

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN II • Nº 4 • 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 4

2010

SUMARIO

	Páginas
<i>El Agnus Dei</i> Helena CARVAJAL GONZÁLEZ	1-7
<i>La avaricia</i> Marta POZA YAGÜE	9-19
<i>Betsabé entronizada</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	21-28
<i>La Crucifixión</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	29-40
<i>El Nacimiento de Cristo</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	41-59
<i>El soberano en Al-Andalus</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	61-71

EL AGNUS DEI

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

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

Resumen: El cordero es uno de los símbolos cristológicos más habituales y frecuentes. En el arte paleocristiano, sobre todo mientras que la cruz se consideró un símbolo deshonesto, el cordero aparecerá fundamentalmente como símbolo del martirio y la muerte de Cristo, aunque en ocasiones representa también a los fieles cristianos que rodean la figura del Buen Pastor o se dirigen hacia el monte Sión.

Palabras clave: Cordero de Dios; *Agnus Dei*; Cristo; Arte Paleocristiano; Edad Media

Abstract: The lamb is one of the most common and frequent Christological symbols. In early Christian art, especially while the cross was considered to be a shameful symbol, the lamb appears mainly as a symbol of martyrdom and the death of Christ, but sometimes it also represents the faithful surrounding the figure of the Good Shepherd or moving towards Mount Zion.

Keywords: Lamb of God; *Agnus Dei*; Christ; Early Christian Art; Middle Ages

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Durante el periodo paleocristiano, el cordero se representa frecuentemente nimbado aunque sin mayores atributos. En los siglos posteriores se consolidará su imagen apocalíptica. Aparecerá normalmente degollado o alanceado, pero en pie y portando en una de sus patas la cruz, como símbolo de la victoria sobre la muerte y el pecado. Con cierta frecuencia, puede incorporar los siete ojos y cuernos que narra el Apocalipsis. Es frecuente verlo también sobre el Libro de los Siete Sellos, encaramado al monte Sión, o sobre una fuente de la que parten los cuatro ríos del paraíso.

Fuentes escritas

La identificación de Cristo con el cordero tiene su origen en varios **textos bíblicos**, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. En el texto de Isaías, interpretado con carácter mesiánico por la Patrística, se introduce la comparación del Mesías con el cordero: “*Fue oprimido, y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüello era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca*” (Is. 53,7).

También el libro de Ezequiel reitera la misma idea en Ez. 46, 13-15: “*Ofrecerás cada día en holocausto a Yahvé un cordero de un año sin defecto: lo ofrecerás cada mañana. Ofrecerás además cada mañana, como oblación, un sexto de cántara, y de aceite, un tercio de sextario, para amasar la flor de harina. Esto es la oblación a Yahvé, decreto eterno, fijo para siempre. Se ofrecerá el cordero, la oblación y el aceite, cada mañana, como holocausto perpetuo*”.

En el Nuevo Testamento es esencial la exclamación de Juan el Bautista al ver a Cristo durante el episodio del bautismo en el Jordán: “*he aquí el Cordero de Dios*” (Jn. 1, 35).

El concepto reaparece con gran fuerza en los Hechos de los Apóstoles donde se cita el pasaje de Isaías (Hch. 8, 32). También San Pedro (1 Pe. 1, 18-19) y San Pablo retomarán la comparación en sus textos: “*Alejad la vieja levadura para ser masa nueva, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolado*” (1 Co. 5, 7).

Sin duda, el texto más relevante para la representación de Cristo como cordero es el Apocalipsis, donde es mencionado en numerosas ocasiones, relacionándolo además con el león¹. En el Apocalipsis su presencia es esencial y, aunque mantiene el carácter sacrificial, representa el triunfo del Salvador sobre la muerte, y es emblema del Cristo resucitado como se lee en Ap. 5, 2-7:

“*Y vi a un ángel poderoso que proclamaba con fuerte voz: ¿Quién es digno de abrir el libro y soltar sus sellos? Pero nadie era capaz, ni en el cielo ni en la tierra ni bajo tierra, de abrir el libro ni de leerlo. Y yo lloraba mucho porque no se había encontrado a nadie digno de abrir el libro ni de leerlo. Pero uno de los Ancianos me dice: No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos. Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono*”.

Los **bestiarios medievales** introducen la idea de que el cordero reconoce el balar de su madre entre todos los del rebaño y acude a su llamada, concepto que también recoge Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (XII, i, 12), s. VII. Rabano Mauro relaciona en *De rerum naturis*, s. IX, este comportamiento del animal con la obediencia de Cristo a los designios divinos².

Según Pierre Grison, la crucifixión en Viernes Santo evoca los sacrificios del cordero preparado para la Pascua Judía, así como el papel protector que tuvo la sangre con la que los hebreos esclavizados en Egipto marcaron sus puertas para protegerse de la exterminación³. Esta asociación entre la Pascua Judía y el Sacrificio de Cristo aparece profusamente descrita en la **Patrística**. Eusebio de Cesarea en su *Tratado sobre la solemnidad de Pascua*, s.IV, explica que “*los seguidores de Moisés inmolaban el cordero pascual una vez al año, el día catorce del primer mes, al atardecer. En cambio, nosotros, los hombres de la nueva Alianza, que todos los domingos celebramos nuestra Pascua, constantemente somos saciados con el cuerpo del Salvador, constantemente participamos de la sangre del Cordero*”⁴.

Otras fuentes

Existe, probablemente, influencia de la tradición judía de la Pascua, como se ha señalado anteriormente. Por otra parte, no es raro que el Cristianismo adopte el cordero como uno de sus símbolos centrales, sobre todo si se tiene presente que en el Antiguo Testamento los hebreos son presentados como un pueblo de pastores, siendo numerosísimos los pasajes en que aparece ganado ovino. Esto trasciende al Nuevo Testamento en que las metáforas en torno al pastor y las ovejas, corderos o carneros se suceden con frecuencia, especialmente en la vida pública de Cristo.

¹ Sobre la iconografía del león ver GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009).

² *Agnus autem aut personam saluatoris nostri mystice gerit cuius mors innocens saluauit genus humanum. De quo Iohannes ait: Ecce agnes dei ecce qui tollit peccata mundi, aut cuiuslibet catholici uitam innoxiam qui matris suae hoc est aecclesiae uocem agnoscens oboediendo eius adheret lateri et oboedit mandatis.* RABANO MAURO: *De rerum naturis*, Lib. V, cap. X.

³ CHEVALIER, Jean (2003): p. 344.

⁴ EUSEBIO DE CESAREA: *De sollemnitate paschali*, 7, *Patrologia Graeca* 24, cols. 702-706.

Extensión geográfica y cronológica

El uso de la figura del cordero como símbolo de Cristo es frecuente desde el arte paleocristiano, si bien abunda en las manifestaciones artísticas realizadas con posterioridad al Edicto de Milán (313). En la Alta y Plena Edad Media, el empleo del cordero en su faceta apocalíptica favorece su aparición en este contexto, con frecuencia asociado en los ciclos pictóricos o escultóricos a otras representaciones como la del tetramorfos⁵ o los veinticuatro ancianos. En el ámbito bizantino, el Concilio de Trullo (692) prohibió la representación de Cristo como cordero⁶.

Soportes y técnicas

El cordero se representa en la práctica totalidad de soportes, si bien prolifera, como ya se ha señalado, en aquellos contextos en que se traten temas apocalípticos o escatológicos, con especial importancia en los diferentes Beatos y Apocalipsis del periodo. La imagen del cordero tendrá también una gran aceptación en las artes suntuarias, sobre todo en el ajuar litúrgico, y su presencia excede con mucho el ámbito medieval, llegando su representación hasta nuestros días. Son curiosos los amuletos de cera sobrante del cirio pascual, realizados a partir del siglo IX con la imagen del cordero portando un estandarte con la cruz como símbolo de la resurrección. Por último, al formar parte la oración del *Agnus Dei* del *ordinario* de la misa, se generan abundantes representaciones del cordero en manuscritos musicales.

Prefiguraciones y temas afines

En el Antiguo Testamento existen una serie de sacrificios que emplean la figura del cordero como víctima, en los que la Patrística ha visto un antecedente de la muerte de Cristo. La ofrenda del cordero sin mancha que hace Abel y que fue aceptada por Dios prefigura el sacrificio de Cristo, al igual que lo hará la propia muerte del hijo de Adán. En el sacrificio de Isaac, el carnero que ha de sustituir al joven se *confunde* habitualmente con un cordero, como leemos en los textos de Atanasio (Epístola 6, 8) y Ambrosio de Milán: “*En la inmólación del cordero cabe adivinar la pasión del cuerpo del Señor en verdad* (Epístola 69, 1)”⁷.

Selección de obras

- Santa Práxedes, Roma (Italia), capilla de San Zenón, mosaico, siglo VI.
- Santa Cecilia in Trastevere, Roma (Italia), mosaico absidal, siglo IX.
- Beato de Fernando I y Sancha, BNE, Madrid (España), Ms. Vit. 14.2, fol. 117v., manuscrito iluminado, 1047.
- San Isidoro de León (España), portada del Cordero, talla en piedra, ca. 1100.
- San Clemente de Tahull, Lérida (España), arco triunfal, pintura mural, siglo XII. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011): “Tetramorfos”, *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, disponible en [http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos de Innovación Docente&a=docencia&d=22943.php](http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php)

⁶ BIEDERMANN, Hans (1993): p. 124.

⁷ DULAEY, Martine (2003): p. 176.

- Báculo. Madrid (España), Fundación Lázaro Galdiano, inv. nº 1584, talla en marfil y hueso, siglo XII.
- Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), pintura mural, siglo XII. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Basílica de San Prudencio de Armentia, Álava (España), tímpano, talla en piedra, siglo XII.
- *Bestiario de Aberdeen*, Aberdeen University Library (Reino Unido), Ms. 24, fol. 21r, manuscrito iluminado, ca. 1200.
- Jan van Eyck, *Políptico del Cordero Místico*, Catedral de San Bavón de Gante (Bélgica), tabla central inferior, pintura sobre tabla, 1432.

Bibliografía

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

BEIGBEDER, Olivier (1995): *Léxico de los símbolos*. Encuentro, Madrid.

BIEDERMANN, Hans (1993): *Diccionario de símbolos*. Paidós, Barcelona.

CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri (1924): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. I.1. Letouzey et Ané, París.

CHEVALIER, Jean (dir.) (2003): *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.

CIRLOT, Juan Eduardo (1978): *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona.

DULAEY, Martine (2003): *Bosques de símbolos: La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009): "El león", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 33-46.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.) (1996): *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid.

RÉAU, Louis (1996-1998): *Iconografía del arte cristiano*. T. I, Vol. 1, Antiguo Testamento y 2, Nuevo Testamento. Ediciones del Serbal, Barcelona.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1987): *La iconografía del beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los beatos)*. Universidad Complutense, Madrid, 4 vols.

VV.AA. (1994): *El misterio pascual según los Padres de la Iglesia*. Traducción de S. Gavira. Caparrós Editores, Madrid.



Santa Práxedes, Roma (Italia), capilla de San Zenón, mosaico, siglo VI.

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mosaic_in_Santa_Prassedes_-_Theodora_Agnus_Dei.JPG [captura 20/11/2010]

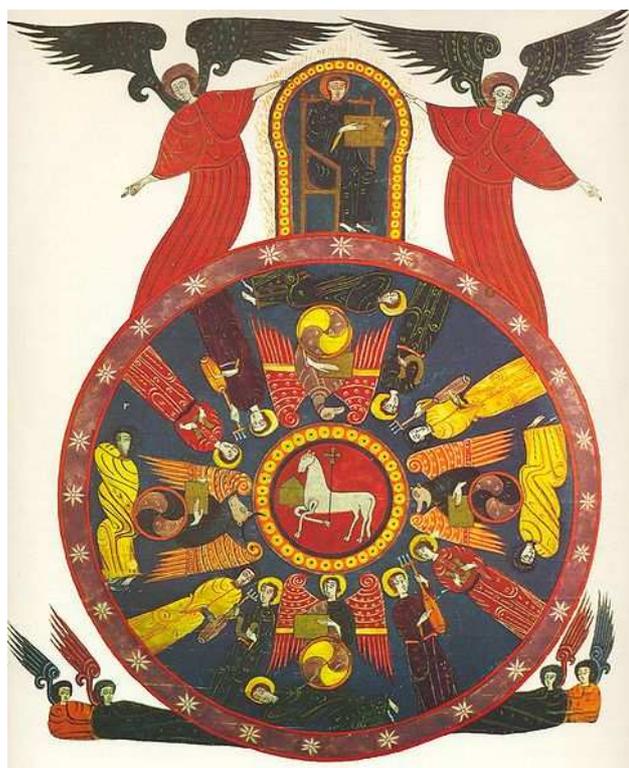


▲ **Santa Cecilia in Trastevere, Roma (Italia), mosaico absidal, siglo IX.**

http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santa-cecilia-photos/slides/xti_9416cpa90-agnus-dei.htm [captura 20/11/2010]

► **Beato de Fernando I y Sancha, BNE, Ms. Vit. 14.2, fol. 117v, manuscrito iluminado, 1047.**

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:B_Facundus_117v.jpg [captura 20/11/2010]





San Isidoro de León (España), detalle de la portada del Cordero, talla en piedra, ca. 1100.

[foto: Fco. de Asís García]



◀ **San Clemente de Tahull, Llerida (España), arco triunfal, pintura mural, s. XII. Barcelona, MNAC.**

<http://www.arquivoltas.com/7-Lerida/TahullSC%20G25.jpg>
[captura 20/11/2010]

▶ **Báculo. Madrid (España), Fundación Lázaro Galdiano, inv. n° 1584, talla en marfil y hueso, s. XII.**

http://www.flg.es/HTML/Obras_1/Baculo_1584.htm
[captura 20/11/2010]



Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), pintura mural, s. XII. Madrid, Museo Nacional del Prado.

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/abel-presentando-ofrendas-ermita-de-la-cruz-de-maderuelo/oimg/0/> [captura 20/11/2010]

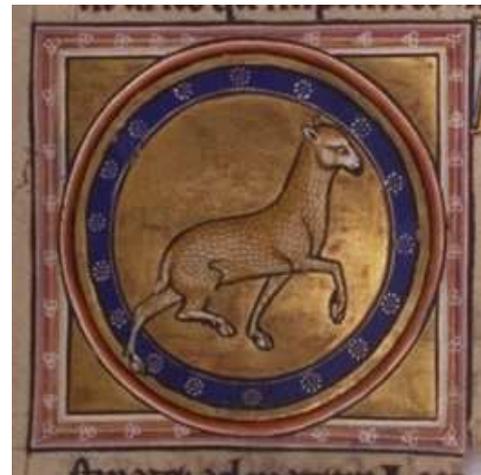


◀ **Basilica de San Prudencio de Armentia, Álava (España), tímpano, talla en piedra, s. XII.**

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vitoria_-_Armentia,_Basilica_de_San_Prudencio_08.jpg [captura 20/11/2010]

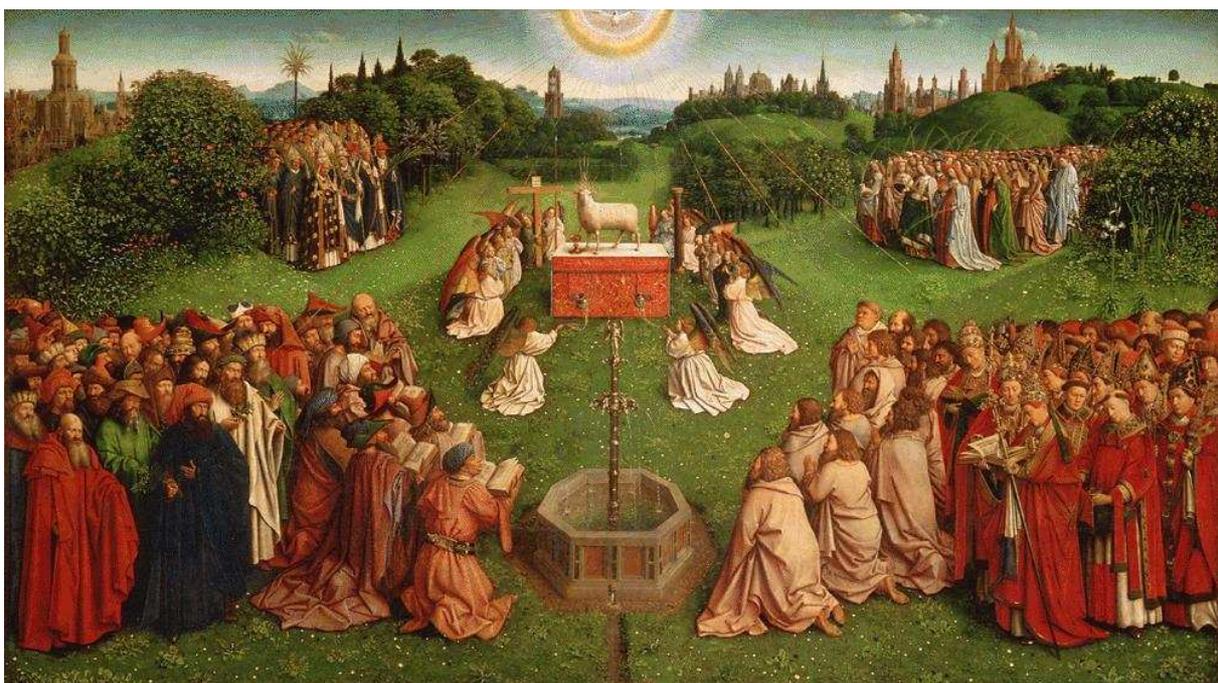
▶ **Bestiario de Aberdeen, Aberdeen University Library (Reino Unido), Ms. 24, fol. 21r, manuscrito iluminado, ca. 1200.**

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aberdeen_Lamb.jpg [captura 20/11/2010]



▼ **Jan van Eyck, Políptico del Cordero Místico, Catedral de San Bavón de Gante (Bélgica), tabla central inferior, pintura sobre tabla, 1432.**

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retable_de_l%27Agneau_mystique_\(7\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retable_de_l%27Agneau_mystique_(7).jpg) [captura 20/11/2010]



LA AVARICIA

Marta POZA YAGÜE

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

Resumen: La *Avaricia* 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. En ocasiones, bajo idéntica representación, la condena se dirige, no tanto contra la avaricia, como contra la usura.

Palabras clave: Avaricia; Avaro; Judas; Iconografía medieval; Condenados.

Abstract: Greed is a symbolic image that represents both a synthetic form of the cardinal sin itself, and the punishment that awaits those who commit it. Sometimes, using the same representation, the image is directed, not against greed, but against usury.

Keywords: Greed; Miser; Judas; Medieval iconography; Condemned.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La bolsa al cuello, que pende y pesa hasta llegar a ahogar a su dueño, es el atributo distintivo de las representaciones del avaro desde sus primeros momentos. Así suele aparecer de forma estática, ya sea en pie, ya sedente, sin necesidad de ninguna imagen complementaria, aunque es bastante frecuente la aparición de dos seres diabólicos que lo flanquean. Para manifestar la carga condenatoria que entraña la bolsa, lo habitual es que el personaje acuse una fuerte inclinación de la cabeza hacia delante, hasta casi tocar el pecho con la barbilla, a la vez que con las manos, asidas a las correas laterales, trata de compensar la fuerza gravitatoria de la misma. Este atributo no se pierde en aquellas otras figuraciones, menos sintéticas y más narrativas, en las que el avaro está siendo sometido a todo tipo de tormentos infernales. Ya sea ahorcado, hervido en una caldera o ahogado en el río, la causa simbólica de su condena queda siempre destacada como elemento fundamental de la composición. Por regla general, en época románica, su aparición suele ir asociada a la de la *Lujuria*¹.

Fuentes escritas

Aunque mediarán cerca de seis siglos entre las primeras representaciones conservadas y el texto, es posible que una de las fuentes que haya podido influir de forma más directa en la configuración del esquema gráfico sea un fragmento del autor hispano Prudencio quien, en su *Psicomaquia* (ca. 398-400), al describir el enfrentamiento entre *Largitas* y *Avaritia*, entre la *Caridad/Generosidad* y la *Avaricia*, dice de esta última que “*alzando su vestido para formar una ancha bolsa, agarró con su corva mano cuantos objetos preciosos abandonó el Lujo*”

¹ Véase el artículo correspondiente publicado en el vol. II, nº 3 de esta misma revista: POZA YAGÜE, Marta (2010).

voraz... No le basta el haber llenado los amplios pliegues; le place el apretar en bolsas esa torpe ganancia y ensanchar con sus rapiñas los repletos talegos...².

La relación de Prudencio se refiere exclusivamente a la *avaricia*, pero en su definición formal tuvo que tener presente la figura de Judas Iscariote. Los conceptos de bolsa / *avaricia* / y ahorcamiento, que suelen asociarse al iconograma, ya quedan englobados en su historia. Así, la Biblia lo presenta acompañado de una bolsa, de aquella en la que se guardaban los bienes de los Doce, ya que ejercía de tesorero, y de la que no dudaba en extraer parte del dinero cuando consideraba conveniente: "... Dijo esto, no porque se preocupara de los pobres, sino porque era ladrón y, teniendo la bolsa, sustraía lo que se echaba en ella"³. Esta misma *avaricia* es la que explica que vendiese a Cristo por el mínimo precio que entonces se pagaba por un esclavo: "... se presentó a los jefes de los sacerdotes y les dijo: «¿qué me queréis dar y yo os lo entregaré?». Ellos prometieron darle treinta monedas de plata. Y a partir de ese momento, Judas andaba buscando una oportunidad para entregárselo"⁴. A causa del remordimiento, decide suicidarse colgándose de un árbol con una soga: "Entonces, arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó"⁵.

Extensión geográfica y cronológica

No existe durante la Antigüedad ni comienzos de la Edad Media una representación canónica para la condena de este pecado. Su eclosión tendrá lugar durante el Románico, a finales del siglo XI. Es entonces cuando se codifica la imaginería del *avaro* con la bolsa al cuello, acompañado o no de varios diablos. Y esto es un hecho que se constata, en fechas muy próximas, en ambas vertientes de los Pirineos. Hacia 1080 está presente en la *Porte des Comtes* de Saint-Sernin de Toulouse, y no mucho más tarde en un capitel de la portada oscense de Iguácel (fines del s. XI), en otro del ingreso occidental de la abadía palentina de Dueñas (ca. 1100), próximo a éste en uno del acceso norte de Frómista (ca. 1100), y en un relieve de gran desarrollo en el pórtico de Moissac (primera década del XII), en el que el *avaro* no sólo debe soportar el peso de la bolsa que pende de su cuello, sino también del ser demoníaco que cabalga sobre sus hombros duplicando el esfuerzo.

No mucho más tarde, en los inicios del siglo XII, comenzará a hacerse explícita la recreación de los diferentes tormentos a los que pueden ser sometidos los condenados por este tipo de faltas (así, por ejemplo, en el tímpano de la abadía de Conques, donde los rótulos explicativos que acompañan a las imágenes solventan cualquier tipo de duda sobre la falta cometida por cada personaje); tormentos que serán llevados a cotas de máxima expresividad a finales de la centuria, especialmente en centros en los que se puede rastrear el influjo de la escatología islámica, como es el caso de la denominada *Portada del Juicio* de la catedral de Tudela, ya de las primeras décadas del XIII.

De forma simultánea se produce la incorporación del episodio del *Ahorcamiento de Judas*. En un primer momento no tendrá otra finalidad que la de formar parte de programas cristológicos de amplio espectro narrativo (capitel de San Lázaro de Autun, comienzos del s. XII), para, sin demasiado retraso, asociar su destino al de la práctica ilícita de la usura y la avaricia. La inscripción que acompaña a la figura del mismo en una estatua-columna de la

² AURELIO PRUDENCIO, *Psychomachia* en ORTEGA, Alfonso; RODRÍGUEZ, Isidoro (eds.) (1981): *Aurelio Prudencio. Obras Completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, p. 337.

³ Juan 12, 6.

⁴ Mateo 26, 14-16

⁵ Mateo 27, 5.

portada de Santa María la Real de Sangüesa poco después de mediar la centuria, IVDAS MERCATOR, es uno de los primeros testimonios de ello. También en este caso, como en Moissac, la figura de un diablo, hoy casi imperceptible, aparecía sobre los hombros del personaje.

Como se puede deducir por los tempranos ejemplos citados, todos ellos procedentes de edificios que jalonan las vías de tránsito a Compostela, el tema ha sido estudiado como prototipo de una iconografía surgida al amparo del fenómeno de las peregrinaciones, para advertir tanto a romeros, como a falsos peregrinos, de las consecuencias de un pecado que, a tenor de lo expresado en no pocos sermones del *Calixtino*, debía de ser bastante frecuente entre los viajeros de la época.

A partir de estos enclaves, y ya desde finales del primer cuarto del s. XII, se constata la difusión del tema por Italia, Alemania y las Islas Británicas, continuándose su representación, sin apenas modificaciones sustanciales, durante el Gótico.

Soportes y técnicas

La pintura sobre pergamino y la escultura en piedra son los dos soportes prioritarios elegidos para su representación. Las tallas pétreas, habitualmente dispuestas en ámbitos públicos como fueron las portadas (con el fin de dar al contenido mayor difusión), suelen mostrar la imagen sintética del *avaro* y sus múltiples castigos. Las páginas de Breviarios, Libros de Horas y Biblias Moralizadas se inclinan más por la inclusión de Judas ahorcado.

Precedentes, transformaciones y proyección

La iconografía de la bolsa al cuello, si bien es la más habitual y se mantendrá con gran estabilidad figurativa a lo largo de toda la Edad Media, no es la única empleada en la época para representar el concepto de *Avaricia*. Hemos mencionado antes la *Psicomachia* de Prudencio como posible fuente textual del tema. Allí, el autor hispano propone la visión de las Virtudes como mujeres armadas que abaten a los Vicios en batalla (literalmente, *Psychomachia* se podría traducir como el *combate moral del alma*). Y como tales, cobró forma la representación del enfrentamiento entre Virtudes y Vicios en toda una serie de edificios del suroeste francés de mediados del siglo XII. En la portada occidental de Saint-Pierre d'Aulnay, por citar uno de los ejemplos más significativos, toda la arquivolta externa queda recorrida por parejas de imágenes: unas ataviadas con cascos, escudos y cotas de malla, que atraviesan con sus lanzas los cuerpos retorcidos de seres sometidos a sus pies. Junto a cada pareja, un rótulo clarifica la identidad del binomio. En lugar destacado, junto al ápice, se puede leer *LARGITAS / AVARITIA*.

La progresión social y económica de la sociedad medieval hacia la vida urbana y el comercio, con la consiguiente generalización del empleo del dinero en las transacciones, influirá notablemente también en un cambio de mentalidad en cuanto a la visión de los delitos de naturaleza económica. El *avaro* empieza a ser sustituido por el usurero, habitualmente enjuto, de nariz aguileña y replegado sobre sí mismo contando ávidamente monedas. Uno de los ejemplos más acabados de su representación nos ha llegado de la mente genial de El Bosco. En su denominada *Mesa de los Pecados Capitales* (Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. n° 2822, ca. 1470-80), la *Avaricia* se presenta bajo la apariencia más que reprochable de un juez que, durante la vista, se deja sobornar por una de las partes.

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: “*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*”⁶. Por ello no sorprende que el *avaro* de la página del Infierno del Beato de Silos, rotulado inequívocamente como DIVES, no sólo porte la tradicional bolsa al cuello, sino que, a la vez, esté siendo hostigado por la presencia de dos grandes serpientes que le muerden en un hombro y en la cabeza.

Potenciando el tono moralizante, no es tampoco extraño que, próxima al *avaro*, aparezca la narración de la *Historia del pobre Lázaro y el rico Epulón*, con el traslado del alma al cielo por ángeles del último, y los suplicios infernales que operan seres demoníacos sobre el cuerpo del codicioso rico. Así figura, por ejemplo, en el pórtico de la abadía de Moissac.

Y no deja de resultar curiosa la representación del rey Herodes de la portada segoviana de Languilla, imagen que forma parte del ciclo dedicado a la *Matanza de los Inocentes*. Allí llama especialmente la atención el hecho de que del cuello del monarca penda una voluminosa bolsa, detalle prestado de la iconografía del *avaro*, pero ajeno al grueso de las representaciones del tema. Es como si con ello se quisiera indicar que fue la codicia de Herodes la que le llevó a ordenar el infanticidio, por miedo a perder el trono a favor de un niño esperado secularmente como el *Rey de los Judíos*; en última instancia, fue debido a su avaricia.

Selección de obras

- Beato de Santo Domingo de Silos (ca. 1100). Londres, British Library, Ms. Add. 11695. Página del Infierno con la figura central de *DIVES*.
- Saint-Sernin de Toulouse (Francia), *Porte des Comtes* (ca. 1080). *Avaricia*.
- Abadía de Conques (Francia), tímpano de la portada occidental (comienzos del siglo XII). *Castigo del avaro con la bolsa al cuello*.
- Abadía de Moissac (Francia), pórtico (comienzos del siglo XII). *Avaricia* y sobre ella *Lázaro y Epulón* con el castigo destinado a la muerte de este último.
- San Lázaro de Autun (Francia), capitel (comienzos del siglo XII). *Ahorcamiento de Judas*.
- Santa María de Iguácel, Huesca (España), portada occidental (fines del siglo XI). *Avaro entre dos demonios*.
- Abadía de San Isidro de Dueñas, Palencia (España), portada occidental (ca. 1100). *Avaricia*.
- San Martín de Frómista, Palencia (España), portada septentrional (ca. 1100). *Avaricia*.

⁶ La sentencia, formulada hacia 1180 por Étienne Langton, maestro de Teología en París, queda recogida por LONGÈRE, Jean (1975): *Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e siècle. Étude historique et doctrinale*. Études Augustiniennes, París, vol. II, p. 150, n. 90.

- Saint-Pierre de Aulnay (Francia), portada occidental (primera mitad del siglo XII). *La Generosidad derrotando a la Avaricia*.
- Santa María la Real de Sangüesa, Navarra (España), portada meridional (segunda mitad del siglo XII). Estatuas columna de la jamba derecha. A la derecha, ahorcado, *JVDAS MERCATOR*.
- Parroquial de San Miguel Arcángel en Languilla, Segovia (España), portada (finales del siglo XII). *Herodes (con bolsa al cuello) aconsejado por el diablo que ordene la matanza de los inocentes*.
- Catedral de Tudela, Navarra (España), *Puerta del Juicio* (primeras décadas del siglo XIII). *Castigo del avaro arrojado al río con la bolsa al cuello para que se ahogue y pareja de avaros en la caldera hirviendo*.
- Jean Fouquet, *Libro de Horas de Étienne Chevalier* (ca. 1452-1460). Chantilly, Musée Condé, fol. 78. *Cristo camino del Calvario* (al fondo, Judas ahorcado).

Bibliografía

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.

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.

LE GOFF, Jacques (1987): *La Bolsa y la Vida. Economía y religión en la Edad Media*. Gedisa, Barcelona.

LITTLE, Lester K. (1971): “Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom”, *The American Historical Review*, nº 76/1, pp. 16-49.

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.

MARIÑO, Beatriz (1989): “Judas Mercator Pessimus. Mercaderes y peregrinos en la imaginaria medieval”. En: *Los caminos y el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte (Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986)*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, vol. III, pp. 31-43.

MARIÑO, Beatriz (1989): “*Sicut in terra et in inferno*: la portada del juicio en Santa María de Tudela”, *Archivo Español de Arte*, nº 246, pp. 157-168.

MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline (1974): “Les représentations romanes de l’avare. Étude iconographique”, *Revue d’histoire de la spiritualité*, nº 50, pp. 397-432.

MELERO MONEO, M^a Luisa (1987): “Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)”. En: *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 29 de octubre - 3 de noviembre, 1984)*. Barcelona, pp. 203-215.

POZA YAGÜE, Marta (2010): “La lujuria”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3, pp. 33-40.

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>

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



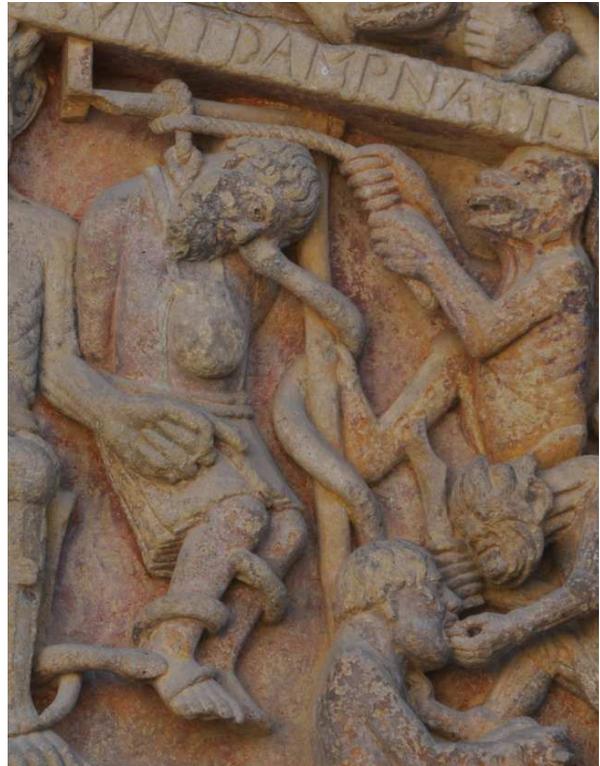
Beato de Santo Domingo de Silos (ca. 1100). Londres, British Library, Ms. Add. 11695.
Página del Infierno con la figura central de *DIVES*.

<http://www.flickr.com/photos/52462947@N03/4835329940/> [captura 20/11/2010]



Saint-Sernin de Toulouse (Francia), *Porte des Comtes* (ca. 1080). *Avaricia*.

[foto: Fco. de Asís García]



Abadía de Conques (Francia), tímpano de la portada occidental (comienzos del siglo XII). *Castigo del avaro con la bolsa al cuello*.

[foto: Javier Martínez de Aguirre]



Abadía de Moissac (Francia), pórtico (comienzos del siglo XII). *Avaricia* (izquierda) y *Lázaro y Epulón* con el castigo destinado a la muerte de este último (derecha).

[fotos: Fco. de Asís García]



San Lázaro de Autun (Francia), capitel (comienzos del siglo XII). *Ahorcamiento de Judas*.

<http://images.cdn.fotopedia.com/flickr-2562064019-image.jpg>
[captura 20/11/2010]



Santa María de Iguácel, Huesca (España), portada occidental (fines del siglo XI). *Avaro entre dos demonios*.

[foto: Fco. de Asís García]



**Abadía de San Isidro de Dueñas, Palencia (España), portada occidental (ca. 1100).
*Avaricia.***

<http://www.arquivoltas.com/8-palencia/Trapa%20G13.jpg>
[captura 20/11/2010]



San Martín de Frómista, Palencia (España), portada septentrional (ca. 1100). *Avaricia.*

[foto: Fco. de Asís García]



**Saint-Pierre de Aulnay (Francia), portada occidental (primera mitad del siglo XII).
*La Generosidad derrotando a la Avaricia.***

[foto: Fco. de Asís García]



**Santa María la Real de Sangüesa, Navarra (España), portada meridional (segunda mitad del siglo XII). Estatua columna de la jamba derecha.
*A la derecha, ahorcado, JVDAS MERCATOR.***

[foto: Fco. de Asís García]



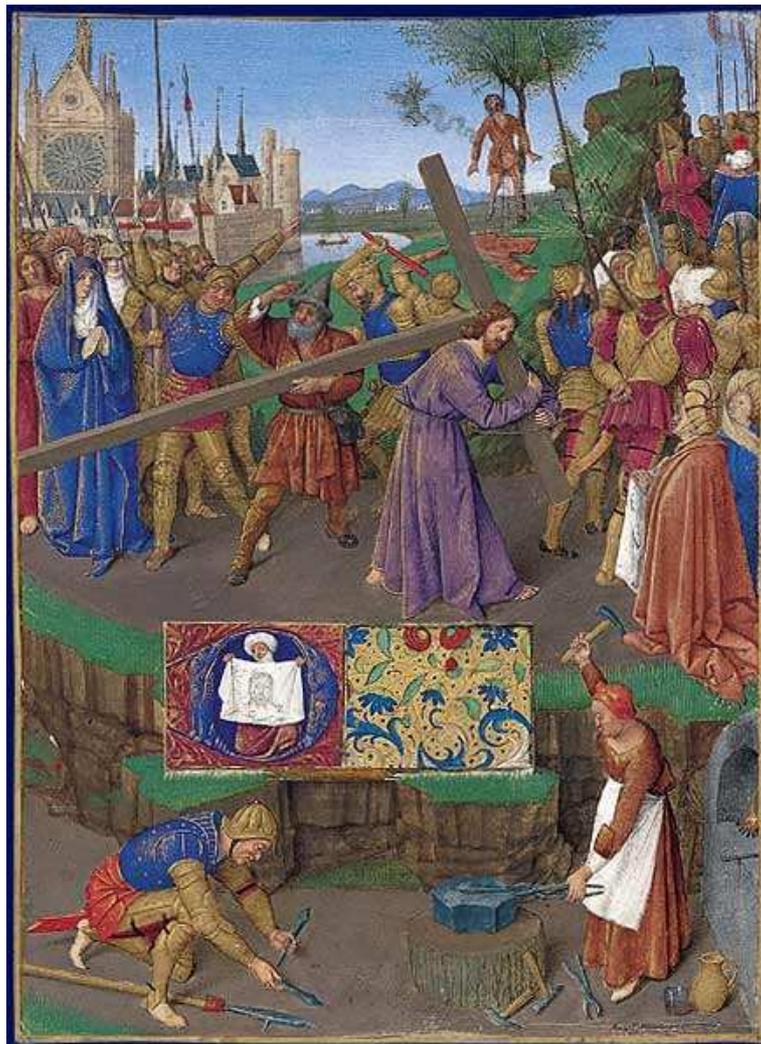
Parroquial de San Miguel Arcángel en Languilla, Segovia (España), portada (finales del siglo XII). Herodes (con bolsa al cuello) aconsejado por el diablo que ordene la matanza de los inocentes.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Languilla21.JPG> [captura 20/11/2010]



Catedral de Tudela, Navarra (España), Puerta del Juicio (primeras décadas del siglo XIII). Castigo del avaro arrojado al río con la bolsa al cuello para que se ahogue y pareja de avaros en la caldera hirviendo.

<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/visitasweb/visita01/detalle-08bisb.html>;
<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/visitasweb/visita01/detalle-08bisa.html> [capturas 20/11/2010]



**Jean Fouquet, *Libro de Horas de Étienne Chevalier* (ca. 1452-1460).
Chantilly, Musée Condé, fol. 78.**

***Cristo camino del Calvario* (al fondo, Judas ahorcado).**

<http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f078.htm> [captura 20/11/2010]

BETSABÉ ENTRONIZADA

Mónica Ann WALKER VADILLO

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

Resumen: La referencia bíblica de Betsabé sentada a la derecha de Salomón está en I Reyes 2:19, y forma parte del ciclo de la vida del rey Salomón. Después de intentar usurpar el trono, Adonías (hermanastro de Salomón) le pide a Betsabé que interceda por él ante su hijo para que éste le conceda la mano de Abisag, la última concubina del rey David¹. Betsabé accede y se presenta ante el rey Salomón, quien sale a su encuentro y se inclina ante ella. Después Salomón manda traer otro trono para su madre, sentándose Betsabé a su derecha. En ocasiones Betsabé es coronada por su hijo.

Palabras clave: Betsabé; Salomón; Baja Edad Media; Antiguo Testamento; Iconografía Cristiana

Abstract: The biblical reference of Bathsheba seated at the right side of Solomon can be found in the Old Testament, and it is part of the cycle of the life of King Solomon. After the failed attempt of a *coup d'état* by Adonijah, son of King David and Haggit, he went to Bathsheba so that she would intercede on his behalf to his son, King Solomon. He wanted her to ask him if he would give Abishag the Shunammite, the last concubine of King David, as his wife.² Bathsheba agrees to his request and she goes to see her son. When she enters the throne room, King Solomon stands up and goes to meet her. He bowed to her, and ordered a throne to be placed on his right for his mother. Occasionally Bathsheba is crowned by her son Solomon.

Keywords: Bathsheba; Solomon; Late Middle Ages; Old Testament; Christian Iconography

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

En la mayor parte de los ejemplos Salomón y Betsabé comparten, o bien un banco, o tronos separados. Salomón suele tener las manos haciendo un gesto de habla y Betsabé con las manos levantadas a la altura del pecho, suele realizar un gesto de súplica. En la mayor parte de los casos, pero no en todos, Betsabé aparece con corona, o en el proceso de ser coronada por su hijo Salomón.

Fuentes escritas

La historia de Betsabé sentada a la derecha de Salomón aparece íntegramente en el Antiguo Testamento. A continuación se transcriben las fuentes bíblicas tomadas de la edición crítica de las Sagradas Escrituras de Cantera e Iglesias³:

¹ BRONNER, Leila Leah (2004): p. 51. De acuerdo con una costumbre semítica, si un hijo heredara las mujeres y concubinas del rey, podría proclamarse el heredero legítimo. Adonías intentaba arrebatar el trono a Salomón a través de esta petición, la cual al final le fue denegada, siendo condenado a muerte.

² BRONNER, Leila Leah (2004): p. 51. According to a Semitic custom, if a son was to inherit the women of his father, he could proclaim himself the legitimate king. Adonijah was trying another *coup d'état* to overthrow King Solomon through his petition. In the end the petition was denied and he was sentence to death.

³ CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000). Todas las citas veterotestamentarias vendrán dadas según esta edición crítica de la Biblia.

1 Reyes 2: 13-19: “Adonías hijo de Jaguit fue a ver a Betsabé, madre de Salomón, y Betsabé le preguntó: ¿Vienes en son de paz?” “Sí.” Respondió él; tengo algo que comunicarle. “Habla,” contestó ella. “Como usted sabe —dijo Adonías—, el reino me pertenecía, y todos los israelitas esperaban que yo llegara a ser rey. Pero ahora el reino ha pasado a mi hermano, que lo ha recibido por voluntad del SEÑOR. Pues bien, tengo una petición que hacerle, y espero que me la conceda.” “Continúa,” dijo ella. “Por favor, pídale usted al rey Salomón que me dé como esposa a Abisag la sunamita; a usted no se lo negará.” “Muy bien —contestó Betsabé—; le hablaré al rey en tu favor.” Betsabé fue a ver al rey Salomón para interceder en favor de Adonías. El rey se puso de pie para recibirla y se inclinó ante ella; luego se sentó en su trono y mandó que pusieran otro trono para su madre; y ella se sentó a la *derecha del rey”.

Extensión geográfica y cronológica

Ya en el siglo X aparece el tema de Betsabé sentada a la derecha de Salomón en Siria, en un manuscrito llamado *Sacra Parallela*. El siguiente ejemplo aparece en el siglo XIII en Oxford, Inglaterra, en la Biblia de Lotario. Sin embargo, es a partir de la creación de la *Biblia Pauperum* (siglo XIII) y del *Speculum Humanae Salvationis* (siglo XIV), cuando la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón se va a extender por todo Occidente hasta el siglo XVII. Considerados dos de los libros más populares de la Baja Edad Media, tanto la *Biblia Pauperum* como el *Speculum Humanae Salvationis* son manuscritos que enfatizan los paralelismos tipológicos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento⁴. La *Biblia Pauperum* se empleó especialmente como una herramienta didáctica entre el clero más pobre y para aquellos miembros de la sociedad laica que, a pesar de tener una buena posición económica, no eran letrados⁵. Por otro lado, el *Speculum* fue un texto muy usado desde su compilación, y su traducción al neerlandés, alemán, francés, inglés y checo extendió su ámbito de influencia. El prólogo manifiesta que los eruditos podían acudir a la Biblia directamente, mientras que los que no sabían leer tenían que aprender a través de las imágenes⁶. Una de las escenas tipológicas más representadas es la de Betsabé sentada a la derecha de Salomón junto con la de Esther coronada por Asuero, ambas prefiguraciones de la Coronación de la Virgen María⁷.

Soportes y técnicas

Este tipo de iconografía aparece mayoritariamente en los manuscritos iluminados y en los tapices bajomedievales. No se han encontrado ejemplos en escultura ni en artes suntuarias (aunque no se descarta que pudieran haber existido).

Precedentes, transformaciones y proyección

Se trata éste de un tema muy estable que desde sus inicios varía muy poco. En el siglo XV, con la introducción de ejemplos xilográficos, se propaga el mismo modelo iconográfico en múltiples copias. Sin embargo, estos mismos métodos hacen posible la publicación total de la Biblia enriquecida con ilustraciones. Esto hace que textos tipológicos como la *Biblia*

⁴ BROWN Michelle P. (1994): p. 21.

⁵ BROWN Michelle P. (1994): p. 21.

⁶ WILSON, Adrian; LANCASTER, Joyce (1984): pp. 19-25; NEUMÜLLER, Willibrord (1998): p. 17.

⁷ RÉAU, Louis (2000): vol. 1, pp. 320-324.

Pauperum o el *Speculum* fueran cayendo en desuso hasta su desaparición y junto con ella la iconografía de Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

Prefiguras y temas afines

Agustín de Hipona en *La Ciudad de Dios* menciona: “*las cosas que se dicen de Salomón convienen únicamente a Cristo, y de tal manera, que en cuanto en este vemos figurado lo hallamos en Cristo realizado*”⁸. No sólo Salomón es visto como la prefiguración de Cristo, sino que Betsabé también aparece como la prefiguración de la Virgen María. Igual que Betsabé dio vida a Salomón, la Virgen María dio vida a Cristo. Cristo realizó su primer milagro en las Bodas de Caná cuando transformó los seis cántaros de agua en vino a petición de su madre; Betsabé consiguió que su hijo Salomón accediera al trono de su padre David gracias a su intercesión⁹. Por lo tanto, la función de intercesora de Betsabé por su hijo se verá como la prefiguración de la Virgen María como intercesora de toda la Humanidad. También el momento en el que Salomón sienta a su madre a su derecha será visto como la prefiguración de la Coronación de la Virgen María por su hijo Cristo. Textualmente esta relación tendrá un eco en el verso 10 del salmo 44: “*Hijas de reyes a tu encuentro salen, a tu diestra está la reina, ornada de oro de ‘Ofir’*”¹⁰. Éste verso sería la inspiración de un poema de Adam de Saint-Victor escrito a principios del siglo XII donde relaciona a Betsabé con “la reina a la diestra”:

*“Bersabee sublimatur
Sedis consors regiae
Haec regi varietate
Vestis astat deauratae
Sicut regum filiae”*¹¹.

El primer sermón atribuido a Hildebert de Tours (+1133), dedicado a la Asunción de la Virgen María, basándose en el salmo 44, explica que Salomón al invitar a su madre a sentarse en el trono a su lado sería igual que Cristo coronando a su Madre en los cielos¹².

*“Si enim Salomon matri ad se venienti pro petitione Adoniae,
thronum sibi collateralem stravit, probabilius est [Christum]
matrem statuisset ad dexteram secundum illud: ‘Astitit Regina a
dextris tuis (Sal. XLIV, 10)’. Et sicut in die Ascensionis Domini:
Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis (Sal. CLX, 1)”*¹³.

⁸ AGUSTÍN DE HIPONA (2006): XVII, 9. En este capítulo, Agustín de Hipona también indica que Cristo es descendiente de David a través de su madre, la Virgen María.

⁹ SAULNIER-PERNUIT, Lydwine (1993): pp. 94-95.

¹⁰ El salmo 44 también puede aparecer numerado como 45, ya que a pesar de que en su composición final la redacción definitiva contiene 150 composiciones, la enumeración del texto masorético difiere de la del texto griego. Este último cuenta los salmos 9-10 y 114-115 como un solo salmo y divide el salmo 110 y 147 en dos. Ver CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): pp. 604-605, para una explicación más completa.

¹¹ MITTET, E. y AUBRY, P. (1900): pp. 180-181, citado por VERDIER, Phillippe (1980): p. 106. La traducción de este texto es la siguiente: “Betsabé tras haber sido entronizada en el trono real, debido a la inconstancia del rey, aparece con ropajes de oro, como las hijas de un rey”.

¹² VERDIER, Philippe (1980): p. 104.

¹³ *Patrologiae Latinae, Tomus 171. Venerabilis Hildeberti Primo Cenomanensis episcopo deinde Turonensis archiepiscopi* (1990): pp. 630-631. La traducción del texto sería: “Si Salomón colocó a su madre a su derecha de

Según esta exégesis, los teólogos medievales, basándose en estos textos, podían demostrar que la venida de Cristo formaba parte de un plan divino mucho antes de su llegada a la Tierra y que, aún sin saberlo, ya le deseaban todos los gentiles.

El tema aún más importante que también es considerado como prefiguración de la Coronación de la Virgen María es el de Esther coronada por Asuero.

Selección de obras

- Bestabé sentada a la derecha de Salomón. *Sacra Parallela*, siglo IX, Siria. París, BnF, Ms. Parisinus Graecus 923, fol. 87r.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Biblia de Lothian*, ca. 1220, Oxford, Inglaterra. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 791, fol. 93r.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, s. XIV, Bolonia (Italia). París, BnF, Ms. Arsenal 593, fol. 30v.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, siglo XIV, Alemania. Kremsmüster (Alemania), monasterio benedictino, Codex cremifanensis 243, fol. 42r.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Biblia Pauperum*, ca. 1310-1320, St. Florian (Austria). Austria, Oberösterreich, Stiftsbibliothek, Cod. III 207, fol. 9v.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Biblia Pauperum*, s. XIV, Salzburgo (Austria). Salzburgo, Monasterio Benedictino de San Padro, Codex VII, 43 a, fol. 144r.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, s. XV, Basilea (Suiza). París, BnF, Ms. Latin 512, fol. 38r.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, mediados del s. XV, Francia. París, BnF, Ms. Français 188, fol. 41r.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, c. 1450, Brujas (Bélgica). Chicago, Newberry Library, Ms. 40, fol. 37r.
- *Biblia Pauperum*, c. 1450-1455, Amiens (Francia). La Haya, Museum Meermanno Westreenianum, KB, 10 A 15, fol. 37v.
- Betsabé sentada a la derecha de Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, 1461, Hainaut (Bélgica). Lyon, Bibliothèq̃ue municipale, Ms. 0245, fol. 156r.

Bibliografía

ACKERMAN, Susan (1993): "The Queen Mother and the Cult in Ancient Israel", *Journal of Biblical Literature*, vol. 112, nº 3, pp. 385-401.

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>

acuerdo a esto "la reina se sentó a tu derecha (Sal, XLIV, 10)", así pues que se sepa en el día de la Ascensión del Señor: "El Señor dijo, mi Señor, siéntate a mi derecha (Sal. CLX, 1)."

- AGUSTÍN DE HIPONA (2006): *De Civitate Dei*. Homo Legens, Madrid.
- BRONNER, Leila Leah (2004): *Stories of Biblical Mothers: Maternal Power in the Hebrew Bible*. University Press of America, Nueva York.
- CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- BROWN, Michelle P. (1994): *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. J. Paul Getty Museum – The British Library, Malibu.
- MISSET, Eduard; AUBRY, Pierre (1900): *Les proses d'Adam de Saint-Victor. Texte et Musique*. H. Welter, París. Disponible en línea: <http://archive.org/details/lesprosesadamd00aubrgoog>
- NEUMÜLLER, Willibrord (1998): *Speculum Humanae Salvationis*. Casariego, Madrid.
- Patrologiae Latinae, Tomus 171. Venerabilis Hideberti Primo Cenomanensis episcopi deinde Turonensis archiepiscopi* (1990), edición de J.J. Bourassé y J.P. Migne. Brepols, Turnhout.
- RÉAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento* (1ª ed., 1955-1959). Ediciones del Serbal, Barcelona, vol. 1.
- SAULNIER-PERNUIT, Lydwine (1993): *Les Trois Couronnements: Tapisserie du Trésor de la Cathédrale de Sens*. Mame, Bélgica
- RUDLOFF STANTON, Ann (1995): “From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter”. En: TAYLOR, Jane H. M.; SMITH, Lesley (coords.): *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*. The British Library – University of Toronto Press, Londres – Toronto.
- VERDIER, Phillipe (1980): *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Institut d'Études Médiévales Albert-Le-Grand, Montréal.
- WEITZMANN, Kurt (1979): *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923*. Princeton University Press, Princeton.
- WILSON, Adrian; LANCASTER, Joyce (1984): *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*. The University of California Press, Berkeley.



Betsabé sentada a la diestra de Salomón (escena izquierda del registro inferior).

Biblia de Lothian, ca. 1220, Oxford, Inglaterra. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 791, fol. 93r.

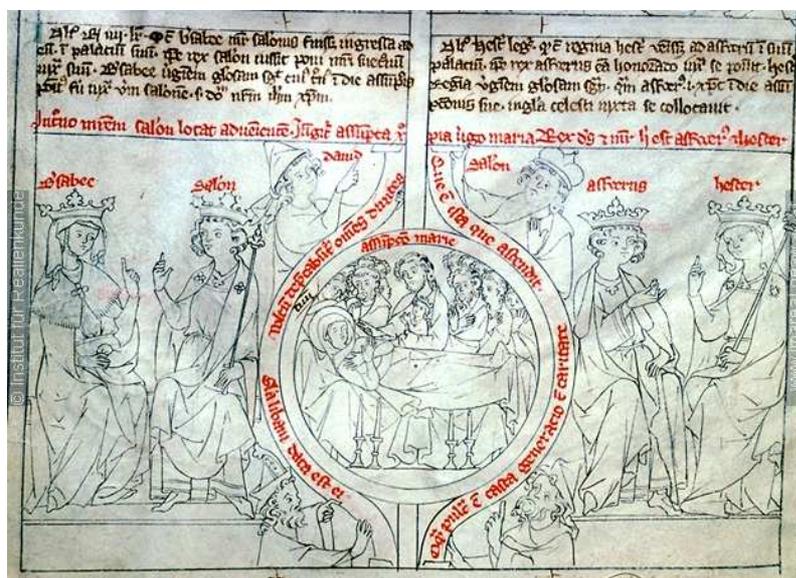
http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenname=m791.093ra.jpg&page=ICA000128816
[captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón (escena derecha).

Speculum Humanae Salvationis, s. XIV, Bolonia (Italia). París, BnF, Ms. Arsenal 593, fol. 30v.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-07907149&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> [captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón (escena izquierda).

Biblia Pauperum, ca. 1310-1320, St. Florian (Austria). Austria, Oberösterreich, Stiftsbibliothek, Cod. III 207, fol. 9v.

<http://tarvos.imareal.oew.ac.at/server/images/7005938.JPG> [captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón (escena izquierda del registro inferior).

Biblia Pauperum, s. XIV, Salzburgo (Austria). Salzburgo, Monasterio Benedictino de San Pedro, Codex VII, 43 a, fol. 144r.

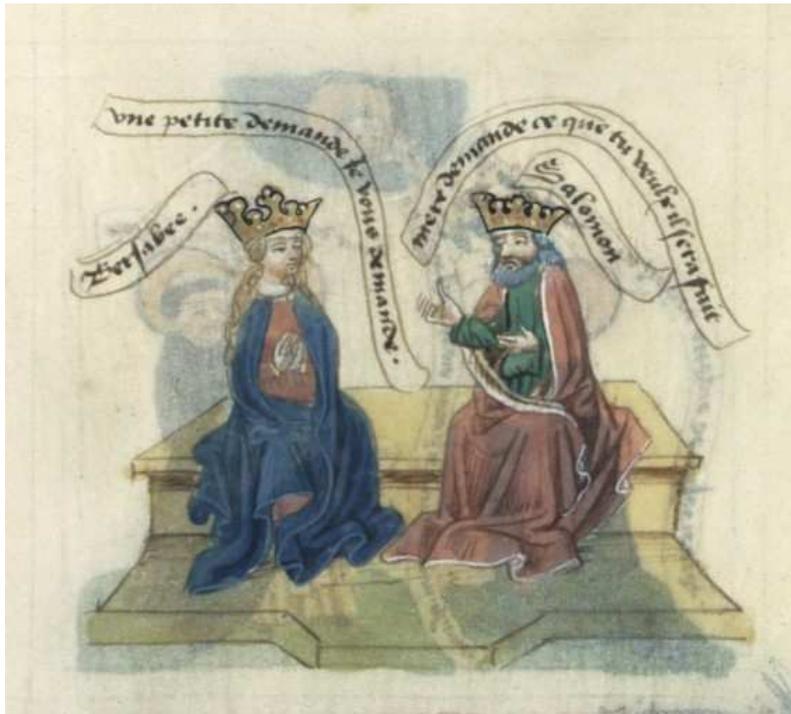
<http://diglib.hab.de/mss/35a-helmst/000021.jpg>
[captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón (escena derecha).

Speculum Humanae Salvationis, s. XV, Basilea (Suiza). París, BnF, Ms. Latin 512, fol. 38r.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=7846506&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B>
[captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón.

Speculum Humanae Salvationis, mediados del s. XV, Francia. Paris, BnF, Ms. Français 188, fol. 41r.

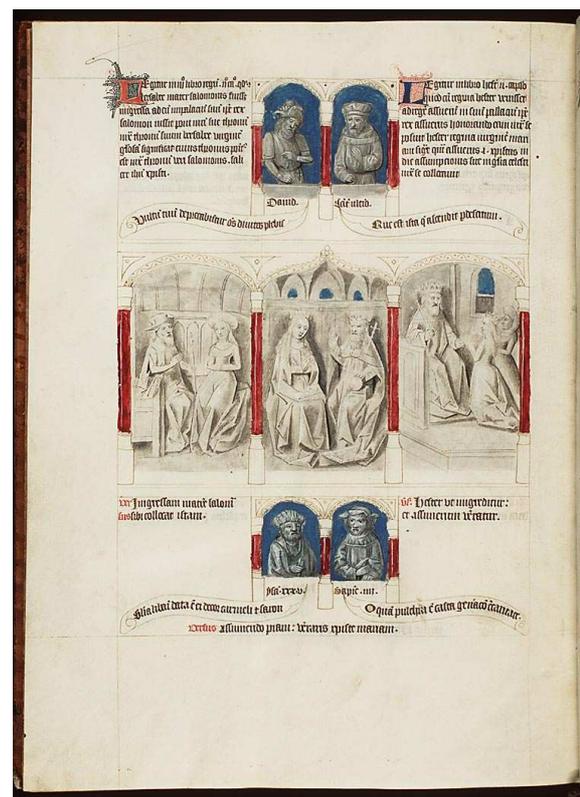
<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100226&E=JPEG&Deb=145&Fin=145&Param=C>
[captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón.

Biblia Pauperum, c. 1450-1455, Amiens (Francia). La Haya, Museum Meermanno Westreenianum, KB, 10 A 15, fol. 37v.

http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10c23_040r_min_2.jpg [captura 20/11/2010]



Betsabé sentada a la diestra de Salomón.

Speculum Humanae Salvationis, 1461, Hainaut (Bélgica). Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 0245, fol. 156r.

http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10a15_037v.jpg
[captura 20/11/2010]

LA CRUCIFIXIÓN

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Resumen: La crucifixión, escenificación emblemática, es el tema principal del Cristianismo donde se muestra a Cristo crucificado. Durante la Alta Edad Media se representa vivo y a partir de la Baja Edad Media muerto.

Palabras clave: Crucifixión; Cristo en la cruz; Crucificado

Abstract: The Crucifixion is the main theme of Christianity which shows Christ crucified. During the High Middle Ages, Christ is represented alive, but from the Middle Ages, Christ is represented dead on the cross.

Keywords: Crucifixion; Christ on the cross; Crucified

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Cristo clavado en la cruz no evoca únicamente su sacrificio, sino que es el emblema de la redención y salvación del género humano. Pero su plasmación iconográfica ha variado sustancialmente a través de los siglos en función de las doctrinas teológicas vigentes y de la piedad popular¹.

Durante los primeros siglos del cristianismo la crucifixión fue evitada por considerarse este tipo de muerte el castigo infligido a los peores malhechores. Por esta razón, se evocaba por símbolos, como el cordero, o mediante la representación de la cruz *gemmata* aludiendo al triunfo de Jesucristo sobre la muerte.

La cruz en forma de *Tau* se compone de dos travesaños de madera: *stipes* y *patibulum*. En la parte superior del vertical –*stipes*– se dispone el *titulus* con la inscripción INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*)². Las cruces pueden ser de brazos rectos o patadas, las cuales, a su vez, serán potenciadas o flordelisadas. Asimismo, los maderos de la cruz comúnmente son escuadrados, aunque en algunos casos pueden emular troncos de árbol no descortezados.

Al pie de la cruz es habitual que se incluya una calavera que se identifica con Adán³, el cual según la leyenda habría sido sepultado en el Gólgota (en arameo calavera), en el mismo lugar donde se erigió la cruz de Jesús. El cráneo de Adán afloró a la superficie porque cuando Cristo expiró “*la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron*” (Mt. 27, 52). Aunque el evangelista no menciona al primer hombre, su inclusión es una invención de los teólogos para establecer una

¹ VILADESAU, Richard (2006), analiza diferentes himnos y textos teológicos que incorporan variaciones sobre el significado del tema.

² THOBY, Paul (1959): p. 7.

³ RÉAU, Louis (1996): pp. 508-510.

relación entre el pecado original y la muerte redentora de Cristo, lo que dio lugar a la leyenda según la cual, cuando el primer hombre fue enterrado se le metió en la boca una semilla del árbol de la Ciencia, del cual se hicieron los maderos de la cruz, que fue plantada en el mismo lugar donde había sido inhumado. La calavera puede sustituirse por la imagen de Adán saliendo de su tumba, como sucede en el crucifijo románico de marfil de Fernando I y Doña Sancha (Museo Arqueológico Nacional, Madrid). Este detalle iconográfico se hizo usual en las cruces de orfebrería del periodo gótico⁴.

Hasta el siglo XI se representó a Cristo vivo, erguido, con los ojos abiertos y actitud serena. A partir de entonces, y hasta finales de la Edad Media, el Crucificado se muestra muerto, con los ojos cerrados, la cabeza caída hacia la derecha y la rigidez de su cuerpo, adaptado hasta entonces a la forma de la cruz, irá adoptando una postura más natural donde los brazos comienzan a inclinarse ante el peso de su cuerpo, que se desploma y flexiona al caer inerte⁵.

A partir del siglo XIII, la forma de suspenderse en la cruz será por medio de tres clavos, al ser taladrados los dos pies, dispuestos uno sobre otro, por uno; pero con anterioridad se representó al Crucificado con cuatro clavos, al sujetarse independientemente cada uno de ellos en el *subpedaneum* en el que descansan.

En las primeras imágenes, Jesús cubre su cuerpo únicamente con un paño de pureza –*subligaculum* o *perizonium*–. Los evangelios canónicos mencionan que sus vestidos se sortearon entre los soldados⁶, pero no dan más detalles sobre como fue la exposición de su cuerpo en la cruz, aunque el evangelio apócrifo de Nicodemo dice que “le ciñeron un lienzo” cuando le despojaron de sus vestiduras⁷. Sin embargo, hay representaciones tempranas, como en el *Evangelario de Rabula* (Biblioteca Laurenciana, Florencia), donde cubre su cuerpo con una túnica –*colobium*–, ya sin mangas o con manga larga. La costumbre de cubrir su cuerpo continuó durante la Alta Edad Media. De este modo visten los Cristos en majestad, como ejemplifica la *Maestá Batlló* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona).

El *perizonium* varía en tamaño y tipología en los distintos periodos artísticos. En las primeras representaciones puede llegar a ser un estrecho ceñidor –*subligaculum*–, como en las *Puertas de Santa Sabina* de Roma y en un cofre de marfil del siglo V del British Museum de Londres⁸, para pasar después a ser un faldón, hasta las rodillas las más de las veces en los ejemplos más tempranos, con tendencia a ir acortándose. Pueden estar realizados en tejidos que caen en pliegues rígidos y verticales, o en otros más finos que se adaptan a la anatomía y en algún caso únicamente la velan.

Habitualmente la cabeza del Crucificado se enmarca por un nimbo, que acostumbra a ser crucífero. Como manifestación de su majestad y triunfo sobre la muerte puede portar corona real; y será a partir del siglo XII cuando se le ciñe en la frente una corona de espinas⁹.

⁴ Véase, entre otras, la cruz de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas, nº inv. CE00577. <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

⁵ La imagen de Cristo muerto sigue el Evangelio de San Mateo y está en relación con la nueva sensibilidad y el misticismo del Gótico: RÉAU, Louis (1996): pp. 497-498.

⁶ Mt. 27, 35; Mc., 15, 24; Lc., 23, 34; Jn., 19, 23-24.

⁷ *Evangelio de Nicodemo*, cap. X, 1.

⁸ THOBY, Paul (1959): lam. IV, nº 9.

⁹ THOBY, Paul (1959): p. 9. JACOBO DE LA VORÁGINE (s. XIII) (ed. 1982): p. 220 afirma que estaba tejida de juncos marinos de púas duras y afiladas como dardos.

No es extraño que desde el siglo VI se dispongan a ambos lados de la cruz las representaciones del sol, a la derecha, y la luna, a la izquierda; ya en su forma astral o antropomórfica. Su lectura simbólica parece hacer una referencia a la eternidad, aunque se han dado diversas interpretaciones literario-teológicas¹⁰.

También pueden representarse ángeles revoloteando; bien turiferarios, portando los instrumentos de la Pasión, con cálices recogiendo la sangre que mana de las llagas de Jesús o expresando su pesar ante la muerte del Salvador.

En las crucifixiones anteriores al siglo XIII a los lados de la cruz se disponen a la derecha la Virgen y san Juan a la izquierda. Pero este grupo puede incrementarse con María Magdalena a los pies de la cruz. A partir del Gótico el tema adquiere un tratamiento escenográfico y descriptivo donde se introducen curiosidades iconográficas inspiradas en la literatura mística¹¹ y retomadas en el teatro litúrgico, completándose con las santas mujeres junto a otros discípulos, los soldados repartiéndose las vestiduras¹², Longinos con la lanza y Estefatón con la esponja empapada de vinagre¹³, los dos ladrones, diferenciados por sus fisonomías y actitudes, donde se puede incorporar un ángel a recoger el alma del bueno y un demonio el del malo¹⁴, incluso las representaciones de la Iglesia y la Sinagoga¹⁵.

A partir de lo dicho, unas representaciones de la Crucifixión son más devocionales, centrándose, sobre todo, en la figura del Crucificado, mientras otras tienen un carácter más narrativo, incluyendo grupos de figuras y elementos que también contribuyen en la carga emotiva.

Fuentes escritas

La escena de la crucifixión es descrita por los cuatro evangelistas y a partir de los textos canónicos se puede realizar toda la lectura iconográfica: Mt. 27, 32-56; Mc. 15, 22-41; Lc. 23, 33-49; Jn. 19, 17-37.

Los evangelios apócrifos aportan algunos aspectos narrativos que permitieron hacer más descriptiva la escena de la Crucifixión. Así, en el *Evangelio de Nicodemo* se da nombre a los ladrones y al soldado que le hirió en el costado (capítulo X, 5 y 7): “*Y un soldado, llamado Longinos, tomando una lanza, le perforó el costado, del cual salió sangre y agua*”... “*Y uno de los ladrones que estaban crucificados, Gestas, dijo a Jesús: si eres el Cristo, librate y libértanos a nosotros. Mas Dimas lo reprendió, diciéndole: ¿No temes a Dios tú, que eres de aquellos sobre los cuales ha recaído la condena? Nosotros recibimos el castigo justo de lo que hemos cometido, pero él no ha hecho ningún mal. Y, una vez hubo censurado a su compañero, exclamó, dirigiéndose a Jesús: Acuérdate de mí, señor en tu reino. Y Jesús le respondió: En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso*”.

La literatura mística escenifica el martirio de modo que permite introducir detalles iconográficos que enriquecen el relato:

¹⁰ Véanse MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María; LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel (2004); THOBY, Paul (1959): pp. 29-31, y RÉAU, Louis (1996): pp. 505-507.

¹¹ RÉAU, Louis (1996): pp. 518-521.

¹² RÉAU, Louis (1996): pp. 517-518.

¹³ RÉAU, Louis (1996): pp. 514-517.

¹⁴ RÉAU, Louis (1996): pp. 513-514.

¹⁵ RÉAU, Louis (1996): pp. 507-508. Véase el artículo de Francisco de Asís García García que se publicará en el vol. V, nº 9 (2013) de esta misma revista dedicado al tema *Iglesia versus Sinagoga*.

- *“Aquella cabeza, ante la cual se sobrecogían los espíritus angélicos, fue punzada por gran cantidad de espinas... sus pies, que santificaban y convertían en objeto de veneración los escabeles en que se apoyaban, fueron atravesados por los clavos que le sujetaban a la cruz; sus manos, que formaron el cielo, quedaron extendidas sobre el madero y clavadas a él; su cuerpo fue azotado, y su costado atravesado por una lanza. ¿Para qué seguir?. No le quedó más miembro utilizable que la lengua para poder orar por los pecadores y recomendar a su discípulo que cuidara de su Madre”.* San Bernardo, *Homilias sobre el Evangelio “Missus est”* (1120)¹⁶.
- *“Estaba coronado de espinas. La sangre le corría por los ojos, orejas y barba; tenía las mandíbulas distendidas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre hundido le tocaba la espalda como si ya no tuviese intestinos”.* Santa Brígida de Suecia, *Revelaciones*, IV, cap. 70.
- *“Alabada seáis, Señora mía Virgen María, que con amargo dolor visteis a vuestro Hijo pendiente en la cruz, lívido desde el extremo de la cabeza hasta la planta de los pies, rubricado con su propia sangre y tan cruelmente muerto; y con suma amargura mirasteis traspasados sus pies y manos, y su glorioso costado, y todo su cuerpo destrozado sin ninguna misericordia”.* Santa Brígida de Suecia, *Revelaciones*, XII, oración primera.

Otras fuentes

La dramatización de la muerte de Cristo en la cruz encuentra en el teatro sacro y los Misterios medievales una rica imaginería, cuya carga dramática y escenificación se adecuaron y adaptaron a las exigencias plásticas requeridas.

Extensión geográfica y cronológica¹⁷

La Crucifixión ha sido representada durante toda la Edad Media, aunque en cada periodo se ha acomodado a una tipología acorde a los ideales teológicos y espirituales de la época.

En el siglo III empezó a representarse en placas funerarias la cruz como símbolo cristiano, aunque muchas veces disimulada. También empezó a representarse la crucifixión en joyas usadas por cristianos, entre las que es significativo el anillo con cornalina conservado en el British Museum de Londres fechada en el siglo IV, donde se muestra una de las primeras personificaciones del tema¹⁸.

Las primeras imágenes monumentales con el Crucificado en la cruz datan del siglo V. Pero en éstas, Cristo, con rostro imberbe, se presenta más como un orante acomodándose a la forma del instrumento de su martirio, porque se dispone de pie, como podemos ver en las puertas de Santa Sabina de Roma.

Es en las imágenes de Siria donde el tema se plantea de forma más realista, como se puede constatar en el evangeliario de Rabula, con Cristo barbado y de largo cabello, vivo y no sufriente, clavado en la cruz. Esta tipología reaparece en Roma en los siglos VII y VIII, posiblemente de la mano de monjes bizantinos que escaparon de la furia iconoclasta.

¹⁶ JACOBO DE LA VORÁGINE (s. XIII) (ed. 1982): p. 219.

¹⁷ Para un completo recorrido geográfico y cronológico, véanse THOBY, Paul (1959); SCHILLER, Gertrud (1972): pp. 89-158, y VILADESAU, Richard (2006).

¹⁸ <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/styles/late-antique/newtestament.htm> [consultado 30/12/2010]. Véase THOBY, Paul (1959): pp. 18-20.

En Bizancio la Crucifixión simboliza la realidad de la encarnación de Cristo. De acuerdo a la *Hermeneia*, a ambos lados de Cristo se disponen la Virgen y San Juan, otorgando al conjunto un sentido devocional de elevada espiritualidad.

A partir de las imágenes bizantinas, en las obras carolingias y otomanas al tema se le van añadiendo elementos que hacen más compleja y escenográfica su iconografía.

En el Románico son los Cristos vivos y en majestad los que muestran al fiel su triunfo sobre la muerte y durante los siglos del Gótico, la humanidad de Cristo se manifiesta en la cruz, donde se muestra con mayor realismo y será acompañado por personajes que se duelen de tan gran pérdida mediante gestos de lo más expresivos.

Soportes y técnicas

Como corresponde al tema esencial de la iconografía cristiana, la Crucifixión se ha representado en todos los soportes y todas las técnicas artísticas.

Precedentes, transformaciones y proyección

El *ankh* egipcio, símbolo de la vida, es uno de los precedentes más claros en el mundo antiguo.

Hasta el siglo III, en que el culto a la cruz se hace más manifiesto¹⁹, el ancla y la *tau* griega aluden a este instrumento de forma velada, como igualmente sucede con el Crismón.

Como ya se ha dicho, cuando aparece su representación, será con un significado salvífico por las connotaciones negativas que tenía este castigo en la sociedad romana; así en los mosaicos del ábside de la iglesia de Santa Pudenciana en Roma, la cruz *gemmata* está flanqueada por el Tetramorfos como símbolo de triunfo y proclamando la presencia de Cristo redentor en la Jerusalén celestial. Solo se convertirá en el símbolo del martirio de Jesucristo una vez se haya olvidado su identificación con la muerte cruel e ignominiosa aplicada a los malhechores²⁰.

En su proyección, la cruz y el Crucificado irán evolucionando en un tono narrativo que permite al fiel reconocer el mensaje religioso difundido desde la Iglesia.

Prefiguradas y temas afines

Las prefiguraciones de Cristo en la cruz en el Antiguo Testamento son Abel, asesinado por su hermano Caín, la serpiente de bronce que Moisés hizo elevar sobre una pértiga, la fuente de agua viva que brotó de la roca golpeada por Moisés, el racimo de uvas de la Tierra Prometida e Isaac, al cual Abraham iba a inmolar en sacrificio²¹.

Uno de los símbolos más claros de Cristo en la Crucifixión es la imagen del cordero místico o apocalíptico, como víctima propiciatoria, nimbado y con la banderola de triunfo entre sus patas. Puede ocupar el cuadrón de la cruz sustituyendo la imagen humana, aunque también puede coincidir con ésta ocupando el reverso, como a menudo sucede en las cruces de altar y procesionales.

¹⁹ THOBY, Paul (1959): pp. 11-17.

²⁰ VILADESAU, Richard (2006): pp. 7-12.

²¹ RÉAU, Louis (1996): p. 505.

Es evidente la relación de la Crucifixión con otros temas pasionarios, donde la cruz está presente, como en el Descendimiento o el Llanto ante Cristo muerto. En el Descendimiento de Benedetto Antelami (catedral de Parma), datado en 1178, el Crucificado está siendo desclavado pero todavía se mantiene sujeto a la cruz por una de sus manos y los pies; y la misma composición se mantiene en otros grupos escultóricos como el del monasterio de Sant Joan de les Abadeses (Gerona), fechado hacia 1250.

Selección de obras²²

- *Crucifixión*. Puerta de la iglesia de Santa Sabina, Roma (Italia), siglo V, talla en madera.
- *Crucifixión y ahorcamiento de Judas*. Panel de una arqueta, siglo V, Roma (Italia), talla en marfil. Londres, British Museum.
- *Crucifixión. Evangelario de Rabula*, 586, Siria, pintura sobre pergamino. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Cod. Plut I, 56, fol. 13.
- *Crucifixión*. Iglesia de Santa María la Antigua, Roma (Italia), 741-752, pintura al fresco.
- *Estauroteca*, finales del s. VIII - comienzos del s. IX, Constantinopla, esmalte alveolado sobre metal. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- *Crucifixión y Natividad*, siglos IX-X, Francia, talla en marfil. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.
- *Cruz de Gero*, siglo X, escultura en madera policromada, catedral de Colonia (Alemania).
- *Cruz de Muiredach*, siglo X, talla en piedra, Monasterboice (Irlanda).
- *Crucifixión*. Placa de encuadernación, finales del siglo X, comienzos del siglo XI, Renania, talla en marfil. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes & Hotel de Cluny.
- *Maestá Batlló*, mediados del siglo XII, escultura en madera policromada. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- *Crucifixión*, taller de los Berlinghieri, ca. 1220, pintura sobre tabla. Lucca, Pinacoteca Civica.
- *Crucifixión. Salterio de Evesham*, 1250, pintura sobre pergamino, Londres, British Library, Ms. Add. 44874, fol. 6.
- *Crucifixión. Salterio Bonmont*, ca. 1260, Rhin superior, pintura sobre pergamino. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 15v.
- Giotto, *Crucifixión*, ca. 1310, pintura al fresco. Padua, Capilla Scrovegni.
- *Crucifixión y Resurrección*, tapiz de la serie de la Pasión, taller de Arrás, primera mitad del s. XV, tapicería en lana. Zaragoza, Museo de Tapices de la Seo.
- Matthias Grünewald, *Crucifixión*, ca. 1511-1520, óleo sobre tabla. Washington, National Gallery.

²² Repertorios de imágenes de la Crucifixión se pueden ver en THOBY, Paul (1959); SCHILLER, Gertrud (1972), y en las páginas web *The Web Gallery of Art* y *Artcyclopedia*.

Bibliografía

COATSWORTH, Elizabeth (1979): *The Iconography of the Crucifixion in Pre-Conquest Sculpture in England*. University of Durham, Durham.

DILLISTONE, Frederick William (1944): *The Significance of the Cross*. Westminster, Filadelfia

FRANCO MATA, Ángela (2002): “‘Crucifixus Dolorosus’. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, nº 1, pp. 13-39. Disponible en línea: <http://www.usc.es/arte/quintana/quintana1/franco.pdf>

FRANCOVICH, Géza de (1938): “L’origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso”, *Kunstgeschilchlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, nº 2, pp. 143-261.

GÓMEZ GARCÍA, Carmen (2007): *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://eprints.ucm.es/7511/>

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*. Tesis Doctoral, UNED. Disponible en línea: <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/Pdf/Tesis.pdf>

GUÉNON, René (2003): *El simbolismo de la cruz*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.

HASTING, Julia (2005): *La crucifixión*. Phaidon, Londres.

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

MÂLE, Émile (1966) (1ª ed. 1922): *L’art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Âge*. Armand Colin, París.

MÂLE, Émile (1988) (1ª ed. 1898): *L’art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*. Armand Colin, París.

MÂLE, Emile (1995) (1ª ed. 1908): *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Armand Colin, París.

MARTÍNEZ OTERO, Luis Miguel (1993): *La cruz*. Obelisco, Barcelona.

MARTINO, Ernesto de (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Boringhieri, Turín.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María; LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel (2004): “Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz”, *Laboratorio de Arte*, nº 17, pp. 73-92.

PARKER, Elizabeth C.; LITTLE, Charles T. (1994): *The Cloisters Cross, its Art and Meaning*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

RÉAU, Louis (1996) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento. Tomo I, Vol. 2*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (1991): “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, nº 7. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0716.html>

SCHILLER, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art*. Lund Humphries, Londres, vol 2.

THOBY, Paul (1959): *Le crucifix des origines au Concile du Trente. Étude iconographique*. Bellanger, Nantes.

TRENS, Manuel (1945): *El arte de la Pasión de Nuestro Señor: (siglos XIII al XVIII)*. Amigos de los Museos, Barcelona.

VILADESAU, Richard (2006): *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. Oxford University Press, Nueva York.

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.

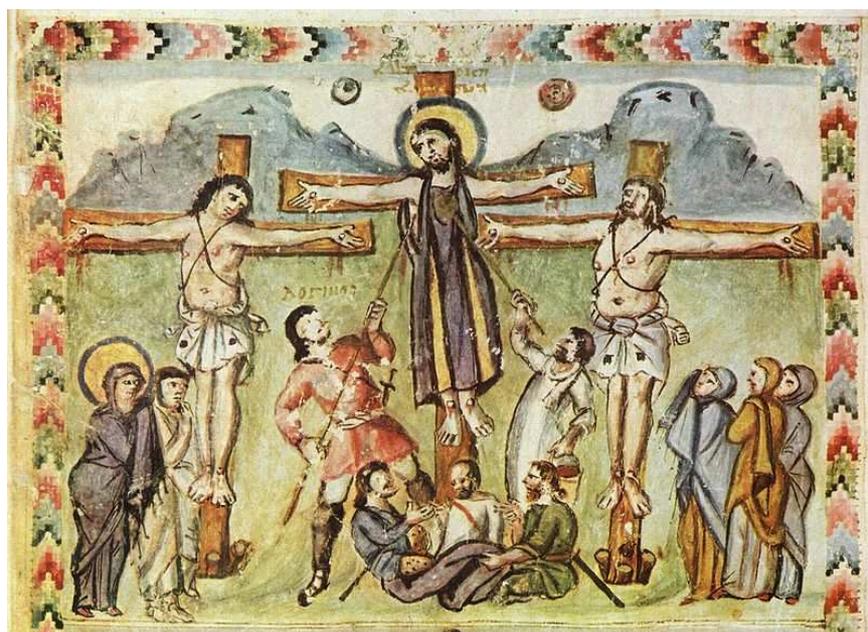


Crucifixión. Puerta de la iglesia de Santa Sabina, Roma (Italia), siglo V, talla en madera.

<http://www.flickr.com/photos/paullew/5148130944/> [captura 20/11/2010]

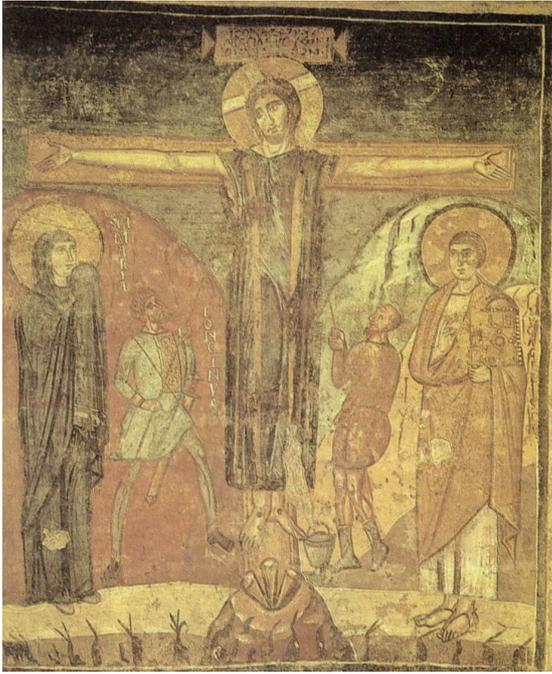
Crucifixión y ahorcamiento de Judas. Panel de una arqueta, siglo V, Roma (Italia), talla en marfil. Londres, British Museum.

http://1.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/Ssf5w2_kyzI/AAAAAAAAADvI/kPmqzL8PKDA/s1600/crucifixion-earliest-narrative-rep-ivory-casket-420-30-rome-brit-museum.jpg [captura 20/11/2010]



Crucifixión. Evangelionario de Rabula, 586, Siria, pintura sobre pergamino. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Cod. Plut I, 56, fol. 13.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_des_Rabula-Evangeliums_002.jpg [captura 20/11/2010]



Crucifixión. Santa María la Antigua, Roma, (Italia), 741-752, pintura al fresco.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_maria_antigua,_roma,_crocefissione,_effresco,_741-752.jpg
[captura 20/11/2010]



Estauroteca, finales del s. VIII - comienzos del s. IX, Constantinopla, esmalte alveolado sobre metal. Nueva York, The Metropolitan Museum.

http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_17.190.715ab.jpg
[captura 20/11/2010]



Crucifixión y Natividad, siglos IX-X, Francia, talla en marfil. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

http://www.flg.es/html/Obras_1/Plaquetademarfil_conlaCrucifixionyelNacimientoodeJesus_1578.htm
[captura 20/11/2010]



Cruz de Gero, siglo X, escultura en madera policromada, catedral de Colonia (Alemania).

http://2.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/SsdMQCuk_KI/AAAAAAADu4/z8y99dKwKfl/s1600-h/Gero+Cross%3B+c970.jpg
[captura 20/11/2010]



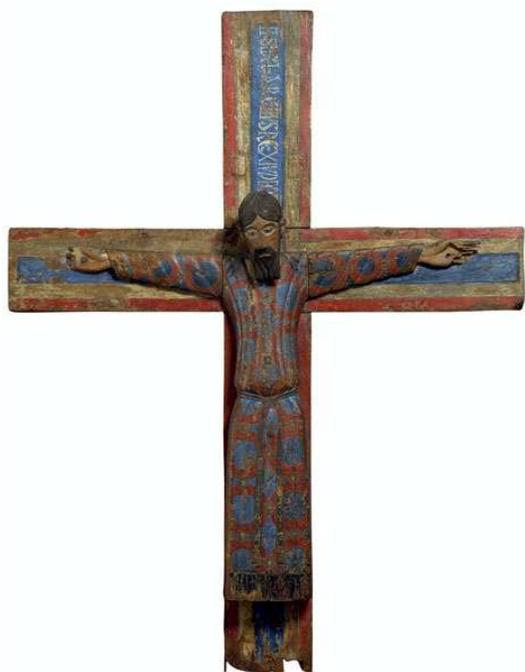
Cruz de Muiredach, siglo X, talla en piedra, Monasterboice (Irlanda).

<http://www.flickr.com/photos/13877445@N06/3695325907/>
[captura 20/11/2010]



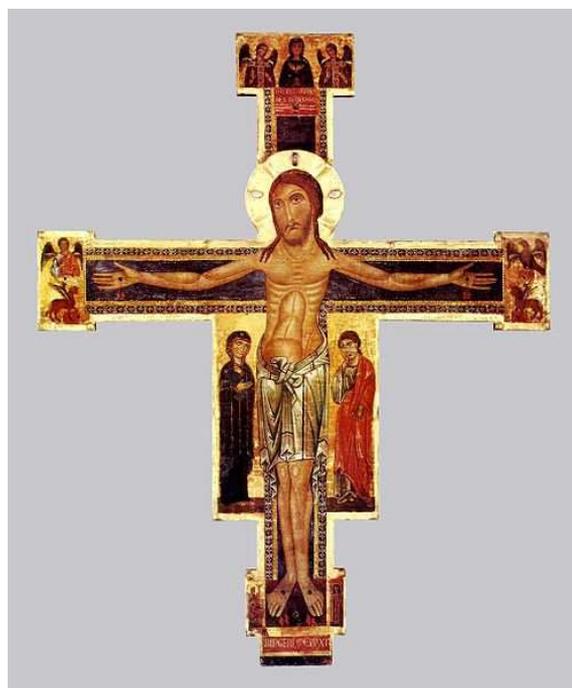
Crucifixión, placa de encuadernación, finales del s. X - comienzos del s. XI, Renania, talla en marfil. París, Musée National du Moyen Âge – Thermes & Hotel de Cluny.

http://www.musee-moyenage.fr/esp/pages/page_id18285_u112.htm
[captura 20/11/2010]



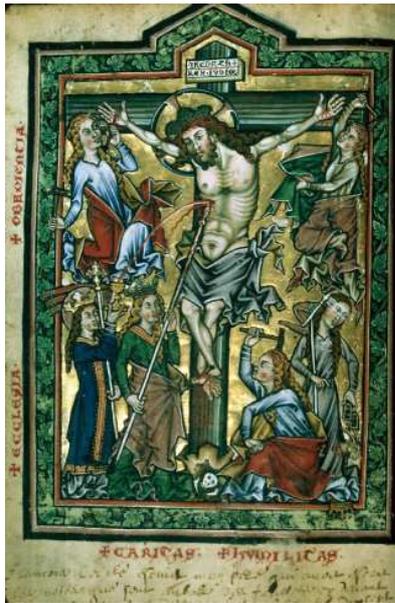
Maestà Batlló, mediados del siglo XII, escultura en madera policromada. Barcelona, MNAC.

http://art.mnac.cat/image_big.html?id=015937-000
[captura 20/11/2010]



Crucifixión, taller de los Berlinghieri, ca. 1220, pintura sobre tabla. Lucca, Pinacoteca Civica.

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Berlinghiero_Berlinghieri_001.jpg [captura 20/11/2010]



► **Crucifixión. Salterio de Evesham, 1250, pintura sobre pergamino, Londres, British Library, Ms. Add. 44874, fol. 6.**

<http://www.artfund.org/assets/image/artwork/enlarged/0999.jpg> [captura 20/11/2010]

◄ **Crucifixión. Salterio Bonmont, ca. 1260, Rhin superior, pintura sobre pergamino. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, fol. 15v.**

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/1RHT_083238-p.jpg [captura 20/11/2010]

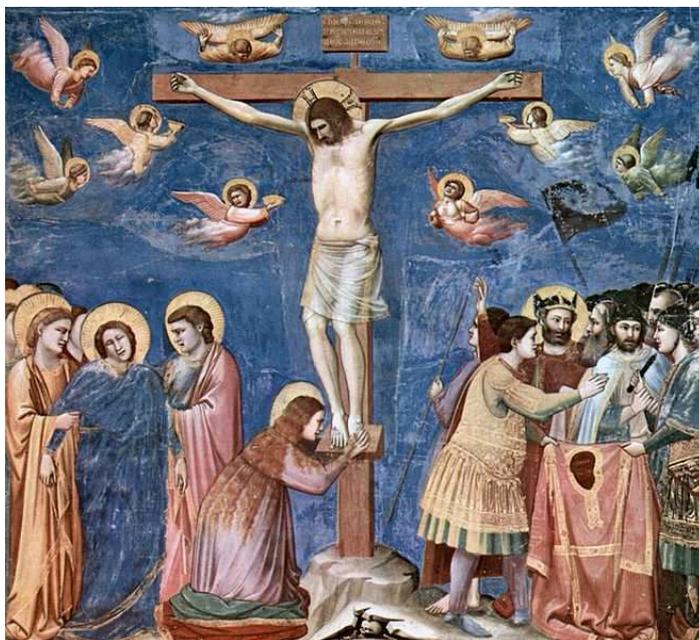


◄ **Giotto, Crucifixión, ca. 1310, pintura al fresco. Padua, Capilla Scrovegni.**

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giotto_Crucifixion.jpg [captura 20/11/2010]

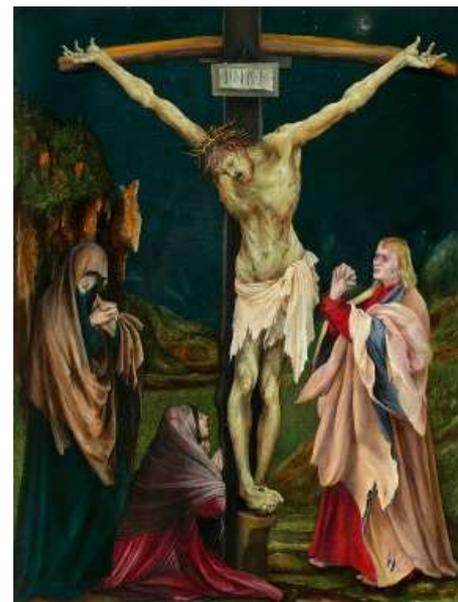
▼ **Matthias Grünewald, Crucifixión, ca. 1511-1520, óleo sobre tabla. Washington, National Gallery.**

<http://www.nga.gov/image/a00004/a00004c8.jpg> [captura 20/11/2010]



▲ **Crucifixión y Resurrección, tapiz de la serie de la Pasión, taller de Arrás, primera mitad del s. XV, tapicería en lana. Zaragoza, Museo de Tapices de la Seo.**

<http://www.jdiezarnal.com/public/zarozacatedraltapices02.jpg> [captura 20/11/2010]



EL NACIMIENTO DE CRISTO

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: Aunque hay grandes divergencias en la manera de narrar la Natividad en función de las fuentes, en lo que la mayor parte de ellas coinciden es en que María y José habían viajado de Nazaret a Belén con objeto de empadronarse y que durante este viaje, que se produce de noche, la Virgen se pone de parto y, no teniendo mejores medios, tiene que dar a luz de modo casi improvisado, en medio del camino. El niño nacido es Cristo, el Mesías anunciado en el Antiguo Testamento. Serán unos pastores los primeros en recibir la noticia de manos de un ángel. Y será una corte angélica la primera en adorar al recién nacido. Después vendrán los Magos a rendirle tributo.

Las divergencias de los textos estriban fundamentalmente en el lugar exacto del nacimiento; en la presencia o no de comadronas, del hijo de José (Simeón), del buey y la mula, de la estrella en el cielo, etc.; y en la actitud de José y María antes, durante y después del parto.

Palabras clave: Ciclo de la Infancia; Iconografía Cristiana; Nacimiento de Cristo; Natividad; Navidad; Nuevo Testamento.

Abstract: Despite the differences among the Nativity sources, there are some points in common that can be described as follows: The Virgin Mary and Joseph travelled from Nazareth to Bethlehem to register. During the night travel, the Virgin started to show the signs of going into labour. Since they had no other choice, Mary gave birth to the child in improvised scarce circumstances, i.e. in the middle of the road to Bethlehem. The child was Jesus Christ or the announced Messiah of the Old Testament. Several shepherds were first informed by an angel of the good news. Then a court of angels adored the newborn. Finally the wise men arrived and paid tribute to him.

The sources did make differences concerning the exact place of the birth (cave or manger), the attendance of certain figures (midwives, Joseph, and his son Simon), the presence of the ox and the mule, the apparition of the star in the sky, the attitude of Joseph and Mary before, during, and after labour, etc. For more details see section *primary sources* and *other sources, non written sources*.

Keywords: Infancy Cycle; Christian Iconography; Birth of Christ; Nativity; Christmas; New Testament.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El Nacimiento de Cristo es uno de los temas más representados por el mundo cristiano medieval, así que las formas de representación y variaciones iconográficas son numerosísimas. Las figuras que nos ayudan a distinguirlo son la Virgen, José y el recién nacido, aunque su disposición, actitudes y ambientación admite múltiples variantes.

Generalmente se admite la existencia de dos grandes modos de representación, el oriental –o bizantino–¹ y el occidental. Las imágenes de influencia bizantina tienden a fundir,

¹ Conviene recordar aquí la fuerte influencia de la iconografía bizantina en la Italia medieval. Asimismo el arte italiano influye después en otras regiones de Europa, trasladando de este modo la iconografía bizantina.

bajo un entorno montañoso inspirado en la gruta subterránea de los apócrifos, una multitud de personajes y hechos extraídos de muy diversas fuentes: la Virgen, el Niño sobre el pesebre, el anuncio a los pastores, la adoración de los ángeles, la llegada de los Magos, José y las parteras, el astro en el cielo, el buey y la mula, el baño del recién nacido, etc. En cambio, en las obras de arte de influencia occidental se tiende a ubicar el nacimiento en un humilde establo, a veces en ruinas, y a centrar el foco de atención en la sagrada familia (María, José y el Niño), aunque sin prescindir totalmente de alguna que otra figura secundaria como los animales, los ángeles o los pastores. No obstante, las excepciones son casi más numerosas que la pauta general, contando con obras como el Retablo de Hohenfurth del Maestro Vissy Brod (Galería Nacional de Praga, ca. 1350) en que se funde la ambientación bizantina y la occidental, y aun situando a la Virgen bajo un techado humilde y a los animales pastando del pesebre, se incorpora también un suelo árido y pedregoso que parece evocar la gruta bizantina.

Por esto mismo, resulta más útil ir analizando uno a uno los elementos y figuras que suelen aparecer en la Natividad y sus posibles variantes. **La Virgen**, centro de la composición junto con el Niño, es una figura de difícil representación, ya que ha de reflejar a un mismo tiempo su naturaleza humana y el carácter sobrenatural del acontecimiento. En muchas imágenes aparece tumbada, de espaldas al Niño y con expresión melancólica (por ej. Salterio de Ingeburge, ca. 1200), lo que tradicionalmente se ha explicado como expresión del *parto con dolor* y de su *naturaleza humana*. Sin embargo cabría preguntarse si éste es un dolor físico, derivado del alumbramiento, o un dolor espiritual, vinculado a la futura muerte de Cristo en la cruz, que ya se presiente desde este instante. En otras obras, aunque recostada y melancólica, María acaricia su hijo (ej. Frontal de Aviá, ca. 1200), ayuda a colocarlo en el pesebre (ej. Capilla Scrovegni, Padua, Giotto, ca. 1300-1305), e inclusive lo amamanta (ej. Guillaume de Digulleville, Pèlerinage de Jésus-Christ, ca. 1425-1450, BNF, ms. français 376), insistiendo por tanto en la relación materno-filial y la naturaleza humana de ambos. Estas variantes podemos hallarlas tanto en Occidente como en Oriente a lo largo de toda la Edad Media.

El cambio más decisivo respecto a la actitud de María ocurre en los siglos XIV y XV en la Europa occidental, cuando de modo generalizado ésta aparece arrodillada y con las manos juntas, contemplando la divinidad de su hijo, que resplandece con gran intensidad. Esta iconografía, inspirada en las *Revelaciones* de Santa Brígida (s. XIV)², sería una clara afirmación del *parto sin dolor*. No se conocen ejemplos de esta variante en el mundo bizantino.

Al **Niño** podemos hallarlo fajado en pañales o completamente desnudo. El hecho de fajarlo tendría que ver con dos cuestiones. Por un lado respondería a la costumbre de vendar a los recién nacidos por espacio de cuarenta o sesenta días a fin de proteger su frágil cuerpo de fracturas y golpes³. Por otro lado, derivaría del deseo de establecer un paralelismo entre el nacimiento y la muerte de Cristo, de modo que el Niño fajado se pone en paralelo con Cristo amortajado, máxime cuando el pesebre en que éste asienta se transforma en un sepulcro (ej. Frontal de Aviá, ca. 1200; mosaicos de la Catedral de Monreale, s. XII).

Cuando Jesús aparece desnudo, suele además irradiar una intensa luz y apoyar directamente en la tierra. Es una variante que se da generalmente asociada a la visión de Santa Brígida (s. XIV), tal como ocurre por ej. en el Retablo de la Bañeza de Nicolás Francés, s. XV.

² No obstante, la idea de presentar a María en posición orante junto al recién nacido ya se había anticipado en el texto apócrifo del *Libro de la Infancia del Salvador* (s. IX), aunque sin tener repercusión iconográfica en ese momento.

³ Así lo recogen textos médicos de la época como *El libro de la generación del feto* de Arib Ibn Sa'íd (s. X), *El libro de las enfermedades de la mujer* atribuido a Trótula de Salerno (s. XII) o el anónimo *Los infortunios de Dina* (s. XIII-XIV). Estas cuestiones se tratan más extensamente en GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): pp. 102-106.

Sin embargo la idea del nacimiento divino como luz que se materializa ya estaba presente en el *Libro de la Infancia del Salvador* (apócrifo del s. IX), lo que hace que ciertas imágenes de influencia bizantina recojan un haz de luz que va desde el cielo hasta el Niño fajado, tal como vemos en los mosaicos de la catedral de Monreale (s. XII).

Por otra parte, es posible incorporar el motivo del baño del Niño, en el que una o dos parteras, ayudadas en ocasiones por José, lavan al recién nacido en un simple balde de agua o en una suerte de pila bautismal (ej. Retablo de Hohenfurth, ca. 1350). Es éste un hecho cotidiano que da naturalismo a la escena, ya que cualquier recién nacido es lavado para eliminar los restos de sangre. Sin embargo, en el caso del Nacimiento de Cristo, suele tener normalmente un significado trascendente. Poco sentido tendría bañar al Niño si, como afirmaba el *Libro de la Infancia del Salvador* (s. IX), había nacido limpio, sin sangre y resplandeciente. Sin embargo, con su baño, se recordaba la importancia de administrar el sacramento del bautismo a todo recién nacido.

José se representa en la mayor parte de los casos en un lugar secundario, adormilado o pensativo, lo que reflejaría las dudas de éste respecto a María (véase Mateo 1, 18-25). En ocasiones aparece además fuera de la gruta, tal como indica el *Libro de la Infancia del Salvador* (ej. anverso de la *Maestá* de Duccio, Siena, s. XIV).

No obstante, poco a poco, en Occidente, va adquiriendo un papel más activo. Así, a partir del siglo XIV, lo vemos desempeñando tareas cotidianas de lo más variadas, como traer paja para los animales, preparar el baño para el Niño, encender un fuego y calentar una sopa, remendar una bota, fabricar una cerca para cobijar a su familia, etc. (ej. Retablo de la Bañeza, s. XV). Con ello se dota de mayor naturalismo a la escena a la vez que se recogen reflexiones como las del Pseudo Buenaventura (*Meditaciones*, fines s. XIII) en las que José se mostraba preocupado por garantizar un ambiente agradable a madre e hijo. No encontraremos estos detalles en Bizancio.

El buey y la mula (o el asno) se asocian siempre al pesebre, donde comen plácidamente. Es un elemento de raíz apócrifa que no suele faltar ni en Occidente ni en Oriente desde las primeras representaciones de la Natividad. En alguna ocasión los animales están además adorando al Niño, ya que éstos reconocieron su divinidad y lo adoraron, según el *Pseudo Mateo* (s. VI), al que seguirán la *Leyenda Dorada* (s. XIII) y Santa Brígida (s. XIV); véase por ej. la Natividad de Hugo Van der Goes (Berlín, s. XV).

Las parteras se incorporan a la escena por influencia de los apócrifos, siendo posible encontrarlas tanto en Oriente como en Occidente desde las primeras representaciones del tema (véase la Cátedra de Maximiano, ca. 550). Aparecen en número de una o dos, ocupándose de atender al recién nacido: lo bañan, lo colocan en el pesebre, lo fajan, lo alimentan, etc. Es por ello que introducen naturalismo en la escena.

Por el contrario, no es habitual encontrar una clara alusión a la incredulidad de Salomé y el castigo de su mano carbonizada (o seca), como tanto insisten los apócrifos, aunque el panel de la Cátedra de Maximiano o la Natividad de Dijon de Robert Campin (ca. 1420) son buenas ilustraciones de este pasaje.

Por último, habría que añadir que en los siglos XIV y XV, a medida que se difunde la visión de Santa Brígida, se inserta en las Natividades a las parteras en posición adorante⁴, sumándose así a la adoración de los pastores, de los ángeles, de los animales y de María y José, véase por ejemplo la Natividad de Jacques Daret (Museo Thyssen, ca. 1434).

⁴ Este detalle sin embargo no lo recoge Santa Brígida, sino el *Libro de la Infancia del Salvador*.

Los pastores, ataviados como tales, portando zurriones, cayados e instrumentos musicales en muchas ocasiones, suelen situarse en un segundo plano, junto a sus rebaños, con la mirada vuelta al cielo y la mano delante de los ojos para no ser deslumbrados por la luz que irradia el/los ángel/es que les hace/n el anuncio⁵, ej. Capilla de San Miguel de Pedralbes, Ferrer Bassa, ca. 1350. A veces los animales que les acompañan y ellos mismos parecen quedar petrificados, recogiendo la idea de la *naturaleza estática y detenida* que recoge el *Protoevangelio de Santiago*, véase por ej. la pintura mural de las bóvedas de San Isidoro de León, s. XII.

Con el paso del tiempo, en la Baja Edad Media Occidental, los pastores empiezan a aproximarse al lugar del nacimiento, asomándose por alguna de las ventanas o huecos del cobertizo e inclinando la cabeza en actitud de respeto (ej. Natividad de Dijon, Robert Campin, ca. 1420). Recogerían así la idea ya expresada por el evangelio de Lucas, según la cual los pastores acuden al establo y glorifican al Niño.

Los ángeles, situados inicialmente en el cielo, o al menos fuera del espacio en que tiene lugar el prodigio (en el exterior de la cueva o establo), bien miran al cielo, bien hacia la tierra, haciendo signos de adoración, glorificación y reconocimiento de la divinidad. Uno de los modos de glorificar al recién nacido es a través del canto, por lo que pueden llevar cartelas que hacen referencia a ello⁶. Así los hallamos tanto en Oriente como en Occidente, sirviéndonos como ejemplo los mosaicos de Monreale del siglo XII.

Es en época más tardía, una vez más en los siglos XIV y XV, en Occidente y vinculado a los escritos de Santa Brígida, cuando los ángeles pueden incorporarse al núcleo central de la imagen, de modo que aparecerán arrodillados, junto a la Virgen y el resto de asistentes, muy próximos al Niño, apoyándose directamente en la tierra y contribuyendo a la adoración colectiva del recién nacido. Esto es claramente visible en el Tríptico Portinari de Hugo Van der Goes (Galería de los Uffizi, Florencia, 1475).

Los Magos, su anuncio, viaje y adoración, pueden incorporarse al momento del Nacimiento, aunque por su importancia serán estudiados en otro artículo de esta revista⁷.

En cuanto al **lugar del nacimiento**, la escena puede desarrollarse bien en un establo (o humilde cobertizo) siguiendo el texto de Lucas, la *Leyenda Dorada*, o los escritos místicos del Pseudo Buenaventura y Santa Brígida; bien en una cueva, siguiendo en este caso los apócrifos (*Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio del Pseudo Mateo*, *Libro de la Infancia del Salvador*). El establo es más frecuente en Occidente mientras que en Oriente se suelen decantar por la cueva. Sin embargo, nada impide que aparezca una combinación de ambos, como ocurre a menudo en la pintura italiana bajomedieval (ej. Natividad de la Capilla Scrovegni de Padua, Giotto, ca. 1305), y como parece reflejar el mismo *Evangelio del Pseudo Mateo* que sostiene que, aunque la Virgen da a luz en una oscura cueva, la sagrada familia pasa tres días más en un establo después del parto.

A veces la arquitectura que cobija a la familia está en ruinas, subrayando la idea de que sobre las ruinas de la Sinagoga (Antiguo Testamento) se edificará la Iglesia (Nuevo Testamento). Este elemento de la arquitectura en ruinas es introducido por la pintura flamenca del siglo XV.

⁵ Generalmente es un ángel, aunque en alguna ocasión pueden ser varios, respondiendo al texto del Pseudo Mateo, que habla en plural al referirse al anuncio. Ej. Bonanno Pisano, *Natividad*, Catedral Pisa, Puerta San Ranieri, posterior a 1180.

⁶ A este respecto son interesantes las investigaciones de PERPIÑÁ GARCÍA, Candela (2011).

⁷ Un artículo dedicado a la “Epifanía” de la autora RODRÍGUEZ PEINADO, Laura será publicado en esta misma revista en el vol. IV, nº 8, previsto para 2012.

En Occidente, podemos llegar a encontrar que el nacimiento se desarrolla en una suerte de interior doméstico, apareciendo una cama con dosel para recibir a la Virgen. Este hecho parece ser el resultado de una contaminación iconográfica con los partos de Ana (madre de María) e Isabel (prima de ésta), que se producen en un ambiente de mayores comodidades. Así se aprecia por ejemplo en el *Pèlerinage de Jésus-Christ*, de Guillaume de Digulleville, ca. 1425-1450, BNF, ms. français 376, aunque en este caso no se pierde la oportunidad de aludir al establo.

Lo que sí es habitual es señalar el lugar del nacimiento con la presencia de un astro en el cielo, estrella que guiará después a los Magos, y del que en ocasiones partirá un haz de luz que culminará en la figura del recién nacido. Este astro aparece en los relatos del Pseudo Mateo y de Jacobo de la Vorágine. Junto a él podemos hallar a Dios Padre, reforzando así su carácter divino. Es posible hallar ejemplos de todo ello tanto en Oriente como en Occidente, véanse a este respecto los mosaicos de Santa María la Mayor en Roma (s. XIII) o el Retablo de la Bañeza de Nicolás Francés (mediados s. XV)

Fuentes escritas

El Nacimiento de Cristo es narrado tanto en la *Biblia* (Lucas 2, 1-7) como en los apócrifos (*Protoevangelio Santiago*, capítulos XVII-XX, s. IV; *Evangelio del Pseudo Mateo*, capítulos XIII-XIV, s. VI; *Libro de la Infancia del Salvador*, párrafos 62-76, s. IX); la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, s. XIII (capítulo VI) y los comentarios de los teólogos (*Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, fines s. XIII; *Revelaciones* de Brígida de Suecia, s. XIV), entre otros⁸. A continuación se incorpora un cuadro resumen en el que se van señalando los principales hechos narrados por estas fuentes, así como los elementos comunes y las divergencias⁹. Se han incluido los hechos que transcurren desde el viaje a Belén hasta la adoración de los pastores, prescindiendo de acontecimientos anteriores y posteriores.

⁸ Una edición en castellano de dichas fuentes puede consultarse en :

- *Biblia* (Lucas 2, 1-7), según la edición de Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986.
- *Protoevangelio Santiago* (s. IV), capítulos XVII-XX, según la edición de SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (2002): *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, pp. 68-71.
- *Evangelio del Pseudo Mateo* (s. VI), capítulos XIII-XIV, según la edición de SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (2002): *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, pp. 90-93.
- *Libro de la Infancia del Salvador* (s. IX), párrafos 62-76, según la edición de SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (2002): *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, pp. 110-115.
- *Leyenda Dorada* (Jacobo de la Vorágine, s. XIII), capítulo VI, según la edición de MACÍAS, José Manuel (ed.) (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, vol. I-II, 10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982, pp.52-58.
- *Meditaciones* (Pseudo-Buenaventura, fines s. XIII), texto recogido en PÉREZ HIGUERA, María Teresa, *La Navidad en el arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1997, pp. 106, 129 y 135.
- *Revelaciones* (Brígida de Suecia, s. XIV), texto recogido en PÉREZ HIGUERA, María Teresa, *La Navidad en el arte medieval*, Madrid, Encuentro, 1997, p. 133.

También son fundamentales para entender todos los pormenores que aparecen en la Natividad los comentarios de los médicos medievales respecto al parto y puerperio, ya que como se ha expresado a lo largo de la ficha el Nacimiento de Cristo incorporó muchos elementos de la vida cotidiana. Es por ello que en el apéndice bibliográfico final se incorporan distintos textos referidos a la historia de la ginecología y su conexión con el arte.

⁹ El trabajo con las fuentes de la Natividad es, en gran medida, el resultado de las actividades prácticas llevadas a cabo con el grupo D de la asignatura *Iconografía Medieval* de la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid en el curso académico 2009-2010. Para esta práctica, cada grupo de alumnos analizó extensamente una fuente escrita y su relación con la iconografía. Este análisis se puso en común y se debatió en el aula, extrayendo una serie de conclusiones que he tratado de reflejar en este artículo. Quisiera

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17-20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
EL VIAJE A BELÉN	Viaje de Nazaret a Belén para empadronarse					-	-
LA HORA DEL NACIMIENTO	Ambientación nocturna					-	Ambientación nocturna
EL HIJO DE JOSÉ	-	Mención a un hijo de José (anónimo) que viaja con ellos	-	Mención a Simeón, hijo de José, que viaja con ellos	-	-	-
LOS ANIMALES	-	Viaje a lomos de un asno		-	En el viaje, José lleva consigo un asno y un buey	-	María y José están acompañados de unos animales
LOS DOS PUEBLOS	-	Durante el viaje, María se entristece y sonrío a un mismo tiempo porque ve dos pueblos		-	Durante el viaje, María se entristece y sonrío a un mismo tiempo porque ve dos pueblos	-	-
	-	-	Un niño explica a María que estos dos pueblos son los judíos y los gentiles	-	Un ángel explica a María que estos dos pueblos son los judíos y los gentiles	-	-

por ello agradecer al alumnado que participó en la práctica su enorme profesionalidad en la elaboración del comentario, pues sin su aportación la elaboración de este artículo sería sin duda incompleto.

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17-20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
EL LUGAR DEL NACIMIENTO	Nacimiento en un pesebre	Nacimiento en una cueva			Nacimiento en un cobertizo a las afueras de la ciudad. El recién nacido será depositado en el pesebre	Nacimiento en un establo	Nacimiento en un pesebre
	Anteriormente habían intentado alojarse en un mesón pero estaba lleno	-	-	Anteriormente se habían detenido a las afueras de la ciudad, en un establo para caminantes pobres, ya que no se podían permitir otro tipo de alojamiento	-	-	-
	-	-	-	-	-	José hace una cerca para proteger a la Virgen. Después le pone un asiento de lana y heno a sus pies	José ata a los animales que los acompañan y fija la candela en la pared

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17-20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brigida
LA CUEVA QUE SE ILUMINA	-	-	Es un ángel el que manda a la Virgen entrar en la cueva subterránea	Es Simeón el que conduce a la Virgen a una cueva.	-	-	-
	-	Una nube luminosa se sitúa alrededor de la cueva	Al entrar, la cueva que estaba a oscuras, se inunda de luz		Con el Nacimiento de Cristo, la noche se hace día	-	-
LA BÚSQUEDA DE LAS PARTERAS	-	José busca una partera	José busca dos parteras, Zelomí y Salomé	Simeón busca una partera llamada Zaquel	José busca dos parteras, Zebel y Salomé	-	-
LA DUDA DE JOSÉ	-	La partera explica a José el milagro del nacimiento virginal, pero éste no lo cree	-	-	-	-	-
JOSÉ AGUARDANDO FUERA	-	-	-	José y Simeón aguardan fuera de la cueva. Zaquel contará todo lo que ha ocurrido en su interior	-	-	José aguarda fuera de la cueva y no está presente en el Nacimiento

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17-20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
LA POSTURA CORPORAL DE LA VIRGEN	-	-	-	Antes del parto, la Virgen estaba mirando al cielo, en oración y bendiciendo a Dios.	-	La Virgen se arrima a una columna para dar a luz	Antes del parto, la Virgen se arrodilla, con la espalda vuelta al pesebre, las manos juntas, y la mirada alzada al cielo, se descalza, se quita el velo, y se queda vestida con una camisa blanca
EL NACIMIENTO COMO LUZ	-	-	-	El nacimiento del Niño fue como un haz de luz que se materializaba en forma de Cristo.	-	-	Al nacer Cristo, irradia una luz que llega a apagar la candela de José
EL NIÑO NACE LIMPIO Y EN UN ABRIR Y CERRAR DE OJOS	-	-	-	El Niño nació sin sangre, limpio, ligero, radiante, como un relámpago	-	-	El Niño nace limpio y en un “abrir y cerrar de ojos”
LA ADORACION DE LA VIRGEN	-	-	-	La Virgen, convertida en una especie de viña, adoró al Niño recién nacido.	-	La Virgen adora al Niño recién nacido	

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17- 20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
LA TRIPLE VIRGINIDAD Y LA LACTANCIA	-	-	Zelomí palpa a la Virgen y reconoce la leche de sus senos y su triple virginidad	Zaquel palpa a la Virgen y reconoce la leche de sus senos y su triple virginidad.	Zebel palpa a la Virgen y reconoce su virginidad.	La Virgen amamanta al Niño	-
EL PARTO SIN DOLOR	-	-	-	Zaquel reconoce además el nacimiento de Jesús y que no ha habido ni sangre ni dolor en el parto	Zebel reconoce también el parto sin dolor	El parto es sin dolor	
LA ADORACIÓN DE LA PARTERA	-	-	-	Zaquel adoró al Niño	-	-	-

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17- 20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
LA INCREDELIDAD DE SALOMÉ	-	La partera se encuentra con una segunda mujer, Salomé, que muestra su incredulidad ante el nacimiento virginal y quiere palpar a María	Salomé, incrédula ante la virginidad, pide palpar a María	-	Salomé, incrédula, decide palpar a la Virgen	-	-
	-	La mano de Salomé queda carbonizada al palpar a la Virgen	La mano de Salomé queda seca al palpar a la Virgen	-	El brazo de Salomé queda seco al palpar a la Virgen	-	-
	-	Salomé se arrodilla pidiendo perdón, un ángel aparece en el cielo y el Niño la cura	Un joven refulgente (un ángel?) manda a Salomé adorar y tocar al Niño, y tocando tan sólo los flecos de los pañales queda curada	-	Un ángel manda a Salomé tocar al Niño y de este modo queda curada	-	-
LAS PARTERAS SE MARCHAN	-	Salomé sale de la cueva	-	La partera vieja (Zaquel?), junto con su aprendiz, toma su taburete y se marcha	-	-	-

	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17-20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
LA COLABORACIÓN ENTRE LA PARTERA Y JOSÉ	-	-	-	Zaquel puso el niño en brazos de José	-	-	-
LA ADORACIÓN DE JOSÉ	-	-	-	-	-	José adora al Niño recién nacido	
EL NIÑO ENVUELTO EN UNA TELA	Niño envuelto en Pañales	-	-	-	-	El Niño es envuelto con el velo de la Virgen	-
EL ANUNCIO Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES	Unos pastores, que cuidan sus rebaños en medio de la noche, se sobrecogen por el anuncio del ángel	En el exterior el ambiente permanece estático y detenido, habiendo aquí unos pastores que cuidan su ganado	Unos pastores reciben en la noche el anuncio de los ángeles	-	Unos pastores, que están en vela para adorar el sol, reciben el anuncio del ángel	-	-
	Los pastores visitan al Niño y glorifican a Dios	-	Pasados tres días, los pastores acuden al establo	-	Los pastores van a adorar al Niño	-	-
	Lucas, 2	Protoevangelio de Santiago, 17-20	Pseudo Mateo, 13-14	Libro de la Infancia del Salvador, párr. 62-76	Leyenda Dorada, Jacobo de la Vorágine	Meditaciones, Ps. Buenaventura	Revelaciones, Santa Brígida
EL ASTRO EN EL CIELO	-	-	Un astro sobre la gruta anuncia el Nacimiento	-	Un astro, en forma de Niño con cruz, indica a los Magos que vayan a adorar al Niño	-	-

LA ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES	La corte celeste alaba desde el cielo al Niño	-	La corte celeste adora al Niño	-	La corte celeste adora al Niño	-	La corte celeste adora al Niño
LA ADORACIÓN DE LOS ANIMALES	-	-	Un buey y un asno adoran al Niño	-	El buey y el asno no comen el heno del pesebre sino que adoran al Niño	El buey y el asno calientan al Niño con su aliento	El buey la mula adoran al Niño
EL POSTPARTO			La Sagrada Familia pasa tres días más en el establo				-

Otras fuentes

Al ser la Natividad uno de los acontecimientos centrales de la liturgia cristiana, ésta ejerció una importante influencia en su definición iconográfica. Así pues la forma de sepulcro que en ocasiones adopta el pesebre derivaría de la conexión litúrgica entre Nacimiento y Muerte. Del mismo modo el bautismo del Niño insistiría en la importancia de dicho sacramento para todo cristiano (ambas cuestiones se mencionaron en el epígrafe “atributos y formas de representación”).

Asimismo, el teatro litúrgico fue fuente frecuente de inspiración en la Baja Edad Media occidental, haciendo que apareciesen en las imágenes detalles como el Niño depositado sobre el altar, cortinajes tras la escena, multitud de personajes adorando a Jesús, pastores mostrando su júbilo con instrumentos musicales, etc. Son detalles que dotan de teatralidad a la escena y que nos recuerdan las escenificaciones medievales del misterio de la Natividad. Un buen ejemplo lo encontramos en la Natividad de Berlín de Hugo Van der Goes (s. XV).

Extensión geográfica y cronológica

Tema universal del arte cristiano que hallamos representado en toda época y localización geográfica, desde el mundo paleocristiano hasta la actualidad, de Oriente a Occidente en la Edad Media, y ampliamente difundido por la geografía americana en la Edad Moderna. Tal vez una de las alusiones más antiguas la hallemos en la Adoración de los Magos de la Capilla Griega de la Catacumba de Priscila (s. III), donde la Virgen sostiene al Niño en su regazo, aunque ninguna indicación se hace del resto de figuras que intervienen en el nacimiento, insistiendo más bien en la labor de los Magos. Más definido hallamos el tema a comienzos del arte bizantino, con un ejemplo muy claro en la Cátedra de Maximiano (ca. 550 a.C.). La escena tendrá gran éxito en la Iglesia Oriental y Occidental, tanto en la Alta como en la Baja Edad Media. Hasta el siglo XII-XIII parece ser la civilización bizantina la generadora y exportadora de modelos iconográficos a Occidente. Pero con la Baja Edad Media la plástica occidental empieza a desarrollar rasgos propios, introduciendo las reflexiones de místicos como el Pseudo Buenaventura o Santa Brígida y un gran número de detalles cotidianos que

dotan a la escena de un naturalismo sin precedentes. En la Edad Moderna se potenciará en Europa esta corriente mística y a la vez cotidiana iniciada en los siglos del gótico.

Soportes y técnicas

La universalidad previamente aludida hace que hallemos la Natividad sobre todo tipo de objetos artísticos, siendo cualquier soporte y técnica adecuados a su representación (talla en marfil, piedra o madera, pintura mural, sobre tabla o lienzo ejecutada al fresco, temple u óleo, manuscritos iluminados, xilografías, metalistería, textiles, mosaicos, vidrieras, etc.). No se aprecian diferencias iconográficas en función de los soportes y técnicas.

Precedentes, transformaciones y proyección

Podría considerarse que el nacimiento de Cristo es una creación iconográfica de la Edad Media. Si bien es cierto que cualquier nacimiento supone el punto de arranque de la historia de dioses y héroes de la Antigüedad, en general podría afirmarse que éstos nacen en un contexto sobrenatural, de la pierna de Zeus en el caso de Dionisio o de su cabeza en el caso de Atenea, por citar algunos. La novedad del nacimiento de Cristo estriba en que el relato resalta además su naturaleza humana, lo que hace que aparezcan elementos como la cueva, el pesebre, los animales de compañía, o las parteras, todos ellos dotando de cercanía y cotidianeidad a la escena.

Como se mencionaba más arriba, el tema no se agota en el siglo XV, sino que se proyecta en la Edad Moderna y Contemporánea, manteniendo en esencia los mismos rasgos iconográficos ya definidos en la Edad Media.

Prefiguras y temas afines

El Nacimiento de Cristo se pondrá en paralelo con el Nacimiento de María y el de Juan Bautista, incluso formando parte de un programa iconográfico común (ej. Capilla Scrovegni de Padua, Giotto, ca. 1305). No obstante, cada uno de ellos presentará sus peculiaridades. El de María y el Bautista suelen desarrollarse en ricos interiores domésticos. El del Bautista suele contar además con la figura de su padre Zacarías mudo y escribiendo su nombre en una tablilla.

Por otra parte, así como la muerte de Cristo encuentra diversas prefiguras en el Antiguo Testamento (el asesinato de Abel o el sacrificio de Isaac), no es habitual aplicar el sistema de las prefiguras a su Nacimiento.

Selección de obras

- *Natividad*. Cátedra de Maximiano, ca. 550, talla en marfil. Museo Arzobispal de Rávena (Italia).
- *Natividad*. Iglesia de la Magdalena de Vézelay (Francia), bajorrelieve en piedra, mediados del siglo XII.
- *Natividad*. Iglesia de la Martorana, Palermo (Italia), mosaico, siglo XII.
- Giotto, *Natividad*, 1302-1305, Capilla Scrovegni de Padua (Italia), pintura mural al fresco.
- *Natividad*. Conrad von Soest, *Retablo de Wildungen* (Alemania), 1394-1422, temple sobre tabla.

- *Natividad*. Hermanos Limbourg, *Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, 1410, Musée Condé de Chantilly (Francia), manuscrito ilustrado, fol 44v.
- Robert Campin, *Natividad*, ca. 1420-1422, óleo sobre tabla. Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- *Natividad*. Nicolás Francés, *Retablo de la Vida de la Virgen y San Francisco* (o Retablo de la Bañeza), ca. 1445-1460, temple sobre tabla. Madrid, (España) Museo Nacional del Prado.
- Hugo van der Goes, *Tríptico Portinari*, 1475, óleo sobre tabla. Florencia (Italia), Galería de los Uffizi.

Bibliografía

ARROÑADA, Silvia Nora (2008): “La nodriza en la sociedad hispano-medieval”, *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, nº 27, pp. 44-52.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1998): “La iconografía del parto en el arte románico hispano”, *Príncipe de Viana*, año LIX, nº 213, pp. 79-102. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=16123>

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): “Una lectura médica de las imágenes medievales del Nacimiento”. En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene; PAULINO MONTERO, Elena (eds.): *Nuevas Investigaciones en Historia del Arte. Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp. 91-109. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220091A/30722>

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008): “Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. I. Escenas narrativas”, *Liceus*, pp. 1-18.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006): 2006 “Iconografía de la Virgen en el arte bizantino”, *Liceus*, pp. 1-29.

GRABAR, André (1985): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza Editorial, Madrid [Traducción de GRABAR, André (1979): *Les voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen âge*, Flammarion, París].

LAURENT, Sylvie (1989): *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle)*. Le Léopard d'Or, París.

LYONS, Albert S.; PETRUCCELLI, Joseph (1979): *Histoire illustrée de la médecine*. Presses de la Renaissance, París (1ª edición inglesa de 1978).

MÂLE, Émile (1986): *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Encuentro, Madrid [Traducción de MÂLE, Émile (1898): *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*].

MORAL DE CALATRAVA, Paloma (2008): *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*. Nausicaä, Murcia.

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

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela (2011): “Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica”. En: VAL MORENO, Gloria del; FUENTES

LÁZARO, Sara (eds.): *Saberes artísticos bajo signo y designios del "Urbinato"*. *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp. 397-411. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37471/36269>

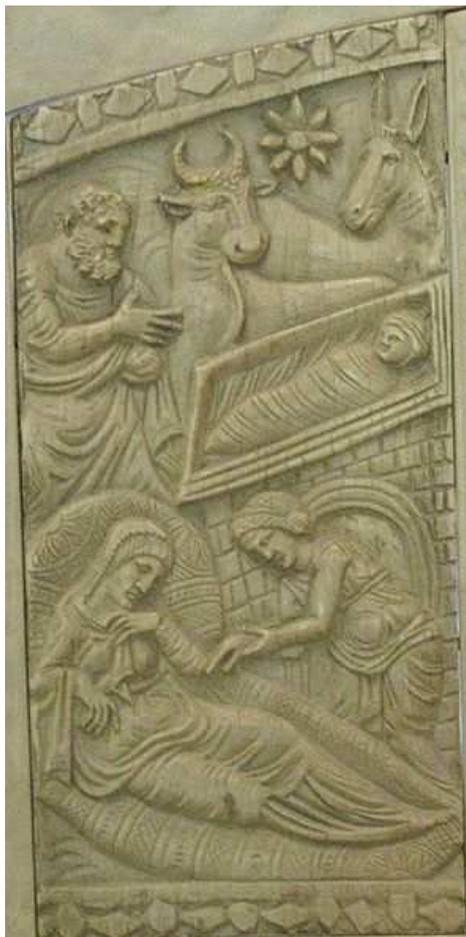
RÉAU, Louis (1957): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. París, vol. II- parte II (Iconographie de la Bible-Nouveau Testament).

SCHILLER, Gertrud (1971): *Iconography of Christian Art*. Lund Humphries, Londres, vol. I.

SEBASTIÁN, Santiago (1994): *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Encuentro, Madrid.

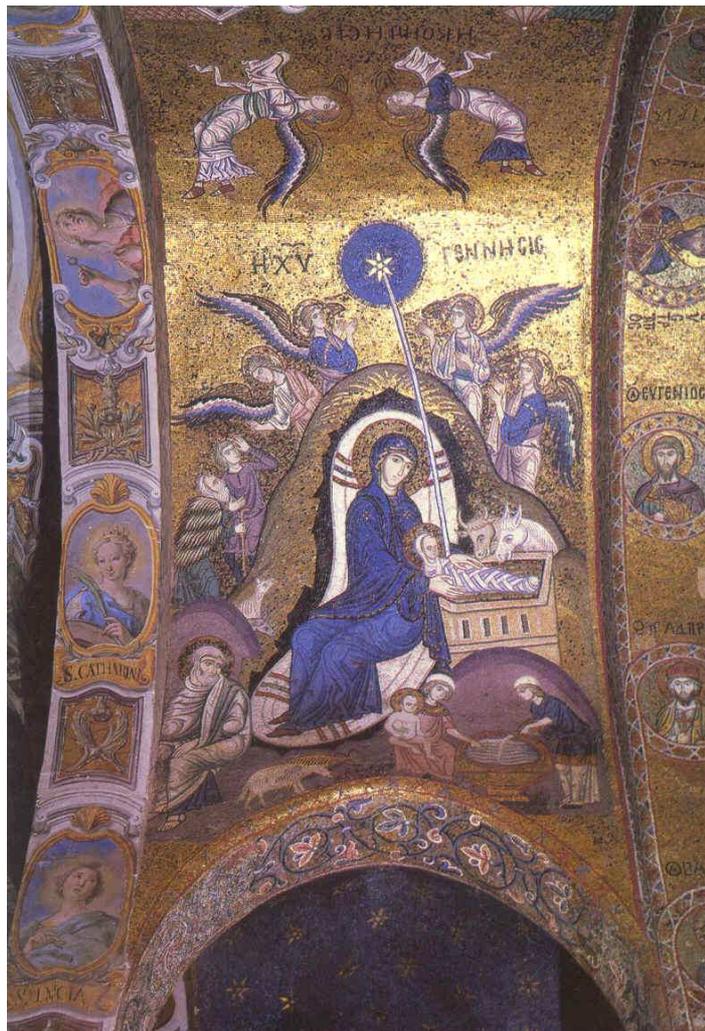
SPEERT, Harold (1976): *Histoire illustrée de la gynécologie et de l'obstétrique*. Dacosta, París.

TRENS, Manuel (1947): *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.



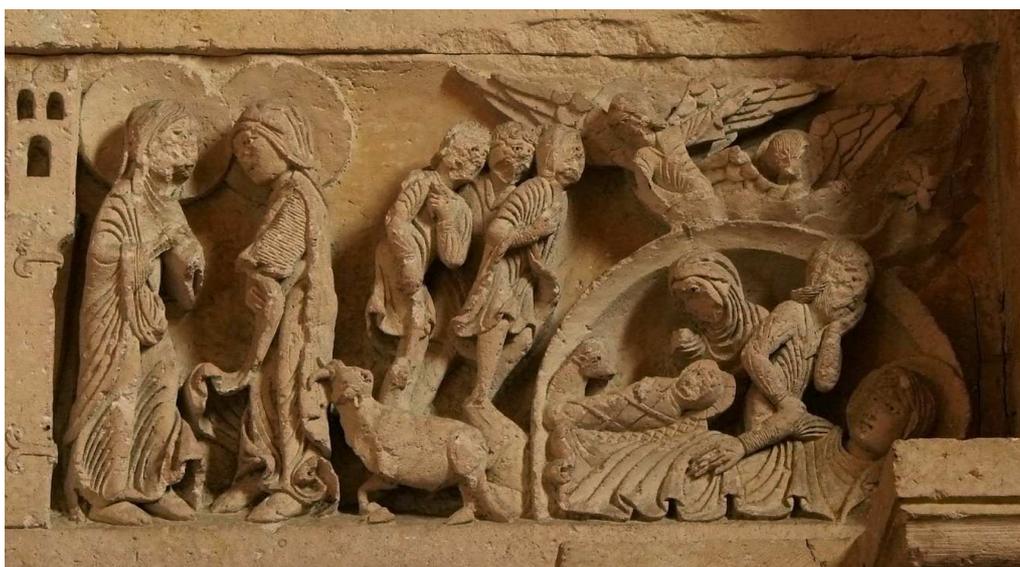
Natividad. Cátedra de Maximiano, ca. 550, talla en marfil. Museo Arzobispal de Rávena (Italia).

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Nativity_\(Throne_of_Maximianus\).jpg/294px-Nativity_\(Throne_of_Maximianus\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Nativity_(Throne_of_Maximianus).jpg/294px-Nativity_(Throne_of_Maximianus).jpg) [captura 20/11/2010]



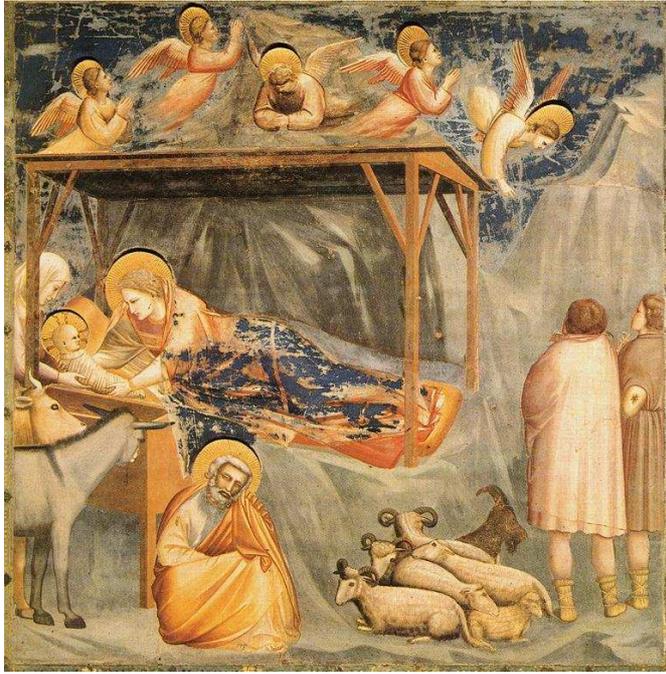
Natividad. Iglesia de la Martorana, Palermo (Italia), mosaico, s. XII.

<http://campus.belmont.edu/honors/Martorana/MartoranaNativity.jpg> [captura 20/11/2010]



Natividad. Iglesia de la Magdalena de Vézelay (Francia), bajorrelieve en piedra, mediados del s. XII.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/V%C3%A9zelay_Narthex_Portail_Sud_220608_3.jpg [captura 20/11/2010]



Giotto, *Natividad*, 1302-1305, Capilla Scrovegni de Padua (Italia), pintura mural al fresco.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Giotto_-_Scrovegni_-_17_-_Nativity%2C_Birth_of_Jesus.jpg [captura 20/11/2010]



***Natividad*. Conrad von Soest, *Retablo de Wildungen* (Alemania), 1394-1422, temple sobre tabla.**

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soest-Geburt-Christi.jpg> [captura 20/11/2010]



***Natividad*. Hermanos Limbourg, *Muy ricas horas del Duque de Berry*, 1410, Musée Condé de Chantilly (Francia), manuscrito ilustrado, fol 44v.**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Folio_44v_-_The_Nativity.jpg [captura 20/11/2010]



Robert Campin, *Natividad*, ca. 1420-1422, óleo sobre tabla. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/campin/campin_dijon_nativity.jpg [captura 20/11/2010]



Natividad. Nicolás Francés, Retablo de la Vida de la Virgen y San Francisco (o Retablo de la Bañeza), ca. 1445-1460, temple sobre tabla. Madrid, (España) Museo Nacional del Prado.

[PÉREZ HIGUERA, Teresa (1997): *La Navidad en el arte medieval*. Encuentro, Madrid, pp. 108-109]



Hugo van der Goes, Tríptico Portinari, 1475, óleo sobre tabla. Florencia (Italia), Galería de los Uffizi.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Hugo_van_der_Goes_004.jpg [captura 20/11/2010]

EL SOBERANO EN AL-ANDALUS

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

Resumen: Numerosas obras de arte andalusíes, fundamentalmente piezas suntuarias, incorporan temas relacionables con el “ciclo de la vida principesca”. Entre ellos, destaca una escena identificable con la imagen mayestática del soberano cuyos antecedentes directos se encuentran en el mundo ‘abbāsí. Asimilada por el arte áulico de al-Andalus, se reconoce su eco en la iconografía cristiana peninsular.

Palabras clave: Soberano; majestad; al-Andalus; califa; iconografía de corte.

Abstract: Many Andalusí works of art, mainly sumptuary pieces, incorporate subject matters connected with the cycle of “princely life”. Amongst them, there is a scene that can be identified with the majestic image of the sovereign, whose direct antecedents can be traced back to the Abbasid world. Once assimilated by the courtly art of al-Andalus, its echo can be recognized in Iberian Christian iconography.

Keywords: Sovereign; majesty; al-Andalus; caliph; courtly iconography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

En ciertas obras pertenecientes al arte cortesano andalusí¹ se han identificado representaciones codificadas del soberano o de la dignidad principesca, distinguibles por actitudes y atributos propios de tal rango. El iconograma básico se caracteriza por la estricta frontalidad del personaje y la postura sedente “a la turca” sobre un trono o un estrado. Con frecuencia sostiene una copa o redoma en eje axial con su cuerpo y una rama con la otra mano, y aparece flanqueado por acólitos ante los que muestra una acusada proporción jerárquica.

Los diversos motivos que acompañan al personaje principal subrayan el carácter áulico de la representación. El sitial sigue fundamentalmente dos tipos, el trono-sofá (*sarīr*), y el estrado (*arīka*), sustentado por felinos. La copa o redoma es un elemento de connotaciones solares en la tradición iconográfica preislámica². La rama o vara florecida³ parece responder a un tópico literario recogido por la poesía panegírica que alaba la generosidad del soberano, ensalzado como garante de la riqueza y prosperidad del estado, tal y como muestran algunos

¹ La nómina incluye obras como el *Bote de al-Mugīra* (968) del Musée du Louvre; el *Bote de Ziyād* (969-970) custodiado en el Victoria & Albert Museum; el *Bote Davillier* (c. 970), también en el Louvre parisino; la *Yuba funeraria de Oña* (¿s. X?) de la colegiata burgalesa de Oña; el *Almaizar de Hišām II* (976-1013) en la Real Academia de la Historia; la *Arqueta de Leyre* (1004-1005) del Museo de Navarra; la *Capa de Fermo* (1116-1117), pieza textil preservada en la catedral de dicha ciudad italiana, o las pinturas murales del Partal en la Alhambra (s. XIV). De dudosa autenticidad –y actualmente en paradero desconocido– es el cuerpo asociado a una cubierta de bote del Ashmolean Museum de Oxford (*Bote de Maastricht* o de *Mu'tarrif*, 999).

² ROUX, Jean-Paul (1982): pp. 98-108; DANESHVARI, Abbas (2005): pp. 113-115.

³ Presente en la *Arqueta de Leyre* y asimilable a las que aparecen en manos de dos hombres en una arqueta del Victoria & Albert Museum de Londres (nº 10-1866) y a la espiga del *Bote de al-Mugīra*.

fragmentos recitados con motivo de celebraciones cortesanas⁴. Un último signo de soberanía, reconocible tan sólo en un ejemplo, es el anillo-sello (*jātam*)⁵.

Las obras califales han sugerido a gran parte de los especialistas la posibilidad de que en estas escenas se retratase a los distintos califas cordobeses o a miembros de la familia real, hipótesis favorecida por la cronología precisa de muchas de las piezas⁶. Con todo, algunos autores descartan la posible representación del soberano en estas imágenes, atendiendo al carácter informal de ciertas escenas⁷ o a la ausencia de rasgos propios del rango principesco como la barba⁸, que sólo vemos con claridad en un medallón de la *Arqueta de Leyre*. En esta obra, paradigmática desde el punto de vista de la iconografía cortesana, se ha llegado a interpretar la hipotética figura del califa como la imagen de un *sheik* o defensor de la fe⁹.

Fuentes escritas

La imagen del soberano andalusí no se fundamenta en una tradición escrita concreta. Sin embargo, las fuentes literarias pueden aclarar el significado de algunas particularidades de su iconografía, como es el caso de la espiga o rama citada. Pese a haber sido escrito en un momento avanzado de la historia de al-Andalus, el capítulo “Sobre los emblemas de la realeza y los signos distintivos de la soberanía” de la *Al-Muqaddimah* (Libro III, cap. XXVI) de Ibn Jaldūn¹⁰ constituye un preciado testimonio de los símbolos visuales del poder en el Islam medieval. Algunos de los signos de la dignidad regia glosados por Ibn Jaldūn articularon la imagen del poder andalusí, tal y como se desprende de las representaciones artísticas¹¹.

Otras fuentes

Cabe suponer que las escenas áulicas reconocibles en la producción suntuaria de al-Andalus se hicieron eco visual de la vida principesca y el ceremonial desarrollado en las

⁴ PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 55; PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): p. 344; DANESHVARI, Abbas (2005): pp. 114-116.

⁵ Pese a que en el corpus visual andalusí sólo se representa en la *Arqueta de Leyre*, Ibn Jaldūn lo recoge como distintivo de la dignidad soberana.

⁶ Navascués identificó al soberano de la *Arqueta de Leyre* con Hišām II –NAVASCUÉS Y DE PALACIO, Jorge (1964): p. 244–. El mismo autor propuso la identificación de ‘Abd al-Malik, hijo de Al-Mansur, con el personaje que sostiene una rama en el medallón izquierdo del frente de dicha arqueta –NAVASCUÉS Y DE PALACIO, Jorge (1964): p. 245–. ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan; CASAMAR, Manuel (1991) plantean que la figura entronizada de perfil que sujeta una redoma en la *Yuba de Oña* representa a Mu’awiya, fundador de la dinastía omeya, como “Señor de la vida”. Del mismo modo, se ha querido ver a los hijos de al-Hakam II en el *Bote de al-Mugīra* –PRADO-VILAR, Francisco (1997): p. 24–, a Ziyād ibn Aflah en el bote que lleva su nombre –BECKWITH, John (1960): pp. 20-21– o de nuevo a Hišām II, esta vez con su madre, en el almaizar conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid. Sin embargo, parece más probable que en todas estas obras el personaje en cuestión encarne una imagen en abstracto del poder, estereotipada, y por tanto impersonal y atemporal –PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 38; GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): t. I, p. 259–.

⁷ HOLOD, Renata (1992b): p. 195.

⁸ PRADO-VILAR, Francisco (1997): p. 23, para el *Bote de al-Mugīra*.

⁹ GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): t. I, p. 256; t. II, p. 50. El autor considera que tan sólo la escena del *Bote de Ziyād* en la que un personaje lleva un banderín en la mano junto a dos servidores puede admitirse como representación de carácter principesco en la eboraria califal. ROBINSON, Cynthia (2003): pp. 94 y 109, identifica al personaje de la *Arqueta de Leyre* con el patrón y destinatario de la obra, el hijo de Al-Mansur, ‘Abd al-Malik Sayf al-Dawla.

¹⁰ IBN JALDŪN (1977): pp. 475-492.

¹¹ PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): pp. 35-57.

cortes hispanomusulmanas. Su paralelo en los entornos ‘abbāsī, fatimí y bizantino permite una mayor aproximación al ritual oficial a través de las fuentes¹². Sería común el aderezo suntuario del escenario y la estricta disposición jerarquizada en torno al soberano de los diversos grupos integrantes de la corte. El príncipe subraya su rango al ubicarse en una posición preeminente en el salón como eje axial de la asamblea¹³. En este sentido, cabe observar cómo las representaciones suntuarias del soberano se rigen habitualmente por una estricta simetría en la que aquél acostumbra a centralizar la composición, flanqueado por sirvientes u otros personajes. Otro tipo de escenas principescas se relacionan con fiestas de carácter más íntimo, caracterizadas por la conjunción de interpretación musical, declamación poética y refrigerios servidos en un ámbito ajardinado. En ambos casos el ceremonial cortesano constituiría una fuente de orden visual para las representaciones artísticas.

Extensión geográfica y cronológica

Las primeras representaciones del soberano andalusí afloran en el periodo del Califato (929-1031) y se vinculan a los talleres palatinos de Córdoba y Madīnat al-Zahrā’. De época taifa no parece conservarse ningún testimonio artístico¹⁴. En época almorávide sobresale la *Capa de Fermo*, datada en 1116-1117 y de procedencia almeriense¹⁵. Los últimos ejemplos corresponden a época nazarí y se localizan los programas decorativos de la Alhambra de Granada.

Soportes y técnicas

Las imágenes del soberano andalusí aparecen en las manufacturas suntuarias y en la decoración monumental. El primer grupo comprende numerosas piezas de eboraria (botes y arquetas) y ejemplares textiles. En época nazarí encontramos posibles representaciones pictóricas murales en la Casa del Partal de la Alhambra¹⁶. De aceptar la tradicional interpretación en clave dinástica de la bóveda central de la Sala de los Reyes de la Alhambra¹⁷, la nómina se extendería a la pintura ejecutada sobre cuero.

¹² Así fue señalado por M. Barceló en su reconstrucción del ceremonial cortesano de Al-Hakam II llevado a cabo en el Salón Rico de Madīnat al-Zahrā’: BARCELÓ, Miquel (1995). Interesantes reflexiones también en EWERT, Christian (1991), que desarrolla la idea de la jerarquización espacial que aísla y convierte en protagonista al califa durante el ceremonial. Para una aplicación del estudio del ceremonial a la interpretación de la iconografía principesca ver PRADO-VILAR, Francisco (2005): pp. 140-142 y 154.

¹³ El califa se situaba bajo el arco ciego de la nave central del Salón Rico, mientras que el resto de dignatarios y autoridades se distribuían a ambos lados. Siglos más adelante se repetiría algo parecido en la Fachada de Comares de la Alhambra, cuya escenografía se concibe en función de la posición central del sultán en ella.

¹⁴ La Pila de Játiva nos aproxima, no obstante, a una iconografía de carácter cortesano.

¹⁵ Se ha relacionado por ello con el emir ‘Alī ibn Yūsuf (1107-1143). Su diseño, como el de otros textiles de Almería, se articula mediante círculos enlazados que contienen diversas representaciones. En dos de los medallones se retoma la imagen del príncipe entre dos acólitos conforme a un modelo similar al de la *Arqueta de Leyre*, en el que destaca el mayor tamaño del soberano (en este caso nimbado).

¹⁶ El escenario que enmarca la figura del monarca difiere de los ejemplos anteriores. Se trata de una tienda de aparato cuyo uso se documenta ya ampliamente en las fuentes de época almohade y se refleja en la miniatura alfonsí (*Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*, RBME, Ms. T-I-1, cantiga CLXV, fol. 222). En las pinturas granadinas se representan hasta cuatro tiendas en el muro oriental. Tres de ellas alojan en su interior a personajes que portan espadas. Entre éstos, el central se sienta a la turca y adquiere mayor tamaño que el resto. Podría identificarse con el soberano, siguiendo las pautas vistas hasta el momento.

¹⁷ Desde antiguo se identificó a los personajes que protagonizan la escena con los sultanes nazaríes; también con un colegio judicial. Según PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): p. 65, podría tratarse de una reunión de

Precedentes, transformaciones y proyección

En época ‘abbāsī apareció un nuevo modelo iconográfico para la representación en majestad del califa que se desmarcaba de los realizados en época omeya, deudores de la iconografía cortesana imperial romano-bizantina y persa¹⁸. Según este nuevo modelo, el califa aparece en un asiento bajo a modo de estrado, cruza sus piernas según la postura denominada “a la turca”, y acostumbra a sostener un recipiente a la altura del torso en el eje axial de su cuerpo. La posición de los brazos y los objetos sostenidos son aquellos elementos que permiten identificar al soberano en un contexto ceremonial¹⁹. La fórmula fue puesta de relieve por J.-P. Roux y K. Otto Dorn, quien la denomina “copa de los mundos” y fija su aparición en la zona mesopotámica en el siglo IX como resultado de los contingentes de mercenarios turcos que engrosaron las filas del ejército y la guardia califal ‘abbāsī²⁰. Éstos habrían posibilitado la adopción de un modelo gestado en las estepas centroasiáticas, donde el elemento de la copa poseía connotaciones sagradas en relación con prácticas chamánicas²¹. Se han reconocido precedentes no sólo en el Asia central pre-islámica, sino también en el Irán sasánida²². La fórmula conoció éxito en el arte ‘abbāsī a juzgar por numerosos testimonios datables en torno al siglo X: una medalla de oro del califa al-Muqtadir (908-932) en el Museo Estatal de Berlín, un medallón del Museo Arqueológico de Estambul del califa al-Ta’i (975-976), una bandeja de plata iraní en el Museo del Hermitage, un medallón de oro iraní de la Freer Gallery of Art de Washington o un recipiente cerámico de reflejo metálico del Metropolitan Museum de Nueva York. Incluso se incorporó al arte cristiano oriental, plasmada en los relieves de Santa Cruz de Aghtamar (Armenia, c. 915-921).

Entre las vías de penetración de estos modelos icónicos en al-Andalus destaca la afluencia de objetos orientales a Córdoba desde el siglo IX. La llegada desde Bagdad del músico Ziryāb supuso la introducción de refinamientos y costumbres cortesanas a imitación del Califato ‘abbāsī. Ha de tenerse en cuenta, además, la importante actividad comercial y diplomática que favorecía el intercambio cultural de un lado a otro del Mediterráneo y con Oriente. La afluencia de productos foráneos dio lugar, a su vez, al establecimiento de una serie de manufacturas de lujo a imitación de las orientales.

Destaca por otra parte la proyección de este imaginario en el propio contexto hispano medieval. La iconografía de la “copa de los mundos” fue adaptada por la miniatura de los Beatos en la escena de la Mujer y los Reyes de la Tierra (Ap. 17, 1-18), donde la actualización del *Comentario* de Beato hace posible la identificación de la Babilonia apocalíptica como Córdoba²³. La mujer, en actitud frontal, se sienta sobre cojines en una plataforma y dispone sus piernas en ángulo recto, como las figuras del *Bote Davillier* o de la *Arqueta de Leyre*.

caballeros presidida por el soberano. Sin embargo, trabajos más recientes plantean la ubicación en este ámbito de la biblioteca palatina de Muhammad V, por lo que cabría otorgar a dicha iconografía una interpretación de signo sapiencial, acaso una reunión de maestros o doctores –RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2001): pp. 95-97–. Un último análisis se inclina por un consejo de expertos legales o guerreros: ECHEVARRÍA, Ana (2008).

¹⁸ STRIKA, Vincenzo (1964); CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (1996); GRABAR, Oleg (1996).

¹⁹ ROUX, Jean-Paul (1982): p. 84.

²⁰ OTTO DORN, Katharina (1965): pp. 79 y 101-102.

²¹ ROUX, Jean-Paul (1982): pp. 98-108. Una revisión reciente en DANESHVARI, Abbas (2005).

²² DANESHVARI, Abbas (2005): pp. 110 y 112.

²³ SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1979). La escena es representada así en los Beatos de Magio (fol. 194v.), Valcavado (fol. 160v.), Seu d’Urgell (fol. 179v.) y Fernando I (fol. 224v.).

Prefiguras y temas afines

Las dificultades interpretativas planteadas por las escenas –cuyo carácter regio es difícil de precisar en ciertos casos– ilustran la frágil frontera que separa la iconografía del soberano propiamente dicha de todo el ciclo de la vida principesca. El contexto programático de estas imágenes es pródigo en motivos de signo áulico: escenas de *maqamat* (reuniones o tertulias literarias), actividades cinegéticas, figuras de músicos y bebedores, etc.

Selección de obras:

- Bote de al-Mugīra (968). París, Musée du Louvre, n° 4068.
- Bote de Ziyād (969-970). Londres, Victoria & Albert Museum, n° 368-1880.
- Bote Davillier (c. 970). París, Musée du Louvre, n° 2774.
- Ýuba funeraria (¿siglo X?). Oña (Burgos), colegiata.
- Arqueta de Leyre (1004-1005). Pamplona, Museo de Navarra.
- Almaizar de Hišām II (976-1013). Madrid, Real Academia de la Historia.
- Capa de Fermo (1116-1117). Fermo (Italia), catedral.
- Pinturas murales de la Casa del Partal (siglo XIV). Granada, Alhambra.

Bibliografía

BARCELÓ, Miquel (1995): “El Califa patente: el ceremonial omeya de Córdoba o la escenificación del poder”. En: VALLEJO TRIANO, Antonio (coord.): *Madīnat al-Zahrā’*. *El Salón de ‘Abd al-Rahmān III*. Junta de Andalucía, Córdoba, pp. 153-175.

BECKWITH, John (1960): *Caskets from Cordoba*. Victoria and Albert Museum, Londres.

CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (1996): “La representación del califa en el arte islámico: desarrollo de una imagen creada en el arte de la Antigüedad”. En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Difusión del arte romano en Aragón*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 189-236.

CASTRILLO MÁRQUEZ, Rafaela (1997): “Instituciones políticas”. En: VIGUERA MOLÍNS, María Jesús (coord.): *El retroceso territorial de Al-Andalus. Almorávides y Almohades. Siglos XI al XIII*, Historia de España Menéndez Pidal, t. VIII/2. Espasa Calpe, Madrid, pp. 127-145.

CIAMPINI, Laura (2009): “La Capa de Fermo. Un bordado de al-Andalus”. En: FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio; MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (coords.): *Arte y cultura. Patrimonio hispanomusulmán en al-Andalus*. Universidad de Granada, Granada, pp. 143-178.

DANESHVARI, Abbas (2005): “Cup, Branch, Bird and Fish: An Iconographical Study of the Figure Holding a Cup and a Branch Flanked by a Bird and a Fish”. En: O’KANE, Bernard (ed.): *The Iconography of Islamic Art. Studies in Honour of Robert Hillenbrand*. Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 103-125.

DENTZER, Jean-Marie (1971): “L’iconographie iranienne du souverain couché et le motif du banquet”, *Annales Archéologiques Arabes Syriennes*, vol. XXI, pp. 39-50.

- DODDS, Jerrilynn D. (1992): “Pila de Játiva”. En: DODDS, Jerrilynn D. (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición (Nueva York-Granada, 1992). El Viso, Madrid, pp. 261-263.
- ECHEVARRÍA, Ana (2008): “Painting Politics in the Alhambra”. En: ROBINSON, Cynthia; PINET, Simone (eds.): *Courting the Alhambra. Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*. Número especial de *Medieval Encounters*, vol. 14, nº 2-3, pp. 199-218.
- ETTINGHAUSEN, Richard (1962): *La peinture arabe*. Skira, Ginebra.
- ETTINGHAUSEN, Richard; GRABAR, Oleg (1996): *Arte y arquitectura del Islam 650-1250*. Cátedra, Madrid.
- EWERT, Christian (1991): “Precursores de Madīnat al-Zahrā. Los palacios omeyas y abbāsies de Oriente y su ceremonial áulico”, *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā*, vol. 3, pp. 123-173.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio (2000): “El arte”. En: VIGUERA MOLÍNS, María Jesús (coord.): *El reino nazarí de Granada (1232-1492). Sociedad, vida y cultura*, Historia de España Menéndez Pidal, t. VIII/4. Espasa Calpe, Madrid, pp. 191-284.
- GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005): *Marfiles medievales del Islam*. Cajasur, Córdoba, 2 vols.
- GELFER-JØRGENSEN, Mirjam (1986): *Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù Cathedral*. Brill, Leiden.
- GRABAR, Oleg (1996): *La formación del arte islámico*. Cátedra, Madrid (Yale University Press, 1973).
- GUARDIA PONS, Milagros (2004): “À propos de la cuve de Xàtiva: un exemple de synthèse des substrats classique et islamique”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXV, pp. 95-113.
- HOLID, Renata (1992a): “Artes suntuarias del periodo califal”. En: DODDS, Jerrilynn D. (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición (Nueva York-Granada, 1992). El Viso, Madrid, pp. 41-47.
- HOLID, Renata (1992b): “Bote de Al-Mugīra”. En: DODDS, Jerrilynn D. (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición (Nueva York-Granada, 1992). El Viso, Madrid, pp. 192-197.
- IBN JALDŪN (1977): *Introducción a la Historia Universal (Al-Muqaddimah)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- JUEZ JUARROS, Francisco (1997): “La cetrería en la iconografía andalusí”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 67-85.
Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA9797110067A.PDF>
- JUEZ JUARROS, Francisco (1999): *Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/0/H0044901.pdf>
- LILLO ALEMANY, Mercedes (1991): “Las representaciones figurativas humanas en el bote de marfil de Ziyad”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, nº 7, pp. 103-109. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0710.html>

LILLO ALEMANY, Mercedes (1992): “La figura del intérprete musical en los marfiles califales andalusíes”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 143-150. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1116.htm>

MEHREZ, Gamal (1951): *Las pinturas murales musulmanas en El Partal de la Alhambra*. Maestre, Madrid.

MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1999): “Elementos orientales en la iconografía medieval de la Península Ibérica”, *Codex Aquilarensis*, nº 14, pp. 73-110.

NAVASCUÉS Y DE PALACIO, Jorge (1964): “Una joya del arte hispano-musulmán en el Camino de Santiago”, *Príncipe de Viana*, nº 96-97, pp. 239-246. Disponible en línea en Biblioteca digital de Navarra: <http://hidabe.com/opendatanavarra/>

OTTO DORN, Katharina (1965): *El Islam*. Seix Barral, Barcelona (Baden-Baden, 1964).

PARTEARROYO LACABA, Cristina (1992): “Almaizar de Hišām II”. En: DODDS, Jerrilynn D. (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición (Nueva York-Granada, 1992). El Viso, Madrid, pp. 225-226.

PARTEARROYO LACABA, Cristina (2007): “Tejidos andalusíes”, *Artigrama*, nº 22, pp. 317-419. Disponible en línea: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/22/2monografico/12.pdf>

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): “Arte, símbolo y emblemas en la España Musulmana”, *Al Qantara*, t. VI, nº 1-2, pp. 397-450.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1983-1986): “Presencia helenística y bizantina en el arte omeya occidental”, *Andalucía islámica. Textos y estudios*, t. IV-V, pp. 279-305.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1994): *Objetos e imágenes de Al Andalus*. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe-Lunwerg, Madrid-Barcelona.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): “Arte y sociedad: los objetos como referente cultural de Al-Andalus”. En: *Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*, catálogo de la exposición (Santiago de Compostela, 1997). Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 325-361.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): “El arte”. En: VIGUERA MOLÍNS, María Jesús (coord.): *El retroceso territorial de Al-Andalus. Almorávides y Almohades. Siglos XI al XIII*, Historia de España Menéndez Pidal, t. VIII/2. Espasa Calpe, Madrid, pp. 635-699.

PRADO-VILAR, Francisco (1997): “Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from Al-Andalus”, *Muqarnas*, vol. XIV, pp. 19-41. Disponible en línea: http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=8964

PRADO-VILAR, Francisco (2005): “Enclosed in ivory. The Miseducation of al-Mughira”, *Journal of the David Collection*, vol. 2.1, pp. 138-163. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12239.pdf>

ROBINSON, Cynthia (2003): “Courtly Courts as Sites of Cultural Interaction: The Case of the Two Caskets”. En: AURELL, Martin (ed.): *Culture politique des Plantagenêt (1154-1224)*, actas del coloquio (Poitiers, 2002). Université de Poitiers - CESCUM, Poitiers, pp. 89-123.

ROSSER-OWEN, Mariam (1999): “A Córdoba Ivory Pixis Lid in the Ashmolean Museum”, *Muqarnas*, vol. XVI, pp. 16-31.

- Disponible en línea: http://www.archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=9703
- ROUX, Jean-Paul (1982): *Études d'iconographie islamique. Quelques objets numineux des Turcs et des Mongols*. Peeters, Lovaina.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2001): “El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Zāwiya y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate”, *Al-Qantara*, vol. XXII/1, pp. 77-120.
Disponible en línea: <http://al-qantara.revistas.csic.es/index.php/al-qantara/article/viewArticle/227>
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1979): “Una iconografía abasí en las miniaturas de los Beatos mozárabes”. En: *Arte y cultura mozárabe. Actas del I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo, 1975). Instituto de Estudios Visigóticos de S. Eugenio, Toledo, pp. 139-153.
- SHEPHERD, Dorothy G. (1974): “Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconography”. En: McCracken, Ursula E.; Randall, Lilian M.C.; Randall, Richard H. (eds.): *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*. The Walters Art Gallery, Baltimore, pp. 79-92.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2004): “Marfiles”. En: MOMPLET MÍGUEZ, Antonio: *El arte hispanomusulmán*. Encuentro, Madrid, pp. 244-272.
- SIMON-CAHN, Annabelle (1993): “The Fermo Chasuble of St. Thomas Becket and Hispano-Mauresque Cosmological Silks: Some Speculations on the Adaptative Reuse of Textiles”, *Muqarnas*, vol. X, pp. 1-5. Disponible en línea: http://www.archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=3914
- STRIKA, Vincenzo (1964): “La formazione dell'iconografia del Califfo nell'arte omniade”, *Annali. Istituto Universitario Orientale di Napoli*, vol. XIV/II, pp. 727-757.
- UPHAM POPE, Arthur (ed.) (1967): *A Survey of Persian Art*, vol. VII. Oxford University Press, Londres.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (2000): “Pila de Játiva”. En: *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000*, catálogo de la exposición (Madrid, 2000). España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 215-217.
- VIGUERA MOLÍNS, María Jesús (1995): “Ceremonias y símbolos en Al-Andalus. Notas sobre la época almohade”. En: NAVARRO PALAZÓN, Julio (ed.): *Casas y palacios de Al-Andalus*. Lunwerg, Barcelona, pp. 105-115.
- VIGUERA MOLÍNS, María Jesús (2000): “El soberano, visires y secretarios”. En: VIGUERA MOLÍNS, María Jesús (coord.): *El Reino Nazarí de Granada (1232-1492). Política, instituciones, espacio y economía*, Historia de España Menéndez Pidal, t. VIII/3. Espasa Calpe, Madrid, pp. 317-363.
- WALKER, Daniel (1992): “Arqueta de Leyre”. En: DODDS, Jerrilynn D. (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, catálogo de la exposición (Nueva York-Granada, 1992). El Viso, Madrid, pp. 198-203.
- ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan; CASAMAR, Manuel (1991): “Apuntes sobre la ýuba funeraria de la colegiata de Oña”, *Boletín de Arqueología Medieval*, nº 5, pp. 39-60.

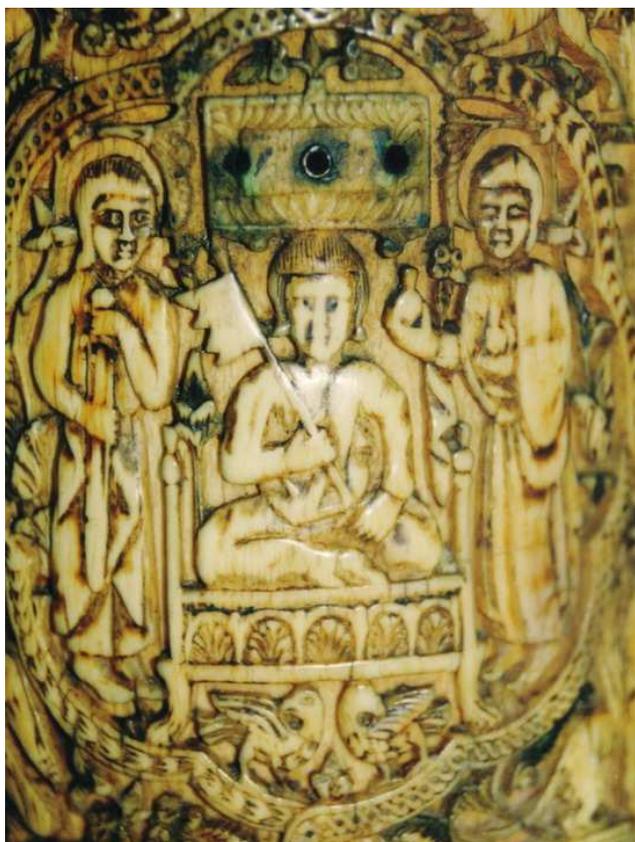


◀ **Bote de al-Mugīra (968), detalle.** París, Musée du Louvre, n° 4068.

http://content.lib.washington.edu/cdm4/item_viewer.php?CISORO_OT=/islamicart&CISOPTR=278 [captura 20/11/2010]

▼ **Bote Davillier (c. 970).** París, Musée du Louvre, n° 2774.

<http://www.photo.rmn.fr/LowRes/2/TR1/CHNWFJ/94-057731.jpg> [captura 20/11/2010]

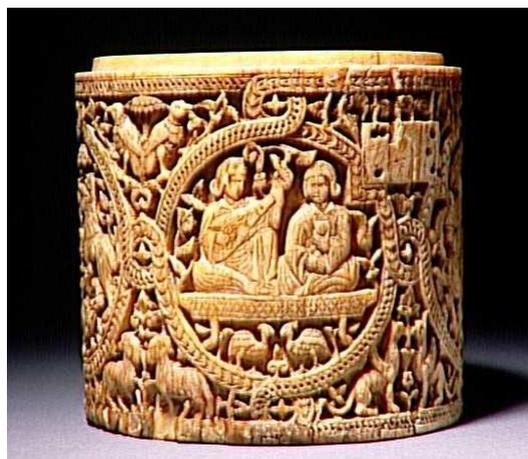


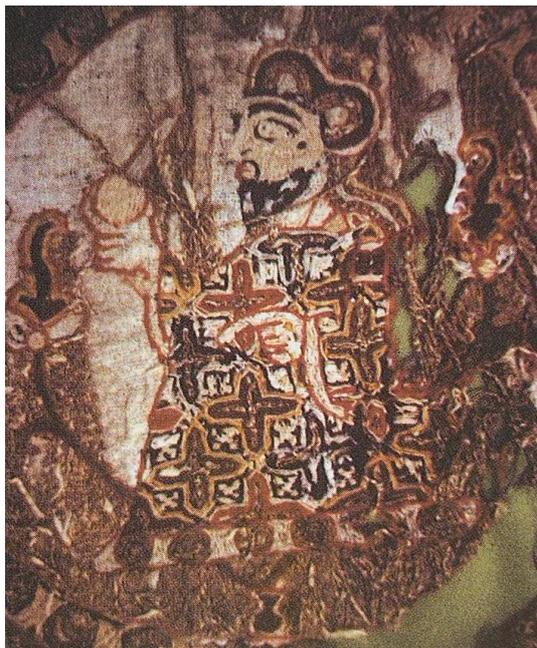
▲ **Bote de Ziyād (969-970).** Londres, Victoria&Albert Museum, n° 368-1880.

[Foto: Noelia Silva Santa-Cruz]

► **Bote de Maastricht o de Mu'tarrif (999).** Cuerpo de autenticidad discutida en paradero desconocido; tapa en el Ashmolean Museum, Oxford.

[ROSSER-OWEN, M. (1999): "A Córdoba Ivory Pyxis Lid in the Ashmolean Museum", *Muqarnas*, vol. XVI, p. 22]





Yuba funeraria (¿siglo X?), detalle. Colegiata de Oña (Burgos).

[ZOZAYA STABEL-HANSEN, J.; CASAMAR, M. (1991): "Apuntes sobre la yuba funeraria de la colegiata de Oña", *Boletín de Arqueología Medieval*, nº 5, p. 50]



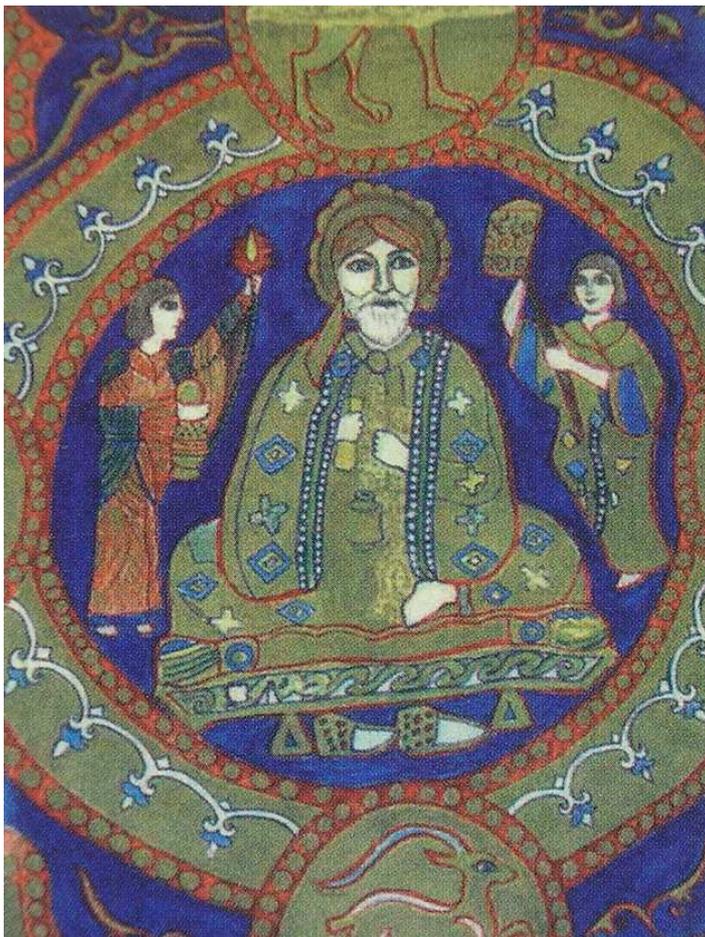
Arqueta de Leyre (1004-1005), medallón derecho del frente. Pamplona, Museo de Navarra.

[foto: autor]



Almaizar de Hišām II (976-1013), detalle. Madrid, Real Academia de la Historia.

[PÉREZ HIGUERA, M.T. (1994): *Objetos e imágenes de Al Andalus*. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe-Lunweg, Madrid-Barcelona, p. 42]



◀ **Capa de Fermo (1116-1117), Almería, detalle. Catedral de Fermo (Italia). Reconstrucción de L. Ciampini.**

[PARTEARROYO LACABA, C. (2007): "Tejidos andalusíes", *Artigrama*, nº 22, p. 385]

▼ **Pinturas murales de la Casa del Partal (siglo XIV), detalle. Granada, Alhambra.**

[foto: autor]



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.