen monograma e invocación trinitaria

Prefiguras y temas afines

Varios anagramas comparten muchos puntos en común con el crismón y fueron empleados con un sentido y finalidad semejantes, especialmente la cruz monogramática o estaurograma, formada por una ro y una tau. También es clara su relación con la cruz, especialmente a partir del carácter de lábaro de ambos elementos, lo que les lleva a compartir rasgos como la presencia de las letras A y Ω o el tratamiento de su superficie como objeto de orfebrería.

Selección de obras

- Reverso de una moneda de Magnencio (350-353) procedente de Arles. París, BnF, nº inv. 9413.
- Crismón de Quiroga (principios del siglo V). Lugo (España), Museo Diocesano.
- Triple crismón de la bóveda del baptisterio de Albenga, Italia (c. 500).
- Sarcófago del arzobispo Teodoro (siglo VI). Rávena (Italia), San Apolinar in Classe.
- Mesa de altar de la catedral de Besançon (Francia), siglo X.
- Sarcófago de Saint-Drausin (siglo VI). París, Musée du Louvre.
- Rabano Mauro, *De Laudibus Crucis*, Sicilia (Italia), siglos X-XI). Madrid, BNE, ms. Vit. 20-5, fol. 66.
- Tímpano occidental de la catedral de Jaca, Huesca (España), finales del siglo XI.
- Crismón en el acceso a la cripta del castillo de Loarre, Huesca (España), finales del siglo XI.
- Crismón reutilizado en la puerta de la iglesia de Saint-Pierre de Simacourbe, Pyrénées Atlantiques (Francia), siglo XII.

El repertorio de crismones románicos hispanos más completo –con una notable presencia adicional de ejemplares franceses–, es el recopilado por J.A. Olañeta Molina en la página web http://www.claustro.com/Crismones/Webpages/Catalogo_crismon.htm. El catálogo correspondiente al décimo volumen del *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, dedicado a los crismones del sudoeste, es el más exhaustivo publicado para los ejemplares galos (285 entradas).

Bibliografía

ALONSO SÁNCHEZ, María Ángeles (1982): “Crismones con Ω A en España”. En: *II Reunió d’Arqueologia Paleocristiana Hispànica. IX Symposium de Prehistòria i Arqueologia Peninsular* (Montserrat, 1978). Institut d’Arqueologia i Prehistòria, Barcelona, pp. 297-302.

AUSSIBAL, Robert (1988): “Chrisme et tympan romans. Contribution à l’étude de ce symbole en Rouerge à Coupiac-Plaisance-Lévinhac”, *Revue du Rouerge*, nº 16, pp. 451-499.

BARROSO CABRERA, Rafael; MORÍN DE PABLOS, Jorge (1999): “La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos”, *Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IX, pp. 9-27.

BARTAL, Ruth (1987): “The survival of early christian symbols in 12th Century Spain”, *Príncipe de Viana*, año XLVIII, nº 181, pp. 299-315. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15783>

BARTAL, Ruth (1997): “Anges et louange du triomphe chrétien en Espagne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº XXVIII, pp. 29-39.

BROWN, Peter Scott (2004): *Portal, Sculpture, and Audience of the Romanesque Cathedral Sainte-Marie d’Oloron*. Tesis doctoral, Yale University. UMI, Ann Arbor.

BURZACHECHI, Mario (1955-1956): “Sull’uso Pre-Constantiniano del Monogramma Greco di Cristo”, *Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie III, vol. 28, pp. 197-211.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1977-1978): “En torno al tímpano de Jaca”, *Goya*, nº 142, pp. 200-207.

CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique (1974): “Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones”, *Zephyrus*, t. XXV, pp. 439-455.

CRUZ VILLALÓN, María (1985): *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*. Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz.

DAUGÉ, S. (1916): “Inventaire des chrismes du département du Gers”, *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, t. XVII, pp. 58-72.

DAUGÉ, S. (1939): “Chrismes ou monogrammes anciens du Christ dans le Gers”, *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, año XL, 1^{er} trimestre, pp. 82-91.

EISENLOHR, Erika (1994): “Monogramme und Invokationszeichen in iberischen und fränkischen Urkunden”, *Signo*, nº 1, pp. 35-50. Disponible en línea: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7458/monogramme_eisenlohr_SIGNO_1994.pdf?sequence=1

EISENLOHR, Erika (1996): “Von ligierten zu symbolischen Invokations- und Subskriptionszeichen in frühmittelalterlichen Urkunden”. En: RÜCK, Peter (ed.), *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden. Beiträge zur diplomatischen Semiotik*. Thorbecke, Sigmaringen, pp. 167-262.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1993): “Las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, nº 10, pp. 143-161. Disponible en línea: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/10/3articulos/5.pdf>

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1999): “El tímpano de la Catedral de Jaca (continuación)”, *Aragón en la Edad Media*, t. XIV-XV (Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros), pp. 451-472.

FAVREAU, Robert (1996): “Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca”, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l’année 1996*, fasc. II, pp. 535-559. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1996_num_140_2_15603

FAVREAU, Robert (2003): “*REX, LEX, LUX, PAX*. Jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales”, *Bibliothèque de l’école des chartes*, vol. 161, nº 2, pp. 625-635. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_2003_num_161_2_463633

FAVREAU, Robert (2004): “Note complémentaire à propos d’une inscription du tympan de la cathédrale de Jaca (Aragón) (note d’information)”, *Académie des Inscriptions et Belles-*

Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2004, fasc. I, pp. 7-10. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_2004_num_148_1_22685

FAVREAU, Robert; MORA, Bernadette; MICHAUD, Jean (eds.) (1985): *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, vol. 10. *Chrismes du sud-ouest*. CNRS, París.

FRANCO MATA, Ángela (1982): “Un crismón ravenático en Toledo”, *Toletum*, nº 13, pp. 289-300.

GARLAND, Emmanuel (1988a): “Le décor sculpté des églises romanes du Comminges. Première partie: le décor des portails. Recension des chrismes”, *Revue de Comminges*, t. CI, nº 1, pp. 15-31.

GARLAND, Emmanuel (1988b): “Le décor sculpté des églises romanes du Comminges. Recension des chrismes (suite)”, *Revue de Comminges*, t. CI, nº 2, pp. 161-172.

GARLAND, Emmanuel (1988c): “Le décor sculpté des églises romanes du Comminges. Recension des chrismes (fin)”, *Revue de Comminges*, t. CI, nº 3, pp. 321-333.

GARLAND, Emmanuel (1999): “Élaboration et diffusion de l'iconographie romane: l'exemple pyrénéen”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº XXX, pp. 55-77.

HOYO CALLEJA, Javier del (2001): “El crismón de la catedral de Jaca y la pérdida de la conciencia lingüística”. En: ALBERTE GONZÁLEZ, Antonio; MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal (eds.), *Actas del Congreso Internacional “Cristianismo y tradición latina”* (Málaga, 2000), Laberinto, Madrid, pp. 317-322. Disponible en línea: <http://www.anmal.uma.es/numero6/Hoyo.htm>

HURTADO, Larry W. (2006): “The staurogram in early christian manuscripts: the earliest visual reference to the crucified Jesus?” En: KRAUS, Thomas J.; NICKLAS, Tobias (eds.), *New Testament Manuscripts. Their Text and Their World*. Brill, Leiden, pp. 207-226. Disponible en línea: <http://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/1204/1/staurogram%20chapter-%20Manuscripts%20volumea.pdf>

ITURGAIZ CIRIZA, Domingo (1998): *El crismón románico en Navarra. Cuenca de Pamplona*. Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1998.

KENDALL, Calvin B. (1996): “The Verse Inscriptions of the Tympanum of Jaca and the Pax Anagram”, *Mediaevalia*, vol. 19, pp. 405-434.

KOLDENHOF, Gerja (2005): *Gewapend met Chi-Rho. Ontwikkeling van gebruik en betekenis van het Chi-Rho teken*, memoria de máster, Universiteit Utrecht. Disponible en línea: <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324-082214/masterscriptie.doc>

LECLERCQ, Henri (1913): “Chrisme”. En: CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Letouzey et Ané, París, t. III.1, cols. 1481-1534.

LECLERCQ, Henri (1928): “Labarum”. En: CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Letouzey et Ané, París, t. VIII.1, cols. 927-962.

LEPLANT, Bernadette (1977): “Réflexions sur le chrisme: symbole et extension en Gascogne”, *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, t. LXXVIII, 1^{er} trimestre, pp. 22-33.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón (1982): “El primer crismón en terra sigillata hispánica tardía”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVIII, pp. 181-185.

MATARREDONDA SALA, Francisco (2006a): “El crismón del portal de la cripta de Santa Quiteria del Castillo de Loarre”, *Asociación de Amigos del Castillo de Loarre. Revista*, nº 3, pp. 8-9.

MATARREDONDA SALA, Francisco (2006b): “El crismón medieval trinitario”, *Románico*, nº 2, pp. 28-33.

MESPLÉ, Paul (1970): “Les chrismes du département du Gers. Observation sur l'évolution et le groupement des chrismes au nord et au sud des Pyrénées”, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. XXXV, pp. 71-88.

MORA, Bernadette (1993): “L'autel de Besançon. Datation et symbolique”, *Cahiers Archéologiques*, 41, pp. 31-36.

OCÓN ALONSO, Dulce (1983): “Problemática del crismón trinitario”, *Archivo Español de Arte*, t. LVI, nº 223, pp. 242-264.

OCÓN ALONSO, Dulce (1987): *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 1985). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, vol. II.

OCÓN ALONSO, Dulce (2003): “El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón”. En: SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras, y audiencias*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 75-101.

OCÓN ALONSO, Dulce (2004): “El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas”. En: FRANCO MATA, Ángela (dir. y coord.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. Xunta de Galicia, t. III, pp. 217-226.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2008): “Los crismones ¿gascones? de San Cipriano de Zamora”, *Románico*, nº 7, 2008, pp. 38-47.

PACHECO SAMPEDRO, Rogelio; SOTELO MARTÍN, Elena (2001): “Crismones y símbolos invocativos cristianos hispano-visigodos”. En: ALBERTE GONZÁLEZ, Antonio; MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal (eds.), *Actas del Congreso Internacional “Cristianismo y tradición latina”* (Málaga, 2000), Laberinto, Madrid, pp. 377-386. Disponible en línea: <http://www.anmal.uma.es/numero6/Pacheco.htm>

PEYRELADE, Louis (1979-1980): “Les chrismes dans les Hautes-Pyrénées”, *Bulletin de la Société Ramond*, 1^{er} semestre, pp. 43-50.

SAVÈS, Georges (1970): “Quelques notes sur la présence du chrisme en numismatique”, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. XXXV, pp. 89-90.

SENÉ, Alain (1966): “Quelques remarques sur les tympanes romanes à chrisme en Aragon et en Navarre”. En: GALLAIS, Pierre; RIOU, Yves-Jean (eds.), *Mélanges offerts à René Crozet*. Société d'Études Médiévales, Poitiers, vol. I, pp. 365-381.

SENÉ, Alain (1976): “Les tympanes à chrisme des Pyrénées: remarques et suggestions pour une carte”, *Actes du 96^e Congrès National des Sociétés Savantes. Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (Toulouse, 1971). Bibliothèque nationale de France, Paris, t. II, pp. 33-49.

SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (2008): “La puerta como dogma: a propósito de un nuevo descubrimiento en la iglesia románica de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXXI, nº 322, pp. 139-150. Disponible en línea: <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/107/108>

SIMON, David L. (1994): “El tímpano de la catedral de Jaca”. En: *Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII). XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Jaca, 1993). Diputación General de Aragón, Zaragoza, t. III, pp. 405-419.

SULZBERGER, Max (1925): “Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens”, *Byzantion*, t. II, pp. 337-448.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1926): “La escultura románica aragonesa y el crismón de los tímpanos de las iglesias de la región pirenaica”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. II, nº 6, pp. 287-291.

URECH, Édouard (1972): *Dictionnaire des symboles chrétiens*. Delachaux & Niestlé, Neuchâtel.



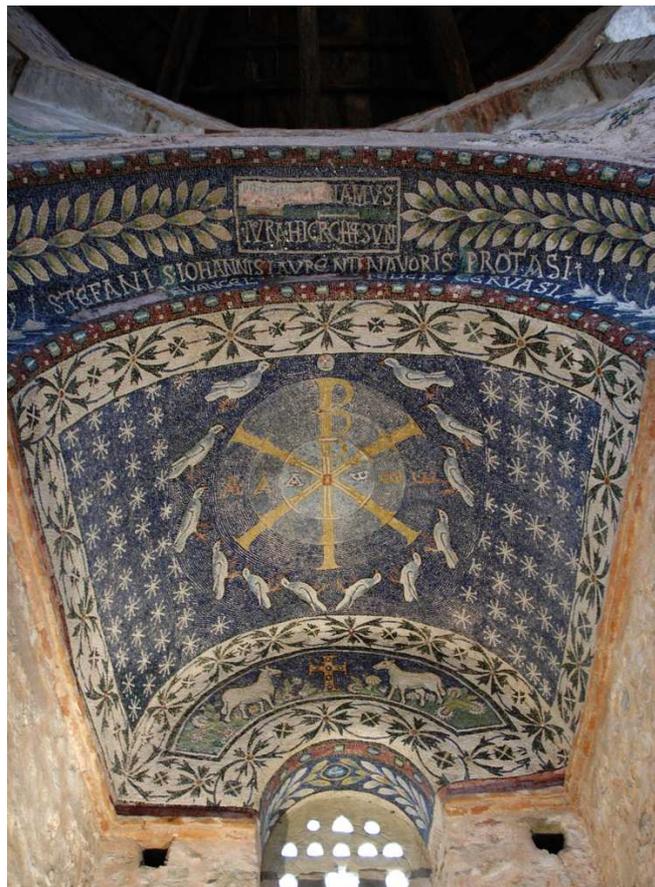
◀ Reverso de una moneda de Magnencio (350-353), Arles. París, BnF, inv. 9413.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7861077&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir>
[captura 31/05/2010]



Crismon de Quiroga, principios s. V. Lugo (España), Museo Diocesano.

http://www.museosdegalicia.com/plantilla.jsp?num_museo=42
[captura 31/05/2010]



Triple crismón de la bóveda del baptisterio de Albenga (Italia), c. 500.

<http://www.flickr.com/photos/40922198@N00/378659943/>
[captura 31/05/2010]



Sarcófago del arzobispo Teodoro, s. VI. Rávena (Italia), San Apolinar in Classe.

[CAILLET, Jean-Pierre; LOOSE, Helmut Nils (1990): *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne.* Éditions du Cerf, Paris – Éditions du Tricorne, Ginebra, p. 13]



◀ Mesa de altar de la catedral de Besançon (Francia), s. X.

[MORA, Bernadette (1993): "L'autel de Besançon. Datation et symbolique", *Cahiers Archéologiques*, vol. 41, p. 32]

▼ Sarcófago de Saint-Drausin, s. VI. Paris, Musée du Louvre.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophage_de_Drausin_02.JPG [captura 31/05/2010]

▼ Rabano Mauro, *De Laudibus Crucis*, ss. X-XI. BNE, ms. Vit. 20-5, fol. 66.

<http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?coleccion=Obras+Maestras%7cArte&text=&exact=&advanced=&pageSize=1&pageNumber=4>; referencia "Liber de laudibus Sanctae Crucis > Vitr_000020-005_147.tif" [captura 31/05/2010]



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

[foto: autor]



◀ Crismón del acceso a la cripta de San Pedro de Loarre, Huesca (España), finales s. XI. [foto: autor]



▶ Crismón reutilizado en posición invertida en la puerta de la iglesia de Saint-Pierre de Simacourbe, Pyrénées Atlantiques (Francia), s. XII. [foto: autor]



LA LUJURIA

Marta POZA YAGÜE

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

Resumen: La *Lujuria* es una imagen simbólica que representa de forma sintética tanto uno de los pecados capitales en sí, como el suplicio que aguarda a los que lo cometen. El tema suele ser enunciado de forma bastante generalizada según la terminología francesa como la *femme aux serpents*.

Palabras clave: Lujuria; *Femme aux serpents*; Iconografía medieval; Condenados.

Abstract: Lust is a symbolic image that represents both a synthetic form of the cardinal sin itself, and the punishment that awaits those who commit it. This iconography is usually better known through its French terminology as the *femme aux serpents*.

Keywords: Lust; *Femme aux serpents*; Medieval iconography; Condemned.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El motivo iconográfico es muy sencillo, tanto en sus componentes, como en su definición. Se trata de la representación de una mujer (rara vez el castigado es varón), desnuda y habitualmente de largos cabellos sueltos, cuyos senos son mordidos por sendas serpientes que ascienden enroscándose en sus piernas y a las que la asediada, en vano, trata de separar con las manos. Como variantes más significativas, la sustitución ocasional de las serpientes por sapos, o por la presencia combinada de ambas especies.

Idéntico concepto puede quedar reflejado también a partir del suplicio que aguarda a una pareja de amantes que, bien pueden aparecer juntos en un lecho (como sucede en la página del Infierno del Beato de Silos), o que, encadenados o sujetos por sogas que rodean sus cuellos son conducidos por demonios como se ve en el tímpano de Conques. Pero, ni en un caso, ni en otro, la representación responde a la definición iconográfica de *Lujuria*.

Es bastante frecuente que su representación forme pareja con la de la imagen de la *Avaricia*¹.

Fuentes escritas

Son pocos los referentes textuales que se pueden poner en relación con la particular definición del suplicio de los condenados por lujuria. A pesar de ello, se ha llamado la atención sobre un pasaje del denominado *Apocalipsis de Pablo*, apócrifo del siglo IV, en el que se relata cómo aquéllos que han atentado contra la castidad son mordidos por gusanos y serpientes: “*Et vidit in alio loco viros ac mulieres, et vermes et serpentes comedentes eos*”².

¹ Véase el artículo correspondiente que se publicará en el vol. II, nº 4 de esta misma revista: POZA YAGÜE, Marta (2010).

² WEIR, Anthony; JERMAN, James (1986): p. 58.

Algo similar es lo que se reserva en la *Visión de San Alberico* (después de 1109), para las adúlteras y las madres que se nieguen a amamantar, tanto a sus hijos, como a aquellos que hayan quedado huérfanos³. Su castigo no dista mucho del que imaginó Pedro de Poitiers († ca. 1115) para el mismísimo Satán, y al que se refiere como: “*El rey del infierno será mordido por siete serpientes...*”⁴.

Pero, sin duda, lo que queda claro es que tanto la *lujuria*, como su compañera *avaricia*, eran consideradas los pecados por excelencia en Plena Edad Media. Así lo exponía, en 1180, Étienne Langton, maestro de Teología en París, para quien “*Duo sunt que ducunt hominem ad infernum: avaritia et luxuria. Avaritia consistit in usura, rapina, simonia, furto et huiusmodi. Luxuria in victu, vestitu, coitu... Haec due, scilicet avaritia et luxuria, sunt causa omnium malorum*”⁵.

Otras fuentes

Las antiguas representaciones de la *Gaia* de los griegos o de la *Tellus* romana (deidades ctónicas, símbolo de la fecundidad de la tierra), como mujeres jóvenes cuyos senos parcialmente desnudos amamantaban a niños y, en ocasiones, incluso, a algún animal entre los que se podían contar los sapos o las serpientes, derivaron durante el románico en la imagen plástica del castigo de la *lujuria*. Para ello no había sino que interpretar bajo la óptica cristiana los componentes del antiguo iconograma clásico: la serpiente, animal maléfico y de connotaciones negativas por excelencia, asediando a una mujer desnuda, sensualidad perseguida hasta límites insospechados por la Iglesia medieval. Seguramente ayudaron bastante en este proceso de migración semántica de símbolos los vínculos ideológicos que se podían establecer con la caída en el Paraíso y, por tanto, con el origen de la presencia del pecado en el mundo: Eva, mujer y desnuda, tentada por una serpiente⁶.

Extensión geográfica y cronológica

El iconograma de la *Lujuria*, según su configuración clásica, no surge hasta finales del siglo XI, vive una época de esplendor durante el XII para, posteriormente durante el gótico, pervivir de forma inercial sin enriquecer ni variar la representación. Es, por tanto, un esquema gráfico de naturaleza netamente románica que responde al ambiente ideológico del momento, vinculado a los movimientos reformistas emanados desde el papado gregoriano y difundidos por los monjes de Cluny.

Aunque nace con una finalidad ejemplarizante para los religiosos, tanto regulares como seculares (véase el apartado de Precedentes y proyección), el hecho de que la mayor parte de los ejemplos conocidos se dispongan en edificios que jalonan las vías de peregrinación a Compostela, ha llevado a no pocos investigadores a considerarlo como un tema profano, propio de romeros y peregrinos jacobeos.

Antes de finalizar la undécima centuria, los ejemplos más reseñables, a uno y otro lado de los Pirineos, se localizan en la *Porte des Comtes* de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse y en un capitel de la girola de Santiago de Compostela, seguramente el trasunto más fiel de las

³ Así lo reseñan ADHEMAR, Jean (1939): p. 198, n. 2; LECLERCQ-KADANER, Jacqueline (1975): p. 41, n. 46, y GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): p. 57.

⁴ Recogido por LONGÈRE, Jean (1975): vol. II, p. 151, n. 99.

⁵ LONGÈRE, Jean (1975): vol. II, p. 150, n. 90.

⁶ ADHÉMAR, Jean (1939): pp. 197-200.

antiguas representaciones de *Tellus*, según figura en un *Exultet* suritalico asociado a la personalidad del abad Desiderio de Montecassino⁷. Nada más inaugurar el siglo XII, se repetirá en centros como San Isidoro de León, San Martín de Frómista, San Isidoro de Dueñas o, la que seguramente sea su manifestación más destacada, en el pórtico de la abadía francesa de Moissac. A partir de estos lugares, su difusión se expandirá hacia centros de menor entidad y pequeñas ermitas rurales, haciéndose presente también en la mayor parte de los países de la Cristiandad occidental.

Soportes y técnicas

Aunque se conocen ejemplos del tema en la pintura mural (cripta de San Nicolás de Tavant), el tema de la *Lujuria* tuvo un campo de desarrollo preferente en la escultura monumental. Así, capiteles y relieves de portadas, donde por su carácter público podían lanzar el mensaje a un auditorio amplio, son los espacios elegidos mayoritariamente para su reproducción. Tampoco faltan los ejemplos tallados en las cestas de capiteles del interior de los templos; aunque su número es más reducido respecto de la ubicación anterior.

Precedentes, transformaciones y proyección

Seguramente la transformación del tema positivo de *Tellus* en el concepto negativo de la *Lujuria* fue operada a finales del siglo XI en el ámbito cluniacense. No sólo porque los primeros testimonios datados pertenezcan a monasterios benedictinos reformados (Dueñas, Frómista, Moissac...), sino, incluso, porque la tipología misma de las representaciones remite al ambiente ideológico monacal. El *avaro* suele ser en la mayoría de los casos hombre; la *lujuriosa* prácticamente siempre mujer. Y es en la postura adoptada por los monjes hacia la mujer, rigurosa y misógina, donde debemos buscar la fuente ideológica de este tipo de representaciones. La mujer es la descendiente de Eva, causante de la caída del hombre en el Paraíso, y por lo tanto inductora del pecado a lo largo de toda la historia de la Humanidad. Para algunos autores llegará a convertirse, incluso, en la encarnación del Mal por excelencia, en la imagen misma del demonio; éste se aparecerá al monje para tentarlo *in specie mulieris*⁸. Por ello es necesario apartar al religioso y al clérigo de su compañía y, para lograrlo, nada mejor que una descripción de la fisiología femenina como la que hace Odón de Cluny, repulsiva cuando menos: “*La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesan lo que hay debajo de la piel, así como se dice que el lince de Beocia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis*”⁹. Al leerla se dota de amplio significado a la representación del tema en el pórtico de Moissac donde, formando pareja con la *femme aux serpents*, cuya anatomía, lejos de seducir, evidencia rasgos cadavéricos, se ofrece como único pretendiente un grotesco ser demoníaco de vientre abultado, cabellera llameante y garras de rapaz. El mensaje es claro: sólo él, o los que sean como él, podrán encontrar atractiva a la mujer.

Pero, una vez gestada y expuesta como *exemplum monachorum*, el tema iconográfico se mantiene estable, sin abandonar su configuración original una vez que da el salto a la iconografía popular. Durante todo el periodo de vigencia de la representación, que rara vez supera los umbrales de aparición del gótico, se repetirá de forma inalterada la figuración de la mujer desnuda hostigada por serpientes.

⁷ Como así lo ha puesto de manifiesto NODAR, Victoriano (2003).

⁸ *Miracula S. Bertini* (ca. 1123). Cfr. HUYGHERBAERT, Nicolas (1968): p. 239.

⁹ ODÓN DE CLUNY, *Collationum*, lib. III. Cfr. GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): p. 55.

No obstante, es cierto que se pueden constatar variaciones significativas de esta norma. Así, no deja de llamar la atención, por su excepcionalidad entre lo que nos ha llegado, la figura masculina procedente de Compostela (supuesto resto de la primera portada occidental), a la que una serpiente de gran envergadura, que desciende desde su cabeza, le cruza el pecho hasta alcanzar sus testículos. De forma simultánea, y desde la parte inferior ahora, lo que parece ser un sapo gigantesco asciende para prenderle el pene. En la misma línea, curiosa también es la síntesis híbrida de la Portada del Juicio de la catedral de Tudela (comienzos del siglo XIII). Allí, un personaje desnudo, en pie y flanqueado por dos demonios, sintetiza la idea del suplicio femenino con dos sapos que mordisquean sus senos, a la del ser compostelano que, ascendiendo desde el suelo, tortura su sexo (en este caso concreto, operado por una serpiente).

Aún habría que llamar la atención sobre otro ejemplo. En un capitel de la nave de Vézelay comparten cesta la representación de la lujuria con la de un personaje grotesco que se clava una espada en el pecho y que ha sido interpretado como la *Ira* suicidándose a causa de la desesperación. Tal vez ambos vicios sintetizaron en un fragmento pictórico de la cripta francesa de Tavant en el que la *Lujuria* sostiene en sus manos una lanza que le ha atravesado uno de los senos. Pero, dado el estado de Tavant en el que las imágenes nos han llegado aisladas, descontextualizadas de cualquier tipo de narración, lo expuesto no deja de ser una hipótesis. La lanza, en este caso, bien pudiera ser producto de un suicidio (y de aquí la vinculación iconográfica con la abadía borgoñona), como castigo aleccionador producido por cualquier otro personaje del conjunto, hoy imposible de identificar.

Prefiguras y temas afines

Como se ha indicado con anterioridad, la estrecha conexión que se tenía en la mentalidad medieval entre la *lujuria* y la *avaricia*, propició que ambos temas fuesen habitualmente representados de forma conjunta.

Y, al contrario, buscando algo tan medieval como son las relaciones de los opuestos, tampoco es difícil encontrar asociadas en un mismo ámbito las imágenes de la *Anunciación*, o de la *Epifanía*, en las que se exalta la naturaleza virginal del papel jugado por María en el proceso redentor, para, frente a ellas, proponer la visión antitética de la mujer lasciva y pecadora, castigada por ello.

Tampoco son ajenas al entorno de la *femme aux serpents* las figuras de danzarinas y sirenas (véase la ficha correspondiente). Tanto unas, como otras, compartían un significado próximo en relación a la condena eclesiástica contra los pecados de la carne. Si las sirenas, ya desde la antigüedad clásica, se asociaron al papel de seductoras, la música y el baile, normalmente aparejados con un consumo desmedido de alcohol, fueron objeto de las más duras diatribas por parte de los teólogos medievales que veían en estas prácticas festivas el camino más corto que conducía a conductas sexuales desordenadas.

Selección de obras

- Saint-Sernin de Toulouse, Francia. *Porte des Comtes*, ca. 1080. *Lujuria flanqueada por dos personajes*.
- Catedral de Santiago de Compostela, España. Girola (fines siglo XI). *Lujuria*.
- San Isidro de Dueñas, Palencia (España). Portada occidental, ca. 1100. *Lujuria*.

- San Martín de Frómista, Palencia (España). Portada septentrional, ca. 1100. *Avaricia y Lujuria, como personaje masculino barbado*.
- Saint-Pierre de Moissac, Francia. Pórtico, comienzos del siglo XII. *Lujuria y ser demoniaco*.
- La Magdalena de Vézelay, Francia. Capitel de la nave, primer cuarto del siglo XII. *Lujuria e ira suicidándose*.
- Catedral de Santiago de Compostela, España. Restos procedentes de la primitiva portada occidental, primera mitad del siglo XII. *Lujurioso y lujuriosa*.
- San Nicolás de Tavant, Francia, cripta, mediados del siglo XII. *Lujuria atravesada por una lanza*.
- Colegiata de Tudela, Navarra (España), *Puerta del Juicio*, primeras décadas del siglo XIII. *Lujuria entre dos seres diabólicos* (síntesis de los castigos infligidos a hombres y mujeres).

Bibliografía

ADHÉMAR, Jean (1939): *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*. The Warburg Institute, Londres.

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996): *La imagen del mal en el románico navarro*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

BURRINI, Marco (2000): "Le sacré et le profane sur la voie des pèlerins", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. XXXI, pp. 97-110.

CARRILLO LISTA, M^a del Pilar; FERRÍN GONZÁLEZ, José Ramón (1998): "La figura de la mujer con serpientes y el castigo de la lujuria en el arte románico". En: *La Vida Cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval (Aguilar de Campoo, 26-30 septiembre, 1994)*. Polifemo, Madrid, pp. 389-408.

D'ALVERNY, Marie-Thérèse (1977): "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme". En: *La femme dans les civilisations des X^e-XIII^e siècles. Actes du colloque tenu à Poitiers les 23-25 septembre 1976*. Cahiers de Civilisation Médiévale, vol. XX, n^o 2-3, pp. 105-129. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1977_num_20_78_3067

FRUGONI, Chiara (1977): "L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles". En: *La femme dans les civilisations des X^e-XIII^e siècles. Actes du colloque tenu à Poitiers les 23-25 septembre 1976*. Cahiers de Civilisation Médiévale, vol. XX, n^o 2-3, pp. 177-188. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1977_num_20_78_3070

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, Bilbao.

HUYGHERBAERT, Nicolas (1968): "Les femmes laïques dans la vie religieuse des XI^e et XII^e siècles dans la province ecclésiastique de Reims". En: *I laici nella "societas christiana" dei secoli XI e XII. Atti della terza Settimana internazionale di studio (Mendola, 21-27 agosto 1965)*. Vita e Pensiero, Milán, pp. 346-389.

LECLERCQ-KADANER, Jacqueline. (1975): “De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de ‘*La migration des symboles*’”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, nº 69, pp. 37-43. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1975_num_18_69_1993

LONGÈRE, Jean (1975): *Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e siècle. Étude historique et doctrinale*. Études Augustiniennes, París, vol. II.

LYMAN, Thomas W. (1979): “Motif et narratif: vers une typologie des thèmes profanes dans la sculpture monumentale de las Romerías”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, pp. 59-78.

NODAR, Victoriano. (2003): “De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”. En: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ; Manuel A.; DÍEZ PLATAS, Fátima (eds.): *Profano y pagano en el arte gallego*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 335-347.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. (2003): *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10803/5191>

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): “La imagen de la mujer en la escultura monumental románica de La Rioja”, *Berceo*, nº 147, pp. 149-227.

SAUGNIEUX, Joël (1982) : “Culture religieuse et culture profane. Les représentations de la luxure dans l’art français du XII^e siècle”. En: *Cultures populaires et cultures savantes en Espagne du Moyen Age aux Lumières*. CNRS, París, pp. 80-91.

WEIR, Anthony ; JERMAN, James (1986) : “*La femme aux serpents, l’homme aux serpents and l’avare*”. En: *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*. Routledge, Londres - Nueva York, pp. 58-79.

WEISBACH, Werner (1949): *Reforma religiosa y arte medieval*. Espasa Calpe, Madrid.

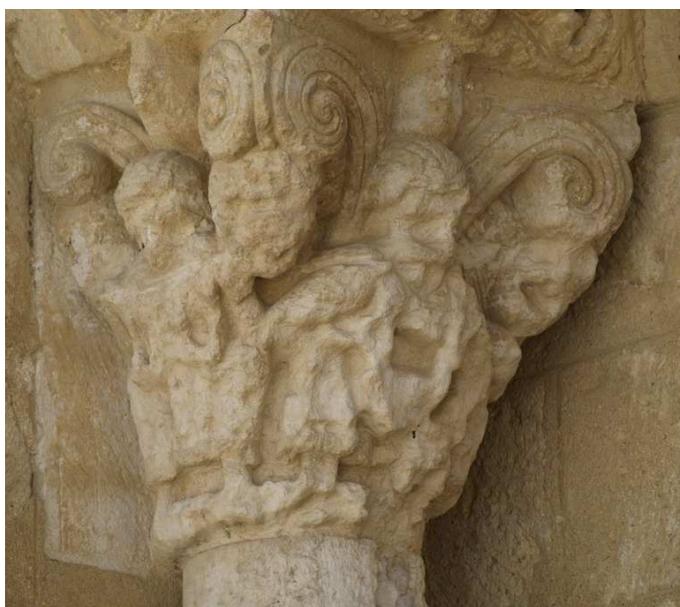
YARZA LUACES, Joaquín (1984): “De ‘Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor’ a ‘Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso’”. En: *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer (Madrid, 1983)*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 53-72.

► **Catedral de Santiago de Compostela, España. Girola, fines del siglo XI. Lujuria.**

<http://www.arquivoltas.com/21-LaCoruna/SantiagoCapiteles%20G12.jpg>
[captura 31/05/2010]

▼ **Saint-Sernin de Toulouse, Francia. Porte des Comtes, ca. 1080. Lujuria flanqueada por dos personajes.**

[foto: Fco. de Asís García]



► **San Martín de Frómista, Palencia (España). Portada septentrional, ca. 1100. Avaricia y Lujuria, como personaje masculino barbado.** [foto: Fco. de Asís García]



◀ **San Isidro de Dueñas, Palencia (España). Portada occidental, ca. 1100. Lujuria.**

<http://www.arquivoltas.com/8-palencia/Trapa%20G14.jpg>
[captura 31/05/2010]

► **Saint-Pierre de Moissac, Francia. Pórtico, comienzos del siglo XII. Lujuria y ser demoniaco.**

[foto: Fco. de Asís García]





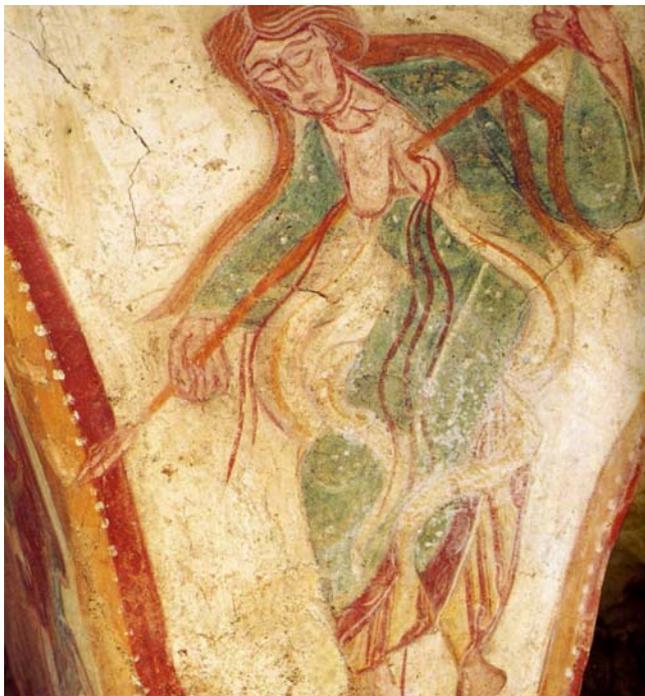
La Magdalena de Vézelay, Francia. Capitel de la nave, primer cuarto del siglo XII. Lujuria e ira suicidándose.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%C3%A9zelay_Nef_Chapiteau_220608_O5.jpg [captura 31/05/2010]



Catedral de Santiago de Compostela, España. Restos procedentes de la primitiva portada occidental, primera mitad del siglo XII. Lujurioso y lujuriosa.

[fotos: Fco. de Asís García]



San Nicolás de Tavant, Francia, cripta, mediados del siglo XII. Lujuria atravesada por una lanza.

http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/moyen%20age%20le%20monde%20roman.folder/058%5Bamolenuvolette.it%5D1125%201150%20la%20luxure%20saint%20nicolas%20de%20tavant%20france.jpg [captura 31/05/2010]



Colegiata de Tudela, Navarra (España), Puerta del Juicio, primeras décadas del siglo XIII. Lujuria entre dos seres diabólicos (síntesis de los castigos infligidos a hombres y mujeres).

<http://www.arquivoltas.com/6-Navarra/TudelaCatedral%20G09.jpg> [captura 31/05/2010]

LA OCTAVA ESFERA O LA ESFERA DE LAS ESTRELLAS FIJAS

Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

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

Resumen: Según el modelo cosmológico medieval, heredero directo del sistema de representación cosmológica del Mundo Antiguo, el Universo era esférico, y en su centro, inmóvil, estaba situada la Tierra. Ésta se encontraba rodeada por las esferas, “orbes”, de los siete planetas¹, quedando esta estructura cerrada por la octava esfera o esfera de las estrellas fijas, en la que se disponían las constelaciones. Más allá se encontraba el *primun mobile* que ponía en marcha la maquinaria celeste, siendo identificado en el mundo cristiano con Dios. La esfera de las estrellas fijas se convirtió en un motivo iconográfico de gran interés a lo largo de toda la Edad Media, bien en su representación unitaria, como la octava esfera que cierra el sistema de representación cosmológica, o a través de la representación de sus constelaciones.

Palabras clave: Octava esfera; Esfera de las estrellas fijas; Constelaciones septentrionales; Constelaciones meridionales; Zodíaco; Planisferios.

Abstract: According to the medieval cosmological model, the direct heir of the cosmological system of representation of the Ancient World, the Universe was spherical and in its center the Earth stood still. It was surrounded by the spheres, or the "orbs", of the seven planets. This structure was enclosed by the eighth sphere or the sphere of fixed stars, where the constellations were also placed. Beyond was the *primum mobile* which turned on the celestial machinery, identified in the Christian world with God. The sphere of fixed stars became an iconographic motif of great interest throughout the Middle Ages, either in its unitary representation, as the eighth sphere which encloses the cosmological representation system, or through the representation of the constellations.

Keywords: Eight sphere; Sphere of the fixed stars; Northern constellations; Southern constellations; zodiac; Planispheres.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Fuentes escritas

Aunque ya desde el siglo VIII a.C. los poetas griegos relacionaron las figuras de las constelaciones con las fábulas mitológicas en sus cantos, la fuente escrita en la que se dio a conocer la primera relación de las constelaciones del firmamento fue la obra *Phaenomena* de Eudoxo, (ca. 408-355 a.C.). Dicha obra, desaparecida ya en la Antigüedad, sirvió como base a uno de los textos que más influyeron en la iconografía cosmológica, el poema con el mismo nombre escrito por Arato de Soli² (ca. 275 a.C.). Esta obra realizada bajo petición de Antígono Gonata, Rey de Macedonia, hablaba en clave poética sobre las constelaciones y la estructura del firmamento, y a pesar de que vulgarizaba los conocimientos científicos de Eudoxo que quedaban prácticamente anulados por los versos de Arato, se convirtió en uno de los textos

¹ Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno, en este orden, siguiendo la estructura ptolemaica.

² ARATO (2000).

básicos en la definición iconográfica del espacio estelar, especialmente durante el periodo romano y carolingio. Junto a los *Fenómenos* de Arato la otra obra de mayor trascendencia para la definición visual del cielo fue *Catasterismos*³, escrita por Eratóstenes (ca. 273-192 a.C.), en la que ya quedaron plenamente definidas las constelaciones. En este tratado se explicaba el porqué del proceso de transformación de dioses y héroes en constelaciones y sus relaciones con diferentes mitos, siendo una fuente imprescindible para comprender la iconografía estelar.

Estas dos obras cumplieron la labor de la mitificación definitiva del cielo, trascendente en la elaboración de los repertorios iconográficos de la Antigüedad que se mantendrían con plena vigencia en la Edad Media y Edad Moderna.

Posteriormente, el astrónomo alejandrino Ptolomeo (ca. 87-170 d.C.), completó el primer catálogo estelar realizado por Hiparco de Nicea, (ca. 190-125 a.C.), describiendo las 48 constelaciones de la bóveda celeste en su obra *Mathematike Syntaxis*⁴, convirtiéndose de esta manera en la referencia ineludible para esta materia⁵. La octava esfera quedó dividida en constelaciones septentrionales o hemisferio boreal (21), constelaciones zodiacales (12), y constelaciones meridionales o hemisferio austral (15).

En el mundo romano los textos de Ptolomeo prácticamente cayeron en el olvido quedando apartados hasta su redescubrimiento en el mundo árabe. Por el contrario, no ocurrió lo mismo con el poema de Arato que encontró un amplio campo de difusión en el mundo romano conservándose diferentes versiones en manuscritos tardoantiguos y altomedievales que reciben el nombre genérico de *Aratea*. Entre las versiones latinas más importantes de este poema destacan la de Germánico, Avieno y Cicerón.

Siguiendo la misma línea de inspiración a través de los tratados de Eudoxo y Arato, no debemos olvidar el *Poeticon astronomicon*, también conocida como *Astronomia*, del escritor latino Higino (s. I a.C), y las *Astrónicas* de Manilio (s. I)⁶. La obra de Higino obtuvo su momento de máxima influencia a partir de su primera edición, realizada en el año 1482⁷, ya que apareció ricamente ilustrada con una serie de grabados que fueron utilizados como modelos para múltiples obras. Tal vez una de las más interesantes sea el ciclo pictórico de la bóveda de la Biblioteca del Estudio de Salamanca realizada entre 1482-1486 por Fernando Gallego⁸.

Como hemos mencionado el corpus científico griego prácticamente desapareció en el panorama intelectual romano, siendo conocido en su mayor parte a través del filtro de los enciclopedistas, compiladores que, a pesar de hacer una meritoria labor de síntesis para

³ ERATÓSTENES (1999).

⁴ Esta magna obra elaborada en 13 volúmenes recogía todo el conocimiento astronómico del mundo griego.

⁵ No debemos olvidar que las constelaciones conocidas desde la Antigüedad hasta el siglo XV se corresponden únicamente con las que eran visibles desde el hemisferio norte, concretamente las que eran visibles desde la ciudad de Alejandría, lugar en el que llevó a cabo sus observaciones Ptolomeo. Habría que esperar a los descubrimientos geográficos del siglo XVI para que dos astrónomos holandeses, Dirkszoon Keyser y Frederick de Houtman, ampliaran de nuevo el catálogo estelar, que continuó creciendo hasta su definición final en 1922, constando en la actualidad de 88 constelaciones.

⁶ Para un mayor acercamiento a la literatura científica en época romana véase PANIAGUA AGUILAR, David (2006).

⁷ La primera edición fue realizada por el conocido editor de textos científicos Erhard Ratdolt en Venecia con el título *Clarissimi uiri Hyginii Poeticon astronomicon opus utilissimum*.

⁸ GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1994); MARTÍNEZ FRÍAS, José María (2006); SEBASTIÁN MARTÍNEZ, Santiago (1972).

transmitir las grandes obras de ciencia griega, la mayor parte de las veces, o no les interesó, o no comprendían en su totalidad los contenidos de los trabajos que citaban, por lo que pasaron al panorama de la Alta Edad Media más como una referencia que debía ser aprendida que entendida. Entre las obras realizadas en la tardoantigüedad y que tuvieron influencia en la definición iconográfica de las constelaciones aunque se refiriesen a esta problemática de forma tangencial, se encuentran los escritos de Plinio el Viejo, Macrobio, Boecio, Calcidio, Martinus Capella, Cassiodoro o Beda el Venerable, aunque sin lugar a dudas uno de los textos que más intervino en la asimilación de ciertos aspectos científicos de la Antigüedad durante la Alta Edad Media fue la obra enciclopédica del erudito español, San Isidoro de Sevilla (556-636), conocida como las *Etimologías*⁹.

Por lo que respecta al mundo Oriental, cabe destacar el papel desempeñado por el desarrollo científico islámico. En él convergieron las tradiciones griega e hindú a partir del siglo IX, ramas principales de las que se nutre la astronomía medieval, y poco a poco se extendió por todo Occidente. Cuando Bagdad fue nombrada la capital política del Imperio Islámico, se convirtió en uno de los centros más importantes de estudio y recuperación del saber griego, realizándose traducciones de las obras de mayor relevancia del Mundo Antiguo. Bajo el patrocinio y protección del califa abasí de Bagdad, Al-Mamun (786-833), y en el marco de lo que se conoce como la Casa de la Sabiduría, *Bayt al-Hikma*, un lugar específicamente creado para el estudio y la investigación, el científico Isaac Ibn Hunayn tradujo al árabe la obra de Ptolomeo, *Mathematike Syntaxis*, con el nombre de *Almagesto*¹⁰, (al-migistī), “El gran libro”, y con ese título se dio a conocer durante generaciones.

El texto de Ptolomeo permaneció olvidado en Occidente hasta que Hermann de Carinthia, hacia 1160, realizó su primera traducción del griego al latín en Sicilia, aunque dicha traducción pasaría desapercibida hasta que Gerardo de Cremona realizase su traducción del árabe al latín en la ciudad de Toledo en torno a 1175, dándose a conocer definitivamente. En la difusión del saber clásico a través de los textos árabes tuvo un papel de máxima importancia la ciudad de Toledo en la que desde el siglo XII se llevaron a cabo traducciones de textos árabes al latín, siendo especialmente relevante para el progreso científico en la Península y en el resto de Europa. En este sentido cabe destacar los textos elaborados en el taller científico de Alfonso X, algunos de ellos traducciones literales de textos árabes, aunque la mayor parte fueron compilaciones enriquecidas con adiciones propias del taller, e incluso obras de nueva creación¹¹. Por su relevancia para el estudio de la iconografía de las constelaciones y la recepción de los modelos griegos a través del filtro islámico cabe destacar el *Libro de las figuras de las estrellas fijas*, primer tratado del *Libro del saber de astrología*, y el *Lapidario*¹².

Junto a la traducción del *Almagesto*, la fuente más significativa para la materia que nos ocupa es el *Kitab al-Kawatib al-Thabit al-Musawwar*, *Tratado de las estrellas fijas*, escrito por Abd al-Rahman al-Sufi (903-986), en la corte de Isfahan. Este astrónomo estudió la obra de Ptolomeo corrigiéndola en aquellos aspectos en los que consideró que su observación

⁹ SAN ISIDORO DE SEVILLA (2004), pp. 445-471. Dentro del Libro III, *De Mathematica*, los capítulos 24-70 están dedicados a *De Astronomia*, y concretamente el capítulo 70, *De nominibus stellarum, quibus ex causis nomina acceperunt*, “Sobre los nombres de los cuerpos celestes y los motivos por los que se les han impuesto”, trata específicamente de las constelaciones.

¹⁰ PTOLOMEO (1998).

¹¹ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010).

¹² FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010). Para el *Lapidario* siempre es interesante consultar el estudio de esta obra realizado por DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1984).

había sido más acertada que la del astrónomo alejandrino, actualizó los grupos estelares clásicos mezclándolos con constelaciones presentes en la cultura preislámica, y estableció una iconografía concreta para cada constelación marcando el número de estrellas que las integran así como la naturaleza de cada una de ellas.

Atributos y formas de representación

La octava esfera como motivo unitario se representa normalmente como una banda de color azul cuajada de pequeñas estrellas, pero en ocasiones éstas son sustituidas por los signos del zodiaco, bien siguiendo su iconografía propia, bien a través de los símbolos que los representan. Este motivo aparece normalmente en los ciclos pictóricos en los que se hace mención a la creación del Universo, como el magnífico fresco de Giusto de' Menabuoni en el Baptisterio de Padua. También debemos interpretar como una representación simbólica de la esfera de las estrellas fijas los techos estrellados de muchas iglesias o capillas, realizadas, o decoradas, durante el periodo gótico.

Por lo que respecta a la representación de la octava esfera como soporte de las constelaciones contamos con dos fórmulas: los planisferios y los globos celestes. En los globos nuestra visión se corresponde con la de un observador externo al Universo, alguien situado más allá de las estrellas fijas. Dichos globos fueron utilizados en el mundo antiguo no sólo como elemento pedagógico presente en el aula de astronomía, sino como objeto decorativo que pronto se convertiría en una pieza de lujo. A pesar de que prácticamente no contamos con restos materiales de estos objetos, por el contrario si son numerosas las fuentes literarias que documentan su uso, siendo especialmente rica la información proporcionada por Cicerón en su *República*, e incluso su fabricación en el capítulo VIII del *Almagesto* de Ptolomeo. Estos globos celestes tuvieron un gran éxito durante la Edad Media, aunque al igual que había ocurrido en el periodo tardoantiguo en muchas ocasiones fueron usados más como objeto de ostentación y control del poder, que como un objeto científico en sí mismo. Tal es el caso del famoso mapa celeste que Carlomagno se hizo construir en una mesa de plata, desgraciadamente destruida poco después, y el globo que solicitó Federico II de Sicilia realizado en oro con las estrellas marcadas con perlas, que tampoco ha sido conservado. Aunque muchos de estos objetos no han llegado hasta nosotros, tuvieron que tener un papel relevante y una producción numerosa, ya que la disciplina astronómica formaba parte del currículo universitario y son muy abundantes las referencias documentales que contamos de ellos. Sirvan como ejemplo el dato que nos proporciona un astrónomo parisino que afirma haber visto un globo de estas características en la corte de Alfonso X, o el globo atribuido al científico Ibrahim b. Said, realizado en la ciudad de Sagunto, y datado hacia 1080.

Las imágenes representadas en los globos celestes fueron llevadas sobre el plano siguiendo dos planteamientos: bien realizando por separado las constelaciones que se encontraban en las dos mitades del globo, bien todas las constelaciones reunidas en un único círculo, lo que se conoce como planisferio celeste, que tuvo un gran éxito especialmente en las copias de los *Aratea* que se realizaron durante el periodo carolingio, y sus derivados¹³.

Desde un punto de vista iconográfico, como ya hemos mencionado, la representación de las constelaciones se fundamentó en dos líneas principales que sirvieron como base para el desarrollo de su iconografía en la tradición occidental: por un lado estuvo presente el poso de la imaginería grecorromana a través de las copias de los *Aratea*, realizadas principalmente durante la época carolingia y por lo tanto afectando de forma más directa a los repertorios

¹³ Para toda la problemática relacionada con los planisferios celestes véase el capítulo 6, "La imagen del Cielo" de GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2000).

artísticos altomedievales (aunque estaría presente durante toda la Edad Media), y por otro lado la tradición islámica, que se hizo notar a través los manuscritos iluminados del texto de al-Sufi conocidos en algunos centros occidentales, influencia especialmente presente en aquellas cortes que tuvieron un vínculo de unión más fuerte con la cultura islámica como fue el caso de la Sicilia de Federico II o el Reino de Castilla de Alfonso X.

El manuscrito más antiguo que ha llegado a nosotros con el catálogo estelar de al-Sufi es el Ms. Marsh 144 de la Bodleian Library de Oxford, un manuscrito ricamente iluminado fechado hacia 1009-1010, y realizado por quien aseguró ser el mismo hijo de al-Sufi, al-Husain b. Abd al-Rahman b. Umar b. Muhammad¹⁴. Acompañando el texto encontramos la imagen de la constelación duplicada, como si se tratase de una imagen especular, ya que una se corresponde con la imagen de la constelación vista por un observador desde la Tierra, y la otra sería la que deberíamos reflejar en un globo celeste que represente la octava esfera, por lo tanto como si el observador se encontrara fuera del Universo. Las figuras aparecen con las estrellas de la constelación marcadas.

Este repertorio iconográfico se asoció a un texto conocido como *sufi latinus*, compendio astronómico-astrológico que incorporaba un catálogo estelar realizado a partir de la traducción latina del *Almagesto* de Gerardo de Cremona y con referencias al texto de al-Sufi, pero en ningún caso debe ser considerado como una traducción latina del texto del astrónomo árabe. El ejemplar más antiguo que conservamos con este formato es un bellissimo ejemplar que se conserva en la Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 1036, fechado en el último cuarto del siglo XIII, italiano, probablemente de la Escuela Boloñesa como delatan sus *drôleries*, y que posiblemente sea una copia de un ejemplar anterior proveniente de Sicilia¹⁵.

Extensión geográfica y cronológica

Este motivo de representación estaría ligado a todos los territorios bajo influencia grecorromana tanto en Occidente como en Oriente, así como a los territorios vinculados a la presencia islámica. Se extiende desde la Antigüedad hasta la Baja Edad Media, teniendo plena proyección en el Mundo Moderno. No obstante sufrirá transformaciones y experimentará variantes dependiendo de las fuentes utilizadas.

Soportes y técnicas

Las constelaciones se representaron habitualmente en contextos de carácter científico por lo tanto en textos de contenido astronómico-astrológico, manuscritos iluminados bien en soporte pergamino o papel, destacando los *Aratea* carolingios, los manuscritos de al-Sufi, los *sufi latinus* o el magnífico ejemplar del *Lapidario* de Alfonso X; en globos celestes, obras de metalistería, como los dos globos de procedencia valenciana que hemos conservado del siglo XI, o esferas de madera con decoración pictórica. No obstante en ocasiones también formaron parte de ciclos pictóricos de carácter monumental con un sentido simbólico, baste recordar la bóveda celeste del Palacio de Qusayr Amra, el ciclo astrológico del Palacio de Padua o del Palacio Schiffanoia de Ferrara, o la mencionada bóveda de la Biblioteca del estudio salmantino, aunque en ocasiones también los encontramos sobre otros soportes con un carácter decorativo, como el *Tapiz del astrolabio* del Museo de Santa Cruz de Toledo.

¹⁴ WELLESZ, Emmy (1965).

¹⁵ KUNITZSCH, Paul (1986), pp. 71-74; GOUSSET, M.T. (1984).

Mención aparte merecería el grupo de las constelaciones zodiacales al haberse extrapolado su representación de los contextos de carácter científico y utilizarse para referirse al tiempo celeste en clave cristiana. Con este sentido el zodiaco aparece labrado en numerosos edificios religiosos desde el periodo románico, especialmente interesante el zodiaco de la Basílica de San Isidoro de León, o el pavimento de la Iglesia de San Miniato al Monte en Florencia; también está presente en diferentes soportes pictóricos, en obras de orfebrería, como el sofisticado *Vaso Vescovali* del British Museum, y se convertirá en un elemento constante de los calendarios litúrgicos en breviarios y libros de horas.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como ya hemos mencionado, la codificación visual de la octava esfera y sus constelaciones en la Edad Media proviene directamente de los sistemas de representación grecorromanos, al que se le añadirían variantes en el mundo islámico que influirían en aquellos focos occidentales en los que se produjese un mayor contacto con la cultura islámica. Entre los ejemplos que hemos conservado de la cultura clásica con representaciones de la octava esfera el más significativo, sin lugar a dudas, es el magnífico globo celeste que porta el Atlas Farnesio del Museo Arqueológico de Nápoles, que ha sido puesto en relación con el desaparecido catálogo estelar de Hiparco.

En las copias altomedievales del poema de Arato, y en aquellos textos de contenido astronómico-astrológico que dispusieran de aparato icónico, como los *computus*¹⁶, se mantuvo relativamente inalterada la estética clásica. Además, el número de constelaciones era distinto, 44 en lugar de 48, y se incluían grupos como las Pleíades y las Híades que no estaban presentes en el catálogo ptolemaico, y que por el contrario gozaron de un gran éxito, especialmente las Pleíades. Dos ejemplos excelentes de esa pervivencia de clasicismo son el Ms. Harley 647 de la British Library, un *Aratea* con la versión de Cicerón, o el Ms. 19 de la Biblioteca Nacional de España, un tratado computístico.

El mundo islámico interpretó las constelaciones grecorromanas siguiendo su propia moda y principios estéticos, por lo tanto encontramos una gran transformación en las imágenes islámicas, que se visten y engalanan con trajes y joyas orientales, como vemos en el citado manuscrito Ms. Marsh 144 de la Bodleian Library, y en ocasiones introdujeron aspectos diferenciadores propios de la cultura beduina, originando imágenes singulares como la figura de Casiopea como una mujer sentada con un camello dibujado sobre ella, tal y como podemos ver en el Ms. Hunt 212 también de la Bodleian Library.

A partir del siglo XII gracias a la recuperación de los textos aristotélicos en las universidades, y de la obra de Ptolomeo a través de las traducciones, la base teórica para las representaciones cosmológicas cambió, quedando desplazado el texto de Arato. Será en este momento cuando el Occidente medieval inicie su conocimiento de los textos científicos griegos a través del mundo islámico, y se produzca un cambio también desde un punto de vista iconográfico. La transformación estética que habían experimentado los mitos clásicos en el mundo islámico se experimentó a la inversa poco después en Occidente, ya que los personajes se fueron adaptando a las modas cambiantes, y adquiriendo nuevos atributos, como vemos en los calendarios litúrgicos de los libros de horas, y en ocasiones, nuevas interpretaciones¹⁷.

¹⁶ GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2000).

¹⁷ Por ejemplo el signo de Géminis terminó convirtiéndose en una pareja de enamorados.

En la segunda mitad del XV gracias a la acción difusora de la imprenta, las primeras ediciones de textos de contenido astronómico, como el *Poeticon Astronomicum* de Higinio que se presentaba con un rico repertorio icónico, se convirtieron en modelos que fueron copiados en diferentes soportes. A partir de este momento, y gracias a la técnica del grabado, estos motivos tuvieron una gran difusión. Una de las obras más significativas, y que se convertiría en una referencia ineludible para la iconografía estelar, fue el planisferio realizado por Durero en 1515.

Prefiguras y temas afines

A lo largo de la Edad Media hubo varios intentos de hacer una lectura de las constelaciones en clave cristiana, sobre todo de los signos del zodiaco, como la llevada a cabo por Zenón, el Obispo de Verona (363-372)¹⁸, quedando dichas figuras como prefiguras de personajes cristianos, aunque no tuvo repercusión visual. Tal vez el ejemplo más significativo en este sentido sea el de la asociación entre el signo de Virgo y la figura de la Virgen, adoptando el signo zodiacal la iconografía mariana.

Entre los temas afines más significativos podríamos destacar la representación de los planetas, de las figuras decanales, y la asociación con la iconografía de las artes liberales.

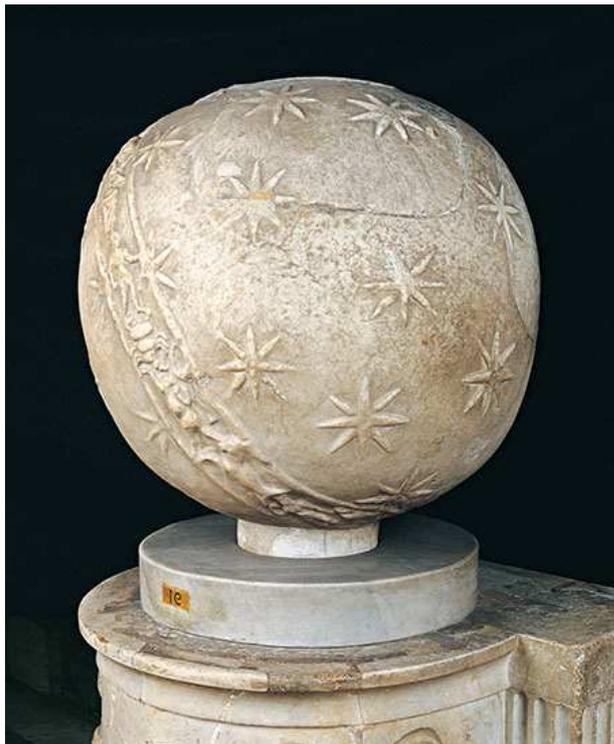
Selección de obras

- Esfera celeste. Roma, Museos Vaticanos, Inv. 784, siglo I d.C.
- *Atlas Farnesio*. Museo Arqueológico de Nápoles, siglo II d.C.
- Planisferio de un *Aratea*, Ms. Harley 647, British Library, fol. 21v., siglo IX.
- Figura de la constelación Eridano. *Aratea*, Ms. Harley 647, British Library, fol. 10v., siglo IX.
- Figura de la constelación Andrómeda. *Kitab al-Kawatib al-Thabit al-Musawwar. Tratado de las estrellas fijas* de al-Sufi, Ms. Marsh 144, Bodleian Library, fol. 169, 1009-1010.
- Globo atribuido al científico Ibrahim b. Said, realizado en la ciudad de Sagunto. Florencia, Museo della Storia della Scienza, Inv. 2712, ca. 1085.
- Figura de la constelación Virgo. *Tratado computístico*, Ms. 19, Biblioteca Nacional de España, fol. 67v., siglo XII.
- Figura de Casiopea con la silueta de un camello. *Kitab al-Kawatib al-Thabit al-Musawwar. Tratado de las estrellas fijas* de al-Sufi, Ms. Hunt 212, Bodleian Library, fol. 40v, ca. 1170.
- Figura especular de la constelación Leo en un manuscrito de al-Sufi. Ms. Or. 5323, British Library, fol. 45v, ca. 1260-1280.
- Giusto de' Menabuoni, *Creación del Universo*, Baptisterio de Padua, 1374-1378.
- *Tapiz del Astrolabio*. Toledo, Museo de Santa Cruz, siglo XV.
- Fernango Gallego, Bóveda de la Antigua Biblioteca de la Universidad de Salamanca, 1482-1486.

¹⁸ Muy interesante el artículo de Serafin Moralejo en el que presenta la lectura del zodiaco en clave moralizante a partir de los textos de Zenón. MORALEJO, Serafin (1977).

Bibliografía

- ARATO (2000): *Fenómenos*. Introducción, traducción y notas de Pedro C. Tapia Zúñiga. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1984): *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*. Edilán, Madrid.
- ERATÓSTENES (1999): *Mitología del firmamento (Catasterismos)*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Alianza Editorial, Madrid.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2006a): “Cosmología Medieval: la representación del Universo”, *E-Excellence Liceus*.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2006b): “La Octava Esfera: iconografía de las constelaciones y los símbolos del zodiaco”, *E-Excellence Liceus*.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010): *Los manuscritos científicos del scriptorium de Alfonso X: estudio codicológico y artístico*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1994): “Arte y astrología en Salamanca a finales del siglo XV”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, pp. 39-60.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro, (2000): *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*. Universidad de Murcia, Murcia.
- GOUSSET, M.T. (1985): “Le *Liber de locis stellarum fixarum d’Al-Sufi*, ms. 1036 de la Bibliothèque de l’Arsenal à Paris : une réattribution”, *Arte medievale*, I serie, nº 2, pp. 93-108.
- KUNITZSCH, Paul (1986): “The Astronomer Abu’l-Husayn al-Sufi and his Book on the Constellations”, *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, nº 3, pp. 56-81.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José María (2006): *El cielo de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MORALEJO, Serafín (1977): “Pour l’interprétation iconographique du Portail de l’Agneau à Saint-Isidore de Léon : Les signes du Zodiaque”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 8, pp. 137-173.
- PANIAGUA AGUILAR, David (2006): *El panorama literario técnico-científico en Roma (siglos I-II D.C.), «et docere et delectare»*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa (1997): *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos*. Encuentro, Madrid.
- PTOLOMEO (1998): *Ptolemy’s Almagest*. Traducción y notas de TOOMER Gerald J.; prólogo de GINGERICH, Owen. Princeton University Press, Princeton.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA (2004): *Etimologías*. B.A.C., Madrid.
- SAVAGE-SMITH, Emile; EDSON, Evelyn (2004): *Medieval Views of the Cosmos*. Bodleian Library, Oxford.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1972): “Un programa astrológico en la España del siglo XV”, *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología, Arte y Literatura*, vol. I, pp. 49-61.
- WELLESZ, Emmy (1965): *An Islamic book of constellations*. Bodleian Library, Oxford.



Esfera celeste. Roma, Museos Vaticanos, Inv. 784, s. I. d.C.

<http://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/oggetto/SferaCeleste.html> [captura 20/11/2009]



Atlas Farnesio. Museo Arqueológico de Nápoles, s. II d.C.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:MAN_Atlante_frente_1040572.JPG [captura 20/11/2009]



Planisferio. Aratea, s. IX, Ms. Harley 647, British Library, fol. 21v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=15418> [captura 20/11/2009]

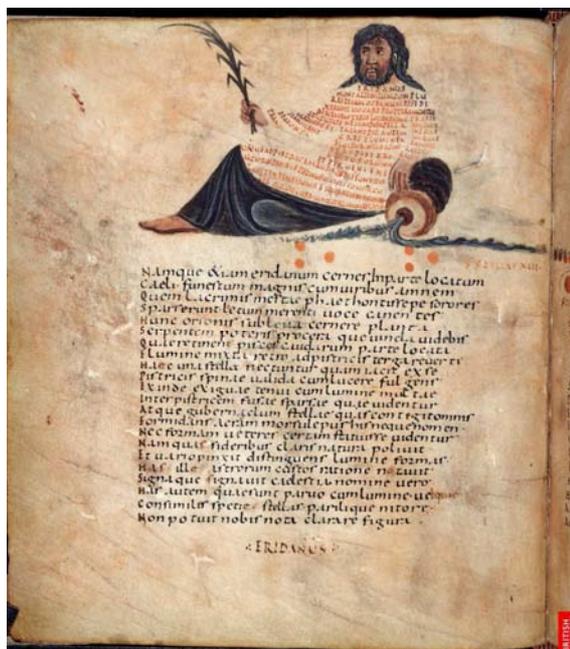


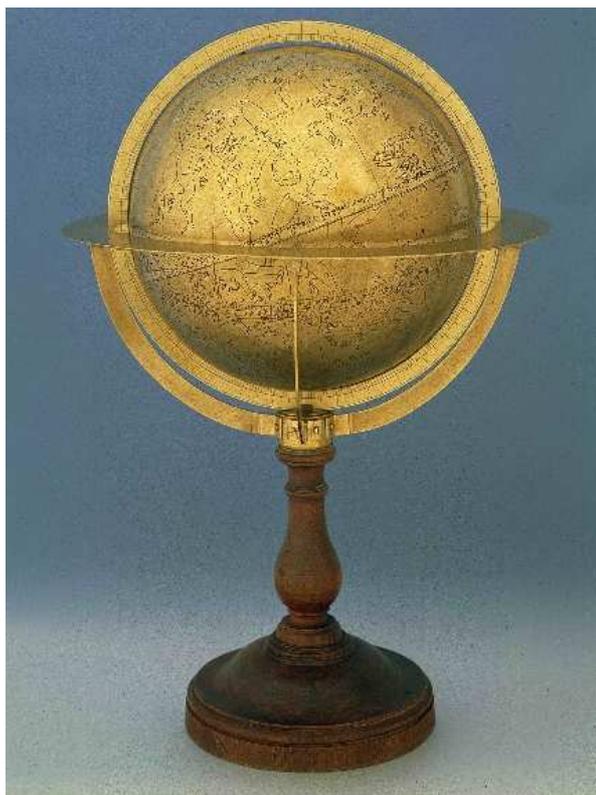
Figura de la constelación Eridano. Aratea, s. IX, Ms. Harley 647, British Library, fol. 10v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=26817> [captura 20/11/2009]



Figura de la constelación Andrómeda.
Kitab al-Kawatib al-Thabit al-Musawwar,
Tratado de las estrellas fijas de al-Sufi, 1009-1010,
 Ms. Marsh 144, Bodleian Library, fol. 169.

http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~23~23~124192~142525:Andromeda--al-mar-ah-al-musalsalah-?sort=Shelfmark%2Csort_order&qvq=q:marsh%2B144;sort:Shelfmark%2Csort_order;lc:ODLodl~29~29,ODLodl~7~7,ODLodl~6~6,ODLodl~14~14,ODLodl~8~8,ODLodl~23~23,ODLodl~1~1,ODLodl~24~24&mi=111&trs=436 [captura 20/11/2009]



Globo atribuido al científico Ibrahim b. Said,
 realizado en la ciudad de Sagunto, ca. 1085.
 Florencia, Istituto e Museo di Storia della Scienza,
 Inv. 2712.

http://admingallery.unita.it/repository/unita/2010/06/museo_scienza/8.jpg [captura 20/11/2009]



◀ **Figura de la constelación Virgo.** *Tratado computístico,* Ms. 19, Biblioteca Nacional de España, fol. 67v, s. XII.

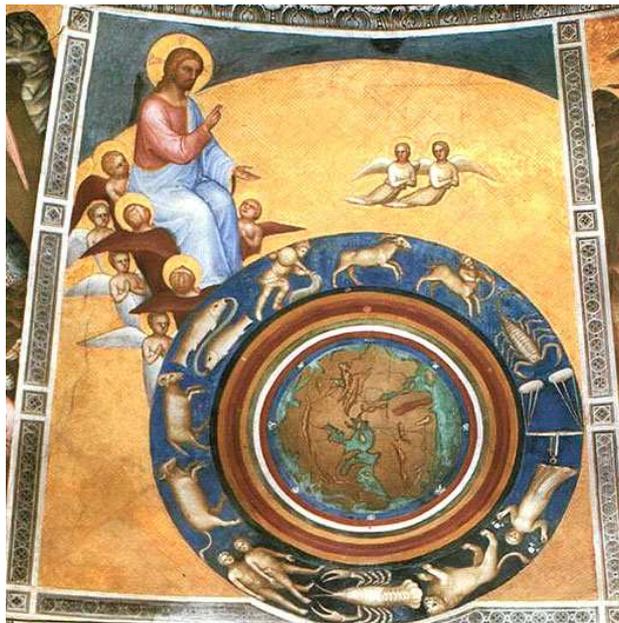
▶ **Figura especular de la constelación Leo en un manuscrito de al-Sufi,** ca. 1260-80. Ms. Or. 5323, British Library, fol. 45v.

<http://www.lessing-photo.com/p3/401804/40180427.jpg> [captura 20/11/2009]



Giusto de' Menabuoni, *Creación del Universo*, Baptisterio de Padua, 1374-1378.

<http://www.luminarium.org/encyclopedia/giusto1.htm> [captura 20/11/2009]



***Tapiz del Astrolabio*. Toledo, Museo de Santa Cruz, s. XV.**

<http://www.patrimoniohistorico.clm.es/repositorio/imagenes/2col/tapiz-del-astrolabio.jpg> [captura 20/11/2009]

Fernando Gallego, *Bóveda de la Antigua Biblioteca Universitaria de Salamanca* (fragmento), 1482-1486.

[foto: Laura Fernández Fernández]



LOS SANTOS CABALLEROS

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Resumen: En el presente artículo se analizan los santos a caballo que, pertenecientes al orden militar, se representan venciendo al enemigo o luchando contra el mal personificado por un animal o un ser fabuloso. En general es un tema iconográfico que encarna la lucha del bien contra el mal, ya que el caballero dominando las riendas del animal es símbolo de su poder espiritual, aunque en el caso de San Martín de Tours simboliza la caridad al representarsele partiendo su manto para compartirlo con un pobre.

Palabras clave: Santos caballeros; Santos militares; Santos guerreros; Caballeros cristianos; *Miles Christi*; *Equites Christi*; *Bellator Domini*.

Abstract: This paper comprises all the saints that, mounted on a horse, belong to a military order. They are usually represented vanquishing their enemy or fighting against the personification of evil or a monstrous creature. Generally, this iconography represents the eternal fight of good versus evil, where the knight expertly holding the reins of his horse symbolizes spiritual power, although in the case of Saint Martin of Tours it symbolizes charity since he is usually represented ripping his mantle in half to share it with a beggar.

Keywords: Knight Saints; Military Saints; Warrior Saints; Christian Saints; *Miles Christi*; *Equites Christi*; *Bellator Domini*.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El santo a caballo suele ir vestido de guerrero o militar con la capa ondeando al viento. Va armado con lanza, con la que ataca al enemigo y además puede llevar espada, puñal y escudo. A los pies del caballo, que suele representarse en actitud dinámica, ya sea con un movimiento al trote o en corveta, se dispone el enemigo vencido en figura humana, animal o monstruosa. A la mayoría de estos santos es difícil distinguirlos por no presentar entre sí diferencias iconográficas notables.

Fuentes escritas

En el Antiguo Testamento hay numerosas alusiones al caballo, a quien hay que saber dirigir para vencer al mal, como hacen los santos caballeros:

- *Pero que [el rey de Israel] no tenga gran número de caballos ni pretenda volver al pueblo a Egipto, porque el Señor, tu Dios ha dicho: No volváis nunca jamás por ese camino, Deuteronomio, 17, 16.*
- *Apréstate el caballo para el día del combate, pero la victoria es del Señor, Proverbios, 21, 31.*

- *Yo estoy atento y escucho; no hay quien hable rectamente, nadie que ese arrepienta de su maldad, diciendo: “¿Qué es lo que he hecho?” Todos corren desenfrenadamente su carrera, como caballo lanzado impetuosamente a la batalla, Jeremías, 8, 6.*
- *No seas sin entendimiento, como el caballo y el mulo: con la brida y el freno hay que sujetar su ímpetu; de lo contrario, no se acercan a ti, Salmos, 32, 9.*
- *Vano es para la victoria el caballo, pues con todo su vigor no libra, Salmos 33, 17.*

Aunque hay pocas variantes iconográficas entre los santos, cada uno tiene su propia leyenda que da sentido a su representación¹.

El ideal del santo caballero es asimilado al del caballero medieval y así en el *Pontifical* de Guillaume Durand, de la segunda mitad del siglo XIII, se lee: *Señor muy santo, Padre todopoderoso... Tú que has permitido sobre la tierra el empleo de la espada para reprimir la malicia de los malos y defender la justicia; que, para la protección del pueblo, has querido instituir la orden de la caballería... haz, disponiendo su corazón hacia el bien, que este servidor tuyo no use nunca este acero ni otro alguno para perjudicar injustamente a nadie; sino que se sirva de él para siempre con objeto de defender la Justicia y el Derecho*².

Otras fuentes

El caballero como vencedor del mal está presente en las leyendas de todas las culturas de la Antigüedad unido a escenas de guerra y caza. En Occidente el caballo, vinculado a la fuerza impetuosa, se asoció pronto a personajes de alta posición social, como símbolo de poder y por su capacidad de doblregar a los enemigos que tiene el caballero ayudado por el animal, porque su estatus le otorgaba también superioridad moral. Por eso, las historias de héroes siempre están vinculadas a caballeros que con el caballo tienen más posibilidad de enfrentarse a hechos heroicos. Y el mal cuando está personificado por un animal fantástico es habitual que adquiera forma de dragón por ser una encarnación de las fuerzas subterráneas y el obstáculo a vencer.

Extensión geográfica y cronológica

La presencia de los santos caballeros en el arte cristiano es muy temprana. En marfiles, tejidos y otros objetos muebles de carácter suntuario se representaron figuras ecuestres que si en un principio tomaron como referencia héroes de la Antigüedad como Alejandro, pronto adoptaron un simbolismo cristiano figurando santos venciendo al mal y alegorizando la victoria del cristianismo sobre el paganismo.

En la iglesia oriental muchos santos fueron caracterizados con atributos militares al haber formado parte del ejército, pudiéndose mencionar a San Acacio, San Adriano, San Jorge, San Menas, San Mercurio, San Sisinio, San Teodoro, San Teófilo, San Víctor o San Zenón, alguno de los cuales, como San Jorge, fueron venerados por la iglesia occidental que incluyó otros como San Martín de Tours, que presenta una variante iconográfica al repartir su capa con un pobre como símbolo de la caridad en lugar de entablar una lucha contra el mal personificado, o Santiago matamoros, propio de la iconografía hispana.

¹ Véase para cada caso RÉAU, Louis (1997), tomo 2, vols. 3-5; JACOBO DE LA VORÁGINE (1982); REVILLA, Federico (1990); FERANDO ROIG, Juan (1991); TRADIGO, Alfredo (2004); CARMONA MUELA, Juan (2003), y DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1996).

² REVILLA, Federico (1990): p. 71.

Estos santos militares fueron especialmente venerados en Bizancio, donde se fijó su iconografía. Destacaron San Teodoro y San Demetrio de Tesalónica, representado lanceando a un rey pagano. El culto de este último fue extendido por los cruzados, que le eligieron como patrón.

Dentro de la órbita bizantina, los coptos en Egipto mostraron hacia estos santos especial devoción, encontrando perfectamente fijada su iconografía desde los siglos VI-VII, derivada de la imagen de los emperadores romanos, en pinturas murales, estelas de piedra, objetos de metal, madera, marfil, tejidos o miniaturas³. Para los coptos el caballo era símbolo del bien y su posesión era tenida por buen presagio, siéndoles prohibido su uso por los musulmanes⁴.

Los santos militares de la iglesia oriental se caracterizan por las similitudes iconográficas entre ellos, lo que a menudo dificulta su identificación. Así los santos rusos Boris y Gleb toman como modelo a San Demetrio y San Jorge.

En la iglesia occidental el santo caballero que gozó de mayor fervor fue San Jorge, cuyo culto se extendió en Europa como consecuencia de las Cruzadas al ser nombrado patrón de los caballeros y soldados como ejemplo de *milites Christi*. Entre sus fábulas apócrifas la más difundida fue su lucha con el dragón para liberar a la princesa, que dio lugar a su iconografía más difundida donde junto al santo a caballo se muestra enfrentado el dragón con el que lucha y la princesa que asiste al desarrollo de la lucha. Al nombrarse patrón de la Corona de Aragón fue muy representado en la plástica catalano-aragonesa de la Baja Edad Media, pero en toda Europa y en todos los soportes y técnicas hay ejemplos muy representativos de la difusión de su culto.

Santiago matamoros como vencedor contra el infiel en la batalla de Clavijo aparece por primera vez en el tímpano del brazo del crucero sur del la catedral de Santiago de Compostela (primer tercio del siglo XIII) y no será hasta 1326 cuando figure con la misma iconografía en el Tumbo B de la catedral compostelana, convirtiéndose desde entonces en una de las tipologías habituales del santo en España e Hispanoamérica.

Las imágenes de los santos caballeros se han perpetuado hasta la actualidad inventariándose en todas las épocas artísticas muestras muy singulares aunque con escasas variaciones iconográficas.

Soportes y técnicas

Las distintas advocaciones de los santos caballeros se reproducen en todos los soportes y técnicas propios de las artes suntuarias, tales como marfiles, metalistería, vidrio, cerámica, tejidos, miniaturas así como en escultura en piedra y madera, y en pintura mural o sobre tabla. En Bizancio junto a las artes suntuarias, los iconos nos permiten estudiar el desarrollo de esta temática.

³ Es muy significativa la pintura mural del monasterio de Bawit que muestra el combate espiritual de San Sisinio matando con una lanza a la demonio Alabasdria que se muestra medio desnuda, mientras el fondo de la composición está repleto de animales y seres híbridos que simbolizan las tentaciones que tenía que vencer el santo: ZIBAWI, Mahmoud (2003): p. 78. En muchos tejidos procedentes de los enterramientos del Valle del Nilo se representan jinetes que, si en algunos casos representan escenas de caza o de lucha entabladas por caballeros persas por su indumentaria o algún héroe de la Antigüedad como Alejandro Magno, en otros muestran santos venciendo al mal que pueden ir nimbados y ser coronados por vencer al mal en su lucha espiritual: RUTCHOWSCAYA, Marie-Hélène (1990): p. 142-143; *L'Art copte en Egypte* (2000): p. 172.

⁴ CANNUYER, Christian (2000): p. 66.

Precedentes, transformaciones y proyección

La representación plástica del caballero nació en Oriente, donde ya en el siglo VII a.C. se encuentran jinetes armados con arco o lanza en escenas de guerra y caza⁵ respondiendo a los principios mazdeístas de lucha del bien contra el mal. Esta temática se extendió a la Grecia helenística durante el periodo alejandrino⁶, donde la difusión de la figura ecuestre de Alejandro fue configurando la iconografía imperial desarrollada en el arte romano para escenificar el triunfo del emperador –*adventus*–⁷, de donde deriva el modelo iconográfico de los santos caballeros que se configura en Bizancio y el Egipto copto, difundiéndose con posterioridad al occidente cristiano. En Egipto, por influencia sasánida y bizantina, los santos militares ecuestres van a gozar de gran veneración⁸; pero es importante citar como antecedente autóctono la imagen de Horus como vencedor de Seth, el envidioso hermano de su padre Osiris con el que se enfrenta para vengar su muerte, cuya imagen más clara en este sentido es la que muestra una escultura conservada en el Museo del Louvre, datada a mediados del siglo IV, donde el dios con cuerpo humano y cabeza de halcón, vestido como un militar romano y montado en una cabalgadura, se enfrenta con una lanza al dios ctónico de la fuerza bruta y lo incontenible personificado por un cocodrilo, que en la vida de ultratumba despedazaba las almas incapaces de superar el juicio de Osiris⁹.

A partir de las figuras ecuestres del arte iranio este motivo se significó por considerarse una imagen simbólica de la gloria, caracterizándose al santo caballero como un héroe antiguo triunfante.

Prefiguras y temas afines

Los santos caballeros simbolizan el espíritu domeñando a la materia y evocan el triunfo del cristianismo militante, por lo que los signos de violencia de las representaciones quedan mitigados por las finalidades altruistas de las acciones que llevan a cabo. En este sentido, la misma simbología se puede otorgar a los caballeros cristianos que a los que figuran en el arte iranio, a los héroes griegos como Alejandro y a los emperadores triunfantes de los que derivan.

El desfile de santos caballeros que como bienaventurados se dirigen a la presencia divina constituye una derivación del caballero activo descrito.

Los santos guerreros también se representan a pie armados y con indumentaria militar en el arte oriental –Tríptico Harbaville (Museo del Louvre, París)– y occidental –San Jorge y la princesa de Jaume Huguet (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona)–.

⁵ La “caballería asiria” del palacio de Assurbanipal en Nínive (Museo del Louvre, París), o el friso de la “caza del león” de la misma procedencia (British Museum, Londres).

⁶ Se conservan numerosas estelas votivas de carácter funerario de origen tracio datadas a partir del siglo II a. C. con jinetes practicando la caza: BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio (1970): figs. 286-290.

⁷ Además de las estatuas imperiales ecuestres monumentales, hay que destacar la difusión de este modelo a través de objetos suntuarios como el “plato de Kertch”, de factura constantinopolitana datado en el siglo IV d.C. (Museo Ermitage, San Petesburgo) o el “marfil Barberini” de mediados del siglo VI (Museo del Louvre, París).

⁸ Véanse imágenes de santos ecuestres en ZIBAWI, Mahmoud (2003): pp. 78, 183, 184, 216. Para el origen de este tema en Egipto: RUTCHOWSCAYA, Marie-Hélène (1990): pp. 140-141.

⁹ DU BOURGUET, Pierre (1967): pp. 78 y 95-96. Esta imagen está en relación con la de los emperadores triunfantes. Hay que tener en cuenta que las representaciones plásticas de los faraones a caballo no se encuentran hasta el periodo ptolemaico, porque en Egipto los caballos se destinaban a la soldadesca, mientras los faraones y los altos dignatarios se desplazaban en carro.

Selección de obras

- *San Sisinio mata a la diablesa Albasdria*, siglos VI-VII. Dibujo de J. Clédart a partir de una pintura mural, Convento de Bawit (Egipto).
- *Santo caballero*, siglos IX-X. Tejido procedente del Valle del Nilo, lino y lana, 33 x 34 cm. Rouen, Musée départemental des Antiquités, n° inv, 2481A.2 (D), 140 (coll. tissus coptes), 8 (n° Cat. Cent. chefs-d'oeuvre).
- *San Teodoro el Anatolio*, siglo X. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 613.
- *San Teodoro el Anatolio*, siglo XI. Pintura mural, Convento de San Antonio, Egipto
- *San Jorge*, siglo XIV. Pintura sobre tabla, escuela de Novgorod. San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.
- *Santos Boris y Gleb*, primera mitad del siglo XIV. Pintura sobre tabla. Moscú, Galería Tretyakov.
- Pere Joan, *San Jorge*, ca. 1420, escultura en piedra. Barcelona, Palau de la Generalitat.
- Bernat Martorell, *San Jorge y el dragón*, ca. 1430. Temple sobre tabla. Chicago, Art Institute.
- Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, 1470. Temple sobre tabla. Londres, National Gallery.
- *Santiago matamoros en la batalla de Clavijo*, primer tercio del siglo XIII. Escultura en piedra. Tímpano en el brazo sur del crucero de la catedral de Santiago de Compostela.
- *Santiago matamoros. Tumbo B*, 1326, fol. 2v. Archivo de la catedral de Santiago de Compostela.
- *Santiago matamoros*, ca. 1515. Escultura en madera. Retablo de San Martín, iglesia de Santiago Apóstol, Medina del Campo, Valladolid
- Simone Martini, *San Martín parte su capa con un pobre*, 1317-1319. Pintura al fresco. Asís, iglesia inferior de San Francisco, capilla de San Martín.
- Gonçal Peris, *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio*, 314 x 260 cm. Temple sobre tabla. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía

- L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme* (2000): Institut du Monde Arabe, París.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio (1970): *Roma. Fin del Arte Antiguo*. Aguilar, Madrid.
- CANNUYER, Christian (2000): *L'Égypte copte. Les chrétiens du Nil*. Institut du Monde Arabe – Gallimard, París.
- CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.

CORTÉS ARRESE, Miguel Ángel (1993): “La imagen de San Jorge en el arte bizantino”. En: *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjos bizantinos en la cultura occidental*, Actas de las VIII Jornadas sobre Bizancio. Instituto de Ciencias de la Antigüedad, Vitoria, pp. 247-260.

DELEHAYE, Hippolyte (1909): *Les légendes grecques des saints militaires*. Picard, París. Disponible en línea: <http://archive.org/details/leslegendesgrec00dele>

DU BOURGUET, Pierre (1967): *L'Art Copte*. Albin Michel, París.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Alianza Editorial, Madrid.

FERRANDO ROIG, Juan (1991): *Iconografía de los santos*. Omega, Barcelona.

FRANCO LLOPIS, Borja (2008): “El *miles Christi*: entre protestantismo y catolicismo en la Europa moderna”. En: FERRER MAESTRO, Juan José; BARCELÓ, Pedro (coords.): *Europa: historia, imagen y mito. I Congreso Internacional* (Castellón de La Plana, 2006). Universitat Jaume I, Castellón de La Plana, pp. 769-784.

JACOBO DE LA VORÁGINE (s. XIII) (ed. 1982): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols.

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo II, Vols. 2, 4, 5. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid.

RUTCHOWSCAYA, Marie-Hélène (1990): *Tissus coptes*. Adam Biro, París.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (1993): “Las representaciones ecuestres de los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 225-230. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1125.htm>

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

WITTKOWER, Rudolf (2006): *La alegoría y la migración de los símbolos*. Siruela, Madrid

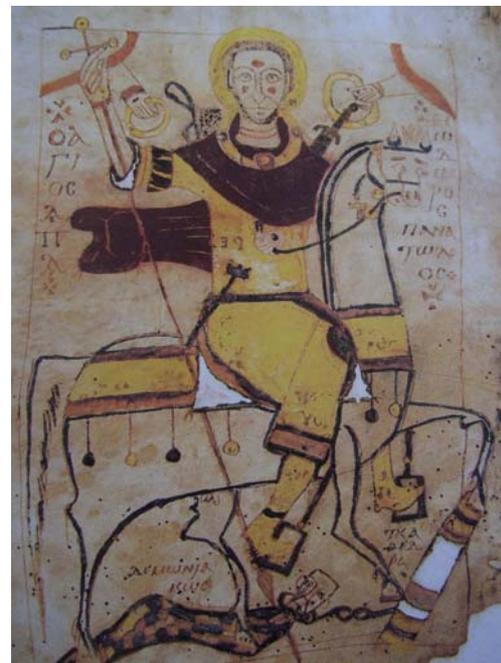
ZIBAWI, Mahmoud. (2003): *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*. Picard, París.



San Sisinio mata a la diablesa Albasdria, siglos VI-VII.
Dibujo de J. Clédart a partir de una pintura mural, Convento de Bawit (Egipto).



Santo caballero, siglos IX-X.
Tejido procedente del Valle del Nilo, lino y lana, 33x34 cm.
Rouen, Musée départemental des Antiquités, n° inv, 2481A.2 (D), 140 (coll. tissus coptes), 8 (n° Cat. Cent. chefs-d'oeuvre).



San Teodoro el Anatolio, siglo X.
Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 613.



San Teodoro el Anatólio, siglo XI.
Pintura mural, Convento de San Antonio, Egipto.



San Jorge, siglo XIV. Pintura sobre tabla, escuela de Novgorod. San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.

<http://www.flickr.com/photos/theheartindiffere ntkeys/4172595286/> [captura 31/05/2010]



Santos Boris y Gleb, primera mitad del siglo XIV. Pintura sobre tabla. Moscú, Galería Tretyakov.

<http://www.flickr.com/photos/retorta/146112693/> [captura 31/05/2010]



Pere Joan, San Jorge, ca. 1420. Escultura en piedra. Barcelona, Palau de la Generalitat.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_Jordi_de_Pere_Joan_7089-01.jpg [captura 31/05/2010]



Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, 1470. Temple sobre tabla. Londres, National Gallery.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/e/ed/20100527134131!Paolo_Uccello_047b.jpg
[captura 31/05/2010]

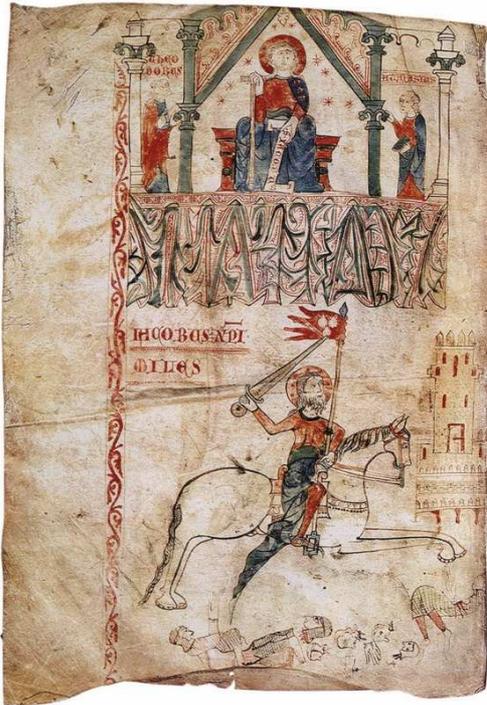


▲ **Santiago matamoros en la batalla de Clavijo, primer tercio del s. XIII. Escultura en piedra. Tímpano en el brazo sur del crucero de la catedral de Santiago de Compostela.**

http://cvc.cervantes.es/actcult/camino_santiago/decimotercera_etapa/santiago/01_clavijo.htm [captura 31/05/2010]

◀ **Bernat Martorell, *San Jorge y el dragón*, ca. 1430. Temple sobre tabla. Chicago, The Art Institute.**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/b/b9/20090510102645!Martorell_-_Sant_Jordi.jpg [captura 31/05/2010]



Santiago matamoros. Tumbo B, 1326, fol. 2v. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

[Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (2010). Skira, Milán, p. 155]



Santiago matamoros, ca. 1515. Escultura en madera. Retablo de San Martín, iglesia de Santiago Apóstol, Medina del Campo, Valladolid.

<http://www.museoferias.net/fotos5/SantiagoMatamoros.jpg>
[captura 31/05/2010]



Simone Martini, San Martín parte su capa con un pobre, 1317-1319. Pintura al fresco. Asís, iglesia inferior de San Francisco, capilla de San Martín.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Simone_Martini_033_bright.jpg [captura 31/05/2010]



Gonçal Peris, Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio, 314x260 cm. Temple sobre tabla. Valencia, Museo de Bellas Artes.

http://museobellasartesvalencia.gva.es/ficha_obra.html?cnt_id=1625 [captura 31/05/2010]

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estructura de los originales

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

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

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

Abstract y *Keywords* correspondientes en inglés

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

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

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

Referencias bibliográficas

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

NOTAS AL PIE:

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

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

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

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

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

Los textos bíblicos serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

Recursos y ediciones digitales

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

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

Ilustraciones

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

Citas de RDIM

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