

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, 2011-2012 y 2012-2013.

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: Teléfono: 913947785

Departamento de Historia del Arte I Email: irgonzal@ghis.ucm.es

Facultad de Geografía e Historia Página web:

Universidad Complutense de Madrid https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim

Ciudad Universitaria c/ Profesor Aranguren s/n

28040 Madrid

Directora Secretario

Irene González Hernando (irgonzal@ghis.ucm.es) Francisco de Asís 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 Brunet-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

Ayudantes de edición y maquetación

Francisco de Asís García García, Diana Lucía Gómez-Chacón, Diana Olivares Martínez

e-ISSN 2254-853X Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X Volumen V, n° 10 2013

SUMARIO

DUMARIO	
	Páginas
La cesárea	1-15
Irene González Hernando	
La mano de Fátima	17-25
Noelia SILVA SANTA-CRUZ	
Le Roman de la Rose	27-39
Mónica Ann Walker Vadillo	
El salvaje en la Baja Edad Media	41-55
Diana OLIVARES MARTÍNEZ	
San José	57-76
Sandra de Arriba Cantero	
San Pedro del Barco de Ávila	77-88
Herbert GONZÁLEZ ZYMLA	
Santo Domingo de Guzmán	89-106
Diana Lucía Gómez-Chacón	

LA CESÁREA

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: La cesárea es una intervención quirúrgica mayor que conlleva la realización de una incisión para abrir la matriz y sacar así el feto de su interior. Tiene como objetivo fundamental asegurar la vida del recién nacido ante un parto difícil, ya sea por mala colocación del feto, por una configuración anatómica inadecuada de la madre, o por cualquier otra causa médica. No persigue, al menos en la Edad Media, la supervivencia de la parturienta, ya que sus posibilidades de éxito son realmente escasas. De hecho, la cesárea es, en este período, una operación *postmortem* que se realiza con la madre ya fallecida, con la única finalidad de extraer la criatura y, en el caso de la comunidad cristiana, poder administrarle el bautismo.

Si tenemos en cuenta el gran número de complicaciones en el parto y la preocupación de la comunidad cristiana por asegurar que todo miembro de su comunidad estuviese bautizado y pudiese, por tanto, alcanzar la salvación, debemos también pensar que la cesárea fue una operación bastante frecuente. Sin embargo tanto en la Antigüedad Tardía, como en la Alta y Plena Edad Media, la cesárea parece desaparecer de los registros documentales y materiales cristianos, obviándola en la mayor parte de tratados médicos, disposiciones conciliares y comentarios de teólogos, así como también en las obras de arte. Tampoco es habitual encontrarla referenciada en los documentos científicos de origen judío y musulmán, lo que en principio no debería extrañar, ya que aquí la necesidad de realizar una cesárea para administrar el bautismo queda fuera de los preceptos religiosos.

Palabras clave: Cesárea; cirugía *postmortem*; bautismo de emergencia; nacimiento de Julio César; parto cesáreo.

Abstract: Caesarean section is a complicated chirurgical operation which consists in making an incision in the uterus in order to extract the foetus. It aims to guarantee the survival of a child when a difficult labour arrives, because of a non cephalic presentation of the foetus, because of an inadequate anatomy of the mother, or because of any other circumstances. In the Middle Ages, it did not aim to guarantee the survival of the mother, because successful caesarean section barely happened. In fact, caesarean section was made almost always *postmortem*, that is to say when the mother had already died.

Nevertheless, caesarean section was essential to make possible the baptism of Christian creatures. Thus, if we keep in mind the great number of adversities in labour and the general concern about baptism among Christian people, we could suppose that caesarean section must have been a frequent chirurgical operation. However, almost neither in the Late Antiquity, nor in the Early Middle Ages and in Romanesque period, caesarean section appears in documentary or material sources. It was mentioned almost neither in Christian medical treatises, nor in Christian theological texts and it was not depicted in works of art. Moreover, it was frequently omitted in Jewish and Muslim scientific documents, something that is not surprising since baptism was not a justification for caesarean section among these religions.

Keywords: Caesarean section; *postmortem* chirurgical operation; emergency baptism; Julius Caesar's birth; labour.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 1-15. e-ISSN: 2254-853X

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Para encontrar representaciones de cesáreas en el mundo medieval, debemos buscar en distintas direcciones: en las colecciones de milagros, en la vida del emperador romano Julio César, en los tratados de medicina, y en los relatos del nacimiento del anticristo. No hallaremos cesáreas en el ámbito bíblico, donde los nacimientos prodigiosos suelen referirse a aquellos producidos tras una larga esterilidad o aquellos sobrevenidos sin que medie relación sexual previa entre los padres; pero que en ningún caso se refieren a nacimientos por cesárea.

Todas estas representaciones de cesáreas coinciden en lo esencial: la madre, yacente, es atendida por una serie de personas que extraen a la criatura por una incisión realizada generalmente en sentido vertical, ya sea en el costado, ya sea en el centro del vientre, lo que proporciona mayor espacio para sacar al feto, aunque conlleva un mayor sangrado¹.

Son los detalles y la ambientación los que varían de unas imágenes a otras. Así, la madre generalmente aparece con los ojos cerrados y desfallecida, lo que es acorde con las características de esta cirugía postmortem; si bien en algún caso la parturienta aparece semi-incorporada en la cama e inclusive con los ojos claramente abiertos, como es el caso de la madre de Julio César en el fol. 215r. de *Les faits des romains*, manuscrito realizado en París en el segundo cuarto del siglo XIV, hoy en la BnF, ms. fr. 251².

La escena suele desarrollarse en el ámbito doméstico, en la propia habitación de la embarazada, donde habría comenzado el parto que no consigue llegar a buen término, con lo que la protagonista puede estar recostada en la cama, con almohadones, e inclusive vestida casi en su totalidad. No obstante, en algunas ocasiones, cuando la imagen parece haber sido producida bajo la órbita de la medicina universitaria bajomedieval, la mujer puede aparecer tumbada sobre un tablero de madera, desnuda en su totalidad, aproximándose por tanto esta escena a otras representaciones de disecciones anatómicas coetáneas. Tal es el caso del fol. 38v de la *Miscelánea Médica* de la Wellcome Library que incluye un Apocalipsis, un *Ars Moriendi* y textos médicos y científicos varios, de hacia 1420-1430 (ms. 49); o inclusive del nacimiento de Julio César del fol. 197 de *Les faits des romains* (o *Compilation française d'histoire ancienne, depuis la création du monde jusqu'à la mort de Jules César*), del siglo XIV (BnF, ms. Nouv. Acq. Fr. 3576).

Las personas que atienden la cirugía siempre lo hacen en grupo. Pueden ser mujeres en su totalidad, lo que es especialmente frecuente en las distintas representaciones del nacimiento de Julio César procedentes de manuscritos franceses del siglo XIV de *Les faits des romains*. En este caso, se estaría reflejando la realidad de la época, con una mayoritaria atención a los partos por parte de comadronas, mujeres que eran aleccionadas para realizar cesáreas y administrar bautismos de emergencia en caso de partos difíciles.

¹ En la actualidad, aunque pueden practicarse cesáreas a través de dos técnicas, la *laparotomía media infraumbilical* (o incisión vertical) y la *laparotomia transversa infraumbilical* (o incisión de Pfannenstiel), se prefiere esta última. La incisión vertical es más complicada desde el punto de vista técnico y además supone un peligro de rotura uterina en futuros embarazos. En cambio, la incisión transversal atenúa los riesgos de sangrado, permite una fácil apertura y cierre de la pared uterina, ofrece una cicatriz uterina más resistente y presenta pocas adherencias posoperatorias.

² BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): p. 20.

Estas matronas pertenecerían en su mayoría a la comunidad cristiana, sin que exista en su indumentaria ningún indicador de pertenencia a la comunidad hebrea, aunque sabemos por las fuentes escritas que las parteras hebreas tenían reputada fama, al menos en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media³. Sin embargo, la necesidad de administrar el bautismo correctamente, tal vez propició que no se señalase esta variedad confesional entre las parteras. Por otra parte, en ninguna de las imágenes que aparecen mujeres asistiendo la cesárea, al menos hasta donde nosotros conocemos, aparece ningún indicio que apunte a un bautismo tras la cirugía, así que la motivación de la misma es obviada en la configuración iconográfica de las obras de arte.

En otras ocasiones, el parto es atendido por un número variable de mujeres que son dirigidas por un médico varón, diferenciándolos claramente por su indumentaria, su posición y sus gestos. Así, el médico suele estar en primera línea y tocado con bonete, señalando con su mano el cuerpo de la mujer vacente o haciendo gestos con las manos para explicar la operación. Las matronas, en cambio, quedan en segundo plano, sujetas a las indicaciones del médico, ocupándose de calentar agua, de extraer la criatura recién nacida, o de sostenerla una vez fajada. En principio, esta división de funciones atiende a la consolidación de la medicina universitaria, la progresiva marginalización de las mujeres de las actividades médicas, la medicalización del parto, y la división entre la medicina reglada impartida en la universidad y la medicina práctica aprendida de forma oral por cauces no institucionalizados. Por ello, si bien este proceso se inicia lentamente con las escuelas y posteriores universidades de los siglos XII y XIII, en el arte se materializa más claramente en el siglo XV. Podemos encontrar dos buenos ejemplos de ello en dos manuscritos médicos: la copia ilustrada del Canon de Avicena, traducido por Gerardo de Cremona, de la Bibliothèque Municipale de Besançon, Ms. 457, fol. 260v., realizado en el tercer cuarto del siglo XIII⁴, y la Miscelánea de la Wellcome Library que incluye el Apocalipsis, el Ars Moriendi y textos médicos y científicos, ms. 49, 1420-1430, fol. 38v.

En algunas obras del siglo XV, el nacimiento cesáreo es atendido exclusivamente por hombres, tal es el caso de los nacimientos de Julio César incluidos en Les Commentaires de César (Londres, British Library, ms. royal 16 G VIII, fol. 32r., Lille o Brujas, c. 1473-1476) y en Les faits des romains (BnF, ms. fr. 20312 bis, fol.Ir⁵, flamenco, segunda mitad del siglo XV), donde las similitudes con otras escenas de discusión universitaria delante de cuerpos diseccionados es muy grande⁶. Así mientras uno de los presentes ejecuta la disección, el resto se enfrascan en discusiones al respecto, muchas veces agrupados de dos en dos⁷.

³ CARDONER PLANAS, Antonio (1949): pp. 441-445.

⁴ El Canon de Avicena de Besançon es muy interesante por la fecha temprana en que ya incluye la diferenciación entre médico varón y matronas y por tratarse de una representación de cesárea incorporada, a posteriori, a la copia y traducción de un tratado árabe.

⁵ Obras recogidas respectivamente en BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): pp. 78 y 85.

⁶ Por citar otra obra de temática romana, pueden compararse estas cesáreas con la escena de Nerón ordenando la disección del cadáver de su madre Agripina del Roman de la Rose, de Jean de Meung, segunda mitad del siglo XIII, copia flamenca de c. 1490-1500, British Library, Londres, ms. Harley 4425, fol. 59r. Una síntesis sobre la iconografía del Roman de la Rose, puede leerse en WALKER VADILLO, Mónica (2013).

⁷ Se insistirá sobre estas cuestiones en el epígrafe *prefiguras y temas afines*.

Entre todas estas personas que asisten el parto cesáreo, no es demasiado habitual prestar atención al instrumental quirúrgico empleado. Sin embargo, en algunas ocasiones, una de las figuras puede sostener un simple cuchillo afilado, de hoja ligeramente curvada⁸, con el que habría realizado la cisura, pudiendo ser indistintamente un hombre o una mujer, dependiendo de si el parto es atendido sólo por comadronas, o por comadronas y médico. Así en la ya mencionada miscelánea de la Welcome Library, ms.49, fol. 38v., es un hombre el que sostiene el cuchillo, mientras que en *Les Faits des Romains* de la Colección Schöyen, fol. 199r., c. 1375⁹, es una mujer la que se ocupa de estos menesteres. Es muy probable que en estas escenas atendidas exclusivamente por mujeres hubiese una división de responsabilidades, de modo que las más experimentadas serían las que dirigirían la operación¹⁰, estando las restantes sujetas a sus indicaciones. No deja de resultar interesante que en esta última imagen, la de la Colección Schöyen, y en la procedente de *Les faits des romains* (o *Compilation française d'histoire ancienne, depuis la création du monde jusqu'à la mort de Jules César*), BnF, ms. Nouv. Acq. Fr. 3576, fol. 197, siglo XIV, las mujeres que están en primer plano no llevan tocado y visten más elegantemente¹¹.

Por último habría que mencionar que, en alguna ocasión, los presentes en la cirugía pueden ser seres sobrenaturales, algo que viene determinado por las propias características del relato. Así, en la *Cantiga de Santa María* nº VII son unos ángeles dirigidos por la Virgen los que extraen a la criatura por una sección dorsal realizada en el cuerpo vivo de una monja, que logra además sobrevivir a la operación¹². Por otra parte, en los grabados sobre madera del siglo XV en que se recoge el nacimiento del anticristo, junto con las matronas puede aparecer una alusión al diablo, representado bajo sus múltiples apariencias, híbridas, cambiantes y animalizadas, ya que para el pensamiento cristiano el mal es lo mutable y lo engañoso, frente a la eternidad de Dios. Puede verse un ejemplo de ello en *Endkirist*, colección Otto Schäfer, fol. 2v., Nürnberg, c. 1450¹³.

Fuentes escritas

La cesárea no está mencionada en ninguno de los nacimientos de personajes bíblicos, ni del Antiguo ni del Nuevo Testamento. Aunque en alguna ocasión se habla de partos difíciles (como es el caso del parto de Raquel, Gn. 35, 16), en ningún momento se incorpora el término cirugía ni cualquier otro que pudiese relacionarse con la operación. Los nacimientos que resultan prodigiosos lo son porque las madres quedan embarazadas tras largos procesos de esterilidad, ya en su vejez, algunas de ellas siendo capaces de alumbrar gemelos para demostrar lo extraordinario del proceso, como es el caso de Rebeca, esposa de Isaac y madre de Esaú y Jacob. El nacimiento de Cristo, el más

⁸ Podríamos decir que se trata de una suerte de bisturí, aunque es de mucho mayor tamaño que este instrumento, a menos que las imágenes no respeten la escala real.

⁹ Obra incluida por BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): p. 71.

¹⁰ Algunas de estas mujeres de gran experiencia, al frente de las operaciones, tal vez habrían pasado por alguna de las escuelas de medicina. Baste recordar el caso de la controvertida Trótula de Salerno, su paso por Salerno y su contribución en el ámbito de la ginecología, vid. GREEN, Monica (2002).

¹¹La representación de la BnF ms. Nouv. Acq. Fr. 3576 es, no obstante, problemática ya que la mujer sin tocado que ocupa el primer plano, y que parece estar tomando el pulso, podría ser inclusive un hombre.

¹² Siempre que mencionemos las cantigas, nos estamos refiriendo al Códice Rico de las *Cantigas de Santa María*, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. T-I-1, c. 1280-1284.

¹³ Obra incluida por BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): p. 126.

prodigioso de todos los descritos en el texto bíblico, lo es porque María concibe sin que medie relación sexual con un hombre. En definitiva, la ausencia de referencias a la cesárea en el texto bíblico explicaría también la escasez de representaciones artísticas medievales, puesto que la Biblia constituye una de las fuentes principales del repertorio iconográfico de este período.

Esta falta de fuentes escritas se extiende al terreno médico. Si repasamos los tratados científicos, procedan estos del ámbito cristiano, musulmán o judío, observaremos que la mayor parte de ellos guardan silencio al respecto. Avicena en su Canon, Arib ibn Said en el Libro de la generación, Hildegarda de Bingen en el Arte de Sanar, los escritos médicos atribuidos a Trótula de Salerno, o los anónimos hebreos conocidos como el Miqosi ha-Leda y Los infortunios de Dinah, todos ellos pasan por alto la cesárea¹⁴. Tampoco el tratado de Abulcasis que se detiene en el instrumental quirúrgico de uso obstétrico, como aquel utilizado para llevar a cabo una embriotomía, parece incluir ningún objeto que tenga uso en caso de cesárea¹⁵.

Una de las escasísimas referencias altomedievales es la de las *Etimologías* de San Isidoro, quien no habla de la operación en el Libro IV, dedicado específicamente a la medicina, sino en el Libro IX, dedicado a las lenguas, pueblos, reinos, milicias, ciudades y parentescos. Allí, cuando habla de Julio César, tal vez recogiendo la asociación etimológica entre un tal César y la cesárea que aparecía en la Historia Natural de Plinio el Viejo¹⁶, dice que:

"El nombre de los césares tuvo su origen en Julio, quien, después de desencadenar una guerra civil, fue el primero de los romanos que detentó el principado personal. Su nombre de César se debe a que nació o fue sacado a la vida, abierto el vientre de su madre muerta; o tal vez porque nació con abundante cabellera. De ahí que los emperadores que le sucedieron portasen el título de césares, precisamente porque se dejaban crecer el cabello. Por otro lado, los que eran extraídos del seno abierto de su madre recibían el nombre de *caesones* y de *caesares*"17.

Otra de las parcas menciones a la cirugía parece ser la del médico judío hispano de la segunda mitad del siglo XII, Maimónides, quien seguramente haciéndose eco de textos rabínicos anteriores, menciona la cesárea en un comentario a la *Mishnah*¹⁸:

¹⁴ Según GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel y USANDIZAGA BEGURISTÁIN, José Antonio (2006): vol. I, p. 62, los musulmanes no parecen haber prestado mucha atención a esta cirugía, dado que una sura del Corán prohíbe su realización. Sin embargo no ha sido posible contrastar esta afirmación al no mencionar la sura concreta y al no hallar en el texto coránico ningún término que pueda encajar en la descripción. Además, las suras referidas al parto, embarazo y lactancia, nada dicen de la cesárea (19:23; 46:15; 58:2; 65:4; 65:6).

¹⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): pp.109-113. Véase Abu al-Qasim, Libro de la práctica médica o Kitab al-Tasrif, s. XI, más concretamente la copia de hacia 1300 procedente de Italia, Medical Library of Yale University, ms. 28, que en el fol. 280 incluye diverso instrumental, pero aparentemente ninguno referido a la cesárea.

¹⁶ Vid. BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (2006).

¹⁷ ORONOZ RETA, José, MARCOS CASQUERO, Manuel y DÍAZ DÍAZ, Manuel (1982): vol. I, p. 767. El texto en latín puede cotejarse en la misma publicación, pero en la p. 766.

¹⁸ BOSS, Jeffrey (1961) sostiene que algunos textos rabínicos indican que los judíos practicaban la cesárea ya desde época romana, e inclusive que las mujeres sometidas a una intervención de este tipo conseguían recuperarse, y por tanto sobrevivir. De aceptar esta hipótesis, estaríamos ante un avance médico sin precedentes, ya que en el Occidente Medieval las primeras referencias a cesáreas con supervivencia de la

"Podría ocurrir que una mujer estuviese embarazada de dos fetos, y que uno de ellos naciese a través de una incisión abdominal, y el otro de la forma ordinaria, y que el primero muriese y el segundo sobreviviese. Pero lo que algunos han afirmado, que es posible que una mujer sobreviva después de haber sido abierto su abdomen y haber parido un hijo, es contrario a la razón y totalmente absurdo".

Con este texto, Maimónides parece asumir que, en caso de llevarse a cabo un parto cesáreo, lo más recomendable es realizar una incisión lateral en el abdomen de la parturienta²⁰.

Será con el arranque de la Baja Edad Media cuando empecemos a encontrar las primeras referencias claras a esta cirugía en tres ámbitos fundamentales: el médico, el literario y el teológico. Así pues, Bernardo Gordonio, médico de la universidad de Montpellier, en la *Practica sive lilium medicinae* (c. 1305), habría descrito con claridad esta intervención²¹:

"[...] estando muerta la madre, sin embargo, la criatura puede vivir durante algún tiempo, porque no carece absolutamente de respiración sino que atrae el aire de las arterias de la madre. Vive sobre todo cuando la boca de la matriz queda abierta. Por eso, estando la madre muerta, debe hacerse algo si está abierta la boca de la matriz: conviene abrir enseguida la boca de la matriz y sacar la criatura. Con este artificio, según se dice, fue sacado el primer César y por eso tomó de ahí el nombre, etc. [...]"²²

Pasando al terreno literario, tal vez una de las primeras referencias claras, es una cesárea milagrosa descrita en las *Cantigas de Santa María*, obra de suma importancia musical, literaria y pictórica, promovida en la corte de Alfonso X el Sabio, en el último cuarto del siglo XIII. La Cantiga nº VII es excepcional, entre otras cuestiones, porque la cesárea descrita no es *postmortem*, y porque se realiza con el objetivo principal de salvar la vida y la dignidad de la madre, y no tanto con objeto de bautizar a la criatura. La

madre no pueden datarse antes del siglo XVI (véase más adelante la referencia al suizo Jacob Nufer). Boss basa sus hipótesis en el análisis de varios textos. De un lado, los escritos rabínicos producidos entre el siglo II a.C. y el siglo II d.C., coincidiendo con la Antigüedad romana, que se agrupan básicamente en dos compendios, el *Mishnah* y el *Tosefta*. De otro lado, las discusiones sobre el *Mishnah* que tuvieron lugar en el siglo V d.C. y que fueron compendiadas en el *Gemara*, uno de origen mesopotámico y otro palestino; y la unión de la *Mishnah* y el *Gemara* que dio lugar al *Talmud*, también con dos vertientes, la babilónica y la jerosolimitana. El término que aparecería en estas fuentes es *yotsé dofan*, que podría traducirse como *nacido por el costado*. No obstante, reconoce Boss que la recuperación de la madre tras una cesárea en estos textos está más implícita que explícita, y que inclusive a veces no es posible saber si están hablando de una mujer o de la hembra de una especie animal, que consigue quedar embarazada después de una cesárea. En cualquier caso, reconoce que es una cuestión controvertida. Sin embargo, de lo que no hay ninguna duda es de que Maimónides, en el comentario que hace a la *Mishnah*, menciona la cesárea, aunque a todas luces, parece ser una cesárea *postmortem*.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 1-15. e-ISSN: 2254-853X

¹⁹ Traducción libre del texto en inglés que da BOSS, Jeffrey (1961): p. 122, y que dice: "It may happen that this woman is pregnant with double progeny, and. one comes forth after the side of the belly is incised, and later the other comes forth by the ordinary route, and the first dies after the second comes out. But what some say, that a woman can live after her side is cut open and then bear a child, is contrary to reason and exceedingly absurd. The decision is not according to R[abbi] Simeon". Boss habría tomado este texto del *Corpus codicum Hebraicorum medii aevi*, I, Copenhagen, 1956, aunque no parece indicar las páginas exactas.

²⁰ O'DOWD, Michael J. y PHILLIPP, Elliot E. (1994): p. 157.

²¹ BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): p. 3.

²² Texto procedente del libro 7, capítulo XV, titulado "Del regimiento de las preñadas y del aborto", citado según la edición y traducción de DUTTON, Brian y SÁNCHEZ, María Nieves (2003): vol. II, p. 1513.

Cantiga narra como una abadesa embarazada es denunciada por otras religiosas de su convento ante el obispo, y ayudada después por la Virgen María, a la que había rezado con gran devoción. Esta le envía dos ángeles que le practican una cesárea, extrayendo al niño que lleva en su vientre a través de una incisión realizada en el abdomen. Gracias a esta intervención, la abadesa puede enviar a su hijo a un ermitaño y exhibir su cuerpo desnudo ante el obispo sin que éste descubra que ha pecado²³.

Otra de las cantigas, en este caso la CLXXXIV, recoge lo que podríamos denominar una cesárea fortuita. En este caso se trata de una mujer que tenía muchos embarazos, pero cuyos hijos morían como castigo a sus pecados. El último embarazo desemboca en un nacimiento fortuito por cesárea, ya que el marido es atacado por unos hombres con un cuchillo y cuando la mujer intenta defenderlo se lleva una cuchillada. La mujer muere en esta cesárea accidental, pero el niño se salva, gracias a la intercesión de la Virgen²⁴. Una historia casi idéntica, pero referida a la reina Urraca, aparece en la *Primera Crónica General*, también redactada durante el reinado de Alfonso X el Sabio:

"et a la reyna donna Urraca su mugier, que andava y con el et era prennada, dieronle una lançada por el vientre [...] Et la reyna que estaba en ora de finarse del dolor de la lançada, pario antes un fijo assi como plogo a Dios, et nascio por la ferida de la lançada; et penssaron del mugieres como suelen pensar de las criaturas quando nascen: et finco este ninno a vida desta guisa, que fue cosa que tovieron todos los omnes a maravilla..."²⁵.

Además, en los siglos XIV y XV se asiste, en los talleres franceses de producción de manuscritos, a una eclosión de las copias ilustradas del texto literario *Les Faits des Romains*, que al biografiar a Julio César, mencionan su nacimiento prodigioso a través de la cirugía que lleva su nombre y lo acompañan de una escena figurativa, siendo esta uno de los referentes fundamentales para comprender la iconografía de la cesárea en el mundo medieval.

Asimismo, la documentación conciliar se hace eco de esta realidad obstétrica, y la justifica en relación al bautismo. Es muy significativo un fragmento del Concilio de Trêves (1310), que prescribe la cesárea en la medida en que esta facilita el bautismo:

"Cuando una mujer muera durante el parto, hay que realizar una cesárea y bautizar al niño, si este vive aún. Si está muerto habrá que enterrarlo fuera del cementerio. Si es posible deducir que está muerto en el seno de la madre, no hay que llevar a cabo la cirugía, por el contrario se depositará a madre e hijo fuera del cementerio. Si la madre muere durante el parto y si el niño presenta la cabeza fuera del seno de su madre, la matrona debe arrojar agua sobre la cabeza del niño diciendo: yo te bautizo en el nombre del Padre. Se hará lo mismo si el niño no presenta la cabeza sino el cuerpo fuera del vientre de su madre, pero si tan sólo tiene fuera un pie o una mano, no hay que bautizarlo. Si el niño presenta la cabeza o una parte del cuerpo, sin que sea posible adivinar su sexo, la comadrona dirá: Creatura Dei ego te baptizo".

_

²³ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): pp.114-118. El facsímil de las *Cantigas de Santa María*, junto a una serie de estudios críticos puede consultarse en la obra coordinada por FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2011).

²⁴ ARROÑADA, Silvia Nora (2004): p. 30; MARTÍNEZ BLANCO, Carmen María (1991): p. 140.

²⁵ Alfonso X el Sabio, *Primera Crónica General de España*, p. 468; texto citado y recogido por MARTÍNEZ BLANCO, Carmen María (1991): p. 140.

²⁶ Traducción del original en francés, recogido por LAURENT, Sylvie (1989): p. 226.

La cesárea se está abriendo paso en este período, codificándose en el terreno universitario. Al entrar en el campo de la enseñanza reglada, se acerca a la disección anatómica pues, al igual que ésta, permite mejorar los conocimientos de anatomía femenina, compartiendo objetivos y técnicas. Una fuente muy relevante es el relato de Jacopo Berengario de Carpi, quien en los *Comentarios a la Anatomía de Mondino* de 1521, escritos en el seno de la Universidad de Bolonia, explica como al acudir a realizar una cesárea, encuentra –no sin sorpresa– un feto encajado en los intestinos tras haber sido desplazado allí por una apostema²⁷. Así pues, la práctica de la cesárea, al igual que las disecciones promovidas por las facultades de medicina de las universidades de Montpellier o Bolonia, contribuye a contrastar los conocimientos teóricos aprendidos en el aula.

Por los mismos años, es posible encontrar las primeras menciones a cesáreas realizadas con éxito, es decir aquellas que consiguen salvar la vida de la madre. Así, en torno al 1500, en Suiza, un tal Jacob Nufer, habría llevado a cabo una cesárea a su esposa. Tras varios días de parto y ayudada por un total de trece comadronas, la mujer era incapaz de alumbrar la criatura. El marido, desesperado, pidió permiso a las autoridades locales para llevar a cabo la operación. La realizó con éxito, la mujer vivió y pudo tener después hasta cinco hijos más. El hijo nacido por cesárea vivió hasta los setenta y siete años. Estos acontecimientos habrían sido recogidos por las fuentes documentales casi un siglo después de que sucediesen²⁸. En cualquier caso, la supervivencia de la madre tras la cesárea no ha sido una realidad hasta la historia más reciente, el siglo XX.

Otras fuentes

Como se acaba de ver en el epígrafe anterior hay un gran silencio documental respecto a la cesárea con anterioridad al siglo XIII, que va acompañado también de un claro silencio material. Ante esta evidencia cabe preguntarse: ¿Se hicieron cesáreas entre los siglos III y el XIII? ¿Se hicieron por igual en el ámbito cristiano, musulmán y judío? Si no se hicieron, ¿Cómo se solventaba el problema de las criaturas sin bautizar? Y si se hicieron, ¿Por qué aparecen tan escasamente en las fuentes documentales y materiales?

Aunque no seamos capaces de responder a estas preguntas, es posible aventurar alguna hipótesis sobre los motivos de esta laguna documental. Hayan o no sido realizadas cesáreas en la Antigüedad Tardía, y la Alta y Plena Edad Media, lo cierto es que en este período la atención obstétrica estuvo en gran medida monopolizada por las matronas, mujeres que adquirían y transmitían los conocimientos de forma oral y práctica, por lo que no dejaron huellas evidentes de sus actividades médicas en la Historia. Lo que sabemos de sus conocimientos de plantas medicinales, de los cuidados obstétricos que proporcionaban, o de su formación, lo sabemos a través de fuentes indirectas y extemporáneas. Si la cesárea fue realizada por mujeres, como parecen apuntar algunas imágenes posteriores²⁹, tal vez no interesaron suficientemente a escritores y artistas, y de ahí su omisión.

²⁷ PARK, Katharine (2010): p. 17. El testimonio de Berengario de Carpi, si bien cronológicamente se inscribe en la Edad Moderna, prolonga muchos elementos presentes en la Edad Media. Así, la cesárea sigue siendo una práctica escasamente exitosa que no está tan preocupada por la vida de la madre como por la salvación del feto. De hecho lo primero que hacen las parteras que están junto a Berengario de Carpi es bautizar a la criatura.

²⁸ Referencia recogida por SEWELL, Jane E. (1993).

²⁹ Manuscritos iluminados referidos al nacimiento de César y realizados en la Baja Edad Media (véase el epígrafe anterior).

La arqueología podría proporcionar evidencias para cubrir estas carencias. El examen de los cuerpos de mujeres y niños hallados en lugares de enterramiento o el análisis de objetos cotidianos que pudieran haber tenido un uso quirúrgico podrían ayudar a determinar la existencia de la cesárea en el arco cronológico mencionado. De hecho para la Antigüedad romana se han hallado, en ciertos yacimientos, fetos nonatos depositados en vasijas cerámicas, lo que parece apuntar a que fueron extraídos por cesárea, corroborando además las disposiciones de la *Lex Regia* de Numa Pompilio que prescribía la cesárea en caso de partos que no llegaban a buen término, al ordenar enterrar por separado a madre e hijo³⁰. Sería necesario una revisión en profundidad de la bibliografía referida a la arqueología de los recintos funerarios tardoantiguos y alto y plenomedievales, para comprobar si aportan datos similares. Hasta ahora el estado de nuestra investigación no permite profundizar en esta dirección.

Extensión geográfica y cronológica

Desde el punto de vista iconográfico, la cesárea es un tema propio de la Baja Edad Media occidental, es decir de las obras producidas entre los siglos XIII y XV. Son especialmente abundantes los ejemplos existentes en Francia, debido a las numerosas copias de *Les Faits des Romains*. También es posible hallar obras entre la producción libraria hispana, contando con ejemplos muy reseñables en las *Cantigas de Santa María* y en la traducción latina de Gerardo de Cremona al *Canon de Avicena*. Igualmente los grabados en madera de origen germánico que ilustran el nacimiento del Anticristo ofrecen un elenco de representaciones significativo en el siglo XV.

Soportes y técnicas

La cesárea es un tema que sólo se halla representado en los manuscritos ilustrados y grabados sobre madera, no teniendo constancia de su desarrollo en otros soportes. Los nacimientos que recogen la escultura en bulto redondo y la pintura mural y sobre tabla, hacen referencia normalmente a partos sin intervención quirúrgica.

Precedentes, transformaciones y proyección

Si bien podríamos pensar que el nacimiento de Julio César habría propiciado escenas de cesárea ya en la Antigüedad romana, este tema no entra en el repertorio iconográfico hasta la Baja Edad Media³¹. En conjunción con las cesáreas milagrosas y los nacimientos cesáreos del Anticristo son los temas dominantes de este período. Una de las principales variaciones en la representación de este motivo tiene que ver con las figuras que asisten a la parturienta, que son exclusivamente mujeres, varias mujeres y un médico,

³⁰ MIGUEL IBÁÑEZ, Mª Paz de (2010): p. 146.

³¹ Esto se debe seguramente a que la asociación entre *Julio César* y *cesárea* no se produce en vida del propio emperador, sino que se debe a una interpretación posterior. Vid. BLUMENFELD-KOSINKSI, Renate (2006). Tal vez, podríamos señalar como temas cercanos a la cesárea en el mundo antiguo los narrados en algunos mitos que se refieren a nacimientos prodigiosos, como el de Asclepio, hijo de Apolo y Coronea, extraído del vientre de su madre por su padre cuando esta estaba en la pira funeraria; o el de Dioniso, extraído del vientre de su madre Sémele a los seis meses de gestación e introducido en el muslo de su padre Zeus hasta el momento de su nacimiento.

o solo hombres, seguramente una cuestión que atiende al desarrollo de la medicina universitaria y a una reglamentación cada vez más estricta en materia de acceso de las mujeres a este tipo de formación. Todas estas cuestiones pueden verse en detalle en el epígrafe atributos y formas de representación.

Temas afines

Es posible establecer un fuerte paralelismo entre la representación de la cesárea y la de la disección anatómica femenina en la Baja Edad Media, pues ambas aparecen en los mismos soportes (manuscritos ilustrados de carácter médico y literario), potenciadas por el desarrollo y consolidación de las universidades, y alentadas por un objetivo común de profundizar en el conocimiento del cuerpo femenino y comprender el proceso de generación humana³².

Selección de obras

- Cesárea atendida por un médico y dos matronas. Avicena, *Canon*, París (Francia), tercer cuarto del siglo XIII. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 457, fol. 260v.
- Abadesa a la que unos ángeles le realizan una cesárea. Cantiga VII del "Códice Rico" de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. El Escorial, RBME, Ms.T-I-1, fol. 14v.
- Nerón ordenando la disección del cadáver de su madre Agripina. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Brujas (Bélgica), c. 1490-1500. Londres, BL, Ms. Harley 4425, fol. 59r.
- Instrumental quirúrgico de uso obstétrico, Abu al-Qasim, *Libro de la práctica médica* o *Kitab al-Tasrif*, copia de hacia 1300 procedente de Italia, Medical Library of Yale University, ms. 28, fol. 280.
- Nacimiento de Julio César. Les faits des romains (o Compilation française d'histoire ancienne, depuis la création du monde jusqu'à la mort de Jules César), siglo XIV. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Fr. 3576, fol. 197.
- Cesárea atendida por un médico y una matrona. Manuscrito misceláneo, c. 1420-1430. Londres, Wellcome Library, Ms. 49, fol. 38v.
- Nacimiento del Anticristo, *Endkirist*, colección Otto Schäfer, fol. 2v., Nürnmberg, c. 1450³³.

³² Estas cuestiones se trataron en dos comunicaciones presentadas en 2012 y que se espera que se conviertan en poco tiempo en una publicación más detallada: "Anatomía y disección femenina en el mundo medieval", *Imago et sensus. III Seminario del Grupo de Investigación "La imagen medieval: espacio, forma y contenido*", Madrid, UCM, 11 de mayo de 2012; "El cuerpo medieval al desnudo. Una mirada médica al arte de la Edad Media", *Los usos de la imagen. Una mirada desde la Historia de la Ciencia*, Madrid, CSIC, 30 de marzo de 2012.

³³ Obra incluida por BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): p. 126.

Bibliografía

ARJONA CASTRO, Antonio (traducción y estudio crítico) (1991): El Libro de la generación del feto, el tratamiento de las mujeres embarazadas y de los recién nacidos. Tratado de Obstetricia y Pediatría del siglo X de Arib Ibn Sa'id. Sevilla, Sociedad de pediatría de Andalucía occidental y Extremadura.

ARROÑADA, Silvia Nora (2004): "El mundo infantil en tiempos de Alfonso el Sabio", *Estudios de historia de España*, nº 6, pp. 25-40.

BARKAÏ, Ron (1989): "A Medieval Hebrew treatise on Obstetrics", *Medical History*, vol. XXXIII, pp. 96-119.

BARKAÏ, Ron (traducción y estudio crítico) (1991): Les infortunes de Dinah: Le livre de la génération. La gynécologie juive au Moyen Âge. Éditions du Cerf, París.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): Not of Woman Born. Representations of Caesarean Birth in Medieval and Renaissance Culture. New York, Ithaca.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (2006): "Cesarean Section". En: SHAUS, Margaret (ed.): Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia. Routledge, Nueva York, pp. 105-106.

BOSS, Jeffrey (1961): "The Antiquity of Caesarean Section with Maternal Survival: The Jewish Tradition", *Medical History*, vol. 5, n° 2, pp. 117-131.

CABRÉ, Montserrat; ORTIZ, Teresa (2001): Sanadoras, matronas y médicas en Europa (siglos XII-XX). Icaria, Barcelona.

CARDONER PLANAS, Antonio (1949): "Seis mujeres hebreas practicando la medicina en el reino de Aragón", *Sefarad*, vol. IX, nº 2, pp. 441-445.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1984): "Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María". En: *III Jornadas de investigación interdisciplinar sobre la mujer. La imagen de la mujer en el arte español (Madrid 1983)*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 29-42.

DUTTON, Brian; SÁNCHEZ, María Nieves (traducción y estudio crítico) (1993): *Bernardo Gordonio. Lilio de Medicina*, 2 vols. Arco/Libros, Madrid.

ELJARRAT, M. (1989): *El Maguen ha-Rosh: Tratado de ginecología de Sheshet Benveniste*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirs. y coords.) (2011): Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. RBME. Testimonio Compañía Editorial – Patrimonio Nacional, Madrid.

GABERT, Harvey A. (1988): "History and Development of Cesarean Operation", *Obstetrics and Gynecology Clinics of North America*, vol. 15, n° 4, pp. 591-605.

GARCÍA BALLESTER, Luis (1976): Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII-XVI. Akal, Madrid.

GARCÍA HERRERO, María del Carmen (2005): "Administrar el parto y recibir la criatura". En: *Del nacer y el vivir. Fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media.* Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, pp. 21-46.

GÉLIS, Jacques (2006): Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne. Lonrai.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1998): "La iconografía del parto en el arte románico hispano", *Príncipe de Viana*, vol. 59, nº 213, pp. 79-102.

GONZÁLEZ NAVARRO, Gabriel; USANDIZAGA BEGURISTÁIN, José Antonio (2006): *Historia de la Obstetricia y Ginecología Española*. Habe – SEGO (Sociedad Española de Ginecología y Obstetricia), Madrid, Vol. I.

GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela (coord.) (1996): *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*. Instituto de Historia de España Claudio Sánchez-Albornoz, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): "Posiciones fetales, aborto, cesárea e infanticidio. Un acercamiento a la ginecología y puericultura hispánica a través de tres manuscritos medievales", *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. XXXIII, pp. 99-122. Disponible en línea: revistas.um.es/mimemur/article/download/j103391/98381

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): "Una lectura médica de las imágenes medievales del Nacimiento", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario II (*Nuevas Investigaciones en Historia del Arte*), pp. 91-109. Disponible en línea: revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA1010220091A/30722

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2013): "La figuración de la ciencia. Espacio y objetos de parto en el arte medieval Español", *Goya*, nº 342, pp. 3-17.

GREEN, Mónica H. (traducción y estudio crítico) (2002): *The Trotula. An English Translation of the Medieval Compendium of Women's Medicine*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

HIBBARD, Bryan (2000): The Obstetrician's Armamentarium. Historical Obstetric Instruments and their Inventors. Norman, San Anselmo (California).

IMBAULT-HUART, Maria José (1983): La médecine au Moyen Âge à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Éditions de la Porte Verte, 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.

LORBLANCHET, Hélène, TODESCHINI, Pascaline, CHAUDOREILLE, Florence (2012): La plume et le bistouri. Étudier la médecine à Montpellier au Moyen Âge et à la Renaissance. Exposition organisée par la Bibliothèque Universitaire de Médecine de Montpellier du 15 septembre au 9 novembre 2012. Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, Montpellier.

MACKINNEY, Loren C. (1965): *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*. University of California Press, Berkeley.

MARTÍNEZ BLANCO, Carmen María (1991): El niño en la literatura medieval. Para una historia social y de las mentalidades de la infancia. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.

MIGUEL IBÁÑEZ, Mª Paz de (2010): "Una visión de la infancia desde la osteoarqueología: de la Prehistoria a la reciente Edad Media", *Complutum*, vol. 21, nº 2, pp.135-153. Disponible en línea:

revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/download/CMPL1010220135A/28862

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

OAKLEY, Ann (1984): *The Captured Womb: A History of the Medical Care of Pregnant Women.* Basil Blackwell Ltd., Oxford.

ORONOZ RETA, José; MARCOS CASQUERO, Manuel; DÍAZ DÍAZ, Manuel (traducción y edición) (1982): *San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*, 2 vols., Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid.

PARK, Katharine (2010) (1^a edición 2006): Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection. Zone Books, Nueva York.

PAWLIK, M. (traducción y estudio crítico) (1997): *El arte de sanar de santa Hildegarda*. *Compendio del saber médico de la Edad Media*. Tikal, Gerona.

PECKER, André; ROULLAND, Henri (1958): L'accouchement au cours des siècles. Roger Dacosta, París.

POUCHELLE, Marie-Christine (1983): Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge: savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel. Flammarion, París.

SALVAT, Michel (1980): "L'accouchement dans la littérature scientifique médiévale". En: *Colloque du Cuerma «L'enfant au moyen âge »*. Champion, París, pp. 87-106.

SEWELL, Jane Eliot (1993): A Brochure to Accompany an Exhibition on the History of Cesarean Section at the National Library of Medicine, April 30-August 31. Bethesda.

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

TAGLIA, Kathryn (2001): "Delivering a Christian Identity: Midwives in Northern French Synodal Legislation, c. 1200-1500". En: BILLER, Peter; ZIEGLER, Joseph (coords.): *Religion and medicine in the Middle Ages*. York Medieval Press, Nueva York, p. 77-90.

VÁZQUEZ DE BENITO, Concepción (traducción y estudio crítico) (1998): *Obra médica. Averroes*. Servicio de Publicaciones de la UMA, Sevilla.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2013): "El Roman de la Rose", *Base de datos digital de iconografía medieval*, Madrid, UCM. Disponible en línea (pendiente de migración): http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php

VIAL, Mireille (dir.) (2011): Scriptor et medicus: La médecine dans les manuscrits de la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier. Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, Montpellier. DVD.

► Cesárea atendida por un médico y dos matronas. Avicena, Canon, París (Francia), tercer cuarto del siglo XIII. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 457, fol. 260v.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/IRHT_084672 -p.jpg [captura 13/7/2013]

▼ Abadesa a la que unos ángeles le realizan una cesárea. Cantiga VII del "Códice Rico" de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. El Escorial, RBME, Ms.T-I-1, fol. 14v., detalle.









▲ Cantiga VII del "Códice Rico" de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. El Escorial, RBME, Ms.T-I-1, fol. 14v.

■ Nerón ordenando la disección del cadáver de su madre Agripina. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Brujas (Bélgica), c. 1490-1500. Londres, BL, Ms. Harley 4425, fol. 59r.

http://molcat1.bl.uk/IllImages/BLCD%5Cmid/c133/c13324-66.jpg [captura 13/7/2013]



Instrumental quirúrgico de uso obstétrico. Abu al-Qasim, *Libro de la práctica médica* o *Kitab al-Tasrif*, Italia, c. 1300. Medical Library of Yale University, Ms. 28, fol. 280.



Nacimiento de Julio César. Les faits des romains (o Compilation française d'histoire ancienne, depuis la création du monde jusqu'à la mort de Jules César), siglo XIV.

París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Fr. 3576, fol. 197.

http://classes.bnf.fr/ema/images/3/311.jpg [captura 13/7/2013]



Cesárea atendida por un médico y una matrona. Manuscrito misceláneo, c. 1420-1430. Londres, Wellcome Library, Ms. 49, fol. 38v.

http://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/18/db/2acccc712af 9175f3d5d7e06ac29.jpg [captura 13/7/2013]



Nacimiento del Anticristo.

Endkrist, Nürnberg, c. 1450. Schweinfurt, colección Otto Schäfer, fol. 2v.

[Foto: BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1990): p. 126]

LA MANO DE FÁTIMA

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

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

Resumen: Imbuida de poder para los musulmanes, la *khamsa* –también conocida como mano de Fátima– es una protección infalible contra el aojamiento y uno de los símbolos más extendidos en el mundo islámico. Tema recurrente desde la Edad Media, es frecuente encontrarla en los muros o en las puertas de entrada a las viviendas para alejar a los malos espíritus, así como formando parte de joyas u otros objetos personales en virtud de su carácter particularmente favorable y profiláctico.

Palabras clave: Mano de Fátima; Khamsa; Hamsa; Jamsa; Amuleto; Talismán; Islam.

Abstract: Imbued with power for the Muslims, the Khamsa –also known as the Hand of Fatima—is a fail-safe protection against the evil eye and one of the most widespread symbols in the Muslim world. A recurring theme since the Middle Ages, it is frequently found on walls or on gated entrances to dwellings in order to keep evil spirits at bay, as well as by forming part of the jewels and other personal objects by virtue of their particularly auspicious and protective nature.

Keywords: Hand-of-Fatima; *Khamsa*; Amulet; Talisman; Islam.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La mano de Fátima o *khamsa* consiste en la representación plana de una mano abierta, con los dedos extendidos. Suele estar constituida por un diseño estilizado, en el que el dedo corazón actúa como eje de simetría, resultando casi siempre imposible determinar si se trata de la extremidad derecha o izquierda¹.

Este destacado icono fue entre los musulmanes medievales, particularmente los shiíes, un símbolo de providencia divina, generosidad, hospitalidad y fuerza/poder, así como un eficiente amuleto que expulsaba los malos espíritus causantes de las enfermedades y las desgracias además de repelente del mal de ojo². Portar talismanes como protección o contra el aojamiento, fue una de las muchas prácticas pre-islámicas absorbidas por la cultura islámica primitiva, y tolerada por su teología³.

El mal de ojo, también llamado fascinación, es una creencia de carácter casi universal que se documenta ya en el Antiguo Egipto y en las culturas antiguas del Creciente Fértil. Los romanos también conocían esta superstición, a la que denominaron "fascinatio" o "fascinum", la cual se transmitió al mundo medieval, tanto cristiano como musulmán, siendo objeto de la atención de eruditos como al-Kindi (801-873) o Avicena

1

¹ HERBER, J. (1927): p. 216.

² APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (2005): p. 356.

³ PORTER, Venetia (2011): p. 131.

(980-1037). Se basa en la creencia, transmitida por Platón en el *Timeo*, de que la visión se produce por la proyección a través de los ojos de unos rayos o fuego visual que, al ser emitidos por almas contaminadas, dan lugar al mal⁴. En el mundo islámico, se considera que este mal de ojo procede de la envidia, según explica Ibn Jaldún:

"Los efectos producidos por el mal de ojo se incluyen en el número de las impresiones que resultan de la influencia del alma. Proceden del alma del individuo dotado de la facultad del mal de ojo y tienen lugar cuando él ve una calidad o un objeto cuyo aspecto le causa placer. Su admiración se vuelve tan intensa que hace nacer en su entraña un sentimiento de envidia juntamente al deseo de arrebatar esa calidad o ese objeto a quien los posee"⁵.

En el Corán, Mahoma señala y admite la creencia en el mal de ojo ('ayn), y las tradiciones islámicas reconocen que el propio Profeta aceptaba el uso de talismanes y tatuajes para preservarse de él. En la Arabia preislámica, según testimonio de Tertuliano, las mujeres se protegían del mal de ojo cubriéndose el rostro con un velo, e incluso por un fenómeno de magia simpática, los ojos de determinados animales con presunto poder fascinador, como el lobo, eran utilizados como amuleto, al igual que determinados minerales o piedras, entre ellas el azabache⁶. Uno de los talismanes más empleados en todo el mundo islámico es la *khamsa* o "mano de Fátima". La mano extendida y sintética tiene el mismo valor que el gesto de recitación de la fórmula "hamsa fi 'ayni-k" (cinco en tu ojo) contra el sujeto que se cree que nos está aojando⁷.

La eficacia apotropaica de este amuleto está relacionada con el poder mágico del número cinco, que es el significado del término *khamsa* (literalmente "cinco", en alusión al número de dedos). Como ya señaló René Guénon⁸, y ha recogido Chebel en su *Dictionnarie des symboles musulmans*⁹, se ha intentado tradicionalmente explicar el valor de este guarismo, por su equivalencia con las cinco letras del nombre de *Allah* en árabe: el índice corresponde a la *alif*, el anular a la primera *lam*, el medio y el índice al segundo *lam*, que es doble, y el pulgar al *he*, lo que explica el carácter divino de la mano y de la cifra cinco, que constituye un símbolo habitual dentro del mundo islámico. Además, en la tradición suní, la mano es la síntesis de la ley del profeta, identificándose los dedos proverbialmente con los cinco pilares o preceptos del Islam (el testimonio de fe, la oración ritual, la limosna, el ayuno y la peregrinación), mientras que la tradición shií los ha relacionado con las cinco personas sagradas pertenecientes a la familia del Profeta (Mahoma, 'Ali, Fátima, Hassán y Hussein)¹⁰. Parece que en ambos casos se ha tratado de islamizar una creencia de origen bereber¹¹.

La *khamsa* es denominada también habitualmente "mano de Fátima". Aunque con frecuencia el origen de esta expresión se ha querido poner en relación con los europeos establecidos en el Norte de África durante el Protectorado, y especialmente con los

Revista Digital de Iconografia Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 17-25. e-ISSN: 2254-853X

⁴ GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1991): pp. 127-128.

⁵ IBN JALDÚN (1977): p. 934.

⁶ GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1991): pp. 127 y 132-133.

⁷ Ibid., p. 133.

⁸ GUÉNON, René (1932).

⁹ Vid. CHEBEL, Malek (1995): p. 256.

¹⁰ Ibid.

¹¹ NAVARRO PALAZÓN, Julio y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro (2009): pp. 702-703.

militares franceses que tenían la costumbre de llamar "Fátima" de forma despectiva a todas las mujeres argelinas o tunecinas¹², los estudios más recientes –muchos de ellos sin rechazar tampoco abiertamente la hipótesis anterior—, abogan por su conexión con Fátima al-Zahra (606-632), hija predilecta de Mahoma, a la que acabamos de referirnos como pariente destacada del Profeta. Ningún pasaje documentado de la vida de Fátima sugiere relación alguna con este símbolo, aunque las cuantiosas leyendas posteriores asociadas a ella, hacen referencia a su carácter maternal y protector, lo que tal vez podría vincularla con el amuleto de la mano, dado que este siempre se ha conectado con fines apotropaicos. Fátima adquiere en el Islam un destacado papel como mujer santa y modelo de hija, madre y esposa, lo que ha llevado a su frecuente comparación con la figura de la Virgen María en el ámbito cristiano¹³.

Este popular amuleto protector adopta en la Edad Media diseños variados. Lo normal es que se represente exclusivamente como una mano exenta, aunque en la tipología áulica de los jarrones nazaríes de la Alhambra, su superficie se amplía hasta abarcar el antebrazo, adornándose este con amplias mangas¹⁴. Asimismo la mano puede albergar a veces en su interior ojos, que acentúan su significación talismánica, al invocar su lucha contra el aojamiento. Ocasionalmente también puede incorporar inscripciones epigráficas de carácter coránico.

Fuentes escritas y orales

No existen evidencias textuales o fuentes escritas para el origen de la mano de Fátima. No obstante, la mención a la sacralidad de la mano o de las manos aparece reflejada en varios pasajes del Corán. La sura 67:1 dice: "¡Bendito sea Aquel en cuya mano está el señorío! Él, sobre toda cosa, es poderoso". En las suras 69:25 y 84:7 se identifica la mano izquierda con el mal y la derecha con el bien, respectivamente. Igualmente en 23:88, 36:83 y 57:29 las manos se ponen en conexión con la imagen de la soberanía divina.

Algunos relatos populares carentes de legitimidad religiosa ponen en relación la mano-amuleto con un gesto del propio Mahoma. Un día, los discípulos del Profeta, se queiaron a su maestro de la supresión de las imágenes y entonces este, por toda respuesta, habría metido en tinta los cinco dedos de su mano y los habría impreso sobre una hoja de papel, mostrándolos a sus seguidores¹⁵.

Autores como A. Maitrot o Probst-Biraben recogen el relato, sin ninguna validez histórica, de que durante la batalla de El Bedr Hanin (624 H.), que consagró la pujanza de Mahoma, los partidarios del fundador de la nueva religión no tenían estandarte o bandera, por lo que confiaron su pena a la hija predilecta de su jefe, Fátima, quién mojó su mano en la sangre de un herido y la imprimió sobre su velo¹⁶.

¹² LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010): p. 259.

¹³ Para ejemplos de esta comparación véanse SERED, Susan S. (1991); HADDAD, Yvonne y SMITH, Jane (1989).

¹⁴ Esta modalidad se localiza en las asas del jarrón procedente de la Cartuja de Jerez (Museo Arqueológico Nacional, Madrid) y en el del museo del Ermitage de San Petersburgo, que anteriormente fue propiedad del pintor Mariano Fortuny. Vid. Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder (2006): pp. 144b y 162-165, cat. nos 3 y 10.

¹⁵ NARDUCCI, G. (1941): p. 1028.

¹⁶ LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010): pp. 259-260.

Otra levenda cuenta que una noche la hija del Profeta estaba preparando la cena cuando su esposo Alí regresó a casa acompañado por una concubina. Al verla, Fátima, celosa, regresó a la cocina irritada y metió la mano en la pasta hirviendo que estaba cocinando, continuando su elaboración con la mano desnuda. Su pena era tan grande que no sentía la quemazón. Desde entonces en el Islam, la mano de Fátima llegó a ser símbolo de paciencia y lealtad, confiriendo suerte, abundancia y paciencia a quienes portaban o se encontraban bajo la protección de este símbolo¹⁷.

Extensión geográfica y cronológica

Aunque se desconoce con precisión en qué momento concreto comenzó a utilizarse de forma sistemática, la espectacular expansión territorial protagonizada por el recién nacido Estado islámico fue determinante en la propagación de este amuleto, siendo introducido paulatinamente en todos aquellos territorios que, desde la Península Arábiga, fueron progresivamente incorporados al Dar al-Islam, incluida al-Andalus, donde se documenta a partir de la época de las dinastías africanas¹⁸. Asimismo, gracias a la permeabilidad cultural bajomedieval, su uso trascendió las fronteras políticas para ser asimilado también dentro del ámbito cristiano y judío en contacto con el Islam.

Como amuleto protector y apotropaico se ha seguido empleando desde entonces hasta la actualidad dentro del ámbito musulmán o de pasado musulmán, donde suele aparecer en puertas, viviendas y también decorando la joyería o metalistería popular. Existen infinitos ejemplos desde la Península Ibérica y el Norte de África (zona del Magreb) a Palestina, así como en el sur de Italia, en la zona de Nápoles. También se ha infiltrado en tradiciones religiosas y culturales no musulmanas, como la de los judíos sefardíes, que con frecuencia han usado el símbolo de la mano extendida como amuleto para salvaguardar personas y hogares.

En la actualidad, este icono está ampliamente difundido como consecuencia del fenómeno de la globalización, y resulta habitual encontrar personas de cultura occidental que portan collares o pulseras con el símbolo de la *khamsa*.

Soportes y técnicas

La mano protectora se presenta en la Edad Media en todo tipo de soportes y técnicas artísticas, ya sea en forma de amuletos exentos de plata o azabache, ya como elemento decorativo pintado, tallado, esculpido o grabado formando parte de la ornamentación arquitectónica, de manuscritos iluminados o de objetos suntuarios diversos, especialmente de carácter personal (joyas o adornos). Aparece muy frecuentemente también en cerámicas, ya que se considera que el momento de la comida o la bebida es especialmente propicio para la penetración de malos espíritus, que pueden acechar escondidos en las vasijas¹⁹.

¹⁷ Ibid., p. 264.

¹⁸ No se conocen representaciones de manos de Fátima pertenecientes a la época emiral y califal. Los primeros ejemplos son de época almohade. Parece que la khamsa debió aparecer primero en Ifriqiya y luego pasó a El Cairo cuando se trasladó allí la corte fatimí. Vid. GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1991): pp. 135-136.

¹⁹ Ibid., p. 134.

Precedentes, transformaciones y proyección

La *khamsa* corresponde a una tradición iconográfica musulmana, aunque el motivo genérico de la mano tiene un carácter universal y su uso puede retrotraerse a tiempos ancestrales. Ya en la pintura rupestre parietal del Paleolítico Superior se identifican paneles con manos pintadas en positivo o negativo, como en la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria, España), lo que apunta a que el simbolismo de las manos extendidas como repelentes de males podría conectarse con ritos o cultos mágicos preislámicos²⁰.

Este amuleto protector se identifica asimismo en las civilizaciones del Próximo Oriente Antiguo. La Qāt Istar, también conocida como la Qāt Inana, o Mano de Ishtar / Inana, fue usada por los sucesivos pueblos que se asentaron en el territorio mesopotámico, principalmente sumerios y acadios, como talismán contra las enfermedades. También parece existir una estrecha conexión entre la Mano de Fátima y la Mano Pantea o Mano de Todos los Dioses, que fue originalmente un amuleto egipcio conocido como los "Dos dedos", en alusión a Isis y Osiris. Este amuleto invocaba a los espíritus protectores de los padres. El pulgar se interpretaba como Horus ("el hijo"), mientras que el índice y el corazón se relacionaban con Isis y Osiris, sus progenitores²¹. Otra teoría remonta los orígenes de la *khamsa* a Cartago, donde se utilizó la mano de la deidad suprema, Tanit, para alejar el mal de ojo²². Asimismo, en la cultura cananeo-púnica, la mano de Ba'al se empleaba con un sentido análogo.

Existieron además otros destacados símbolos antropomorfos de divina protección anteriores al advenimiento del Islam, como la Mano de Venus (o Afrodita) en el mundo romano. Incluso las manos de Buda (gesto de *mudrā*) o de Shiva han tenido un sentido protector y benéfico en las tradiciones budista e hinduista, o, dentro del Cristianismo, la propia *Dextera Dei* fue empleada como símbolo del poder divino.

La asimilación cultural del emblema de la mano de Fátima y su proyección más allá de los territorios islámicos comenzó ya en época medieval. Por ejemplo, durante el siglo XV en los reinos hispanos, pequeños colgantes quiromorfos llamados *gumças* eran colocados sobre los trajes de los niños para protegerlos o formaban parte de collares, como el descubierto cerca de Mondújar, en la región de Almería. Parece que el término *gumça* procede de la castellanización del vocablo árabe *khamsa*²³. Igualmente, la mano protectora se encuentra representada sobre numerosas piezas cerámicas procedentes de los talleres de Paterna y Manises²⁴, destacando su empleo como parte de la decoración de un grupo de pilas bautismales toledanas realizadas en barro vidriado, encabezadas por los ejemplares procedentes de la iglesia de Camarenilla (Toledo) y de la Hispanic Society of America (Nueva York)²⁵, ambas de mediados del siglo XV, donde las cruces flordelisadas y el monograma "JHS" alternan con el talismán islámico.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 17-25. e-ISSN: 2254-853X

²⁰ LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010): pp. 270-271.

²¹ APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (2005): p. 356.

²² LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010): p. 266.

²³ HILDBURGH, Walter Leo (1955): p. 74.

²⁴ Ibid., p. 72.

²⁵ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991): p. 310. Para la pila de Camarenilla vid. PAVÓN MALDONADO, Basilio (1983).

Un ejemplo excepcional de la enorme difusión de este amuleto islámico dentro del territorio cristiano se pone de manifiesto con la noticia de que en 1526 una comisión episcopal convocada por el emperador Carlos V, reunida para decidir sobre las costumbres de los musulmanes recientemente convertidos al cristianismo (moriscos) decretó la prohibición de su uso y su sustitución por cruces o medallas con efigies de personajes sagrados²⁶. Poco después, en 1586, Pedro Guerra de Lorca describió a los musulmanes como hijos del demonio, portadores de medallones donde estaba grabada una llave y una mano, esta última significando, según él, la pujanza de Dios. Para Don Diego López de Mendoza en 1607, estas manos portadas por los moriscos de Granada serían una alusión a los cinco mandamientos de Mahoma²⁷.

Los cristianos sirios y los europeos utilizaron un símbolo equivalente a la *khamsa* conocido como Mano de María²⁸. Su objetivo es igualmente proteger a las mujeres del mal de ojo, aumentando su fertilidad, promoviendo embarazos sanos y buenas lactancias, y fortaleciendo a los más débiles (mujeres encintas, recién nacidos o niños de corta edad)²⁹.

A través del contacto con el Islam, su uso se popularizó también entre las comunidades judías, especialmente sefardíes, instaladas tanto en el Norte de África como en Oriente Medio. Los judíos se refieren a ella como la mano de Miriam (*Kef Myriam*) en recuerdo de la Miriam bíblica, la hermana de Moisés y Aarón.

Temas afines

Un tema relacionado con la mano de Fátima es el divulgado motivo iconográfico de la *higa*, que consiste en la figuración de una mano cerrada sobre sí misma en forma de puño, con el dedo pulgar alojado entre el índice y el corazón, al que se ha otorgado un similar valor protector y profiláctico³⁰, pues se utilizaba igualmente para evitar la influencia maléfica de la fascinación y para atraer la buena suerte.

Selección de obras

- Placa circular de latón con mano de Fátima, primera mitad del siglo XIII, procedente del pozo de San Nicolás (Murcia). Murcia, Museo Arqueológico de Murcia (inv. nº M-18-1-A-2).
- Jarrón de la Cartuja de Jerez, segundo cuarto del siglo XIV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 1930/67.
- Puerta de la Justicia de la Alhambra, Granada (España), época de Yusuf I (1333-1354).

²⁶ APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (2005): p. 357.

²⁷ LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010): p. 265.

²⁸ Bajo el prestigioso apelativo de *Saïdatona Mériem*, la *Siddiqa* (La muy Creyente), María es venerada asimismo por los musulmanes como una de las mujeres santas de la historia religiosa. Vid. CHEBEL, Malek (1995): p. 260.

²⁹ GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1991): p. 134; APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (2005): p. 356.

³⁰ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): pp. 413-415; PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): pp. 424-425, 432 y 435, figs. 13, 1-6.

- Azulejo con mano de Fátima, cerámica de Manises, siglo XV. Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", inv. nº CE1/02321.

- Estandarte con forma de mano en plata nielada, Irán, principios del s. XVIII. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (inv. nº 1984.504.2).

Bibliografía

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (2005): "Discerning the Hand-of-Fatima. An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art". En: SONBOL, Amira El-Azhary (ed.): *Beyond the Exotic: Women's Histories in Islamic Societies*. Syracuse University Press, Nueva York, pp. 347-361.

BUDGE, Ernest Alfred Wallis (1961): *Amulets and Talismans*. University Books, Nueva York, pp. 467-471.

CHEBEL, Malek (1995): Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation. Albin Michel, París, pp. 255-256 y 260-261.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro (1991): "Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del sudeste español. Notas sobre el mal de ojo en la Edad Media", *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, nº 3, pp. 125-139. Disponible en línea: www.murciaturistica.es/webs/museos/publicaciones/PUBLICACION_es_10177.pdf

GUÉNON, René (1932): "La chirologie dans l'ésotérisme islamique", *Le Voile d'Isis*, t. XXXVII, n° 149, pp. 289-295.

"Khamsa" (1978). En: DONZEL, E. van; LEWIS, B.; PELLAT, Ch. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, vol. IV. Brill, Leiden, p. 1009.

HADDAD, Yvonne; SMITH, Jane (1989): "The Virgin Mary in Islamic Tradition and Commentary", *The Muslim World*, vol. 79, n° 3-4, pp. 161-187.

HERBER, J. (1927): "La main de Fathma", Hespéris, t. VII, pp. 209-219.

HILDBURGH, Walter Leo (1955): "Images of the Human Hand as Amulets in Spain", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, n° 1-2, pp. 67-89.

IBN JALDÚN (1977): *Introducción a la historia universal (al-Muqqadima)*. Fondo de Cultura Económica, México.

LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010): "Le main apotropaïque et la nébuleuse des signes". En: BAYARD, Florence; GUILLAUME, Astrid (dirs.): *Formes et difformités médiévales. En Hommage à Claude Lecouteux*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne, París, pp. 257-277.

Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder (2006), catálogo de la exposición. Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Madrid.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991): Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar. El Viso, Madrid.

NARDUCCI, G. (1941): "La mano di Fatima e il numero cinque nelle credenze nordafricane in genere e libiche in particolare", *Rassegna Sociale dell'Africa Italiana*, vol. 4, nº 12, pp. 1027-1035.

NAVARRO PALAZÓN, Julio; JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro (2009): "La cerámica andalusí de Murcia a la llegada de Alfonso X". En: *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición. Ayuntamiento de Murcia, Murcia, pp. 702-703.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1983): "La pila bautismal mudéjar de Camarenilla (Toledo)", *Al-Qantara*, t. IV, fasc. 1-2, pp. 381-384.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", *Al-Qantara*, t. VI, fasc. 1-2, pp. 397-450.

PORTER, Venetia (2011): *Arabic and Persian Seals and Amulets in the British Museum*. The Trustees of the British Museum, Londres.

REI, António (2005): "A «Mão de Fátima». Uma imagem ritual islâmica de protecção". En: *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval. Actas do Colóquio*. Colibri, Lisboa, pp. 179-186.

SERED, Susan S. (1991): "Rachel, Mary and Fatima", *Cultural Anthropology*, vol. 6, no 2, pp. 131-146.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): "La espada de Aliatar y dos pomos en marfil nazaríes. Conexiones estilísticas e iconográficas", en CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; MIQUEL JUAN, Matilde (eds.): *El siglo XV hispano y La diversidad de las artes. Anales de Historia del Arte*, vol. 22, nº especial (I), pp. 405-420. Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39097/37710



Placa circular de latón con mano de Fátima, primera mitad del s. XIII, procedente del pozo de San Nicolás (Murcia). Museo Arqueológico de Murcia (inv. M-18-1-A-2).

[Foto: Pedro Almansa]



Jarrón de la Cartuja de Jerez, segundo cuarto del s. XIV. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Vista general y detalle del asa.

[Foto: Museo Arqueológico Nacional]



Detalle de la Puerta de la Justicia de la Alhambra, Granada (España), época de Yusuf I (1333-1354).

http://www.granadaapie.com/image s/justicia.jpg [captura 23/10/2013]



Azulejo con mano de Fátima, cerámica de Manises, s. XV. Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", inv. nº CE1/02321.

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?img=/MNC/fondos_sel lo/MNCVFCE1_02321_S.JPG [captura 23/10/2013]



Estandarte con forma de mano en plata nielada, Irán, principios del s. XVIII. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (inv. nº 1984.504.2).

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1984.504.2.jpg [captura 23/10/2013]

Le Roman de la Rose Mónica Ann Walker Vadillo

LE ROMAN DE LA ROSE

Mónica Ann Walker Vadillo

Hite Art Institute University of Louisville ioreth.ni.balor@gmail.com

Resumen: El Roman de la Rose o el Romance de la Rosa, es un poema medieval francés que toma la forma de un sueño alegórico. El texto es un gran ejemplo de la literatura cortesana de la época. El propósito de la obra, que aparece descrito en los primeros folios del texto, era entretener y enseñar a otros sobre el Arte de Amar. En diferentes partes del poema, la Rosa del título aparece como el nombre de la dama y como símbolo de la sexualidad femenina. De manera similar, los nombres de los otros personajes también funcionan como nombres regulares y como abstracciones que ilustran los distintos elementos que intervienen en una relación amorosa. El Roman de la Rose fue profusamente ilustrado y contenía una iconografía nueva y original que será discutida en este artículo.

Palabras clave: Roman de la Rose; tratado de amor; iconografía profana; época bajomedieval.

Abstract: The *Roman de la Rose* or *Romance of the Rose* is a medieval French poem that takes the form of an allegorical dream vision. The text is a great example of courtly literature. The purpose of the work, stated on the first folios of the text, was to entertain and to teach others about the Art of Love. At different parts of the poem, the Rose of the title is seen as the name of the lady and as a symbol of female sexuality. In a similar manner, the names of the other characters also function as regular names and as abstractions that illustrate the various elements that are involved in a love affair. The *Roman de la Rose* was profusely illustrated and it contained new and original iconography that will be discussed in this paper.

Keywords: Roman de la Rose; Love Treaty; Secular Iconography; Late Medieval Period.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El Roman de la Rose es un poema escrito por Guillaume de Lorris y Jean de Meun en Francia entre 1225 y 1278 que adopta la forma de un sueño alegórico. La primera parte del poema cuenta cómo Guillaume tuvo un sueño cinco años atrás que se hizo realidad. En su sueño, Guillaume, identificado como el Amante, entra en un jardín amurallado, el Jardín del Placer, acompañado por la Dama Ociosa. Allí se incorpora a la danza del tiempo, un baile guiado por Alegría y en el cual también participan Amor, Riqueza, Generosidad y otros personajes alegóricos. Mientras visita el jardín, cerca de la fuente de Narciso, el Amante se enamora de la Rosa tras ser alcanzado por las flechas de Amor. Según pasa el tiempo, el Amante va aprendiendo las reglas del amor cortés: educación, discreción, cortesía, paciencia, devoción y generosidad. Para llegar a alcanzar su objetivo, es decir la Rosa, el Amante recibirá la ayuda de otras figuras alegóricas como son la Esperanza, el Pensamiento Agradable, la Dulzura en la Mirada y el Verbo Dulce. El hijo de Cortesía, Acogida Amable, lo guía hacia al bosque en cuyo centro se encuentra la Rosa, pero allí se ve rechazado por Peligro. A pesar de que la Dama Razón intenta desalentar los avances amorosos de Guillaume, este insiste, consigue aplacar a Peligro y besa brevemente a la Rosa. Malaboca es testigo de este gesto amoroso y pide ayuda a los

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 27-39. e-ISSN: 2254-853X

enemigos del caballero: Peligro, Vergüenza y Miedo, que fortifican el bosque y encarcelan a Amable Acogida en una torre. Sin su aliado, Guillaume se deja llevar por el dolor.

En la segunda parte, la Dama Razón aparece y habla sobre la Fortuna y las pasiones al Amante. La Dama Razón no consigue convencer a Guillaume sobre la futilidad del amor, así que este decide visitar a Amigo, quien le aconseja seguir normas contrarias al amor cortés, y se dedica a filosofar acerca del origen de las sociedades. Amor congrega a todos sus seguidores y los arenga antes de intentar asaltar la torre en la que Amable Acogida se encuentra preso. Los asaltantes acceden a la plaza, pero los enemigos se defienden con vehemencia. En la retirada de las fuerzas de Amor, Naturaleza se opone a la fuerza destructora de Muerte. Esta se confiesa a Genio, y lo envía para que se una a las tropas de Amor, las cuales cuentan ya con el apoyo de Venus. Ante sus ataques, Peligro, Vergüenza y Miedo huyen. Finalmente, Amable Acogida permite al amante desflorar a la Rosa y entonces el poeta se despierta.

Atributos y formas de representación

Se han identificado unas 302 escenas repartidas entre las distintas copias de los manuscritos del Roman de la Rose¹. Por norma general, los manuscritos incluyen ciclos completos, aunque en unos el número de escenas es mayor que en otros y ciertos manuscritos no contienen miniatura alguna. Cuando el manuscrito está miniado, las escenas se pueden agrupar siguiendo las distintas partes del texto. A continuación se mencionarán aquellas escenas que aparecen representadas más frecuentemente:

- Frontispicio²: la escena más usual es la de Guillaume, en la cama, soñando. Siguiendo las convenciones visuales medievales, en numerosos casos el soñador dormido se yuxtapone al soñador despierto dentro del espacio del ensueño.
- La Muralla³: en la muralla que rodea el jardín aparecen las imágenes alegóricas de los vicios Odio, Violencia, Abuso, Codicia, Avaricia, Envidia, Miseria, Vejez, Hipocresía y Pobreza. Estos vicios pueden aparecer solos o agrupados. Al tratarse de alegorías, todos ellos aparecen como figuras femeninas con sus atributos correspondientes.

• El Jardín⁴:

La primera escena que aparece relacionada con el jardín es la de la Dama Ociosa frente a la puerta del vergel invitando al Amante a que cruce su umbral. Esta escena suele ir seguida por la del Amante vislumbrando el jardín con pájaros cantores encaramados en los árboles. Posteriormente, en una de varias insinuaciones eróticas⁵, el Amante penetra en el jardín de la mano de la Dama Ociosa.

¹ Una lista completa de todas las escenas se puede consultar en "Illustration Titles," Roman de la Rose: Digital Library [recurso electrónico, http://romandelarose.org/#illustrations, accedido el 17/3/2013]. Ver también FLEMING, John V. (1969). Para más información sobre los dos autores del poema y las dos partes ver el epígrafe Fuentes escritas.

² Para una descripción detallada de estas escenas ver BLAMIRES, Alcuin y HOLIAN, Gail (2002): pp. 31-41.

³ Ibid., pp. 41-63.

⁴ Ibid., pp. 64-87.

⁵ LEWIS, Suzanne (1992).

- La siguiente imagen suele ser la de Placer/Alegría en el jardín antes de pasar a una de las escenas que más se repite a lo largo de numerosos manuscritos, la de la danza del tiempo guiada por Placer/Alegría y sus seguidores formando un semicírculo y cogidos de la mano.

- Tras la escena anterior, el Amante vislumbra la fuente de Narciso⁶, con el susodicho tumbado y mirando su reflejo en la fuente⁷.
- Siguiendo la narración, el Dios Amor, representado con alas, coronado y sosteniendo un arco, sigue al Amante y mientras este mira a la Rosa le lanza la Flecha del Deseo la cual suele clavarse en los ojos del Amante⁸.
- Otra imagen popular que suele seguir a ésta, es la del Amante rindiendo homenaje al Dios Amor, escena que suele representarse o bien con el Amante arrodillado frente al Dios Amor cogiéndole las manos, en un ritual conocido como *immixtio manuum*, o bien a través del beso del vasallo, conocido como el *osculum foedale*, entre el Amante y el Dios Amor⁹.
- Para demostrar la absoluta lealtad que el Amante siente hacia el Dios Amor, este le dice a Amor que va a guardar su corazón bajo llave. En las ilustraciones de este momento, el Dios Amor suele sostener una llave que "inserta" en el costado del Amante.
- Tras este episodio el Dios Amor abandona al Amante y este se acerca a la arboleda que le impide el paso para llegar a la Rosa. Es entonces cuando Amable Acogida sale a su encuentro. Esta escena se suele representar con el Amante y Amable Acogida de pie y enfrentados. Amable Acogida suele tener la mano levantada en un gesto de locución. A pesar de que el texto indica claramente que Amable Acogida es una figura masculina, en varias ocasiones aparece representado como una bella mujer vestida de rojo, aludiendo al carácter ambiguo de esta alegoría¹⁰.
- Finalmente, habría que mencionar en esta parte del manuscrito –el Jardín– otras dos escenas que tienen gran fortuna icónica: la confrontación del Amante con la Dama Razón y la intervención de Celos. En la primera escena, la Dama Razón, por norma general vestida de rosa y coronada, aparece frente a su torre y, haciendo un gesto de locución, se dirige al Amante. La última escena, la intervención de Celos, es narrada a partir de la línea 3779, pero en vez de representar lo que aparece en el texto –la construcción de una muralla alrededor de la arboleda por Celos–, la

⁶ BLAMIRES, Alcuin y HOLIAN, Gail (2002): pp. 72-74. El pasaje de Narciso es bastante largo, y en numerosos manuscritos el pasaje va acompañado por tres escenas distintas, incluyendo la escena en la que Narciso se enamora de su reflejo, pero también incluyendo a Eco o el caballo que llevó a Narciso a la fuente. Ver también POWELL HARLEY, Marta (1986).

⁷ STAKEL, Susan (1991): p. 110. Stakel realiza un estudio en profundidad sobre el significado del reflejo de Narciso, llegando a cuestionar si la metáfora del reflejo de Narciso no es sino una indicación del Amante enamorado de sí mismo bajo el pretexto de estar enamorado de la Rosa. Ver también HULT, David (1981).

⁸ LEWIS, Suzanne (1992): p. 227. Este aspecto iconográfico pone de relieve la importancia de la "visión" como vehículo del deseo.

⁹ HEDEMAN, Anne D. (1991): pp. 116-121.

¹⁰ BLAMIRES, Alcuin y HOLIAN, Gail (2002): pp. 80-83. Según estos autores, esta metamorfosis de género en realidad demuestra una sensibilidad a la idea de que Amable Acogida representa una respuesta sexual elusiva y mercurial, más asociada a la mujer que al hombre.

escena que se suele representar es la de la esposa maltratada por el marido celoso. Este suele ser representado pegando a su esposa con un garrote o un palo y tirándole de los pelos¹¹.

- Miniaturas referidas a los versos escritos por Jean de Meun a partir de la línea 4029¹² (el número de imágenes que decora esta parte es menor por norma general y las escenas tienen lugar en el jardín):
 - La narración en numerosos manuscritos es interrumpida por la inserción del retrato de autor de Jean de Meun, sentado ante un escritorio y con un pergamino en blanco¹³.
 - Después de que la Dama Razón abandona al Amante por necio, este se encuentra con Amigo quien le aconseja sobre todo tipo de manipulaciones y estrategias para derrotar a los guardianes de la Rosa. La imagen más común es la de Amigo, con gesto de locución en la mano derecha y con la palma de la mano izquierda abierta, de pie junto al Amante en el jardín.
 - Entre las diatribas de Amigo se encuentra un discurso que hace referencia al suicidio de Lucrecia, imagen que también aparece en numerosos manuscritos con Lucrecia clavándose una daga en el abdomen¹⁴.
 - La siguiente escena que se representa en esta parte del texto después de dejar a Amigo, es la del Amante repudiado por la Dama Riqueza y su compañero.
 - Otra escena popular es la de la confesión de la Dama Naturaleza a Genio, con Naturaleza arrodillada ante Genio vestido con ropa clerical sentado en una especie de cátedra. Ambos se encuentran situados en el jardín o en el interior de una iglesia.
 - Después, otra escena popular es la de Genio dando un sermón al ejército del Dios Amor subido en un púlpito.
 - Esta segunda parte del texto suele terminar con dos ilustraciones muy populares, las de Venus asaltando la torre donde se encuentra Amable Acogida con una flecha de fuego y la historia de Pigmalión¹⁵. Estas dos no son realmente las últimas imágenes del *Roman de la Rose*, aunque sí las más populares.
 - La última escena muestra o bien al Amante penetrando en la arboleda donde se encuentra la Rosa, o bien al Amante en la cama desflorando a la Rosa, aunque esta escena no se representó tan asiduamente como las otras ya mencionadas¹⁶.

¹¹ Ibid., p. 85. La elección de esta escena está directamente relacionada con la segunda parte del texto del *Roman de la Rose*, donde Jean de Meun introduce al marido celoso.

¹² BLAMIRES, Alcuin v HOLIAN, Gail (2002); pp. 87-102.

¹³ Ibid., p. 87. Esta imagen suele ir acompañada por una rúbrica explicando "Aquí termina Guillaume de Lorris y Jean de Meun empieza".

¹⁴ WALTERS, Lori (1989): pp. 47-48. Según Walters, la inclusión de esta escena se puede entender como una nota de protesta femenina lanzada fuera del contexto verbal corrosivo y misógino del *Roman de la Rose*.

¹⁵ Para una discusión en profundidad sobre este tema ver CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1980).

¹⁶ Cabe mencionar que existen numerosas referencias a la mitología clásica que en algunos casos fueron representadas en algunos manuscritos como las labores de Hércules, Júpiter castrando a Saturno, Júpiter y Juno, Venus y Adonis, Jasón y el Vellocino Dorado, Medea matando a sus hijos, la reina Dido suicidándose, la muerte de Adonis, etc. También hay escenas históricas como el suicidio de Séneca o la historia de Nerón, Abelardo y Eloísa, e incluso escenas religiosas como las de Sansón y Dalila.

Fuentes escritas

El Roman de la Rose¹⁷ es un tratado de amor profano. Se trata de un poema alegórico producido por dos autores y dos generaciones distintas. Los primeros 4.058 versos octosílabos se escribieron en francés antiguo entre 1225 y 1240 de la mano de Guillaume de Lorris¹⁸. El autor hace hincapié en el aspecto didáctico de su obra, la cual presenta como "El Roman de la Rose, en la que todo el arte del amor está contenido", e insiste, cuando se trata de los mandamientos del dios del amor, que "cualquiera que aspire amar debe prestar atención, para que el romance mejore". Guillaume está situando su texto en la tradición de tratados sobre la teoría del amor, ejemplificado en la Edad Media a través del texto más famoso del siglo XII, De arte honeste amandi de Andrés el Capellán. Su poema puede leerse como una especie de libro de texto, en el que las aventuras del amante ilustran el manual teórico para los amantes cortesanos dictadas por el dios del amor¹⁹. El resto de los versos, unos 17.722, los escribió Jean de Meun entre 1269 y 1278. Esta segunda parte muestra una visión más filosófica del amor, así como varias digresiones acerca de aspectos tan variados como los animales domésticos, la inteligencia de la naturaleza al proveer el acto amoroso de un grado de placer para ayudar en la procreación, o la introducción de la figura de la Vieja, quien hace una diatriba sobre cómo las mujeres deben sacar todo tipo de ventajas materiales de sus maridos y amantes, entre otros temas. La visión misógina que presenta esta parte del poema se puede remontar al uso que Jean de Meun hizo de las *Metamorfosis* de Ovidio en su versión moralizada como fuente para su discurso.²⁰ Actualmente existen 320 ejemplares completos o en fragmentos, de los cuales 210 contienen miniaturas o espacios en blanco destinados para estas²¹.

Otras fuentes

En el desarrollo iconográfico de las escenas que forman parte de los manuscritos del Roman de la Rose influyó de forma decisiva el gusto por la moda de la época, ya que en la mayor parte de los manuscritos miniados los personajes visten siguiendo sus dictados. También se pueden vislumbrar algunos aspectos derivados de rituales sociales y

¹⁷ Existen diversas traducciones del *Roman de la Rose* en castellano, inglés y francés: VICTORIO, Juan (trad.) (1987); HORGAN, Frances (trad.) (1994); ALVAR, Carlos y MUELA, Julián (trads.) (1995). Ver Gutenberg los recursos electrónicos del Proyecto (versión [http://www.gutenberg.org/ebooks/16816; http://www.gutenberg.org/ebooks/17140 (accedido 17/03/2013)] y los fragmentos en versión francesa e inglesa de Reading the Roman de la Rose in Text and Image [http://margot.uwaterloo.ca/ROMAN/excerpts.php (accedido el 17/03/2013)].

¹⁸ HORGAN, Frances (trad.) (1994): p. ix. Poco más se sabe sobre los autores de este poema. La autoría de Guillaume de Lorris nos viene dada cuarenta años después de la composición de la primera parte del Roman de la Rose de la mano de Jean de Meun en la introducción de la segunda parte del poema (l. 10469 ff.). De Jean de Meun sabemos que pasó sus últimos años en París hasta su muerte en 1305. A parte de terminar el Roman de la Rose, Jean de Meun también fue el autor de tres traducciones (De re militari de Vegecio, De consolatione Philosophiae de Boecio y las cartas de Abelardo y Eloísa) y dos poemas (un Testament y un Codicile). Para más información sobre la composición del Roman de la Rose ver WARREN, F.M. (1908).

¹⁹ HORGAN, Frances (trad.) (1994): p. xiii. Horgan menciona que el final de la primera parte, donde el Amante observa a la Rosa en la distancia, es característica de ciertas formas de la poesía trovadoresca temprana, y sería en todo caso, el colmo de la descortesía para un poeta escribir un poema a su dama en el que el Dios Amor realmente captura el castillo.

²⁰ BROWNLEE, Kevin (1992), 234-261. Ver también KELLOGG, Judith (1998), 181-194.

²¹ LANGLOIS, Ernest (1974). Ver también BLAMIRES, Alcuin y HOLIAN, Gail (2002): p. xviii.

Le Roman de la Rose Mónica Ann Walker Vadillo

religiosos en algunos de los episodios que se representaron, tales como la immixtio manuum, el osculum foedale, la predicación desde un púlpito, etc.

Extensión geográfica y cronológica

A pesar de que los manuscritos existentes se encuentran repartidos entre numerosas bibliotecas alrededor del mundo, incluidas las de Francia, Inglaterra, Italia, España, Estados Unidos e incluso Japón²², la mayor parte de los manuscritos fueron producidos en los scriptoria del norte de Francia, especialmente París, Lyon, Amiens y Sully-Sur-Loire, también en los de Lieia en los Países Baios y en los de Inglaterra²³. En el siglo XIII, se pueden identificar varios ejemplos del Roman de la Rose con un número limitado de miniaturas, no más de 25, entre los que se encuentran los de la Biblioteca Municipal de Dijon, Ms. 526²⁴ y los de la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. fr. 378, Ms. fr. 1559 y Ms. fr. 1569²⁵. Un mayor número de manuscritos fueron producidos en Francia en el siglo XIV con ciclos iconográficos que cuentan entre 5 y 260 miniaturas. Entre los que contienen los ciclos miniados más complejos de esta época se encuentra el de la Biblioteca Municipal de Arras, Ms. 260, con 260 miniaturas²⁶ y el de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, BH Ms. 387, con 162 miniaturas²⁷. Francia continuará siendo el mayor centro de producción de manuscritos del Roman de la Rose en el siglo XV. El de la Biblioteca Bodleian en Oxford, Ms. Douce 195²⁸, con 125 miniaturas, y los de la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. fr. 1563, con 116 miniaturas, y Ms. fr. 24392, con 119 miniaturas²⁹, aparecen en estos momentos con los ciclos más completos. El siglo XVI vio la producción de *incunabula* con decoración tanto miniada como xilográfica. Los ejemplos más llamativos con el mayor número de ilustraciones son los de la Pierpont Morgan Library, Ms. M. 948³⁰, con 107 imágenes, y los de la Library of Congress, Rosenwald 917³¹, con 140 miniaturas.

²² Para una lista completa de los repositorios de los manuscritos del *Roman de la Rose* ver *Roman de la* Rose Digital Library: Repository, http://romandelarose.org/#select;REPOSITORY (accedido 20/3/2013).

²³ Ver Roman de la Rose Digital Library: Origin, http://romandelarose.org/#select;ORIGIN (accedido 20/3/2013).

²⁴ Ver Bibliothèque Municipale de Dijon, Ms. 526 [http://romandelarose.org/#book;Dijon526 (accedido 29/11/2013)].

²⁵ Ver Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 378 [http://romandelarose.org/#book;Francais378 (accedido 29/11/2013)]; BnF, Ms. fr. 1559 [http://romandelarose.org/#book;Francais1559 (accedido 29/11/2013)]; BnF, Ms. fr. 1569 [http://romandelarose.org/#book;Francais1569 (accedido 29/11/201)].

²⁶ Ver Bibliothèque Municipale d'Arras, Ms. 845 [http://romandelarose.org/#book;Arras845 (accedido 29/11/2013)].

Ver Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, BHMs. 387 [http://romandelarose.org/#book; Valencia 387 (accedido 29/11/2013)].

²⁸ Ver Bodleian Library, Ms. Douce 195 [http://romandelarose.org/#book;Douce195 (accedido 29/11/2013)]. Las miniaturas fueron producidas por Robert Testard quien también trabajó en las Horas de Charles d'Angoulême, BnF, Ms. Lat. 1173, según las fuentes en el Roman de la Rose: Digital Library.

²⁹ Ver Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1563 [http://romandelarose.org/#book;Francais1563 (accedido 29/11/2013)] y Bnf, Ms. fr. 24392 [http://romandelarose.org/#book;Francais24392 (accedido 29/11/2013)].

³⁰ Ver Pierpont Morgan Library, Ms. M. 948 [http://romandelarose.org/#book;Morgan948 (accedido 29/11/2013)]. Este manuscrito se produjo para el rey Francisco I de Francia.

³¹ Ver Library of Congress, Rosenwald 917 [http://romandelarose.org/#book;Rosen0917 (accedido 29/11/2013)].

Soportes y técnicas

La iconografía del *Roman de la Rose* aparece predominantemente en los manuscritos iluminados del mismo nombre en la Baja Edad Media. Algunas de las escenas que aparecen en los manuscritos del *Roman de la Rose*, tales como las escenas mitológicas o religiosas, aparecen en otros medios artísticos, pero al no estar directamente relacionados con este texto no se incluyen en este estudio.

Precedentes, transformaciones y proyección

Algunos autores han remarcado la gran influencia que tuvo Ovidio en la primera parte del *Roman de la Rose*, algo que se ve confirmado con la introducción de personajes, y por ende ilustraciones, como Narciso, Hermafrodito y Atis entre otros³² (basados en su mayoría en la tradición visual grecorromana que pervivió a través de la Edad Media). Al tratarse este poema alegórico de una obra original, los artistas tuvieron que apoyarse en las descripciones escritas en el texto para crear sus ilustraciones. Las variaciones existentes en las ilustraciones se debieron sobre todo a los deseos y medios económicos de los mecenas y a la destreza artística de los distintos *scriptoria* localizados en las diversas regiones ya descritas. La segunda parte del *Roman de la Rose*, aquella escrita por Jean de Meun, fue objeto de lo que puede considerarse como el primer gran debate literario en Francia, la *Querelle du Roman de la Rose*, iniciado por Christine de Pisan y Jean Gerson³³. Este poema fue uno de los textos más populares e influyentes de la Baja Edad Media francesa. El texto fue extensamente leído, debatido, impreso, moralizado y admirado hasta mediados del siglo XVII y reeditado desde 1735 en adelante³⁴.

Selección de obras

- Amable Acogida en la torre acompañado por la Vieja. Le Roman de la Rose, Francia,
 c. 1301-1350. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze, Codice Laurenziano
 Acquisti e Doni 153, fol. 150v.
- El Amante desflorando a la Rosa. *Le Roman de la Rose*, Francia, c. 1301-1350. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze, Codice Laurenziano Acquisti e Doni 153, fol. 257v.
- El Amante desflorando a la Rosa. *Le Roman de la Rose*, París (Francia), c. 1350-1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Códice 2592, fol. 146r.
- Narciso mirando su reflejo. *Le Roman de la Rose*, Inglaterra, c. 1365-1375. Aberystwyth, National Library of Wales, Ms. 5016D, fol. 11v.
- Sermón de Genio. *Le Roman de la Rose*, París (Francia), c. 1380. Londres, The British Library, Ms. Yates Thompson 21, fol. 127r.

_

³² POWELL HARLEY, Marta (1986): pp. 324-327; HILL, Thomas D. (1974).

³³ MCWEBB, Christine (2007).

³⁴ Actualmente existen varios proyectos digitales del *Roman de la Rose*, entre los que se encuentran el *Roman de la Rose*: *Digital Library* de la Universidad de John Hopkins y la Bibliothèque nationale de France (http://romandelarose.org) o el de *Reading the Roman de la Rose in Text and Image* de la Universidad de Waterloo (http://margot.uwaterloo.ca/projects/reading-the-roman-de-la-rose-in-text-and-image).

- La historia de Pigmalión. *Le Roman de la Rose*, Francia, siglo XIV. Valencia, Biblioteca de la Universidad de Valencia, Ms. 387, fol. 141r.

- Naturaleza confesándose ante Genio. *Le Roman de la Rose*, París (Francia), siglo XIV. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Ms. 169, fol. 105v,
- La esposa maltratada. *Le Roman de la Rose*, París (Francia), c. 1400. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 380, fol. 62v.
- El Amante ante la puerta del Jardín. Narciso en el Jardín. *Le Roman de la Rose*, París (Francia), c. 1400. Londres, The British Library, Ms. Egerton 1069, fol. 1r.
- La Dama Razón y el Amante. *Le Roman de la Rose*, París (Francia), siglo XV. París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 12595, fol. 33v.

Bibliografía

ALVAR, Carlos; MUELA, Julián (trads.) (1995): *Le Roman de la Rose*. El Libro de la rosa. Casariego, Madrid.

BADEL, Pierre-Yves (1980): Le Roman de la Rose au XIVe s.: étude sur la réception de l'œuvre. Droz, Ginebra.

BLAMIRES, Alcuin; HOLIAN, Gail (2002): The Roman de la Rose Illuminated: Manuscripts at the National Library of Wales, Aberystwyth. University of Wales Press, Cardiff.

BRAET, Herman (1996): "L'illustration de l'illustration: l'exemple et l'usage dans le Roman de la Rose". En: Einsi firent li ancessor: mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung. Édition de l'Orso, Alessandria, vol. II, pp. 491-504.

BROWN, Cynthia J. (1998): "The Reconstruction of an Author in Print: Christine de Pizan in the Fifteenth and Sixteenth Centuries". En: DESMOND, Marilynn (ed.): Christine de Pizan and the Categories of Difference. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 215-235.

BROWNLEE, Kevin (1992): "Discourses of the Self: Christine de Pizan and the 'Roman de la Rose". En: BROWNLEE, Kevin; HUOT, Sylvia (eds.): *Re-Thinking the "Roman de la Rose": Text, Image, Reception*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 234-261.

CHRISTINE DE PISAN; JEAN GERSON; JEAN DE MONTREUIL; GONTIER y PIERRE COL (1977): *Le débat sur le "Roman de la Rose"*, edición crítica, introducción, traducción y notas de HICKS, Eric. Champion, París.

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1980): El episodio de Pigmalión en el Roman de la Rose: Ética y estética de Jean de Meun. Universidad de Salamanca, Salamanca.

FLEMING, John (1969): *The Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography*. Princeton University Press, Princeton.

HEDEMAN, Anne D. (1991): *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France*, 1274-1422. University of California Press, Berkeley – Los Ángeles.

HILL, Thomas D. (1974): "Narcissus, Pygmalion, and the Castration of Saturn: Two Mythological Themes in the "Roman de la Rose", *Studies in Philology*, vol. 71, n° 4, pp. 404-426.

HORGAN, Frances (trad.) (1994): *The Romance of the Rose: A New Translation*. Oxford University Press, Oxford.

HULT, David (1981): "The Allegorical Fountain: Narcissus in the *Roman de la Rose*", *Romanic Review*, n° 72, pp. 125-148.

KELLOGG, Judith L. (1998): "Transforming Ovid: The Metamorphosis of Female Authority". En: DESMOND, Marilynn (ed.): *Christine de Pizan and the Categories of Difference*. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 181-194.

LANGLOIS, Ernest (1974): Les manuscrits du Roman de la Rose. Description et classement. Slatkine Reprints, Ginebra.

LEBRUN-GOUANVIC, Claire (2003): "Le débat sur le *Roman de la rose*". En: *Lectrices d'ancien régime*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 201-213.

LEWIS, Suzanne (1992): "Images of Opening, Penetration and Closure in the *Roman de la Rose*", *Word and Image*, vol. 8, pp. 214-242.

LURIA, Maxwell (1982): "A Sixteenth-Century Gloss on the Roman de la Rose", *Mediaeval Studies*, vol. 44, pp. 333-370.

MCGRADY, Deborah (1998): "What is a Patron? Benefactors and Authorship in Harley 4431, Christine de Pizan's Collected Works". En: DESMOND, Marilynn (ed.): *Christine de Pizan and the Categories of Difference*. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 195-214.

MCWEBB, Christine (2007): Debating the Roman de la Rose: A Critical Anthology. Routledge, Nueva York.

MCWEBB, Christine; RICHARDS, Earl Jeffrey (2008): "New perspectives on the debate about the *Roman de la rose*". En: DULAC, Liliane; PAUPERT, Anne; RENO, Christine; RIBÉMONT, Bernard (eds.): *Desireuse de plus avant enquerre...*. Champion, París, pp. 103-118.

POWELL HARLEY, Marta (1986): "Narcissus, Hermaphroditus, and Attis: Ovidian Lovers at the Fountaine d'Amours in Guillaume de Lorris' Roman de la Rose", *PMLA*, vol. 101, n° 3, pp. 324-337.

RICHARDS, Earl Jeffrey (1998): "glossa Aurelianensis est quae destruit textum. Medieval Rhetoric, Thomism and Humanism in Christine de Pizan's Critique of the Roman de la Rose". En: BAUMGARTNER, Emmanuèle (ed.): Le choix de la prose (XIII^e-XV^e siècles), Cahiers de recherches médiévales, n° 5, pp. 248-263. Disponible en línea: http://crm.revues.org/1502

ROUSE, Richard H. y Mary A. (2000): *Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500.* Harvey Miller, Turnhout.

TANIS, James R. et al. (2001): Leaves of Gold: Manuscript Illumination from Philadelphia Collections. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

STAKEL, Susan (1991): False Roses: Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's "Roman de la Rose". Anma Libri, Saratoga (CA).

STRUBEL, Armand (1989): La Rose, Renart et le Graal: la littérature allégorique en France au XIII^e siècle. Champion, París.

TESNIÈRE, Marie-Hélène; COILLY, Nathalie (2012): Le Roman de la Rose: l'art d'aimer au Moyen Âge, catálogo de la exposición (París, 2012-2013). Bibliothèque national de France, París.

VICTORIO, Juan (trad.) (1987): Roman de la Rose. Cátedra, Madrid.

WALTERS, Lori (1989): "A Parisian Manuscript of the Roman de la Rose", *Princeton University Library Chronicle*, vol. 51, pp. 31-55.

WARREN, Frederick Morris (1908): "On the date and composition of Guillaume de Lorris' Roman de la Rose", *PMLA*, vol. 23, n° 2, pp. 269-284.

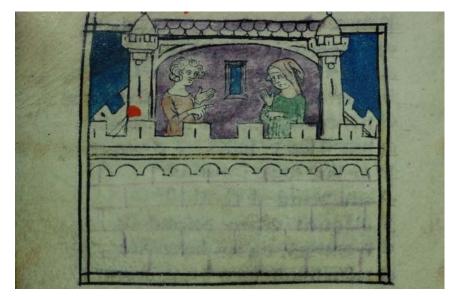
RECURSOS ELECTRÓNICOS

Reading the Roman de la Rose in Text and Image. MARGOT Project, Department of French Studies, University of Waterloo (Canada). http://margot.uwaterloo.ca/ROMAN/index.html

Roman de la Rose: Digital Library. Proyecto en conjunto de las Sheridan Libraries, Johns Hopkins University y la Biblithèque nationale de France. http://romandelarose.org/#home

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 27-39. e-ISSN: 2254-853X

Le Roman de la Rose Mónica Ann Walker Vadillo



Amable Acogida en la torre acompañado por la Vieja.

Le Roman de la Rose, Francia, c. 1301-1350. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Codice Laurenziano Acquisti e Doni 153, fol. 150v.

http://margot.uwaterloo.ca/image s/bncf/clad153/150v.jpg [captura 8/4/2013]



El Amante desflorando a la Rosa.

Le Roman de la Rose, Francia, c. 1301-1350. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Codice Laurenziano Acquisti e Doni 153, fol. 257v.

http://margot.uwaterloo.ca/image s/bncf/clad153/257v.jpg [captura 8/4/2013]



El Amante desflorando a la Rosa.

Le Roman de la Rose, París (Francia), c. 1350-1400. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Códice 2592, fol. 146r.

http://margot.uwaterloo.ca/images/o nv/cod2592/146r.jpg [captura 8/4/2013] Le Roman de la Rose Mónica Ann Walker Vadillo



Narciso mirando su reflejo.

Le Roman de la Rose, Inglaterra, c. 1365-1375. Aberystwyth, National Library of Wales, Ms. 5016D, fol. 11v.

http://delwedd.llgc.org.uk/delweddau/rmn/rmn00342.jpg [captura 8/4/2013]



Sermón de Genio.

Le Roman de la Rose, París (Francia), c. 1380. Londres, BL, Ms. Yates Thompson 21, fol. 127r.

http://margot.uwaterloo.ca/image s/bll/yt21/127r.jpg [captura 8/4/2013]



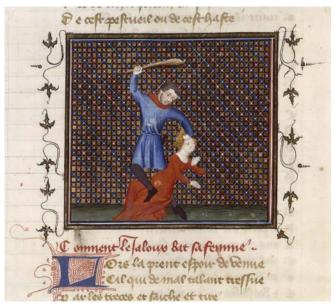
La historia de Pigmalión.

Le Roman de la Rose, Francia, siglo XIV. Valencia, Biblioteca de la Universidad de Valencia, Ms. 387, fol. 141r.

http://upload.wikimedia.org/wiki pedia/commons/thumb/5/5f/Pyg malion_%28MS_1327%2C_141r %29.jpg/800px-Pygmalion_%28MS_1327%2C_ 141r%29.jpg [captura 8/4/2013] Le Roman de la Rose Mónica Ann Walker Vadillo







▲ La esposa maltratada.

Le Roman de la Rose, París (Francia), c. 1400. París, BnF, Ms. Français 380, fol. 62v.

http://margot.uwaterloo.ca/images/bnf/fr380/062v.jpg [captura 8/4/2013]

◄ Naturaleza confesándose ante Genio.

Le Roman de la Rose, París (Francia), siglo XIV. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Ms. 169, fol. 105v.

http://margot.uwaterloo.ca/images/fmc/169/105v.jpg [captura 8/4/2013]

▼ El Amante ante la puerta del Jardín. Narciso en el Jardín.

Le Roman de la Rose, París (Francia), c. 1400. Londres, BL, Ms. Egerton 1069, fol. 1r.

http://pages.uoregon.edu/helphand/medievalimagesone/image78.jpg [captura 8/4/2013]



◀ La Dama Razón y el Amante.

Le Roman de la Rose, París (Francia), siglo XV. París, BnF, Ms. Français 12595, fol. 33v.

http://margot.uwaterloo.ca/images/bnf/fr12595/033v.jpg [captura 8/4/2013]

EL SALVAJE EN LA BAJA EDAD MEDIA

Diana OLIVARES MARTÍNEZ*

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

Resumen: La figura del hombre salvaje, también denominado *homo agreste* u *homo sylvaticus*, resulta de una gran complejidad, ya que no se trata de un motivo con un origen concreto, procedente de una sola tradición escrita u oral; sino que es una criatura imaginaria que deriva de la fusión de elementos cultos y populares, así como de fuentes escritas, orales e iconográficas. Se trataba de un ser fantástico que habría llegado a convertirse en una ambigua personificación del "otro", una alteridad de lo fantástico que ya en la Antigüedad había sido plasmada a través de las representaciones de grotescos monstruos, como los centauros o los faunos, y que en la Europa del siglo XII se codificó en un mito basado en antiguas tradiciones grecolatinas y judeocristianas¹.

Palabras clave: salvaje; escultura gótica; rapto de doncella; tenantes; heráldica; alteridad.

Abstract: The figure of the 'wild man' or 'savage', also called *homo agreste* u *homo sylvaticus*, is really complex. It is not only a unique element with a specific origin coming from a single oral or written tradition, but an imaginary creature which derives from the joining of cultured and popular elements, as well as written, oral and iconographical sources. To some extent it was a legendary creature which turned into an ambiguous embodiment of the "other". An otherness of the fantastic that was already captured in the Antiquity by means of the representation of grotesque monsters such as centaurs or fauns, and that in the 12th century Europe was encoded in a myth based on the olden Greco-Roman and Christian-Jewish traditions.

Keywords: wild man; savage; gothic sculpture; the maiden's kidnapping; heraldry; otherness.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Uno de los primeros trabajos que definieron este tema iconográfico del "salvaje" fue realizado por Azcárate en 1948², seguido de Bernheimer con un estudio más completo en 1952, quién consideró el nacimiento del hombre salvaje como una expresión simbólica del malestar producido por la cultura bajomedieval, resultado de la tensión entre la moral cristiana y la naturaleza biológica. Así, entendía al hombre salvaje como proyección de cualquier pulsión del alma animal del ser humano³. Ya en 1996, Bartra, partiendo de ejemplos clásicos, defendió que la imagen del Otro, representada por el salvaje y siempre acompañando a la identidad del hombre civilizado, habría sido una idea generada por la cultura occidental mucho antes de la expansión colonial, un mito que se extiende durante un largo período de la historia, desde su encarnación en el Enkidu babilónico hasta nuestros días⁴.

_

^{*} Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ BARTRA, Roger (1996): p. 136.

² AZCÁRATE, José María de (1948).

³ BERNHEIMER, Richard (1952).

⁴ BARTRA, Roger (1996): p. 15.

El término salvaje en el castellano medieval en la acepción que nos interesa, se refiere al "ser imaginario medio hombre, medio bestia, caracterizado por estar completamente cubierto de vello y que se suponía que vivía en los bosques"⁵. También se aplicó como adjetivo relativo a plantas y animales silvestres, lugares inhóspitos o incluso para pueblos bárbaros, así como otros usos figurados relativos a lo cruel, rudo o insociable. Además, en ocasiones se asoció a una representación del apetito desordenado y libidinoso que sería consecuencia de su aislamiento en el bosque⁶; por ello a menudo se contrapone al caballero como su antítesis.

Después de 1492 la imagen del salvaje europeo se proyectó sobre los nativos americanos⁷.

Atributos y forma de representación

El hombre salvaje como criatura que vive en el bosque o la selva, al margen de la civilización, es representado totalmente cubierto de pelo, con largos mechones y barba, como una fiera; aunque su tipo físico es humano, sus características raciales son similares a las de la población europea. Su cuerpo suele ir desnudo, aunque puede vestir un faldón corto o simplemente algún elemento vegetal, y a menudo porta un cinturón más o menos ornamentado. El tamaño de la figura puede variar en función de las convenciones plásticas de la obra a la que pertenezca, aunque ya sea como un gigante o como un enano, se suele resaltar la fuerza sobrenatural de la que estaría dotado. Uno de sus atributos más habituales es la maza o grueso bastón, que puede empuñar o apoyarse sobre él.

En el siglo XIV es habitual encontrar representaciones ligadas a narraciones caballerescas, en las que lo esencial es el rapto de una doncella por un hombre salvaje y su liberación por un caballero que mata o aprisiona al raptor⁸. Se trata de una escena muy representada en los objetos de marfil, y puede situarse tanto en una selva, como junto a una fuente o castillo, con el *leit motiv* de la doncella asida por el salvaje o asistiendo a la lucha entre salvaje y caballero. Esta historia se extendió también en la decoración mural y los tapices. En esta línea, suele mostrarse bien luchando contra un centauro, o bien acompañado de un centauro con características salvajes, cuya parte humana estaría cubierta de pelo.

Una forma de representación del salvaje es aquella en la que aparece como tenante de escudo, un uso que se extendió en clave simbólica, relacionándolo con la convicción de que el salvaje, por su fortaleza, era un gran protector del escudo familiar. Algunos autores, consideran que se trata de un ejemplo de figura que termina convirtiéndose en un elemento decorativo, descargado de significado⁹; aunque resulta evidente que se incorporó a la simbología heráldica.

No podemos olvidar las variantes en las que aparece el salvaje en su vertiente femenina, acompañando casi siempre al hombre salvaje, o incluso formando una familia.

⁵ LÓPEZ- RÍOS MORENO, Santiago (2006): p. 234.

⁶ LAVADO PARADINAS, Pedro José (1985): p. 233.

⁷ FRIEDMAN, John Block (1981); COLIN, Susi (1989). Sobre la representación del indio americano como salvaje en la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid: PEREDA, Felipe (2010b): pp. 166-177.

⁸ Este tipo de representaciones se han relacionado con hazañas de Lancelot y otros textos caballerescos: AZCÁRATE, José María de (1948): p. 82.

⁹ LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006): p. 238.

Fuentes escritas

Muchos autores sitúan el origen del concepto del "salvaje" en la literatura clásica y la herencia grecorromana de figuras fantásticas que también representaron la alteridad del hombre civilizado, como los centauros, silenos, sátiros o cíclopes. Como punto intermedio, Bartra acude a dos personajes legendarios que podrían haber tendido un puente hacia la creación de este ser irreal: las leyendas de Merlín, surgidas de la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth (mediados del siglo XII) y su conversión en ermitaño, pasaje similar a la historia de la locura de Nabucodonosor¹⁰, narrada en la Biblia (Daniel 4, 1-37), y la leyenda de San Juan Crisóstomo.

En general, suele destacarse cómo los escritores medievales prefirieron evadir las explicaciones teológicas sobre la existencia del hombre salvaje, optando por describirlo en términos sociológicos y psicológicos como una criatura que habría caído en la condición bestial debido a la locura¹¹. Chrétien de Troyes, en *El caballero del león*, distingue entre el estado de salvajismo en el que cae Yvain, poseído por la locura, de aquellos que son hombres salvajes, como el que vigila el bosque de la fuente mágica.

Las fuentes medievales escritas que aluden de manera más directa a la figura del hombre salvaje son variadas y numerosas, desde la ficción sentimental, las crónicas, la poesía de cancionero o incluso a finales del siglo XV y comienzos del XVI, los relatos de viajes. Además, como veremos, la figura del salvaje se convirtió en un motivo muy popular en los libros de caballerías.

A través de estos textos podemos observar cómo se formulaban ciertos paradigmas sobre creencias relacionadas con los salvajes, como el hecho de que si un hombre andaba mucho tiempo desnudo en un ámbito salvaje, su cuerpo quedaría cubierto por abundante vello. Un ejemplo de ello se encuentra en *Grimalte y Gradissa* (c. 1470), de Juan de Flores, cuando Pánfilo decide retirarse para hacer penitencia y Grimalte lo encuentra, 'faziendo salvaje vida:

Quando lo vi, tan desfigurada visión estava [...] mudado en salvaje parescer. Porque no solamente los cabellos y barbas tenía mucho más que su estatura crecidos, más aun el vello, por la continuación de andar desnudo, le dava cauteoloso vestir¹².

Para las escenas de rapto de doncellas suele citarse el poema anglonormando sobre la ingratitud femenina de *Enyas el Salvaje*, un texto explicativo de las miniaturas que orlan las *Taymouth Horae* (c. 1425). Como consecuencia de estos relatos, el salvaje llegó a adquirir a finales de la Edad Media un valor simbólico como representación de los instintos animales.

En la leyenda de Alejandro, de gran difusión en la Edad Media, la iconografía del salvaje se encontraba ya fijada, y las ilustraciones que solían acompañarla constituyen un posible precedente a las posteriores representaciones del salvaje como ser familiar que se popularizó avanzado el siglo XV¹³. En el *Libro de Alexandre* se citan los pueblos que

¹⁰ Esta historia narrada en la Biblia nos muestra a un Nabucodonosor preso de una locura que le hace vivir en la selva como un animal –como un 'salvaje' - durante siete años, debido a su falta de fe en Yahvé.

¹¹ BERNHEIMER, Richard (1952): p. 7; BARTRA, Roger (1996): p. 139.

¹² JUAN DE FLORES (c. 1470): *Grimalte y Gradissa*. Edición de PARRILLA, Carmen (1988): Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 164-165.

¹³ AZCÁRATE, José María de (1948): p. 88.

habitaban las regiones que atravesaba el héroe, sobre todo en su camino de regreso del Indo a Persépolis. Entre ellos, describe auténticos salvajes, cubiertos de pelo, tal y como se representaban en este período:

Non vestien neguno dellos ninguna vestidura, Todos eran vellosos en toda su fechura: De noche como bestias yazen en tierra dura: Qui los non entendiesse aurie fiera pauura¹⁴.

Las múltiples versiones de estos episodios, tanto en latín como en lenguas vernáculas, así como sus representaciones iconográficas, habrían servido para hacer más popular este ser imaginario¹⁵. De hecho, estas escenas tuvieron una gran fortuna en la decoración de tapices, algo que conocemos a través de los inventarios castellanos, que mencionan estos paños de figuras procedentes de Flandes¹⁶.

Dentro de su caracterización como habitante de los bosques donde convivía con los animales, podemos destacar la épica alemana *Orendel* (siglo XII), en la que se describe al hombre salvaje, o bien la historia de *Gawain y el caballero verde* (siglo XIV), en la que se señala cómo el espacio natural del salvaje eran "los riscos de los solitarios bosques montañosos, rodeado de lobos, serpientes y toros silvestres" ¹⁷.

Fuentes no escritas, otras fuentes

El mito del *homo sylvestris* desborda los límites del medievo, ya que la identidad del civilizado siempre ha estado flanqueada por la imagen del Otro como ser salvaje y bárbaro. Aunque en algunos casos ha sido entendido como un reflejo de las poblaciones no occidentales, basándose en la expansión colonial, Bartra considera que los hombres salvajes son una invención europea que obedece a la naturaleza interna de la cultura occidental¹⁸ y por lo tanto, muchos aspectos de este tema iconográfico tienen su origen en la tradición oral.

Las figuras de salvajes llegaron a alcanzar al calificativo actual de "moda" en los siglos XV y XVI, lo que implicaba que se desarrollaran numerosas leyendas orales sobre esta figura¹⁹. De hecho, también era habitual la presencia de personas disfrazadas de salvajes en fiestas cortesanas, religiosas y populares, como la procesión del Corpus o el Carnaval. Suele destacarse un baile celebrado en el Palacio de Saint Pol de París en 1391, en el que murieron calcinados varios cortesanos que se disfrazaron de salvajes. De esta costumbre cortesana derivan numerosas representaciones como la del *Baile de los*

-

¹⁴ Libro de Alexandre, copla 2.309. Edición de CAÑAS, Jesús (1988): Cátedra, Madrid.

¹⁵ LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006): p. 241

¹⁶ Azcárate destaca de entre los conservados un tapiz en el Palacio Doria procedente de Tournai: AZCÁRATE, José María de (1948): p. 88.

¹⁷ Citado por: BARTRA, Roger (1996): p. 145.

¹⁸ Para Bartra, "el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza solo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental" (ibid., p. 16).

¹⁹ Sobre las interacciones entre oralidad, literatura escrita e iconografía en la figura del 'salvaje': LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006).

Salvajes en el tapiz conservado en Notre Dame de Nantilly²⁰ o la miniatura de Jean Froissart en las *Grandes chroniques de France* (1470-1472).

Se conoce también la existencia de una leyenda medieval en la que los elementos cambian en relación al tema del rapto de la doncella al que aludimos en las fuentes escritas. Se trata de la leyenda de *Ragnot Sodbrok*, que para liberar a Kemnate, hija del rey de Gotlandia, se aproxima al dragón que la guardaba revestido de pelo y untado de pez, disfrazado de salvaje²¹. En este caso la figura del salvaje adquiriría una visión más positiva.

Las leyendas y poemas contribuyeron a generar diferentes historias sobre el comportamiento sexual del salvaje, aunque no se trataba de asaltos malignos equiparables a los demoníacos, sino que por lo general el salvaje asaltaba sexualmente a las mujeres con el fin de emparejarse permanentemente con ellas. Una traslación de estas leyendas orales la encontramos en el hombre salvaje de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492). También se describía la historia de manera inversa en un poema épico bávaro del siglo XIII en el que se cuenta que una mujer salvaje y peluda llamada Raue Else, asedió a Wolfdietrich, que montaba guardia al lado del fuego mientras sus compañeros dormían y, al ser rechazada, le embrujó convirtiéndole en un loco salvaje que pasó a vivir con ella en el bosque²².

Por otro lado, parece ser que el origen de las representaciones del salvaje como tenante de escudo estaría en la costumbre de disfrazar a los escuderos y farautes de moros, salvajes y animales extraños. De hecho, Azcárate insiste en el hecho de que muchos de los salvajes que encontramos representados son en su mayor parte personas disfrazadas, por su carácter caricaturesco, además de porque ni las manos ni los pies estaban cubiertas por pelo, como si de un disfraz se tratase²³.

Extensión geográfica y cronológica

Existe cierta controversia sobre cuáles serían los primeros ejemplos de este hombre salvaje en el arte hispánico medieval, puesto que hay quien ha tratado de incluir en este tema iconográfico ciertos ejemplos románicos²⁴, mientras que otros autores optan por situar las primeras representaciones en el siglo XIII, como un capitel del claustro de la catedral de Pamplona²⁵. Parece bastante probable que la figura del salvaje tal y como se popularizó en el siglo XV se comenzara a fraguar ya en el siglo XII con algunos ejemplos aislados en toda Europa que representaban ciertos aspectos monstruosos, siendo en esa

²⁰ AZCÁRATE, José María de (1948): p. 89.

²¹ Ibid., p. 87.

²² BARTRA, Roger (1996): p. 153.

²³ AZCÁRATE, José María de (1948): p. 93.

²⁴ Madrigal consideró en 1983 que la primera representación del salvaje en la iconografía española se encontraba en la figura del "Ome mui feo" de la Cantiga nº 47 del Códice Rico de las *Cantigas de Santa María* (RBME, Ms. T-I-1, c. 1282), mientras que Caamaño identificó en 1984 un salvaje en uno de los capiteles de la cabecera de la Catedral Vieja de Salamanca (c. 1170). Miranda, en 2006, entiende como representaciones de hombres salvajes algunos ejemplos románicos de acróbatas y hombres desnudos, entre otros. CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1984); MADRIGAL, José Antonio (1983); MIRANDA, Maria Adelaide (2006): p. 156.

²⁵ LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006): p. 237.

centuria cuando comienzan a aparecer figuras con todo su cuerpo cubierto de pelo. Un ejemplo de ello es una miniatura que representa la locura de Nabucodonosor, en la Biblia del rev Sancho el Fuerte de Pamplona (1194-1197)²⁶.

En todo caso, la verdadera aparición del tema del salvaje debe situarse en el siglo XIV, con una generalización del mismo en el arte del siglo XV, momento en el que proliferó también en la literatura y el folclore. Azcárate²⁷ consideró que el tema habría aparecido en la primera mitad del siglo XIV, en la decoración de cajitas de marfil, piezas de orfebrería, orlas de manuscritos y tapices, mientras que a principios del siglo XV habría surgido mezclado con la decoración vegetal, alcanzando su máxima valoración plástica en la arquitectura y prolongándose su presencia hasta avanzado el siglo XVI. De este primer período, Van Marle²⁸ menciona algunos ejemplos del ámbito europeo como unas pinturas decorativas del coro de la catedral de Colonia (c. 1325) o un tapiz del ayuntamiento de Ratisbona (siglo XIV).

Las causas la popularidad de esta figura se han situado en la herencia de la tradición clásica de criaturas monstruosas, el gusto medieval por el ámbito de lo maravilloso y la atracción del mundo cortesano por los elementos rústicos y silvestres, que derivaron en la Edad Media en una actitud entre el miedo y la fascinación por el salvaje. Esto ha sido relacionado a su vez, con esa misma actitud existente ante el espacio que habitaban, el bosque²⁹.

A finales del primer tercio del siglo XV comenzó a utilizarse en Castilla el salvaje como tenante de escudo, siendo los más antiguos los que vemos en varias obras relacionadas con Álvaro de Luna, como el tímpano de la puerta de ingreso al castillo de Escalona (c.1440)³⁰ o el sepulcro de Juan de Cerezuela (c.1442) en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo. Este tema se difundió extensamente en el último tercio del siglo, tanto en Castilla como en Portugal³¹.

Soportes y técnicas

El tema del salvaje se encuentra en la práctica totalidad de las artes figurativas, desde piezas de orfebrería, marfiles, *marginalia*, hasta sillerías de coro, heráldica, tapices y escultura monumental. Resulta interesante el hecho de que en este último caso los salvajes se encuentren ubicados en edificios de diferente utilidad, desde iglesias o palacios hasta colegios universitarios, cumpliendo quizás un papel apotropaico como tenantes y protectores.

²⁶ Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. Lat. 108, fol. 136.

²⁷ AZCÁRATE, José María de (1948): p. 82.

²⁸ MARLE, Raimond van (1971): vol. I, pp. 183-184.

²⁹ LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006): p. 242. Este autor alude a diversos estudios sobre la percepción del paisaje en la literatura castellana medieval.

³⁰ Destaca el hecho de que estos salvajes no tengan el cuerpo cubierto de pelo, sino que aparezcan desnudos, como veremos también en algunos de los salvajes de la portada del Colegio de San Gregorio. En esta ocasión los salvajes aparecen no como tenantes, sino como guardianes del escudo, y asociados de nuevo a las figuras del león y el perro.

³¹ Pueden encontrarse ejemplos portugueses de salvajes como tenantes de escudos en sepulcros: MIRANDA, Maria Adelaide (2006): p. 159.

Precedentes, transformaciones y proyección

En lo que a la representación del salvaje como raptor de doncella se refiere, frecuente desde el siglo XIV, puede decirse que en muchos casos se unieron varias escenas como integrantes de una misma historia, teniendo como ejemplo una de las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, en la que aparece un caballero cristiano atravesando con su lanza a un monstruo velludo que tiene asida a una joven, con un león encadenado a sus pies. De hecho, se desconoce la fuente literaria que asociaba la figura del león acompañando al salvaje, pero el hecho es que volvió a aparecer en un capitel del claustro de la catedral de Toledo y ya en el siglo XVI se recoge en libros de caballería como *Palmerín de Inglaterra*.

En esa línea también se han desarrollado en los capiteles de la catedral de Toledo varias escenas de lucha con centauros y la presencia de nuevos híbridos, el centauro salvaje en su versión masculina y femenina.

Las primeras representaciones del hombre salvaje como habitante del bosque, apartado del mundo cristiano sin ilustrar una narración caballeresca, son algo posteriores; siendo frecuente que aparezca aislado y mezclado con ornamentación vegetal, como en la jamba izquierda de la portada de la capilla de San Pedro, en la catedral de Toledo. De hecho, estas escenas derivaron en la plasmación de la vida familiar y sedentaria que llevaría el propio salvaje, representando momentos de su vida social: realizando labores agrícolas, segando, cazando, luchando con fieras o incluso acompañando a animales fantásticos como grifos o unicornios.

Este tema alcanzó una gran difusión a lo largo del siglo XV, sobre todo en su versión de salvaje como tenante de escudo, de la cual contamos con numerosos ejemplos en el ámbito castellano, como es el caso del Palacio del Infantado de Guadalajara (c. 1480), el Palacio de los Dávila (Ávila) y sobre todo, la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. En este último ejemplo encontramos además la variante de hallar dos hombres salvajes sosteniendo el escudo de Pedro Fernández de Velasco y dos mujeres salvajes el de Mencía de Mendoza.

La iconografía del salvaje tenante de escudo también se extendió por Europa a finales del siglo XV, apareciendo en numerosos grabados de Schongauer y en miniaturas de Jean Fouquet, además de los tapices anteriormente referidos. De hecho, en estas estampas que se difundían por toda Europa, también se representaba la imagen del salvaje familiar, como la grabada por Schongauer de una salvaje amamantando a un bebé (c.1490) o cría³².

En el último tercio del siglo XV surgió una variante del tema, los salvajes de tamaño natural flanqueando la puerta principal de un edificio. Estos se han relacionado con los contemporáneos descubrimientos geográficos³³. Algunos ejemplos de esto serían los de la fachada principal de la catedral de Ávila o la del Colegio de San Gregorio de Valladolid. El caso de San Gregorio resulta especialmente significativo puesto que se trata de un conjunto de dieciséis salvajes de gran tamaño, dispuestos en dos alturas a ambos

-

³² Van Marle también detalla algunos ejemplos de representaciones de vida familiar del salvaje y de figuras masculinas y femeninas: MARLE, Raimond van (1971): vol. I, p. 185.

³³ AZCÁRATE, José María de (1948): p. 93.

lados de la fachada, y contextualizados a su vez por elementos alusivos a una arquitectura ornamentada con elementos vegetales³⁴.

A pesar de la llegada del siglo XVI, el tema del salvaje continuó presente en la decoración monumental, si bien comenzaron a desaparecer las representaciones de gran tamaño en el ingreso a los edificios. No obstante, hay testimonios de la pervivencia de ese gusto por los salvajes ya que tanto en el siglo XVI como en el XVII prosiguió la tradición de que los lacayos se disfrazasen de salvajes, aunque éste cambió de significado. En el barroco se envidiaba al salvaje, adquiriendo un valor literario y filosófico y viéndose como el depositario de una moral natural alejada de los convencionalismos sociales, cercano a una existencia idílica³⁵; algo que se contrapone al ser inferior fuera de la civilización del período medieval. Se trata de un camino hacia el concepto de "buen salvaje" de la civilización del período medieval.

Prefiguras y temas afines

El salvaje no forma parte del sistema tipológico cristiano y por lo tanto no tiene prefiguras. En todo caso pueden señalarse las similitudes con las representaciones de Nabucodonosor en algunas imágenes que plasman su episodio de locura narrado en la Biblia. No obstante, ha de ser destacado el paralelismo iconográfico con San Onofre, el santo anacoreta que siempre era representado desnudo y cubierto de pelos, como habitante de las apartadas selvas. Además, algunos autores consideran que en algún momento para el mundo cristiano medieval, la figura del salvaje podría haberse asimilado a la del demonio, al que también se representa peludo.

Selección de obras

- Capitel de la cabecera de la catedral vieja de Salamanca, c. 1170.
- La locura de Nabucodonosor. *Biblia de Pamplona*, Pamplona (España), c. 1194-1197. Amiens, BM, Ms. Lat. 108, fol. 136r.
- Hombre salvaje con perros. *Salterio de la reina Mary*, Londres/Westminster o East Anglia, c. 1310-1320. Londres, BL, Ms. Royal 2 B VII, fol. 173r.
- Pinturas de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones de la Alhambra, Granada (España), c. 1396-1408, detalle.
- Catedral de Toledo (España), capiteles del segundo pilar a la izquierda del ingreso a la capilla de San Blas y parte media de la jamba izquierda de la portada de la capilla de San Pedro, c. 1425.
- Tímpano de la puerta de acceso a la residencia del castillo de Escalona, Toledo (España), c. 1440.

³⁴ Los del piso inferior siguen la iconografía habitual del hombre salvaje cubierto de pelo, pero los seis del piso superior no tienen pelo, aunque sí largas barbas en algunos casos. Pereda los ha interpretado como una de las primeras representaciones de un indio americano realizadas en Castilla y quizás en toda Europa. PEREDA, Felipe (2010b): p. 167.

³⁵ AZCÁRATE, José María de (1948): p. 99.

³⁶ ELIADE, Mircea (1955).

- Danza de los salvajes de Carlos IV. Jean Froissart, *Chroniques*, Brujas (Bélgica), c. 1470-1472. Londres, BL, Ms. Harley 4380, fol. 1r.
- Salvaje. Jamba de la portada occidental de la catedral de Ávila (España), c. 1475.
- Fachada del Hospital de San Juan de Burgos (España), c.1479.
- Martin Schongauer, Mujer salvaje con escudo amamantando a bebé, grabado, c. 1480-1490). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Friso del sepulcro de Juan de Cerezuela, c.1490, capilla de Santiago de la catedral de Toledo (España).
- Salvajes en el zócalo de la entrada a la capilla del Condestable de la catedral de Burgos (Espala), c. 1490.
- Tenantes con el escudo de Mencía de Mendoza, capilla del Condestable de la catedral de Burgos (España), c. 1490.
- Portada del Palacio de los Ponce de León en Marchena, Sevilla (España), 1492, actualmente en los jardines del Alcázar de Sevilla.
- Misericordias de la sillería de coro de la catedral de Toledo (España), c. 1492.
- Fachada de la Casa de los Momos de Zamora (España), c. 1495.
- Fachada y arrocabe del artesonado del Salón de Salvajes del Palacio del Infantado de Guadalajara (España), c.1496.
- Jambas de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (España), c.1499.
- Fachada del Palacio de los Dávila, Ávila (España), c.1500.
- Fachada de la Casa de los Salvajes de Úbeda, Jaén (España), c.1500.
- Tenantes de escudo, capilla del convento de Santa Clara de Medina de Pomar, Burgos (España), c. 1500.
- Exterior de la Capilla de los Vélez (1490-1507) de la catedral de Murcia (España).
- Jean Bourdichon (atr.), *La condición salvaje de las cuatro condiciones de la sociedad*, c. 1500. París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Bibliothèque, Miniature 90.
- Remate de aguamanil con hombre salvaje en función heráldica, Nürnberg (Alemania), finales del siglo XV. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, nº inv. 53.20.2.

Bibliografía

ANTÓN, Francisco (1951): "Un Gran Monumento Isabelino: el Colegio de San Gregorio de Valladolid y la Conquista de Granada", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 6, pp. 101-110.

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

BARTRA, Roger (1996): El salvaje en el espejo. Destino, Barcelona.

BARTRA, Roger (1997): El salvaje artificial. Destino, Barcelona.

BERNHEIMER, Richard (1952): Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology. Harvard University Press, Cambridge Mass.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1984): "Un precedente románico del 'salvaje'", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. L, pp. 399-401.

COLIN, Susi (1989): "The Wild Man and the Indian in Early 16th Century Book Illustration", en *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*. Herodot-Rader, Aquisgrán, pp. 5-36.

ELIADE, Mircea (1955): "Le Mythe du Bon Sauvage", *Nouvelle Revue Française*, n° 32, pp. 229-249.

FRIEDMAN, John Block (1981): *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Harvard University Press, Cambridge Mass.

HUSBAND, Timothy (1980): *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

KAUFMANN, Lynn Frier (1984): *The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art.* UMI, Ann Arbor.

LAVADO PARADINAS, Pedro José (1985): "En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas". En: *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 231-238.

LECOUTEUX, Claude (1993): Les monstres dans la pensée médiévale européenne. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París.

LECOUTEUX, Claude (1995): Au-delà du merveilleux. Des croyances du Moyen Âge. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París.

LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (1994): "El concepto de 'salvaje' en la Edad Media española: algunas consideraciones", *Dicenda*, nº 12, pp. 144-155

LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (1999): Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval. Fundación Universitaria Española, Madrid.

LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2006): "El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria", *Cuadernos del CEMYR*, nº 10, pp. 233-250.

LOTTE MÖLLER, Lise (1963): *Die wilden Leute des Mittelalters*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo.

MARLE, Raimond van (1971): Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la Décoration des Demeures: Allégories et Symboles. Hacker Art, Nueva York.

MADRIGAL, José Antonio (1983): "El 'Ome mui feo': ¿primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?", *Archivo Español de Arte*, t. LVI, nº 222, pp. 154-161.

MIRANDA, Maria Adelaide (2006): "La alteridad bárbara: de las representaciones de lo fantástico en el románico al hombre salvaje del gótico final", *Cuadernos del CEMYR*, nº 14, pp. 233-250.

MOSER, Stephanie (1998): Ancestral Images: the iconography of human origins. Cornell, Ithaca.

PEREDA, Felipe (2010): "The Shelter of the Savage: 'From Valladolid to the New World", *Medieval Encounters*, vol. 16, pp. 268-359.

PEREDA, Felipe (2010): "La morada del salvaje. La fachada selvática del colegio de San Gregorio y sus contextos". En: RUIZ ALONSO, Begoña (ed.): *Los últimos arquitectos del gótico*. Elecé, Madrid, pp. 149-217.

WHITE, Hayden (1972): "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea". En: DUDLEY, Edward; NOVAK, Maximillian E. (eds.): *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. University of Pittsburg Press, Pittsburg, pp. 3-38.



◄ Capitel de la cabecera de la catedral vieja de Salamanca, c. 1170.

[foto: CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1984): lámina I.2]

► La locura de Nabucodonosor. *Biblia de Pamplona*, Pamplona (España), c. 1194-1197. Amiens, BM, Ms. Lat. 108, fol. 136r.

http://www.enluminures.culture.fr/d ocumentation/enlumine/fr/BM/amie ns_094-08.htm [captura 12/7/2013]





Hombre salvaje con perros. *Salterio de la reina Mary*, Londres/Westminster o East Anglia, c. 1310-1320. Londres, BL, Ms. Royal 2 B VII, fol. 173r.

 $http://molcat1.bl.uk/IllImages/BLCD\%5Cbig/G700/G70031-80a.jpg\ [captura\ 12/7/2013]$





▲ Tímpano de la puerta de acceso a la residencia del castillo de Escalona, Toledo (España), c. 1440.

[foto: MALAÑA UREÑA, Antonio (2011): "Una fortaleza erigida en el siglo XII se transforma en un palacio señorial. El castillo de Escalona". En: PASSINI, Jean, e IZQUIERDO, Ricardo (coords.): *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, p. 399]

◀ Pinturas de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones de la Alhambra, Granada (España), c. 1396-1408, detalle.

http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/alhambra/documentos/DocumentoMes200811.pdf [captura 12/7/2013]



Danza de los salvajes de Carlos IV. Jean Froissart, *Chroniques*, Brujas (Bélgica), c. 1470-1472. Londres, BL, Ms. Harley 4380, fol. 1r.

http://molcat1.bl.uk/IllImages/Ekta%5Cmid/E070/E070011.jpg [captura 12/7/2013]



► Salvajes. Zócalo de entrada a la capilla del Condestable, catedral de Burgos (España), c. 1490.

[Foto: autora]

Martin Schongauer, Mujer salvaje amamantando a bebé, grabado, c. 1480-1490. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://images.metmuseum.org/ CRDImages/dp/weblarge/MM47655.jpg [captura 12/7/2013]

http://enciclopedia.us.es/images/a/a2/ Avila_catedral_puerta_oeste_salvaje_1 _lou.jpg [captura 12/7/2013]







Tenantes con las armas de María de Mendoza, capilla del Condestable, catedral de Burgos (España), c. 1490.

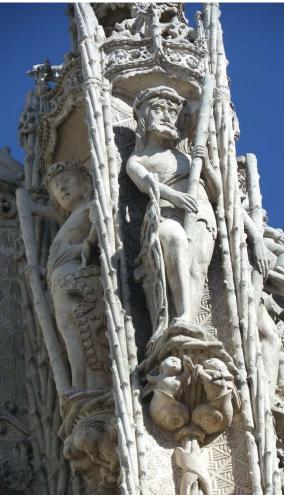
[Foto: autora]



Misericordia de la sillería de coro de la catedral de Toledo (España), c. 1492.

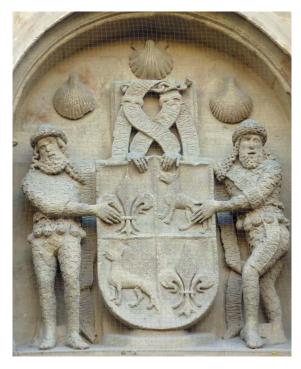
[Foto: BLOCK, Elaine (2004): Corpus of Medieval Misericords Iberia. Portugal – Spain, XIII-XVI. Brepols, Turnhout, p. 231]





Jambas de la portada del Colegio de San Gregorio, Valladolid (España), c. 1499.

[Fotos: autora]



Tenantes de escudo. Capilla de los Vélez de la catedral de Murcia (España), c. 1490-1507.

 $http://farm6.staticflickr.com/5448/7096214295_21ce0b570a_o.j\\ pg~[captura~12/7/2013]$



Tenantes de escudo. Capilla del convento de Santa Clara de Medina de Pomar, Burgos (España), c. 1500.



Jean Bourdichon (atr.), *La condición salvaje de las cuatro condiciones de la sociedad*, c. 1500. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Bibliothèque, Miniature 90.

[Foto: HUSBAND, Timothy (1980): Lámina X]



Remate de aguamanil con hombre salvaje en función heráldica, Nürnberg (Alemania), finales del siglo XV. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

 $http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/web-large/cdi53-20-\\ 1d1.jpg~[captura~12/7/2013]$

SAN JOSÉ

Sandra DE ARRIBA CANTERO

Universidad de Valladolid dearriba@arte.uva.es

Resumen: La imagen de San José constituye un ejemplo paradigmático de evolución iconográfica, pues pasará de ser prácticamente ignorado durante los primeros siglos cristianos a proclamarse en 1870 Patrono de la Iglesia Universal. En todo este proceso, los siglos de la Edad Media fueron fundamentales. Así, en un primer momento, se obviará su figura, se disimulará a partir de los segundos planos o bien se lo representará como un anciano, siempre con el objetivo de salvaguardar la pureza de María. Su presencia se verá limitada a aquellos episodios relacionados con la vida de Cristo o la Virgen, inspirados por los evangelios canónicos y apócrifos, sus principales fuentes. Pero esta situación comienza a cambiar en la Baja Edad Media, cuando las nuevas corrientes devocionales defienden la idea de un San José joven y bello, fundamentándose sobre todo en su relación hagiográfica con José de Egipto. Tales novedades tendrán también su reflejo en la plástica y, como resultado, el santo empezará a adquirir un protagonismo propio con la definición de sus dos principales tipos iconográficos: el tipo exento y el tipo "cristóforo".

Palabras clave: San José; Evangelios canónicos; Evangelios apócrifos; Tipo iconográfico; *Devotio moderna*; cristóforo.

Abstract: The image of Saint Joseph is a paradigmatic example of iconographic evolution, as he will become Patron of the Church in 1870 after having been ignored during the first Christian centuries. The Medieval period will be the key of all that process. So, in a first moment, Saint Joseph will be omitted, hidden in a secondary plane or represented as an old man, in order to safeguard the purity of the Virgin. His presence will be restricted to those chapters of the Canonical and Apocryphal gospels related to Christ's life or Saint Mary's life. However, this situation will change in the Late Middle Ages, when the new devotional trend will stand for the idea of Saint Joseph as a young and handsome man, backed up on his hagiographic link with Joseph of Egypt. All these changes will be reflected on Art and Saint Joseph will get his own importance defining his two main iconographic types: the free-standing type and the "christophorus" type.

Keywords: Saint Joseph; Canonical gospels; Apocryphal gospels; Iconographic type; *Devotio moderna*; Christophorus

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Durante toda la Edad Media predominó la representación de San José como un hombre anciano. Este solía aparecer más bien calvo o con el cabello encanecido, siendo prácticamente inexcusable la presencia de barba en su rostro como signo de madurez y buen juicio. Tan solo la pintura gótica del norte de Europa se desmarcó de esta tendencia confiriéndole un rostro ausente de vello o muy rasurado. Fueron Van der Weyden y Memling quienes introdujeron esta novedad en la fisonomía del santo, asumiéndolo

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 57-76. e-ISSN: 2254-853X

después toda una generación de autores (Gil de Siloé, Bartolomé Bermejo, Alonso de Sedano, Maestro de Ávila...).

En cuanto al atuendo de San José, lo habitual era reproducir una indumentaria típicamente hebrea, incluyendo un tocado en forma de punta denominado gorro frigio muy semejante al *pileus cornutus* que lucían los judíos medievales. Es posible que semejante anacronismo hubiera tenido una mera intención diacrítica, pero esto pudo haber provocado en el subconsciente colectivo del espectador medieval –comúnmente antisemita– una asimilación de nefastas consecuencias para la consideración devocional del santo.

Al margen de esto, las vestiduras de San José constituyeron importantes reliquias ante la ausencia de vestigios corporales que venerar, pues una piadosa creencia afirmaba que San José había sido asunto al Cielo. De entre estas reliquias ex vestibus la más importante fue el manto, del que se dice fue utilizado para envolver al Niño recién nacido, como ocurrió también con las calzas de San José (Natividad de Hans Multscher, Gemäldegalerie, Berlín, c. 1437). Pero sus vestimentas no acabaron con el deseo de acaparar otros recuerdos josefinos, provocando la "invención" de nuevas reliquias que en muchos casos tenían su origen en atributos popularizados por la tradición literaria e iconográfica. Quizá el mejor ejemplo sea la vara o báculo de San José, cuya presencia ha estado ligada a la iconografía josefina de manera constante. Durante la época medieval fue síntoma de la vejez de José, pero al mismo tiempo se explicaba por una base apócrifa según la cual constituyó el medio por el que Dios lo escoge para ser esposo de la Virgen. Lo único que varía, según versiones, es la forma en que lo hizo y mientras unos hablan de una paloma que salió de ella, otros afirman que de la vara brotaron flores. Respecto a qué fue lo que brotó de la vara, no parece distinguirse ningún tipo concreto de flor, pero conforme se vaya aceptando la castidad de José, se escogerán ciertas flores blancas secularmente ligadas a la idea de virginidad, especialmente el lirio. Incluso a veces se produce una "estilización" del mismo en forma de flor de lis (frontal de San Miguel de Aralar, siglo XII). Otras veces, la vara no toma una apariencia de flores, sino de hojas (Desposorios de Fernando Gallego, iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, c. 1485), aspecto que también parece aludirse en aquellos cayados con una empuñadura en forma de roleos que llevan algunas imágenes medievales de San José (capitel de la Epifanía, San Martín de Frómista, siglos XI-XII; puerta del claustro alto de la Catedral de Burgos, siglo XIII; Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, siglo XIV). En ocasiones, el propio báculo sirve para llevar al hombro un hatillo o una calabaza a modo de cantimplora, atributos también del peregrino José (capitel de la Huida a Egipto, Catedral de Ciudad Rodrigo, s. XIV). Otras veces la lleva atada a su cinturón, sirviéndose de ella en el descanso en la huida a Egipto (tabla procedente de la iglesia de Castromocho, Museo Diocesano de Palencia, siglo XV). Otro elemento asociado a San José es una bolsa colgada a la cintura a modo de faltriquera, dándose a entender que en ella guarda las provisiones del viaje o bien las monedas que ha de utilizar para empadronar al Niño o "rescatarlo" en su Presentación, como refiere el Libro de los Números¹. Este elemento podría hacer hincapié en su condición de "nutritor domini", pero también suele asociarse a la iconografía tradicional del judío, lo que pudo haber contribuido a la "marginalidad" del personaje por parte del espectador medieval.

¹ "Todo primogénito, de animal o de hombre, que ellos ofrecen al Señor, a ti te corresponde. Pero deja que rescaten los primogénitos del hombre y también los de animales impuros. Los rescatarán cuando tengan un mes, tasándolos en cinco siclos…" (Nm. 18, 14).

Hay ocasiones en que tanto la faltriquera como el hatillo pueden contener las herramientas propias del oficio de carpintero, tradicionalmente arrogado a San José. Dichas herramientas, junto a diversos objetos de madera y un montón de virutas, las encontraremos también en la misma cueva de Belén (*Epifanía* de Jaume Huguet, Museu Episcopal de Vic, siglo XV; Epifanía de Tomás Giner, iglesia de Santa María de Calatayud, siglo XV). La escena del taller, sin embargo, será poco frecuente en la iconografía medieval.

Otros elementos que no constituyen reliquias pero que la iconografía convirtió en atributos reconocibles del santo fueron la vela, el libro y el pájaro. En el caso de la vela, regularmente sustituida por una lámpara o fanal (tabla de la Natividad, iglesia de Santa María del Castillo de Frómista, siglo XV), fue Santa Brígida de Suecia quien afirmó en sus Revelaciones haber visto al santo llevando este objeto en la Natividad durante un trance místico ante la gruta del pesebre². Con estas palabras, Santa Brígida expone toda una filosofía de la luz derivada directamente del Pseudo Dionisio y San Buenaventura, para quienes la luz es un componente místico que posee tres formas: LUX (Dios Padre), LUMEN (Dios Hijo) y SPLENDOR (Espíritu Santo). De esta manera, Cristo llega como un rayo luminoso (lumen) desde el seno de Dios Padre (lux) para "traspasar" a María sin corromper su virginidad, llenándola del Espíritu Santo (splendor). Una vez nacido Cristo, ese splendor se manifiesta en el Niño pero también en la madre, no ocurriendo así con San José cuya luz –la vela– es simplemente terrenal. Iconográficamente, esta idea da como resultado un Niño envuelto en rayos o mandorla dorada que comparte con su madre mientras, a su lado, el anciano José ha de conformarse con la tenue llama del candil (Natividad del Maestro de Ávila, Museo Lázaro Galdiano, siglo XV). Se trataría, en resumen, de la clásica contraposición entre lo espiritual y lo material, lo divino y lo humano.

En lo que respecta al libro, contamos con algunos ejemplos románicos y góticos, siendo quizá el más antiguo el de un capitel con la Presentación ubicado en el claustro oscense de San Pedro el Viejo (siglo XII). En cuanto a su significado, no está claro si su función era la de otorgar dignidad al personaje representado, o bien tener un valor testimonial referido al cumplimiento de la profecía mesiánica.

Otras veces, San José lleva en la mano una avecilla que parece inspirarse en algunos textos medievales donde se explica cómo no había día sin que José, al volver del trabajo, no trajera algún pajarillo con el que pudiera jugar el Niño. Tan entrañable anécdota parece reproducirse en el retablo de Nuestra Señora de Gracia (Catedral de Ávila, 1496) donde la Virgen, rodeada de ángeles, sirve de trono al Niño mientras San José le entrega un pequeño pájaro atado a un hilo. Es muy probable que nos encontremos ante la reelaboración de una iconografía muy corriente en la Edad Media donde el Niño, en brazos de su madre, aferra con el puño un pájaro atado por la pata a un cordel. Ya Didier Martens hablaba del simbolismo del pájaro como imagen del alma "atrapada" por Cristo gracias al poder cautivador de su Palabra³, por lo que la inclusión de San José en el grupo daría a entender que es él quien la captura para Cristo a través de su vida ejemplar.

² "...trajo al mundo a su Hijo del cual emanaba tal luz y resplandor que ni siquiera el sol podía

comparársele, ni mucho menos la vela que el anciano había traído para alumbrar, ya que el resplandor divino había eclipsado totalmente el resplandor material de la vela". BRÍGIDA DE SUECIA, Revelaciones, edición de BUTKOVICH, Anthony (1973): p. 29.

³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2005): p. 283.

Respecto a su tipo iconográfico cabe señalar que, durante mucho tiempo, la única forma en que se evocaba a San José era dentro de algún episodio referente a la vida de Cristo o la Virgen. Los temas donde aparece son:

- 1. SUEÑO DE SAN JOSÉ (Mt. 1, 20-25): San José recibió la visita del ángel en sueños hasta en cuatro ocasiones, por lo que resulta complicado dilucidar a cuál de todos se hace referencia, debiéndonos fijar en la edad del Niño o el asunto que se desarrolla al fondo (la Virgen anunciada, la matanza de los inocentes...). En general, San José se representa dormido, ligeramente recostado o tumbado (capitel de San Juan de la Peña, siglo XII; Retablo Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, siglo XV), pero también hay excepciones donde aparece despierto y a punto de emprender la marcha (Arca Santa de Oviedo, siglo XI; retablo de Santa Catalina, Catedral de Tudela, siglo XV; Retablo Mayor de la Catedral de Cuenca, siglo XV).
- 2. HUIDA A EGIPTO (Mt. 2, 13-18): Se trata de un tema muy recurrente durante la Edad Media que casi nunca falta en la escultura monumental románica. Será especialmente abundante en el ámbito jacobeo, tal vez por remitir al peregrino al modelo de San José, viajero por excelencia. Su tipología más frecuente muestra a María cabalgando sobre el asno mientras San José avanza delante tirando del ronzal. Pero hay otras ocasiones –más raras— donde San José puede llevar al Niño consigo (Sepulcro de Gonzalo Ximénez de Cisneros "El Buen Caballero", Museo parroquial de Cisneros, siglo XII.).
- 3. EL REGRESO DE EGIPTO (Mt. 2, 19-23): Muy minoritario y propio de ciclos muy prolijos, como el de Juan de Borgoña para el Retablo Mayor de la Catedral de Cuenca (siglo XV) donde se distingue porque el Niño aparece ya desarrollado.
- 4. EL VIAJE A BELÉN CON OCASIÓN DEL CENSO (Lc. 2, 1-5): Además del cumplimiento profético, hace referencia a la virtud más celebrada de José: la obediencia. Es relativamente poco frecuente en la iconografía medieval española, por lo que Sánchez Cantón solo nos ofrece un ejemplo del tema en la miniatura de un misal del siglo XIV procedente de Sant Cugat del Vallès⁴.
- 5. NATIVIDAD Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES (Lc. 2, 6-20): Sin duda es en la escena del pesebre donde mejor se percibe la evolución iconográfica de San José. Después de ser prácticamente ignorado en el arte paleocristiano, durante el Románico San José permanece aislado, en ademán pensativo y con la mano apoyada en la mejilla mientras María, a su lado, permanece tumbada recuperándose del puerperio (pinturas murales de la iglesia de Santa María de Mur, siglo XI). A veces se identifica esta actitud cavilosa con el tema del Sueño de José, que se incorporaría a la Natividad en virtud de un sincretismo propio del estilo románico (capitel de Santo Domingo de Silos, siglo XII), pero su aislamiento tal vez sea un recurso plástico para sugerir la no participación de San José en la concepción virginal de Jesús (frontal de Santa María del Coll, Museu Episcopal de Vic, siglo XII). El arte gótico introducirá una nueva etapa donde el santo tiene un papel más participativo, acercándose al Niño para entregarle una fruta o llevando a cabo todo tipo de tareas como cocinar las papillas del Niño (Epifanía de Hans Multscher, Gemäldegalerie, Berlín, c. 1437; retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, Catedral de Barcelona, c. 1401), poner a secar sus pañales (retablo de la Virgen de la Esperanza, Catedral de Tudela, siglo XV) e incluso atender a María (capitel de la Natividad, claustro de la Catedral de

.

⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1948): p. 17

Tarragona, siglo XII). En 1492, las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia –quizá basadas en las *Meditationes* del Pseudo Buenaventura– provocan un cambio formal que da pie a una nueva iconografía conocida como "Adoración del Pesebre". Santa Brígida propone un parto sin dolor, eliminando la presencia de las comadronas e incorporando la de San José, al que hace avanzar hasta el lugar de María para compartir con ella y el Niño todo el protagonismo de la escena⁵.

- 6. CIRCUNCISIÓN Y PRESENTACIÓN DEL NIÑO (Lc. 2, 21-38): Aunque se trata de dos ceremonias distintas, a veces aparecen confundidas o fusionadas. La presencia de San José suele ser más bien pasiva, limitándose a llevar una vela o las tórtolas para el sacrificio⁶. La excepción está en un retablo gótico del convento salmantino de la Anunciación (siglo XV), donde San José apunta con el dedo hacia una especie de píxide —quizá un tinterocomo si quisiera recalcar su potestad para imponer el nombre al Hijo. El mismo sentido legal se desarrollaría en un políptico gótico del Museu Nacional d'Art de Catalunya donde, de pie ante Simeón, el santo posa su mano sobre la Virgen y el Niño con un ademán que recuerda al de un padrino de bautismo.
- 7. JESÚS ANTE LOS DOCTORES (Lc. 2, 40-52): También aquí la presencia de José es más bien discreta, situándose normalmente en un ángulo junto a su esposa, que es quien reprende al Niño (tabla de Simone Martini, Walker Art Gallery de Liverpool, siglo XIV).
- 8. LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS (Mt. 2, 1-12): Paradójicamente, los evangelios canónicos no incorporan a San José en esta escena, mientras que los apócrifos sí lo harán⁷. Dicha fluctuación se hará notar también en la iconografía, incluso en obras de un mismo autor. Es el caso de Pedro Berruguete, quien unas veces opta por incluirlo (tabla de la Colección Várez Fisa, siglo XV) y otras no (tabla de la Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, siglo XV)8. Durante la etapa románica San José no suele formar parte de la Epifanía y cuando aparece se encuentra relegado o manteniendo una sospechosa frontalidad (capitel de San Martín de Frómista, siglos XI-XII). Quizá se trate de una solución compositiva con la que indicar la ausencia de José durante la regia visita, permitiendo al mismo tiempo identificar la escena. De hecho, tan solo en la pila bautismal de Renedo de Valdavia (siglo XIII) San José se gira hacia la Virgen y apoya su mano en la columnilla del arcosolio como si fuera la puerta del pesebre. Insospechadamente, será en el arte gótico cuando san José aparezca completamente vuelto hacia el grupo (portada de la iglesia de Santa María de Villasirga, siglo XIV). Otras veces, el santo se representa escondido y espiando lo que allí sucede a través de un vano o de un agujero practicado en el muro del pesebre (retablo de la Virgen de la Escala, Sant Esteve de Banyoles, siglo XV). El tema del "fisgón", que perdura hasta bien entrado el siglo XVI, podría ser una derivación del apócrifo Liber Infantia Salvatoris según el cual San José no está presente

_

⁵ "Cuando la Virgen sintió que había dado a luz a su Hijo, le adoró inmediatamente, con su cabeza inclinada y sus manos juntas. En ese momento, San José se postró en el suelo y sollozó de alegría, y arrodillados ambos le adoraron". BRÍGIDA DE SUECIA, *Revelaciones*, edición de BUTKOVICH, Anthony (1973): p. 29.

⁶ "Ésta es la Ley sobre la mujer que dé a luz un hijo o una hija. Si no tiene medios para comprarse un cordero, que tome dos tórtolas o dos pichones..." (Lv. 12, 8).

⁷ "...y llegando a la casa, vieron al Niño con María, su madre, y de hinojos le adoraron" (Mt. 2, 11); "Entonces abrieron sus cofres y donaron a José y María cuantiosos regalos". *Evangelio del Pseudo Mateo*, Edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 93.

⁸ Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla (2003): p. 98.

en la Epifanía pero, lleno de curiosidad, manda a su hijo Simeón para que se lo vaya contando⁹. Influido también por este y otros textos apócrifos, San José puede aparecer dedicado a guardar las ofrendas que traen los Magos, sin ocultar a veces un gesto de avaricia (*Epifanía* del retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, Catedral de Barcelona, siglo XV).

- 9. La Anunciación a María (Lc. 1, 26-38): La presencia aquí de San José se explica para servir de fondo a dicha escena, por lo que normalmente se lo representa trabajando en su taller o recibiendo en sueños el aviso del ángel (*Tríptico Mérode*, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, siglo XV). De carácter excepcional será la *Anunciación* que se reproduce en una pintura mural románica de la iglesia de San Martín de Puig-Reig (siglo XIII) donde un supuesto San José aparece observando a María justo en el momento en que el ángel se dirige a ella. Esta actitud se repite en unas piezas eborarias del siglo IX procedentes de la zona del Rhin y conservadas en los Museos Reales de Bruselas¹⁰, una solución análoga –aunque extraña– a la que se emplea en el púlpito de Barga (siglo XII) o las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Sorpe (siglo XII), donde no es San José sino una de las doncellas al servicio de María quien descubre el anuncio del ángel. En todos los casos se justificaría por la necesidad de una imagen-testigo que refrendara la virginidad de María y el carácter sobrenatural de su concepción.
- 10. LA VISITACIÓN (Lc. 1, 39-56): San José suele situarse junto a las dos primas, exhibiendo en ocasiones un rostro preocupado, con el ceño fruncido y la mano apoyada en la barbilla mientras clava su mirada en el vientre hinchado de María (retablo de la iglesia de Serdinyà, Francia, c. 1342).
- 11. EL ÁRBOL DE JESÉ (Mt. 1, 2-16 y Lc. 3, 23-38): Aunque la presencia de San José en este tema suele quedar relegada por razones de decoro, sí aparece incorporado en un grabado flamenco de 1480 titulado *Chronologia Universalle*¹¹.

Los evangelios apócrifos recogen muchos episodios de la infancia del Niño donde San José es protagonista, aunque son pocos los que se trasladan a la iconografía. Así podemos citar temas como el de la prueba de las aguas amargas (Cátedra de Maximiano en Rávena, siglo VI; frescos de Santa María de Castelseprio, siglo IX; manuscrito de *Los milagros de Nuestra Señora*, Gautier de Coincy, siglo XIII¹²) o los de San José enviando al Niño a la escuela, San José reprendiendo al Niño, la cosecha prodigiosa, el milagro del taller (*The Tring Tiles*, The British Museum, siglo XIV), etc. Sin embargo, los que tienen una mayor repercusión iconográfica son:

1. Pretendientes de la Virgen, elección de José y Desposorios: Uno de los mejores exponentes del primer tema son las dos tablas que realiza Pedro Berruguete para las parroquias palentinas de Becerril de Campos y Paredes de Nava (c. 1480). En cuanto a la elección de José, la opción más recurrente es la floración milagrosa de la vara, pero también puede añadirse la paloma posada sobre la vara o sobre la cabeza del santo (retablo del Espíritu Santo, San Lorenzo de Morunys, c. 1419). En los *Desposorios* de Robert Campin

⁹ "Mas José dijo a Simeón: Hijo, observa y mira qué es lo que hacen dentro estos forasteros, pues no está bien que yo los espíe". *Liber infantia Salvatoris*, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 116.

¹⁰ PONS PONS, Guillermo (2002): p. 8.

¹¹ VORONOVA, Tamara y STERLIGOV, Andrei (1996): p. 278.

¹² Ibid., p. 67.

del Museo del Prado y en el políptico de Vrancke van der Stockt de El Escorial la elección de los candidatos incorpora a un San José que pretende huir escondiendo la vara florecida bajo su manto, siendo interceptado por uno de los convocados. En lo que respecta a los Desposorios, hasta 1473 predomina la llamada forma francesa, donde los esposos refrendan su unión dándose la mano (dextrarum iunctio). El testimonio español más primitivo se encontraría en un capitel del claustro oscense de San Pedro el Viejo (siglo XII)¹³. A partir de 1473, con la invención en Perugia de la reliquia del Santo Anello, se populariza la llamada forma italiana, donde San José entrega un anillo a María¹⁴. Paralelamente, hay veces en que la figura de San José sufre la agresión o la burla de los pretendientes rechazados. En el retablo de San Francisco de Villafranca pintado por Borrasá (siglo XV), le intentan engañar cambiándole la vara florida por otra seca. En los *Desposorios* que pinta Nicolás Florentino para el Retablo Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca (siglo XV) o los de Fra Angelico en el Museo del Prado y en el Museo de Cortona (siglo XV), los decepcionados candidatos blanden sus estériles varas contra el anciano José.

- 2. EPISODIOS DE LA HUIDA A EGIPTO: El más recurrente será el del milagro del trigo¹⁵ (pinturas murales de las iglesias de Valberzoso y San Felices de Castillería, siglo XV; tabla procedente de la iglesia de Santa María del Castillo de Frómista, Museo Diocesano de Palencia, siglo XV), aunque también llegó a representarse el Encuentro con Afrodisio (arco toral de Santa María la Mayor de Roma, siglo V) y el tema del árbol inclinado que entrega sus frutos a la Sagrada Familia (techumbre de la iglesia de San Martín de Zillis, Suiza, siglo XII)¹⁶.
- 3. REPROCHES DE SAN JOSÉ A LA VIRGEN: En el caso de los reproches que José hace a la Virgen cuando descubre su embarazo, tenemos varios ejemplos en el ámbito bizantino (mosaicos de San Salvador de Chora y San Marcos de Venecia) pero también en el arte gótico occidental (frontal de Santa María de Iguácel, siglo XIII; retablo de Santa Catalina, Catedral de Tudela, siglo XV; retablo de la Virgen de la Escala, Sant Esteve de Banyoles, siglo XV).

Junto a estos, podemos añadir uno más:

4. EL TALLER DE JOSÉ: Los textos griegos de los evangelios utilizan la voz tekton para referirse al oficio de José, un término impreciso que llegó a suscitar confusiones entre la idea de un San José carpintero o un San José herrero. Sin embargo, la tradición siempre prefirió -y divulgó- el tipo iconográfico del "carpentarius" asignándole como atributos herramientas propias de su oficio, originando cofradías de artesanos en su honor (la primera, de origen medieval, en Malta) y dando lugar al tema del taller. Dicho tema, sin embargo, es muy poco frecuente en el arte medieval y tan solo a veces se alude a esta condición diseminando sus herramientas de trabajo por la cueva del Nacimiento. A partir del siglo XV, el taller de José podrá acompañar a la escena de la Anunciación (Tríptico Mérode, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, siglo XV) o bien constituir un tema

¹³ RICO CAMPS. Daniel (2001).

¹⁴ En la tabla de los Desposorios del Retablo Mayor de la catedral Vieja de Salamanca, San José parece hacer pinza con los dedos, como si realmente estuviera entregando un anillo a la Virgen, aunque este no llegue a apreciarse.

¹⁵ Evangelio del Pseudo Tomás, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 130.

¹⁶ Ambos en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): pp. 95 y 97.

en sí mismo (*Taller de José*, Pere Terrencs, Colección Vilallonga, siglo XV; miniatura del *Libro de Horas de Catalina de Cleves*, Pierpont Morgan Library, siglo XV).

Como iconografía independiente, San José no adquiere un protagonismo exclusivo hasta el siglo XVI, pero esto no quiere decir que no existan ejemplos anteriores a dicho momento. De esta forma se pueden distinguir dos tipos iconográficos diferentes en la representación de San José como personaje aislado:

- EL TIPO EXENTO: No se trata de su tipo iconográfico más habitual, pero sí el más antiguo. Uno de los primeros testimonios lo encontramos en un capitel del claustro románico de Sant Benet de Bages (siglo XI). Algo posterior será el San José exento de la colección Viñals (siglo XIII), mientras que en el Museo de Barcelona se custodia otro procedente de San Martín de Jarroca (siglo XIV). Ambos llevan libro y bastón como atributos identificativos. Los ejemplos pictóricos también son relativamente tempranos en España y así contamos, en la colección Lucas Moreno, con una tabla del siglo XV atribuida al Maestro de Perea donde San José aparece sentado, con la vara florida y un libro abierto en sus manos.
- SAN JOSÉ CON EL NIÑO: La forma más frecuente con que se representa al santo puede a su vez dividirse en otros dos tipos:
 - Con el Niño junto a él (itinerante). Los primeros testimonios se hallan en el ámbito de la estampa y la pintura. Uno de los ejemplos españoles más primitivos es el de una tabla valenciana de mediados del siglo XV donde el Niño se limitaba a acompañar al santo a modo de atributo identificativo¹⁷. La variante de San José "guiador" o "itinerante" donde padre e Hijo se representan en actitud caminante aparece ya en alguna estampa alemana del siglo XV, pero en España no se conservan ejemplos anteriores a la imagen que El Greco realiza para la capilla del santo en Toledo.
 - Con el Niño en brazos (de pie o sentado). De nuevo en esta ocasión la pintura le lleva la delantera a la escultura, pues el que tal vez sea el ejemplo más temprano localizado en España data del siglo XV. Se trata de una tabla conservada en la Societat Arqueològica Lul·liana (Palma de Mallorca) y que ocupaba uno de los gabletes que festoneaban la parte superior de un retablo gótico. Teniendo en cuenta que el auge de esta tipología no tiene lugar hasta bien entrado el siglo XVI, estaríamos ante un caso aislado que habría que considerar como la representación "sesgada" de una escena de desarrollo más amplio, por ejemplo una de esas natividades góticas donde sí era frecuente encontrar a San José recibiendo al Niño de manos de su esposa para ayudar a fajarlo (retablo de Grabow, Iglesia de San Pedro de Hamburgo, siglo XV).

Fuentes escritas¹⁸

· EVANGELIOS CANÓNICOS: A pesar de que a lo largo de sus páginas San José permanece en un silencio tan impertérrito como enigmático, los evangelios canónicos constituyen la base fundamental a la hora de generar temas iconográficos donde San José está presente.

¹⁷ GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1948): pp. 94-95.

¹⁸ Entre los estudios actuales que tratan del tema, hay que citar los repertorios iconográficos (Réau, Grabar, Mâle, Sánchez Cantón) o los diccionarios iconográficos de Duchet-Pastoureaux, Schauber-Schindler, Guenebault, Lurker, Giorgi, Revilla...; monografías sobre el tema (especialmente el ensayo de Paul Payan sobre la imagen de San José en el Occidente Medieval) o los trabajos auspiciados por los diferentes Centros de Estudios Josefinos que surgen por todo el mundo. Para el caso español, el Centro de Estudios Josefinos de Valladolid con artículos tan pioneros sobre San José en el arte medieval español como los de Miguel Ángel García Guinea, Gratiniano Nieto Gallo, Téofanes Egido López y Juan Luis Rodríguez, entre otros.

Todos ellos serán relativos –como es lógico– a episodios de la infancia de Cristo, narrada por San Mateo (Mt. 1, 18; 2, 23) y San Lucas (Lc. 1, 26; 2, 52).

- · EVANGELIOS APÓCRIFOS: En especial los llamados "Evangelios de la Infancia" (Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo Mateo, Libro de la Natividad de María, Libro de la infancia del Salvador, Evangelio del Pseudo Tomás, Evangelio árabe de la infancia y Evangelio armenio de la infancia). Su naturaleza descriptiva suple la carencia de datos que presentan los evangelios canónicos con respecto al carácter y la fisonomía de San José, aunque su aportación fue muy negativa para la consideración del santo, pues nos lo muestran como un tipo huraño, malencarado y mezquino¹⁹. Son también los apócrifos los que proponen la idea de un San José anciano y viudo, con incluso hijos de un matrimonio anterior²⁰. Con ello se pretendía dar una explicación a la referencia sobre los hermanos de Jesús²¹, esgrimida por algunos movimientos heréticos a la hora de atentar contra la virginidad de María²². Importantísimo será el texto copto de la Historia de José el Carpintero, si bien no se dará a conocer en Europa hasta 1522 cuando Isidoro de Isolano lo incorpore a su Suma de los Dones de San José. Igualmente llama la atención un fragmento del *Protoevangelio de Santiago* que se ha dado en llamar "apócrifo de José", donde el santo narra en primera persona su encuentro con la partera²³. En todo caso, los apócrifos fueron una fuente de primerísimo orden en la Baja Edad Media, de ahí que la iconografía de la época coincida plenamente con esa visión peyorativa del santo que acabamos de referir.
- · LA PATRÍSTICA: Un texto fundamental será la Refutación contra Helvidio y el Comentario al evangelio de Mateo, ambos obra de San Jerónimo, donde por vez primera se defiende la virginidad de José²⁴. Le seguirán San Agustín, Teodoreto, Beda el Venerable, San Ruperto de Deutz, San Pedro Damián o Santo Tomás, entre otros, imponiéndose definitivamente la idea de un San José virgen y casto.
- · AUTOS SACRAMENTALES Y TEATRO RELIGIOSO: Perpetúan esa visión deteriorada de San José como un anciano digno de lástima (por ejemplo, la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique²⁵). Al mismo tiempo, Réau y Orozco Pardo nos

^{19 &}quot;Muy bien han hecho estos señores en no besar al niño de balde; lo contrario de aquellos nuestros pastores que vinieron aquí con las manos vacías". Liber infantia Salvatoris, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 116.

²⁰ "Zacarías, Zacarías, sal y reúne a todos los viudos del pueblo (...) y José, dejando su hacha, se unió a ellos". Protoevangelio de Santiago, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 63.

²¹ Mt. 13, 55; Mc. 3, 31.

²² "Dichoso tú en tu ancianidad, ya que el Señor te ha declarado idóneo para recibir a María bajo tu cuidado". Evangelio del Pseudo Mateo, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 86.

²³ "Y yo José, me eché a andar, pero no podía avanzar...". Protoevangelio de Santiago, edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): p. 68.

²⁴ "Tú dices que María no permaneció Virgen; yo reivindico para mí, aún más, a saber, que también el mismo José fue virgen por María..." (SAN JERÓNIMO, Refutación contra Helvidio), en LLAMERA, Bonifacio (1947): p. 62; "...defendemos que los hermanos del Señor no son hijos de José, sino primos hermanos del Salvador..." (SAN JERÓNIMO, Comentario al Evangelio de Mateo), en LLAMERA, Bonifacio (1947): p. 62.

²⁵ "Oh, viejo de muchos días, en el seso de muy pocos, el principal de los locos...". GÓMEZ MANRIQUE (s. XV): Representación del Nascimiento de Nuestro Señor, Edición digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1999).

indican que en Centroeuropa se solía escoger al "tonto del pueblo" para el personaje de San José en el auto de Nochebuena²⁶. Es de suponer que la elección viniera dada por ser el papel con menos diálogo, pero es probable que ello hubiera derivado en una desafortunada identificación por parte del vulgo entre actor y personaje.

- · SERMONES: En general no se escinden de la línea marcada por la teología medieval con respecto a la ponderación de San José²⁷. Un punto de inflexión, sin embargo, lo tenemos en el Super missus est de San Bernardo de Claraval o el De Sancto Joseph Sponso Beate Virginis del franciscano Bernardino de Siena, considerados los primeros panegíricos sobre San José.
- · GÉNERO HAGIOGRÁFICO: Imprescindibles fueron la Leyenda Áurea de Santiago de la Vorágine, que "filtra" y recopila los principales textos apócrifos dando lugar a los tan difundidos Flos Sanctorum o Florilegios Sacros, y las Meditationes Vitae Christi del Pseudo Buenaventura, que también acabarán derivando en un género con identidad propia: las Vitae Christi. Igualmente importantes serán las revelaciones y escritos de corte místico como los de Santa Brígida de Suecia, donde se sigue insistiendo en describir a San José como un hombre anciano. El punto de inflexión llegará con la publicación en 1418 de la Josephina de Juan Gerson (1418), discípulo a su vez de Pedro d'Ailly, quien ya había escrito con anterioridad un himno dedicado a las Doce Glorias de San José y donde por vez primera se habla de un san José joven, casto, santificado en el vientre materno, resucitado y asunto al Cielo. Dichas novedades, sin embargo, no llegarán a España hasta el siglo XVI con las "Josefinas" de Laredo (1535) y Gracián (1597) a quienes seguirán muchos otros autores.

Otras fuentes

· VILLANCICOS Y POESÍA POPULAR: El humor cínico y mordaz del folklore popular se cebará hasta la caricatura en estos aspectos grotescos de San José que recogen los apócrifos²⁸.

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía de San José tiene cabida ya en las primeras manifestaciones del arte paleocristiano, tales como sarcófagos, mosaicos y pinturas de las catacumbas, aunque siempre dentro de episodios relativos a la vida de Cristo o la Virgen. En el ámbito bizantino, su presencia resulta más habitual debido tal vez a que los apócrifos tuvieron un mayor peso específico como fuente iconográfica. Un caso notable será el de los coptos, en Egipto, quienes rendirán al esposo de la Virgen un culto muy temprano a través de textos como la apócrifa Historia de José el carpintero. Como contrapartida, su imagen adolecerá de otros problemas, entre los que se encuentra el hecho de preferirse el tipo de San José anciano a la hora de representarlo. En torno al año mil, la fiesta de San José comienza a aparecer en martirologios europeos (Fulda, Ratisbona, Werden, Reichenau...) pero siempre bajo un contexto de influjo bizantino. A partir del siglo XI comienzan a brotar algunos

²⁶ RÉAU, Louis (1957): p. 164; OROZCO PARDO, José Luis (1974): p. 24.

²⁷ "Piensa en la perplejidad en que estaba José, que era viejo y pobre, y la Virgen María joven y bellísima y hermosa". GARCÍA MIRALLES, Manuel (1971): p. 400.

²⁸ "María dice a José / que le diera pan al Niño, / qu'es obligación de padres / el mantener a sus hijos. / San José responde: / – No teng'un ochavo, / si pan quier'el Niño / que vaya a ganarlo". DÍAZ, Joaquín (1982): p. 16.

oratorios en su honor dentro del territorio italiano, siendo el primero el de Borgo Galliera (Bolonia, 1129). En 1371, Gregorio IX promoverá la festividad del 19 de marzo (muerte de San José), que en 1480 será ratificada como fiesta de rito simple por parte de Sixto IV. Esta fecha supondrá un punto de inflexión en la devoción a San José y en su difusión iconográfica, que irá aumentando progresivamente. Durante todo este tiempo, la iconografía josefina seguirá desarrollándose tanto en el arte románico como en el arte gótico, extendiéndose por todo el occidente medieval. Paralelamente, ciertas órdenes religiosas habían empezado ya a incorporar la fiesta de san José en sus propios calendarios. Los servitas serán los primeros, en 1324, siguiéndolos después los franciscanos en 1399 y más tarde los carmelitas ya en el siglo XV, de ahí que hallemos una mayor densidad iconográfica en aquellos ámbitos dominados por estas congregaciones, o bien por aquellas cofradías gremiales y devocionales que le tienen como patrón.

Soportes y técnicas

La iconografía josefina tiene al relieve escultórico en piedra como soporte predominante durante toda la Edad Media. Así pues, encontraremos la imagen de San José en la escultura monumental románica que se desarrolla a lo largo de toda una serie de capiteles, portadas, sepulcros y pilas bautismales. Suponemos también que fuesen abundantes los ejemplos pictóricos, especialmente de pintura mural, si bien no se han conservado tantos. Sí contamos, en cambio, con varios ejemplos románicos de antipendios y frontales de altar. Todos estos soportes continúan vigentes en la etapa gótica, incorporándose algún ejemplar en bulto redondo y observándose un aumento de obras pictóricas con destino a retablos. También hay que citar, por supuesto, la existencia de manuscritos iluminados, sillerías de coro, vidrieras y piezas de orfebrería, particularmente arquetas.

Precedentes, transformaciones y proyección

Las herejías concepcionistas de los primeros siglos cristianos afectaron negativamente a la imagen de San José, que se convierte en un personaje incómodo. Para "neutralizarlo", el arte intentó obviarle (catacumbas de Priscilla, Roma, siglo II; sarcófago de Lavos, Museo Marés, siglo IV) o disimular su comprometedora presencia a través de los segundos planos o la perspectiva jerárquica (sarcófago de Castiliscar, siglo IV). Cuando fue imposible seguir ignorándole, se fabricó una imagen del santo bajo la forma de un hombre de edad avanzada partiendo de un principio muy básico: si José era un anciano, su senilidad le habría impedido cohabitar con la joven María, testimoniando así la virginidad de esta y el origen divino de Jesús. Ahora bien, una cosa es la pretensión de los teólogos y otra muy distinta el sentimiento real que tan dispar casamiento podría suscitar en la mentalidad del devoto medieval. Así pues, la diferencia de edad se empezó a ver como algo risible e incluso provocó suspicacias respecto a la fidelidad de la Virgen, convirtiendo a San José en prototipo de marido engañado. Esto dará lugar en el Románico al controvertido episodio de "los celos de José", de influjo bizantino, donde el santo aparecía arrinconado, con gesto hosco y la mano apoyada en la barbilla. La situación no mejora durante la etapa gótica, donde además de acentuar su decrepitud, el carácter descriptivo de este estilo nos suele mostrar a San José ocupado en tareas "impropias" de su género que obstaculizan su rehabilitación devocional. Esta crudeza es especialmente visible en el arte medieval español como prueba de su vinculación al estilo internacional,

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 57-76. e-ISSN: 2254-853X

mucho más próximo a la pintura del norte de Europa que a la italiana y, por tanto, indirectamente influido por esa literatura popular de la que hablaba Réau y donde San José era tan maltratado.

Paradójicamente, sin embargo, los primeros signos de recuperación comienzan ya en este período gracias al concepto de devotio moderna que, en su búsqueda de una religiosidad más "humanizada", se fijará en los años ocultos de la infancia de Cristo. Además, San Bernardo de Claraval y posteriormente la espiritualidad franciscana impulsan un auge mariano que correrá paralelo a la estima por San José, como una consecuencia suya. La importancia de las Revelaciones de Santa Brígida es también capital, porque coloca a San José en pie de igualdad con la Virgen situándole junto a ella en el pesebre. Así pues, el final de la Edad Media traerá consigo un proceso de cambio radical, comenzándose a defender la juventud de José "por razones de conveniencia". Paralela a esta hipótesis correrá la idea de San José como hombre físicamente bello, fundamentada también en la literatura mística y devocional. Todo ello provocará que a partir de Trento se afiance este nuevo tipo iconográfico desarrollado a su vez por las principales figuras del Barroco español. A pesar de todo, la iconografía no podrá desprenderse con facilidad de un modelo que había triunfado durante tantos años, existiendo una visión perdurable de San José como anciano que sin duda responde a la fuerza de la tradición. De hecho, a finales del siglo XVI, mientras Molanus promovía la imagen de un hombre maduro pero vigoroso, Pedro Canisio apostaba por mantener el prototipo anciano "por ser la más familiar para los fieles"²⁹.

La Edad Moderna será testigo del auge del culto a San José materializado en la aparición de pinturas, esculturas y hasta retablos enteros íntegramente dedicados a él (retablo de San José, Catedral de Tudela, siglo XVI), la creación de nuevas devociones origen, a su vez, de nuevas iconografías (Muerte de San José, Sagrada Familia...) o la adquisición de un total protagonismo en escenas donde nunca lo tuvo³⁰. El punto culminante llegará en 1870 cuando Pío IX lo proclame Patrono de la Iglesia Universal.

El proceso de santificación de José también tiene su reflejo iconográfico en el detalle del nimbo que orna su cabeza. Aunque es difícil saber cuándo y dónde comienza a representarse la imagen de José nimbado, hay quien ve una evolución definida en dicho proceso relacionada con su forma, pasando de la ausencia de nimbo a la aparición de un nimbo poligonal que finalmente derivaría en uno redondo³¹. Paradójicamente, en la pintura románica San José aparece normalmente nimbado con aureola redonda v sin distinciones respecto al de la Virgen. A lo sumo puede cambiar el color, o bien no estar recubierto de pan de oro (frontal de Santa María del Coll, Museu Episcopal de Vic, siglo XII). Las diferencias más notables se empiezan a dar en el gótico, momento en el que José carece con mayor frecuencia de nimbo o bien luce uno de distinta consistencia u "opacidad" (tabla de la *Natividad*, iglesia de Santa María de los Ángeles, Monzón de Campos, siglo XV). En otras ocasiones, adopta una forma poligonal o estrellada (aux ailes de chauve-souris) para marcar la diferencia con otros personajes considerados más "sagrados" o bien para indicar que José pertenece a la Antigua Alianza, al igual que Zacarías, Joaquín o los justos que acompañan al Resucitado en la bajada al Limbo.

e-ISSN: 2254-853X

²⁹ CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1994): p. 54.

³⁰ Es el caso de la *Natividad* de la iglesia de San Hipólito de Támara (s. XVIII) donde José sostiene al Niño en su regazo mientras ocupa un lugar central normalmente reservado a la Virgen.

³¹ RODRÍGUEZ, Juan Luis (1971): p. 762.

Prefiguras y temas afines

Teológicamente hablando, San José es prefigurado en el Antiguo Testamento por el patriarca José de Egipto, no solo por el hecho de compartir nombre, sino porque sus hagiografías parecen converger en algunos puntos. Así, Bernardo de Claraval los compara por su castidad probada y por la frecuencia con que los ángeles los visitaban en sueños³². La misma condición de homónimo fomentará la asociación entre San José y José de Arimatea, análoga a la de los dos santos Juanes. A todos ellos englobaba Hugo de Saint Cher cuando hablaba de "los cuatro Josés", es decir, el hijo de Jacob, el esposo de la Virgen, el de Arimatea y "el Justo", indicando que el primero prefiguró a Cristo, el segundo lo mantuvo, el tercero lo enterró y el cuarto anunció su resurrección³³. Las mismas coincidencias en cuanto a episodios álgidos de sus vidas se darán entre San José y San Joaquín, lo que se refleja con ciclos iconográficos prácticamente paralelos. Con otros santos se relacionará por compartir atributo iconográfico, siendo el caso de San Hermann José, San Cristóbal, San Alberto de Sicilia, Santa Inés de Montepulciano o San Antonio de Padua, pues todos ellos se representan llevando al Niño en sus brazos entrando dentro de la categoría de *cristóforos*. También pueden tener en común algún patrocinio, como ocurre con los llamados santos antipestíferos, entre los que se encuentran San Sebastián, San Antonio, San Cristóbal, San Roque o Santiago. Igualmente la devoción que algún santo manifiesta al Patriarca puede servir de base a una relación iconográfica, como sucede con santa Margarita de Castello. Otras veces la vinculación viene por contaminación iconográfica, a través de episodios comunes. Así, el prodigio del bastón reverdecido aparece en la historia de San Sabiniano de Sens, mientras que la elección milagrosa a través de una paloma la encontramos en las hagiografías de San Severo de Rávena y San Fabián. Ahora bien, el desarrollo de la imagen de San José tendrá su punto de partida en la iconografía mariana. De hecho, el empleo de analogías entre María y José es un instrumento perfectamente válido y doctrinalmente "seguro" a la hora de elaborar una "teología" josefina, tal y como efectivamente ocurrió durante los primeros pasos de su andadura. Así por ejemplo, los ciclos de la vida de San José suelen ser un calco de aquellos protagonizados por la Virgen, con los que artista y espectador están familiarizados. Precisamente esta "marianización" se observa muy bien en las imágenes de San José con el Niño en brazos, cuyo referente más claro es el prototipo bizantino de la Theotokos y en concreto el tipo conocido como Eleusa o "Virgen de la ternura".

Selección de obras

- Hans Multscher, *Natividad*, pintura sobre tabla, c. 1347. Berlín, Gemäldegalerie.
- Frontal de San Miguel de Aralar, santuario de San Miguel de Aralar, Navarra (España), cobre dorado y esmalte, siglo XII.
- *Epifanía*. Capitel de la iglesia de San Martín de Frómista, Palencia (España), relieve en piedra, siglos XI-XII.
- Maestro de Ávila, *Natividad*, pintura sobre tabla, siglo XV. Madrid, Museo Lázaro-Galdiano.

_

³² CANAL, José María (1957): pp. 212 y ss.

³³ DAVIS, James (1971): p. 296

- *Sueño de San José*. Capitel del monasterio de San Juan de la Peña, Huesca (España), relieve en piedra, siglo XII.

- *Revelación del ángel a San José*. Juan de Leví, *Retablo de Santa Catalina*, catedral de Tudela, Navarra (España), pintura sobre tabla, siglo XV.
- *Huida a Egipto. Sepulcro del Buen Caballero*, relieve en piedra, siglo XII. Museo parroquial de Cisneros, Palencia (España).
- *Natividad*. Capitel del claustro de la catedral de Tarragona (España), relieve en piedra, siglo XII.
- Presentación del Niño, pintura sobre tabla, siglo XV. Barcelona, MNAC.
- *Epifanía*. Pila bautismal de la iglesia de San Esteban de Renedo de Valdavia, Palencia (España), relieve en piedra, siglo XIII.
- *Epifanía*. Joan Antigó, *Retablo de la Virgen de la Escala*, monasterio de San Esteban de Banyoles, Gerona (España), pintura sobre tabla, siglo XV.
- *Epifanía*. Guerau Gener, *Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel*, catedral de Barcelona (España), pintura sobre tabla, siglo XV.
- *Visitación*. Pintura sobre tabla, c. 1342, iglesia de Serdinyà (Francia).
- The Tring Tiles, terracota, c. 1320-1330. Londres, The British Museum.
- Lluis Borrasá, *Desposorios*, pintura sobre tabla, iglesia de San Francisco de Villafranca, Barcelona (España), siglo XV.
- Reproches de San José a la Virgen. Juan de Leví, Retablo de Santa Catalina, catedral de Tudela, Navarra (España), pintura sobre tabla, siglo XV.
- La infancia de Cristo. Maestro de Catalina de Cleves, Libro de Horas de Catalina de Cleves, Utrecht (Países Bajos), c. 1440. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 917, p. 49.
- Pere Terrencs, *El taller de José*, pintura sobre tabla, siglo XV. Palma de Mallorca, Colección Vilallonga.
- San José. Capitel del claustro del monasterio de Sant Benet de Bages, Barcelona (España), relieve en piedra, siglo XI.
- San José con el Niño, pintura sobre tabla, siglo XV. Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, Salvador (1987): *El patrimonio artístico de Trujillo (Extremadura)*. Editora Regional de Extremadura, Salamanca.

BLUMENKRANZ, Bernhard (2003): Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte christiana. Laterza, Bari.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 57-76. e-ISSN: 2254-853X

BUTKOVICH, Anthony (1973): Revelations: Saint Birgitta of Sweden. Ecumenical Foundation of America, Los Ángeles.

CANAL, José María (1957): "San José corredentor", Estudios Josefinos, nº 11, pp. 212 y ss.

CARTLIDGE, David R.; ELLIOT, J. Keith (2001): Art and Christian Apocrypha. Routledge, Londres.

CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1994): *Mexican devotional retablos from the Peter's Collection*. Saint Joseph's University, Philadelphia.

COLLINET-GUÉRIN, Marthe (1961): Histoire du nimbe des origines aux temps modernes. Nouvelles Éditions Latines, París.

DAVIS, James (1971): "Hugh of Saint Cher", Estudios Josefinos, nº 49, pp. 296-317.

DÍAZ, Joaquín (1982): Cancionero del norte de Palencia. Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia.

EGIDO LÓPEZ, Teófanes (1971): "San José en la escultura románica española", *Estudios Josefinos*, nº 49-50, pp. 735-746.

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1948): "San José en la vida y la iconografía medieval", *Estudios Josefinos*, nº 1, pp. 76-110.

GARCÍA MIRALLES, Manuel (1971): "Doctrina josefina en San Vicente Ferrer", *Estudios Josefinos*, nº 49-50, pp. 396-408.

GIAMBERARDINI, Gabriele (1966): San Giuseppe nella tradizione copta. Centro francescano di studi orientali cristiani, El Cairo.

GÓMEZ MANRIQUE (s. XV): *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor*. Edición digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1999), Alicante. Disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-representacion-del-nacimiento-de-nuestro-senor--0/

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: "El nacimiento de Cristo", Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. II, nº 4, 2010, p. 41-59.

GRABAR, André (1968): *Christian Iconography. A study of its origins*. The National Gallery of Art, Washington.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2005): Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y Corpus de pintura mural y sobre tabla. Fundación Universitaria Española, Madrid.

HUIZINGA, Johan (2001): El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos. Alianza Editorial, Madrid.

JOHANNES MOLANUS (1570): *De picturis et imaginibus sacris*. Edición de BŒPSFLUG, François; CHRISTIN, Olivier; TASSEL, Benoît (1996): *Traité des saintes images*. Éditions du Cerf, París.

LLAMERA, Bonifacio (1947): "La virginidad de San José", *Estudios Josefinos*, nº 1, pp. 35-86.

Los Evangelios Apócrifos. Edición de SANTOS OTERO, Aurelio (2004): Los evangelios apócrifos, colección de textos griegos y latinos, BAC, Madrid.

NIETO GALLO, Gratiniano (1947): "San José en el arte español", *Estudios Josefinos*, nº 1, pp. 219-236.

OROZCO PARDO, José Luis (1974): San José en la escultura granadina. Estudio sobre la historia de una imagen artística. Diputación Provincial de Granada, Granada.

PAYAN, Paul (2006): Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval. Aubier, París.

Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla (2003), catálogo de la exposición (Paredes de Nava, 2003), Junta de Castilla y León.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1987): La puerta del reloj en la catedral de Toledo. Caja de Ahorros de Toledo, Talavera de la Reina.

PONS PONS, Guillermo (2002): "Los ángeles en la iconografía de San José", *Estudios Josefinos*, nº 111, pp. 8-18.

PSEUDO BUENAVENTURA (c. 1300): *Meditationes Vitae Christi*. Edición de AMO, Gregorio del (1893): *Meditaciones de la Vida de Cristo*. Librería Católica de Gregorio del Amo, Madrid.

RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconografía del arte cristiano* (obra completa). Ediciones del Serbal, Barcelona.

RICO CAMPS, Daniel (2001): "El frontal de San Miguel de Aralar: problemas y sugerencias". En: *De Limoges a Silos*, catálogo de la exposición (Madrid-Bruselas-Santo Domingo de Silos, 2001-2002), SEACEX, Madrid, pp. 317-325.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Juan Luis (1971): "Iconografía josefina en el gótico español", *Estudios Josefinos*, nº 49-50, pp. 747-773.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "La Epifanía", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, 2012, pp. 27-44.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1948): Los grandes temas del arte cristiano en España: Nacimiento e infancia de Cristo. BAC, Madrid.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1520): *La Leyenda Dorada*. Traducción de MACÍAS, José Manuel (1999): *La Leyenda Dorada*. Alianza Forma, Madrid.

San José en el arte español (1972), catálogo de la exposición (Madrid, 1972), Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

VORONOVA, Tamara; STERLIGOV, Andrei (1996): Les manuscrits enluminés occidentaux du VII au XVI siècle à la Bibliothèque Nationale de Russie de San Petersbourg. Parkstone, Bournemouth – Aurora, San Petersburgo.



Hans Multscher, *Natividad*, pintura sobre tabla, c. 1347. Berlín, Gemäldegalerie. http://www.wga.hu/art/m/multsche/wurzach/6adorat.jpg [captura 29/11/2013]



Frontal de San Miguel de Aralar, santuario de San Miguel de Aralar, Navarra (España), cobre dorado y esmalte, siglo XII.



Epifanía. Capitel de la iglesia de San Martín de Frómista, Palencia (España), relieve en piedra, siglos XI-XII.



Maestro de Ávila, *Natividad*, pintura sobre tabla, siglo XV. Madrid, Museo Lázaro-Galdiano.

http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MLGM&Ninv=029
10 [captura 29/11/2013]



Sueño de San José. Capitel del monasterio de San Juan de la Peña, Huesca (España), relieve en piedra, siglo XII.



Revelación del ángel a San José. Juan de Leví, Retablo de Santa Catalina, catedral de Tudela, Navarra (España), pintura sobre tabla, siglo XV.



Huida a Egipto. Sepulcro de D. Gonzalo Ximénez de Cisneros "El Buen Caballero", relieve en piedra, siglo XII. Museo parroquial de Cisneros, Palencia (España).



◀ Natividad. Capitel del claustro de la catedral de Tarragona (España), relieve en piedra, siglo XII.

► Presentación del Niño, pintura sobre tabla, siglo XV. Barcelona, MNAC.





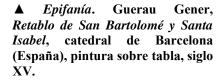
Epifanía. Pila bautismal de la iglesia de San Esteban de Renedo de Valdavia, Palencia (España), relieve en piedra, siglo XIII.



Epifanía. Joan Antigó, Retablo de la Virgen de la Escala, monasterio de San Esteban de Banyoles, Gerona (España), pintura sobre tabla, s. XV.



Visitación. Pintura sobre tabla, c. 1342, iglesia de Serdinyà (Francia).



► The Tring Tiles, terracota, c. 1320-1330. Londres, The British Museum.

http://gerald-massey.org.uk/tring/images/Tring%20Tiles%2 0-%20British%20Museum%20(3).JPG [captura 29/11/2013]







▲ Lluis Borrasá, *Desposorios*, pintura sobre tabla, iglesia de San Francisco de Villafranca, Barcelona (España), siglo XV.

► La infancia de Cristo. Maestro de Catalina de Cleves, Libro de Horas de Catalina de Cleves, Utrecht (Países Bajos), c. 1440. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 917, p. 49.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Jesus_in_a_baby_walker_from_the_Hour s_of_Catherine_of_Cleves.jpg [captura 29/11/2013]



▲ Reproches de San José a la Virgen. Juan de Leví, Retablo de Santa Catalina, catedral de Tudela, Navarra (España), pintura sobre tabla, siglo XV.

▼ San José con el Niño, pintura sobre tabla, siglo XV. Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana.



Pere Terrencs, *El taller de José*, pintura sobre tabla, siglo XV. Palma de Mallorca, Colección Vilallonga.



San José. Capitel del claustro de Sant Benet de Bages, Barcelona (España), siglo XI.



SAN PEDRO DEL BARCO DE ÁVILA

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

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

Resumen: San Pedro del Barco de Ávila es un santo local cuya devoción se circunscribe a las actuales provincias de Ávila y Segovia, exclusivamente a los lugares donde vivió y predicó (Barco de Ávila, Piedrahita, Horcajada, Tormellas, Ávila y Santa María de Parraces), así como al señorío de Valdecorneja, que estuvo en manos de los Álvarez de Toledo, familia que desde 1472 fueron Duques de Alba y tomaron a San Pedro del Barco como protector de algunos de sus territorios señoriales.

Palabras clave: ermitaño; cueva; corzas; Barco de Ávila; San Vicente de Ávila.

Abstract: Saint Peter of Barco de Avila is a local saint whose veneration is limited to the current provinces of Avila and Segovia, exclusively those places where he lived and preached (Barco de Avila, Piedrahita, Horcajada, Tormellas, Avila and Santa Maria de Parraces), as well as to the Valdecorneja Manor, which belonged to the Alvarez de Toledo family, whose members, dukes of Alba since 1472, chose Saint Peter of Barco de Avila as the protector of some of their noble territories.

Keywords: hermit; cave; roe deer; Barco de Avila; Saint Vincent of Avila.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

San Pedro del Barco vivió entre 1080 y 1155. Dos lugares se disputan haber sido la cuna de este santo. Unas fuentes escritas sitúan su nacimiento en Tormellas (Ávila), a finales del siglo XI (hacia 1080¹), en el seno de una humilde familia de campesinos, mientras que otras le consideran natural de Barco de Ávila y precisan su alumbramiento en una casa concreta, hoy ermita, situada en la Calle Mayor de la citada villa. Tras la muerte de su padre, San Pedro se retiró junto a su amigo y fiel compañero, San Pascual del Barco, a un bosque en las estribaciones de la sierra de Gredos². Ambos llevaron vida penitente, tomaron el hábito benedictino y alternaron el trabajo con la oración en plegaria ininterrumpida. Apiadado San Pedro de la pobreza de las gentes del lugar, desmontó un macizo montañoso de Gredos, en una de cuyas cuevas habitaba, y lo transformó en una llanura apta para la agricultura, creando un espacio fértil en el que cultivar judías³.

¹ Algunas biografías precisan la fecha de 1088, sin argumentar ningún fundamento documental.

² De San Pascual del Barco, a quien se supone nacido en Tormellas, no se conocen ni iconografía ni hagiografía propia, salvo las referencias que a él se hacen en las biografías de San Pedro del Barco.

³ Las fuentes escritas coinciden en afirmar que vivió en una cueva, adaptada como iglesia rupestre, hasta la transformación de la montaña en un valle cultivable, lo que le obligó a vivir en una cabaña capilla de madera, construida junto a la fuente de San Pedro, en la vega de Barco de Ávila. La judía blanca es la legumbre que más se cultiva en las regiones de Ávila y Segovia donde predicó San Pedro, de modo que es posible establecer una relación directa entre el santo civilizador y repoblador de nuevas tierras, ganadas a los musulmanes y a la montaña, y la protección de los cultivos de la zona. Ello le convierte en protector del trabajo agrícola.

La tradición atribuye a San Pedro del Barco la racionalización del territorio y su puesta en producción, razón por la cual, su vida debe ser estudiada dentro del marco general de santos castellanos que contribuyeron al éxito de las repoblaciones⁴. Su biografía incluye los tópicos hagiográficos habituales en los santos penitentes como son vivir en una cueva junto a un bosque, hacer penitencia encadenado a unos grilletes, comer pan en un cuenco de madera, predicar a los pájaros y a otros animales del bosque que rendían pleitesía al Santísimo Sacramento, tener como compañeras de labor a dos corzas que le ayudaban a arar la tierra y a quienes había curado las pezuñas... San Pedro del Barco se apiadó de una gitana que había sido prostituta y, arrepentida, deseaba ingresar en un convento de Ávila, para lo cual vendió las tierras que había heredado de sus padres y la dotó.

El obispo de Segovia, Pedro de Agen⁵, le nombró canónigo de la Catedral de Segovia y le encargó en 1148, junto a Íñigo Navarrón, maestro en teología, el gobierno de la casa-granja de Párraces, donde se fundó un convento de canónigos regulares de San Agustín, bajo la advocación de Santa María la Real⁶. Allí vivió San Pedro hasta la muerte de Agen y el nombramiento de Navarrón como Obispo de Coria⁷. Regresó a Barco de Ávila en 1149, acompañado de San Pascual, para acabar sus días como ermitaño y penitente⁸. Dios le permitió conocer cuál iba a ser el día de su muerte con una señal prodigiosa, un ángel le avisó que moriría tres días después de ver metamorfoseada el agua en vino. Así fue que, siendo anciano, mientras araba un campo, solicitó a un niño, que le ayudaba como jornalero, que le trajera una jarra de agua de una fuente cercana. El contenido de la jarra se convirtió en vino para saciar su sed y supo que le quedaban tres días de vida, durante los cuales practicó la plegaria ininterrumpida⁹.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 77-88. e-ISSN: 2254-853X

⁴ Las biografías de San Pedro del Barco insisten en atribuirle la creación de las royeras, una técnica agrícola que consiste en ganar bancales de cultivo al río Tormes amontonando los cantos rodados de granito en lugares concretos de las vega, formando paredes ataludadas, que sirven para proteger los cultivos del viento, el frío y las crecidas del río.

⁵ Pedro de Agen, nació en Aquitania, se instaló en España a finales del siglo XI junto a un grupo de intelectuales y clérigos que el arzobispo de Toledo, Bernardo de Sédirac, trajo de Francia con el objeto de convertirlos en cabezas de algunas diócesis. Fue maestro de la infanta Sancha Raimúndez, hija de Raimundo de Borgoña y Urraca I. Fue obispo de Segovia desde 1112 hasta 1149 y responsable de la repoblación de la diócesis. La fundación de Parraces debe ser estudiada como una más de sus acciones repobladoras. COLMENARES, Diego de (1636); GONZÁLEZ DÁVILA, Gil (1645); MATEOS, Francisco (1969).

⁶ Santa María la Real de Parraces está situada a 28 km. de Segovia y gozó de la protección de los monarcas de Castilla. En origen era una aldea o granja cuyos propietarios, Blasco Galindo y Catalina de Guzmán, al no tener hijos, la donaron a la Catedral de Segovia, en fecha no precisa de la primera mitad del siglo XII. En 1148, San Pedro del Barco e Íñigo Navarrón transformaron la granja en un monasterio que tuvo la jurisdicción eclesiástica de los siguientes pueblos: Marugan, Bercial, Muñopedro, Cobos, Etreros, Sangarcía y Aldeavieja, en los valles del Voltoya y Eresma. Aunque en algunas biografías de San Pedro del Barco se dice que el convento se regía por la regla de San Benito, hoy sabemos que se gobernaba con la regla de San Agustín, la misma que tenía la canonjía de la Catedral de Segovia. La bula más antigua de Parraces que nos es conocida fue dada por Eugenio III a favor del abad Ranulfo (AGP [Archivo General de Palacio]: leg. 1680). Según el Padre Sigüenza, al quedar vacante el cargo de abad tras la muerte del cardenal de la Cueva en 1562, Felipe II anexionó Parraces a los dominios del Escorial, según bula de Pío V del 17 de septiembre de 1566. Fue transformado en un colegio seminario (1567 y 1575) y en vicaría (1575-1835). BIC en BOE, nº 158, 1 de julio de 2009. SIGÜENZA, José de (1988).

⁷ Íñigo Navarrón fue obispo de Coria entre 1142 y 1152. MUÑOZ MUÑOZ, Florentino (2008).

⁸ MORAL, Tomás (1970): p. 484.

⁹ En algunas fuentes escritas se dice que el chorro dejó de manar agua y manó vino durante unos minutos.

San Pedro del Barco murió el 1 de noviembre de 1155. Se disputaron su cuerpo, en olor de santidad, los habitantes de los lugares donde había predicado y al no poder llegar a un acuerdo, cargaron a una mula ciega, o con los ojos vendados, con el cuerpo del Santo y dejaron que el animal expresase la voluntad divina y determinase el lugar donde debía ser enterrado. A su paso por los pueblos las campanas se volteaban milagrosamente, los endemoniados se curaban de sus males y ocurrían toda clase de milagros. La mula se dirigió hacia Ávila y, al llegar a la iglesia de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, situada extramuros de la ciudad, se introdujo en el interior del templo, se dirigió al brazo sur del crucero y golpeó con su pezuña en el suelo para marcar con su huella la losa bajo la cual debía reposar el santo¹⁰.

Atributos y formas de representación

La iconografía de San Pedro del Barco de Ávila se encuentra documentada tan solo en los programas decorativos de las iglesias donde predicó y en los lugares donde desplegó su actividad evangelizadora, que se corresponden con las actuales provincias de Ávila y Segovia¹¹. Sus reliquias se guardan en la iglesia de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila.

A san Pedro del Barco se le representa de dos modos diferentes. En Ávila es imaginado como un santo ermitaño, vestido con el hábito benedictino de color negro, cara surcada de arrugas, barba y pelo canos. Lleva en la mano derecha el libro con la regla de San Benito de Nursia y en la izquierda un cayado. Ocasionalmente puede tener a los pies algún instrumento de labranza como es el arado o el azadón, que aluden a su condición de racionalizador de los cultivos de la vega del Tormes. También pueden aparecer las dos corzas que le ayudaban a arar, flanqueándole en composición simétrica, e incluso, puede haber algún objeto alusivo a sus penitencias, como los grilletes o la jarra de agua milagrosamente metamorfoseada en vino.

En Segovia es representado como fundador de Parraces y como canónigo de la catedral, con los mismos atributos, pero vestido con el hábito agustino y, en lugar de la regla de San Benito, con la regla de San Agustín.

Fuentes escritas

El documento más antiguo que constata la importancia de la devoción abulense a San Pedro del Barco data de 1304 y fue ratificado en 1352. Se trata de un privilegio concedido por San Fernando y ratificado sucesivamente por Alfonso X y Fernando IV, donde se cita la iglesia de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, también bajo la

e-ISSN: 2254-853X

¹⁰ La huella de la mula, protegida por una reja de hierro forjado, señala el lugar donde estuvo el cuerpo de San Pedro del Barco. La losa aún se conserva como reliquia y está situada entre el cenotafio de los Santos Vicente Sabina y Cristeta y la tumba del judío que construyó la primera iglesia de San Vicente. La mula cayó muerta después de marcar la losa para reposo del santo y fue enterrada junto a uno de los cubos de la muralla que recibe por ello el nombre de cubo de la mula. BELMONTE DÍAZ, José (1947): p. 143-149; REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María (1894); HERAS HERNÁNDEZ, Félix de las (1971); GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (1982); LOJENDIO, Luis María, y RODRÍGUEZ, Abundio (1992): p. 284.

¹¹ Todos los lugares en que se documentan sus prédicas están en torno al camino real que conectaba, Segovia y Ávila con Plasencia y Salamanca a través de Barco de Ávila, una de las vías ganaderas trashumantes más importantes del bajo Duero, que actualmente coincide con la carretera nacional 110.

advocación de San Pedro del Barco¹². San Pascual del Barco escribió una biografía de San Pedro del Barco después de su muerte, pero sus escritos se perdieron y su contenido solo lo conocemos a través de manuscritos e impresos de los siglos XVI y XVII, que copian su contenido, siendo los más antiguos los de Gonzalo Ayora en 1519¹³, cronista de los Reyes Católicos, y los de Luis Álvarez, autor de una Historia de Barco de Ávila manuscrita, fechada en 1625, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁴. En 1610, el municipio de Barco de Ávila, a solicitud del obispado, hizo información ad perpetuum de la vida de San Pedro. Estas informaciones notariales, algunas de las cuales se conservan en el Archivo Diocesano de Ávila, son consecuencia de las directrices pontificias posteriores al concilio de Trento, cuvo objetivo era demostrar la verdadera existencia de los santos y descargar el santoral de los santos falsos. Para demostrar que San Pedro del Barco de Ávila había existido se tomaron los datos biográficos que se contenían en la biografía que escribió San Pascual del Barco, hoy perdida. Se tomaron testimonios orales de las tradiciones que se habían transmitido de padres a hijos. Con todos estos datos se compusieron varios libros, como el que vio la luz en 1595, obra de Antonio de Cianca¹⁵, el que se publicó en 1607, obra de benedictino Luis Ariz, del que se conserva versión manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁶ y el que publicó en 1645 el jesuita Gil González Dávila¹⁷. Estas tres publicaciones se citan en el presente trabajo como fuentes tradicionales puesto que recogieron por escrito las fuentes orales y manuscritas que se perdieron y no pueden ser conocidas de otro modo. En realidad, los impresos de la Edad Moderna, ni son rigurosos, ni son exhaustivos. Las biografías posteriores se limitan a repetir la vida del santo de acuerdo a lo que dicen estos textos, añadiendo más o menos milagros y tópicos hagiográficos enriquecidos literariamente¹⁸.

Otras fuentes

El folklore popular y las leyendas locales han enriquecido la biografía de San Pedro del Barco con toda clase de milagros, siendo particularmente importantes los relacionados con la detención de tormentas de pedrisco y las rogativas pidiendo agua en tiempos de sequía. Cabría suponer que, dada la muerte de San Pedro del Barco el 1 de noviembre de 1155, su natalicio se celebraría ese día, sin embargo, la fecha en que se celebra su fiesta en Barco de Ávila y en Ávila capital, es el 10 de agosto, sin que conste la razón o causa. Podría deberse, simplemente, a hacer coincidir la fiesta con la finalización de la recogida del cereal y la trilla, y ello incidiría nuevamente en su condición de santo

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 77-88. e-ISSN: 2254-853X

¹² MARTÍNEZ CARRAMOLINO, Juan (1872): p. 408. En el Archivo del Vaticano San Pedro del Barco de Ávila aparece mencionado por vez primera en 1309.

¹³ AYORA, Gonzalo de (1519): p.14.

¹⁴ ARIZ, L. (1607): p. 37; ÁLVAREZ, Luis, (1983); BNE [Biblioteca Nacional de España, Madrid]. Ms. 7866.

¹⁵ CIANCA, A. (1595).

¹⁶ BNE [Biblioteca Nacional de España, Madrid]. ms. 1206. ARIZ, L. (1607).

¹⁷ GONZÁLEZ DAVILA, Gil (1645).

¹⁸ MARINEO SÍCULO, Lucio (1533): p. 23; COLMENARES, Diego de (1921): t. I, pp. 225-227; FLOREZ DE SETIÉN Y UIDROBO, Enrique (1758): t. 14, p. 35; FUENTE Vicente de la, y CARRAMOLINO, Juan Martín (1866); ALDEA VAQUERO, Quintín, MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, y VIVES GATELL José (1972-1973): t. III, p. 1952; LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco (2004); FUENTE ARRIMADAS, Nicolás de la (1925); GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2012).

protector de la agricultura. Desde 1940 existe una cofradía llamada del *Santísimo Cristo del Caño y de San Pedro del Barco*, formada por hombres y mujeres, normalmente naturales de la población o descendientes de barcenses emigrados, encargada de sostener la devoción al santo y organizar una fiesta que dura 4 días, siendo el 10 de agosto la fecha en que se hace el acto más relevante: una procesión en la que se exhibe una reliquia del santo y se hace una novillada. La cofradía tiene, además, obligaciones asistenciales entre los cofrades.

Extensión geográfica y cronológica

La devoción a San Pedro del Barco de Ávila está asociada al destino político del señorío de Valdecorneja, territorio repoblado por Alfonso VI, que Alfonso VII dotó de fuero repoblador y pasó a manos de los Álvarez de Toledo por concesión de Enrique II de Trastamara en 1366¹⁹. En 1472 los Álvarez de Toledo se convirtieron en Duques de Alba y San Pedro del Barco se consolidó como patrón y protector del señorío, pues su devoción coincide con la extensión de los territorios señoriales en torno a los valles de los ríos Corneja, Caballeruelos y Tormes²⁰. La existencia de este santo local es importante para entender la construcción de la identidad político-administrativa del señorío de Valdecorneja y, por razones evidentes, también lo es para la identidad espiritual de esa región en relación con la sede diocesana de Ávila. Existen dos lugares fuera de Valdecorneja donde se rinde homenaje a San Pedro del Barco: Ávila, capital de la diócesis, donde se guarda su cuerpo y a donde los habitantes de Barco peregrinaban con el objeto de reforzar los lazos políticos y económicos que les unían a la capital diocesana²¹; y el Monasterio de Santa María la Real de Parraces, por haber sido uno de sus fundadores.

No hay ninguna iglesia parroquial dedicada a San Pedro del Barco en el señorío de Valdecorneja, constando únicamente, la existencia de una ermita fuera del recinto murado de la villa, que Gutiérrez Robledo defiende que existía ya en el siglo XII, pero que tenemos documentada por vez primera en 1490 por unas obras de reparación²². El edificio, citado como *humilladero de San Pedro*, estaba ubicado en el mismo lugar donde el santo tuvo su choza, junto a la fuente del milagro. La fuente se ha conservado hasta nuestros días, señalado su caño con una piedra de granito en forma de cruz, pero de la ermita del

¹⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011).

²⁰ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2005); El legado Casa de Alba (2012).

²¹ Desde el punto de vista filológico, el nombre Barco de Ávila debe ponerse en relación con la pervivencia del sustrato lingüístico prerromano, puesto que la fórmula *Barc* significa castillo o fortaleza y se asocia a la diosa de la guerra de los celtíberos: *Barc* o *Bard*, que no es otra que la diosa Enio del mundo griego y la Bellona de los romanos. El *Barc*, en masculino, es la fortaleza, y la *Barc*, en femenino, es la diosa de la guerra, de modo que el Barco de Ávila vendría a ser la última fortaleza de la unidad geográfica abulense, fronteriza y muy distinta de las unidades geo-económicas extremeña y salmantina. El topónimo *Barc* se empleaba para designar los puntos altos y fuertes y está presente en numerosos topónimos de la península. En la Edad Media, Barco de Ávila marcaba el extremo occidental de la diócesis de Ávila por ser el supuesto límite evangelizado por San Segundo y por ser un archidiaconato dependiente del obispado de Ávila. Es posible que fuera en el siglo XII cuando se añadiera la fórmula toponímica de Ávila al topónimo Barco para subrayar la ordenación territorial de la diócesis. La existencia de un santo local, como San Pedro del Barco, a cuya tumba, situada en Ávila, se peregrinaba, permitió fortalecer los vínculos políticos con el obispado, sin que ello fuera en detrimento de la devoción a San Segundo en los territorios de Valdecorneja. ÁLVAREZ SANCHÍS, Jesús (2001): pp. 259-277; CIANCA, Andrés de (1595); TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1983); CÁTEDRA TOMÁS, María (1997); TORMO, Elías (1928): p. 142.

²² GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2004): p. 113.

siglo XV no se ha conservado ningún resto material reconocible²³. Procedente del retablo de esta ermita, se guarda en el museo parroquial de Barco de Ávila una tabla anónima y muy popular de fines del siglo XV, que es el único testimonio de iconografía medieval que se conoce del santo. Se trata de parte de un ciclo narrativo, en el que se representa la recepción de la mula ciega cargada con el ataúd con el cuerpo del santo, en la iglesia de San Vicente de Ávila, a donde llegó después de recorrer un camino plagado de demonios. Los libros impresos a comienzos del siglo XVII hablan de una mula blanca, pero la tabla muestra un animal de pelaje negro, que acaso sea un buey.

La iconografía de San Pedro del Barco conoció una tardía fortuna en el siglo XVII. Verdugo, clérigo de la iglesia de San Vicente de Ávila, solicitó ante el concejo de la villa de Arévalo, reunido el 7 de noviembre de 1608, una limosna para adornar el lugar donde estaba el sepulcro de San Pedro del Barco, a quien Arévalo tenía especial devoción por los milagros que se habían obrado por su intercesión. El municipio acordó dar la nada despreciable limosna de 50 ducados²⁴. En 1610 el sepulcro estaba rehecho. Las reliquias fueron examinadas el 12 de agosto de 1610 en presencia del prelado Laurencio Otaduy. El nuevo altar tenía una mesa labrada en granito, que servía de sepulcro, dentro de la cual está depositado el cuerpo del santo. Sobre ella, un óleo sobre lienzo de escuela madrileña representa en el centro a San Pedro del Barco de cuerpo entero, de pie, vestido con faldellín corto de color marrón, apoyado en el cayado, con instrumentos de labranza a los pies. En el fondo del paisaje, a la izquierda, el santo arrodillado en oración ante la choza ermita con la fuente milagrosa y, a la derecha, el momento en que la mula blanca entra cargada con su cuerpo en la iglesia de San Vicente. A los pies de la composición aparece un donante arrodillado y en oración, vestido de riguroso negro, a quien no se ha podido identificar por carecer de epígrafe. Protege el conjunto un baldaquino o ciboria sobre cuatro sólidas columnas de granito con capiteles corintios y rejas de hierro que permiten la visión transparente del sepulcro.

La reconstrucción del sepulcro parece estar en relación con la elaboración de relaciones de canonización *ad perpetuum* de la vida de San Pedro del Barco, por el ayuntamiento de Barco de Ávila, a petición del obispado, hechas entre 1608 y 1611, fechas en que consta ya como patrón de la diócesis junto a San Segundo. Fue en 1610 cuando el ayuntamiento de Barco de Ávila acordó construir una segunda ermita dedicada al patrón de la villa en el lugar donde la tradición situaba su nacimiento. El voto no se cumplió, pero fue revalidado en 1655, año en que se colocó una cruz sobre la puerta de la casa. El patronato de María Concepción Málaga y su esposo, Lorenzo García, permitió iniciar las obras en 1662. En 1664 estaba terminado el edificio puesto que se trabajaba ya en el retablo, que se terminó en 1680, y es obra de Miguel y José Ciprés, escultor y pintor de Béjar. En la hornacina central está San Pedro del Barco, con hábito negro, libro y cayado, en las laterales, San Segundo y San Pedro de Alcántara, y en el ático la Inmaculada. Las obras arquitectónicas se concluyeron en 1672 por Juan Martín y las escultóricas en 1671 por Manuel Ponce de Peñaranda y Santos Fernández de Piedrahita.

e-ISSN: 2254-853X

²³ Su agua se ha considerado por devoción sanadora y milagrera y se peregrina a la fuente cada 10 de agosto. MATEOS, Francisco (1991): pp. 23-34.

²⁴ AMA [Archivo Municipal de Arévalo] *Libro de Acuerdos*, nº 8, fol. 137. CERVERA VERA, Luis (2010): p. 6. No nos consta cuáles fueron los milagros obrados por el santo. De la solicitud de la limosna, se deduce que hubo un sepulcro anterior, que no era tan monumental o estaba deteriorado, y había que rehacerlo.

Toda la obra fue amparada por el corregidor Juan Antonio Mangíbar²⁵. En ocasión de construirse esta ermita, el 21 de junio de 1663, siendo obispo de Ávila Francisco de Rojas Borja, se abrió el sepulcro de San Pedro del Barco para extraer una reliquia y enviarla a Barco de Ávila a fin de que allí se venerase²⁶. Adosado al pilar del evangelio que delimita el acceso a la capilla mayor de la Asunción de Barco, se yuxtapuso un retablo dedicado a San José, obra fechada en 1691, cuyo ático se corona con un lienzo pintado por Ventura en 1679, por la que cobró 216 reales, que representa a San Pedro del Barco, con el hábito negro, de pie, con cayado y regla en la mano, recibiendo el homenaje de las dos corzas blancas que le ayudaban a arar, arrodilladas a sus pies²⁷. En el siglo XVIII, al fabricarse las puertas de madera que hoy cierran la portada meridional de la basílica de San Vicente de Ávila, el carpintero labró en dos casetones una representación de la mula cargada con el féretro de San Pedro del Barco.

Precedentes, transformaciones y proyección

Los precedentes iconográficos son coincidentes con los de cualquier santo ermitaño, cuyos tópicos hagiográficos se repiten sin variaciones significativas. San Pedro del Barco se retira a vivir a una cueva, enseña a roturar la tierra a quienes no tienen medios económicos, convierte a una prostituta en monja... San Millán de la Cogolla, santo riojano nacido en el 474 y muerto en el 574, parece haber proporcionado el modelo hagiográfico que reproduce San Pedro del Barco, con quien guarda curiosas analogías, dado que también era hijo de un hombre humilde, fue pastor y, tras la muerte de su padre, se hizo ermitaño en una zona llamada la *Coculle* o Cogolla, porque la ladera de la colina se asemejaba a un hábito monástico²⁸. Entre los milagros de San Millán uno es haber convertido un monte en un llano para cultivar en él vides y otro es haber bendecido una jarra de agua que se convirtió en vino²⁹.

La prédica de San Pedro del Barco a los pájaros y a los animales del bosque es casi idéntica a la que protagonizó San Francisco y puede que la analogía se deba a una

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 77-88. e-ISSN: 2254-853X

²⁵ El edificio fue desamortizado, transformado en escuela en 1836 y el retablo salvado de su destrucción al trasladarse a la capilla del castillo de Barco de Ávila. En 1941 la escuela fue suprimida, se reedificó la capilla y se devolvió el retablo a su antiguo emplazamiento. GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2004): pp. 113-118. Se conserva documentación sobre esta ermita en AHPA [Archivo Histórico Provincial de Ávila]. GÓMEZ MORENO, Manuel (1983): p. 333.

²⁶ Es un húmero guardado dentro de un relicario piramidal con pie ovalado de plata, y superficies de la pirámide de cristal, que se exhibe y procesiona y se guarda en el museo de la Asunción de Barco.

²⁷ El retablo se data gracias a un epígrafe en el que consta que se hizo pagado por la cofradía de San José y existe documentación que han estudiado GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2004): pp. 88-89, y HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (en prensa). Según tales documentos, era el segundo retablo que financiaba la cofradía. En las cuentas de 1678 consta el pago de 3200 reales por la talla de la madera a Juan del Arenal, escultor de Villafranca. En 1685 se pagó a Luis Tobar por el dorado 24 reales y en la cuenta de 1691, por la finalización del dorado, 333 reales a Antonio Fernández Torres. Antonio de Rojas retocó la hechura del San José que preside el retablo en 1707 por 220 reales. Luis Álvarez dice, en 1625, que para consagrar este altar: sacaron las tripas e intestinos del santo y lo pusieron en la iglesia de Barco en un arca o ataúd de piedra donde oy está un altar de la misma advocación de San Pedro junto al arco toral de la capilla mayor al lado del evangelio. De este dato se deduce que el altar ya existía y que se rehízo por completo. Se conserva documentación de la cofradía y del retablo en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

²⁸ POZA YAGÜE, Marta (2012).

²⁹ RÉAU, Louis, (2001): p. 406.

contaminación hagiográfica, fácil de explicar por la existencia de un convento de Franciscanos en Barco de Ávila.

Otro préstamo hagiográfico interesante es el que se deriva de su carácter protector del trabajo agrícola. Si a San Isidro es un ángel el que le ayuda a arar y se lo representa con la yunta de bueyes a los pies, a San Pedro del Barco le ayudan unas corzas y se las representa del mismo modo, bien arrodilladas a los pies del santo, bien unidas por el yugo. En todo caso, dignificando la condición del agricultor y mandando a estos el mensaje claro de que a través del trabajo agrícola también se llega a la santidad. Acaso las necesidades de dignificación de la actividad agraria expliquen el auge icnográfico de San Pedro del Barco en datas posteriores a la expulsión de los moriscos en 1609 por orden de Felipe III. La historia de la mula cargada con el cuerpo del santo para dirimir dónde se debía sepultar su cadáver, es coincidente con otras historias sagradas como la mula que condujo a Daroca los corporales de la batalla de Chío.

Selección de obras

- Huella de la mula y reja que la protege en el suelo del brazo sur del crucero de la iglesia de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, Ávila (España).
- Aspecto actual de la fuente de San Pedro del Barco tras la reforma de 1970.
- Traslación de las reliquias de san Pedro del Barco. Tabla anónima al óleo, finales del siglo XV o inicios del siglo XVI, procedente del retablo del desaparecido humilladero de san Pedro. Museo de la iglesia de la Asunción de Barco de Ávila (España).
- Sepulcro, retablo y baldaquino de san Pedro del Barco de Ávila en el brazo sur del crucero de la iglesia de San Vicente de Ávila (España), 1610.
- Ermita de San Pedro del Barco de Ávila (Ávila, España), construida entre 1662 y 1680, siendo corregidor Juan Antonio Mangíbar.
- Miguel y José Ciprés, *San Pedro del Barco*, escultura de bulto redondo en la hornacina central del retablo de la ermita, 1680.
- Relicario del húmero de San Pedro del Barco de Ávila, siglo XVII. Iglesia de la Asunción de Barco de Ávila (Ávila, España).
- Relieve de la puerta meridional de la iglesia de San Vicente de Ávila (España), con representación de la mula cargada con el cuerpo del santo, siglo XVIII.

Bibliografía

ALDEA VAQUERO, Quintín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás; VIVES GATELL, José (1972-1973): *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, t. III, p. 1952.

ÁLVAREZ, Luis (1983): Grandezas, antigüedad y nobleza del Barco de Ávila y su origen. Barco de Ávila.

ÁLVAREZ SANCHÍS, Jesús (2001): "Los Vetones". En: *Celtas y Vetones*, catálogo de la exposición (Ávila, 2001). Institución Gran Duque de Alba – Real Academia de la Historia, Ávila, pp. 259-277.

ANDRÉS ORDAX, Salvador; MARTÍNEZ FRÍAS, José María; MORENO ALCALDE, MARÍA (1989): La España Gótica. Castilla y León. 1. Encuentro, Madrid, p. 483.

ARIZ, Luis (1607): Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila. Alcalá de Henares.

AYORA, Gonzalo de (1519): Epílogo de las cosas dignas de memoria pertenecientes a la ilustre, muy magnífica y muy noble ciudad de Ávila. Salamanca, 14; L.

BELMONTE DÍAZ, José (1947): Leyendas de Ávila. Ávila, pp. 143-149.

BERMEJO, Elisa (1980): La pintura de los primitivos flamencos en España. CSIC, Madrid.

CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2005): El Ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI). Dykinson, Madrid.

CÁTEDRA TOMÁS, María (1997): Un santo para una ciudad: ensayo de antropología urbana. Ariel, Barcelona.

CERVERA VERA, Luis (2010): "San Vitorino. Patrón de Arévalo", *Cuadernos de cultura y patrimonio*, nº VII. Disponible en línea: http://www.lallanura.es/CUADERNOS/CDN7.pdf

CIANCA, Antonio de (1595): Historia de la vida, invención y milagros y traslación de San Segundo, primero obispo de Ávila y recopilación de los obispos sucesores suyos hasta Don Gerónimo Manrique de Lara, inquisidor general de España. Madrid.

COLMENARES, Diego de (1636) (reed. 1921): Historia de Segovia... Segovia, t. I.

El legado Casa de Alba (2012), catálogo de la exposición (Madrid, 2012-2013). TF.

FLOREZ DE SETIÉN Y UIDROBO, Enrique (1758): *La España Sagrada*. Madrid, Tomo 14, p. 35.

FUENTE ARRIMADAS, Nicolás de la (1925): Fisiografía e historia del Barco de Ávila. Senén Martín, Ávila.

FUENTE, Vicente de la; MARTÍNEZ CARRAMOLINO, Juan (1866): Hervencias de Ávila. Madrid.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1983): Catálogo monumental de la provincia de Ávila. Edición revisada por Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera, Ávila.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil (1645): Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de las iglesias metropolitanas y Catedrales de los Reinos de las dos Castillas: vidas de sus arzobispos y obispos y cosas memorables de sus sedes. Madrid.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "Arquitectura militar y urbanismo de frontera en Barco de Ávila", *Revista de Arqueología*, nº 358, febrero, pp. 32-43.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2012): "San Pedro del Barco de Ávila". En: *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia, Madrid, t. XL, pp. 445-446.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (1982): Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 77-88. e-ISSN: 2254-853X

GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2004): El Barco de Ávila. Arquitectura y Arte. Ávila.

HERAS HERNÁNDEZ, Félix de las (1971): La iglesia de San Vicente de Ávila. Memorias de un templo cristiano. Caja Rural Provincial, Ávila.

HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (en prensa): "Arte y devoción en dos de las cofradías de la Iglesia de la Asunción de Barco de Ávila", *Anales de Historia del Arte*.

LOJENDIO, Luis María; RODRÍGUEZ, Abundio (1992): *La España Románica. Castilla* 2. Encuentro, Madrid (4ª edición).

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco (2004): Personajes abulenses. Caja Ávila, Ávila.

MARINEO SÍCULO, Lucio (1533): Opus de Rebus Hispaniae memorabilibus. Alcalá de Henares.

MARTÍNEZ CARRAMOLINO, Juan (1872): Historia de Ávila. Tomo I, Madrid.

MATEOS, Francisco (1969): Surco y flor. Barco de Ávila.

MATEOS, Francisco (1991): Historia del Barco de Ávila. Ayuntamiento de Barco de Ávila.

MORAL, Tomás (1970): "Manifestaciones eremíticas en la Historia de Castilla". En: *España Eremítica. Actas de la VI Semana de Estudios Monásticos* (Abadía de Leyre, 1963). Pamplona, pp. 455-496.

MUÑOZ MUÑOZ, Florentino (2008): "Reflexiones en torno a la catedral de Coria y a la Catedral de Cáceres en el 50 aniversario de la concatedral", *Cauriense*, t. III, pp. 523-534.

POZA YAGÜE, Marta (2012): "San Millán", Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. IV, nº 7, pp. 29-36.

RÉAU, Louis (2001): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. G-O.* Ediciones del Serbal, Barcelona.

REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María (1894): La basílica de los Santos Mártires Vicente Sabina y Cristeta en Ávila. Madrid.

SIGÜENZA, José de (1988): La fundación del Monasterio del Escorial. Madrid.

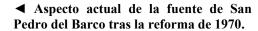
TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1983): *Toponimia de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila.

TORMO, Elías (1928): "Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo, Plasencia, Barco de Ávila y Piedrahita", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXVI, p. 142.



◀ Huella de la mula y reja que la protege en el suelo del brazo sur del crucero de la iglesia de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, Ávila (España).

[Foto: autor]

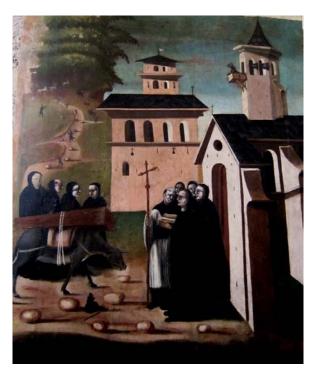


http://www.pueblos-espana.org/fotos_originales/3/5/1/00410351.jpg [captura 21/10/2013]

▼ Sepulcro, retablo y baldaquino de san Pedro del Barco de Ávila en el brazo sur del crucero de la iglesia de San Vicente de Ávila (España), 1610.

[Foto: autor]

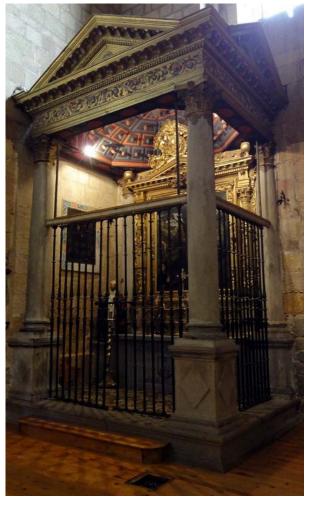




▲ Traslación de las reliquias de san Pedro del Barco de Ávila.

Tabla anónima al óleo, finales del siglo XV - inicios del siglo XVI, procedente del retablo del desaparecido humilladero de san Pedro. Museo de la iglesia de la Asunción de Barco de Ávila (España).

[Foto: autor]





Ermita de San Pedro del Barco de Ávila (España), 1662-1680. [Foto: autor]



Miguel y José Ciprés, san Pedro del Barco, escultura de bulto redondo en la hornacina central del retablo de la ermita, 1680.

[Foto: autor]



Relicario del húmero de san Pedro del Barco de Ávila, s. XVII. Iglesia de la Asunción de Barco de Ávila (España).

[Foto: autor]

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

Diana Lucía Gómez-Chacón*

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

Resumen: Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Frailes Predicadores, fue canonizado el 13 de julio de 1234. A pesar de haber fallecido en 1221, su cuerpo no gozó de un enterramiento digno de su memoria hasta el 31 de mayo de 1233, momento en el que sus reliquias fueron trasladadas al *Arca di San Domenico*, en la iglesia de Santo Domingo de Bolonia, donde todavía hoy descansan.

Ya en 1247 se incide en la necesidad de mantener vivo el recuerdo del santo burgalés en los conventos dominicanos por medio de su imagen figurada, la cual habría de ser empleada a modo de reclamo espiritual. Desde ese momento, la imagen de santo Domingo de Guzmán fue objeto de algunas transformaciones, llegando a convertirse a finales de la Edad Media tanto en la raíz unificadora del *arbre-ordo* como en un instrumento propagandístico y legitimador del Santo Oficio.

Palabras clave: Santo Domingo de Guzmán; Orden de Predicadores; Observancia; Inquisición; Nueve Modos de Orar; *arbre-ordo*.

Abstract: Saint Dominic of Guzman, founder of the Order of Friars Preachers, was canonized on the 13th of July 1234. In spite of having died in 1221, Saint Dominic's body was not placed in a sepulchre worthy of his memory until the 31st of May 1233; day in which his relics were transferred to the *Arca di San Domenico*, at the church of Saint Dominic in Bologna, where they still rest.

Since 1247, Dominican superiors highlighted the importance of maintaining alive Saint Dominic of Guzman's cult. From this moment, the image of the order's founder, conceived as a spiritual tool, experienced a series of iconographic changes. Consequently, at the end of the Middle Ages, Saint Dominic of Guzman was transformed into the unifying root of the *arbre-ordo* as well as into a propagandistic and legitimizing instrument of the Inquisition.

Keywords: Saint Dominic of Guzman; Order of Preachers; Observance; Inquisition; Nine Ways of Praying; *arbre-ordo*.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Domingo de Guzmán nació en 1170 en Caleruega, una pequeña aldea burgalesa en la diócesis de Osma. Sus padres, el Venerable Félix de Guzmán y la beata Juana de Aza, eran miembros de la estirpe de los Guzmanes, hecho que otorgó la condición de hidalgo tanto a Domingo, como a sus dos hermanos: Antonio y Mamés¹.

Según una tradición de posible origen benedictino, el nacimiento de Domingo habría sido consecuencia de una peregrinación que su madre habría realizado al Monasterio de Santo Domingo de Silos para orar ante el sepulcro del santo y rogarle a éste

-

^{*} Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ Gerardo de Frachet redactó, por encargo de Humberto de Romans, quinto Maestro General de la Orden, su obra *Vitae fratrum*, presentada y aprobada en el Capítulo General de Valenciennes, el 1 de julio de 1259, en la que exalta la santidad del linaje de Domingo. GELABERT, Miguel y MILAGRO, José María (1966): p. 487.

que le concediese un hijo. El glorioso abad se habría aparecido a la beata y le habría anunciado el nacimiento de su primogénito. Por ello, al nacer el niño éste habría recibido el nombre de Domingo, en memoria del santo benedictino².

Ya desde pequeño, Domingo dio muestras de su inteligencia y rigurosa disciplina ascética, la cual lo llevó a sustituir su cómoda cama por el duro y frío suelo³. A los seis años de edad, su formación fue encomendada a un tío suyo que ostentaba el cargo de arcipreste, quien habría de iniciarlo en las virtudes cristianas. Al cumplir los catorce años fue enviado al Estudio General de Palencia donde se formó en las ciencias liberales, entregándose finalmente al estudio de la Teología.

Años más tarde, Martín de Bazán, obispo de Osma, le nombró canónigo y suprior del cabildo regular de su catedral, donde conoció al por aquel entonces prior, Diego de Acebes, quien sucedería a Bazán en la sede episcopal.

En 1216 fundó la Orden de Frailes Predicadores, confirmada por Honorio III el 22 de diciembre de ese mismo año, para la cual eligió como forma de vida religiosa la Regla de san Agustín. A pesar de que no escribió ninguna obra de la que se pueda extraer su doctrina, santo Domingo legó un importante testamento espiritual a sus hermanos en el momento de su muerte, acaecida el 6 de agosto de 1221: "Estas cosas son, hermanos carísimos, las que os dejo, como a hijos, para que las poseáis por derecho hereditario: tened caridad, guardad la humildad y abrazad la voluntaria pobreza".

Fue sepultado en la iglesia de San Nicolás de Bolonia, convento que él mismo había fundado años atrás, y canonizado el 3 de julio de 1234 por Gregorio IX mediante la bula *Fons sapientiae*, en la que se hace alusión a los numerosos milagros obrados por el santo:

"...entre las obras maravillosas de santidad y muestras de poder con las que brilló todavía en vida, se cuentan diferentes curaciones: dio el habla a los mudos, vista a los ciegos, oído a los sordos, hizo caminar a los paralíticos, y restableció la salud a un gran número de enfermos atormentados por diversas dolencias. En todo esto se muestra claramente la calidad de espíritu que habitaba en la tierra de aquel santísimo cuerpo".

Atributos y forma de representación

La imagen de Santo Domingo de Guzmán que ha llegado hasta nuestros días es deudora de la descripción que de él hizo la beata Cecilia Romana en su *Relación de los milagros obrados por Santo Domingo en Roma*, considerada desde la Edad Media una de las fuentes más fiables para el estudio tanto de los rasgos físicos como del carisma espiritual del fundador de la Orden de Frailes Predicadores:

"La forma exterior del bienaventurado Domingo era así: mediana estatura, delgado de cuerpo, rostro hermoso, un tanto bermejo, cabellos y barba suavemente rubios, ojos bellos. De su frente y de las cejas salía cierto resplandor, que seducía a todos y los arrastraba a su amor y reverencia. Siempre estaba con semblante alborozado y risueño, a

_

² Ibid., p. 56.

³ Pedro Ferrando en su *Leyenda de Santo Domingo* (1235-1239) hace alusión a la austeridad que caracterizó al santo desde su más tierna infancia. Ibid., p. 295.

⁴ Pedro Ferrando es el encargado de recoger las últimas palabras de santo Domingo de Guzmán para la posteridad. Ibid., pp. 320-321.

⁵ GELABERT, Miguel y MILAGRO, José María (1966): p. 283; GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): p. 193.

no ser cuando se encontraba afectado por la compasión de alguna pena del prójimo. Tenía largas y elegantes manos y una gran voz, hermosa y sonora. Nunca fue calvo y conservó siempre el cerquillo íntegro, entreverado de algunas canas"⁶.

Cecilia Romana fue una de las cuatro monjas dominicas del convento de San Sixto de Roma enviadas por Jordán de Sajonia, segundo Maestro General de la Orden de Predicadores (1222-1237) y sucesor de santo Domingo de Guzmán en el cargo, al convento de Santa Inés de Bolonia para instruir a las religiosas de aquel cenobio en la disciplina y observancia regular.

Cecilia habría conocido en persona al fundador de la orden hacia 1218 cuando este visitó el monasterio benedictino de Santa María *in Tempulo*, del que era hija desde los catorce años de edad. Una vez trasladada al convento de San Sixto en 1220, la beata recibió el hábito dominicano de manos del propio Domingo.

A pesar de que algunos autores creyeron que la descripción del santo que Cecilia dictó a sor Angélica pudo haber estado inspirada en un cuadro conservado en la iglesia de Santa Inés de Bolonia y no en la figura real de Domingo, el estudio radiológico del féretro realizado por un grupo de eminentes especialistas y catedráticos de la Universidad de Bolonia en 1943, demostró que las palabras de la religiosa coincidían plenamente con los resultados obtenidos tras analizar las reliquias⁷.

El santo burgalés aparece siempre vistiendo el hábito talar de la Orden. Santo Domingo eligió para él y sus hermanos un hábito blanquinegro formado por una túnica y un escapulario con capucha blancos y una capa con capucha negra (*vilitas capiis*). Resulta evidente que el santo fundador no hizo sino incorporar alguna de las prendas de su antiguo estado de canónigo regular al hábito de su recién confirmada orden⁸.

En sus manos porta una vara de lirios, símbolo de castidad y pureza⁹, el cual en ocasiones se estiliza dando lugar a un tallo vegetal rematado por una flor de lis¹⁰; y un libro abierto o cerrado. A pesar de que Réau afirma que en ocasiones el códice que porta el santo pueda hacer alusión a la Regla de san Agustín, exaltando así su papel como

_

⁶ Fragmento extraído de la versión castellana del texto, datada a finales del siglo XIII y conservada en el convento de Santo Domingo de Madrid. De este manuscrito se hizo una copia en 1739, la cual fue posteriormente depositada en el Archivo General de la Orden de Predicadores en Santa Sabina de Roma, con la signatura X, 928. Ibid., pp. 395-396 y 416.

⁷ Investigaciones científicas sobre las reliquias de santo Domingo y reconstrucción física de su retrato recogidas en Ibid., pp. 417-427.

⁸ En las Constituciones primitivas de la Orden se describe de manera pormenorizada el hábito dominicano. GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): p. 741: "Nuestros frailes lleven vestidos de lana burda, donde pueda guardarse esto. Donde no se pueda, usen vestidos viles. Y esta bajeza se observe principalmente en las capas. No usen prendas de lino a raíz de la carne, ni siquiera los enfermos, y se retiren totalmente las ropas de lienzo de nuestras enfermerías. Y no se tenga más de tres túnicas, con una pelliza en el invierno, o cuatro, sin la pelliza, la cual debe llevarse cubierta con la túnica. Nuestros frailes no usarán pellizas silvestres o mantos hechos de pieles. Las túnicas basta que lleguen hasta los tobillos; la capa y la pelliza sean más cortas que la túnica. Nuestros escapularios basta que cuelguen hasta cubrir las rodillas. Usaremos cáligas o calzas y escarpines o calzado, según la necesidad y lo permitan los recursos. No tendremos polainas ni guantes. No se lleven pantuflas fuera del recinto del monasterio". Ver también RÉAU, Louis (1997): p. 395.

⁹ Tal y como señala L. Réau, el tallo de lirios ha sido también relacionado con el culto a la Inmaculada Concepción de María. RÉAU, Louis (1997): p. 395.

¹⁰ ITURGÁIZ, Domingo (1991): pp. 72-73.

fundador de la Orden de Frailes Predicadores, tal y como ha señalado D. Iturgáiz, ninguna de las representaciones del santo conservadas incluye un fragmento del texto del obispo de Hipona. Por ello, el códice que sujeta entre sus manos santo Domingo de Guzmán ha de ser interpretado o bien como un atributo intelectual, reflejo de la importancia que el santo otorgó al estudio a lo largo de toda su vida y que acabaría por convertirse en uno de los pilares fundamentales de su orden, o bien como la Palabra de Dios, es decir, las Sagradas Escrituras.

Cuando el libro es representado abierto, suele incluir una cita bíblica, la cual alude al carisma tanto de la Orden de Predicadores como al de su fundador. Por ejemplo, en la tabla anónima del Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles, fechada en el siglo XIII y que perteneció al antiguo convento de Santo Domingo de Gaeta, el santo sujeta un libro en cuyas páginas se lee: "Euntes in mundum universum praedicate" (Mt. 28, 19). Sin embargo, el mensaje escrito en el libro que porta santo Domingo en la tabla de Francesco Traini conservada en el Museo Nacional de Pisa, no es un texto evangélico sino que en esta ocasión ha sido tomado de los Salmos: "Venite filii, audite me, timorem domini docebo vos" (Sal. 11, 12).

No obstante, no son estos los únicos atributos que acompañan al santo en sus múltiples representaciones. Algunos de ellos están directamente relacionados con determinados pasajes de su vida. Además de cabellos claros, barba¹¹, la cual en ocasiones es eliminada, dejando al descubierto un hermoso rostro imberbe; amplia tonsura, un cerquillo completo, en el que se pueden llegar a apreciar algunas canas, y largas y delicadas manos, santo Domingo de Guzmán presenta en ocasiones sobre su frente o por encima de su cabeza una estrella que brilla, elemento que recordaría a ese "resplandor" que, según la beata Cecilia, "seducía a todos y los arrastraba a su amor y reverencia".

Este motivo está inspirado en una leyenda narrada por diversos hagiógrafos dominicos, en la que o bien Juana de Aza, o bien la madrina de Domingo, habría visto sobre la frente del niño una estrella, cuya luz alumbraba toda la tierra. El significado de esta visión, según Pedro Ferrando, estaba claro:

"[santo Domingo] llegaría a ser luz para los habitantes de la tierra y alumbraría a los que descansan en las tinieblas y en la sombra de la muerte. Y resplandeció sobre el mundo como la estrella de la mañana, y con él se vio nacer al siglo una nueva luz, cuya claridad se ha difundido ya por toda la tierra"¹².

Resulta necesario destacar el hecho de que Gregorio IX en su carta dirigida a los comisarios de Bolonia y a los delegados de Tolosa, en la que incoa el proceso de canonización del religioso, compara ya al santo burgalés con una estrella:

"...con razón se alegran muchos en nuestro tiempo, por haber visto a pleno día una estrella..., se alegra la santa Madre Iglesia cuando en su resplandeciente firmamento...comienza a brillar un nuevo astro (*fulget de novo sydus*), que proyecta de una manera singular y excepcional una luz potentísima".

¹¹ Según el testimonio de Humberto de Romans, santo Domingo se dejó crecer la barba durante su estancia en Toulouse: "Regresó a Toulouse. Los frailes ya habitaban en un convento construido junto a la iglesia de san Román por el obispo Fulco. Convocó a los religiosos, que eran pocos todavía, y les expresó su deseo de enviarlos a todas partes, sabedor de que el grano esparcido llega a fructificar, mientras que amontonado se pudre...Todas estas medidas las tomaba porque su deseo íntimo era el de ir a predicar a los sarracenos...Fue por aquel entonces cuando se dejó crecer la barba". GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): p. 310.

¹² GELABERT, Miguel y MILAGRO, José María (1966): p. 295.

Por su parte, Pedro Ferrando contrapone simétricamente la figura de san Juan Bautista como "lucero de la mañana" o "Lucifer", con la de santo Domingo de Guzmán como "lucero de la noche" o "Vesperus" 13, detalle en el que insiste igualmente Rodrigo de Cerrato:

"A una noble señora que, nacido ya el siervo de Dios Domingo, lo había tomado en sus brazos al sacarlo de la fuente bautismal, le pareció en visión que el niño tenía una estrella muy resplandeciente en la frente, e iluminaba con su luz toda la tierra. ¡Presagio admirable por completo! Una tea ardiente; una estrella sobremanera resplandeciente. En lo uno se demuestra con razón que el niño Domingo era semejante al celador de la Antigua Ley; en lo otro, sin embargo, el precursor de la Nueva Gracia. Este, pues, se levantó como fuego; su palabra era ardiente como antorcha, porque venía en verdad con el espíritu y poder de Elías. Por esta razón es el lucero, o mejor, el véspero, el cual, atardeciendo el día, se anticipó a Cristo para anunciar su segunda venida"¹⁴.

En otras ocasiones santo Domingo aparece acompañado de un cachorro que porta una antorcha en la boca, animal tomado de otra de las visiones de Juana de Aza, de la que se hacen eco el beato Jordán de Sajonia, Pedro Ferrando, Constantino de Orvieto y Santiago de la Vorágine. En esta ocasión a la beata le fue revelado que aquello que llevaba en su vientre no era un niño sino un cachorro con una tea prendida en sus fauces, "con lo cual se prefiguraba que el hijo que había de concebir sería predicador insigne, que, con el ladrido de su santa palabra, excitase a la vigilancia a las almas dormidas en el pecado y llevase por todo el mundo aquel fuego que Jesucristo vino a traer a la tierra"¹⁵.

Por último, cabe destacar la existencia de dos atributos que en ocasiones acompañan al santo: el bastón y el cuchillo. Mientras que el primero de ellos estaría inspirado en el testimonio de Cecilia Cesarini, quien aseguraba que Domingo llevaba siempre consigo un bastón, el cual se conserva en la actualidad entre las reliquias personales del santo custodiadas en el convento de Santo Domingo de Bolonia; el segundo de estos atributos es de más difícil interpretación y suele aparecer representado colgando del cinturón del santo.

Fuentes escritas

Las fuentes escritas conservadas para el conocimiento de santo Domingo de Guzmán pueden clasificarse en: la obra literaria del santo, su proceso de canonización, el ciclo biográfico primitivo, crónicas, leyendas menores incluidas en compilaciones hagiográficas y otras fuentes escritas.

a) Obra literaria del santo

Desgraciadamente, como ya se ha comentado con anterioridad, santo Domingo no redactó ninguna obra de la cual pueda extraerse su doctrina. Tan sólo se han conservado algunas de sus cartas y sentencias, entre las que destacan:

¹³ VICAIRE, Marie-Humbert (1977): p. 302.

¹⁴ GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): p. 337.

¹⁵ Además, la imagen del cachorro motivó el apelativo de *domini canes* que en ocasiones se aplica a los frailes predicadores y que tiene su reflejo plástico en la imagen alegórica de los perros blanquinegros incluidos en algunos conjuntos, como por ejemplo los frescos de la Capilla de los Españoles de Santa Maria Novella en Florencia. Ver GELABERT, Miguel y MILAGRO, José María (1966): pp. 148-149.

- el *Liber consuetudimun* o Constituciones primitivas de la Orden de Frailes Predicadores (1216-1220)
- Constituciones de las monjas de San Sixto de Roma (1216, 1220-1221).
- Carta a Pons Roger (c. 1208).
- Carta a Raimundo Guillermo d'Hauterive (1215-1216).
- Carta a las monjas de Santo Domingo el Real de Madrid (1220).
- b) Actas del proceso de canonización, las cuales incluyen el *Mandato* de Gregorio IX, el *Mandato* de los comisarios de Bolonia, las Actas de los testigos de Tolosa, la relación de los milagros obrados por el santo y la bula de canonización (1233-1234).
- c) Ciclo biográfico primitivo:
- *Libellus de principiis ordinis praedicatorum* (1231-1234) del beato Jordán de Sajonia.
- Leyenda de santo Domingo o Vita prima de Pedro Ferrando (1235-1239).
- Leyenda de santo Domingo o Legenda secunda de Constantino de Orvieto (1246-1247).
- Leyenda de santo Domingo o Legenda tercera del beato Humberto de Romans (1254-1263).
- d) Crónicas complementarias:
- *Vitae fratrum* de Gerardo de Frachet (1255-1271).
- Bonum universale de apibus de Tomás de Cantimpré (1257-1263).
- *De quatuor in quibus Deus Praedicatorum Ordinem insignivit* de Esteban de Salaganc (1277-1278).
- Relación de los milagros obrados por santo Domingo en Roma de la Beata Cecilia Romana (c.1290).
- e) Leyendas menores incluidas en compilaciones hagiográficas:
- Leyenda de santo Domingo de Guzmán incluida en la *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (c. 1264).
- f) Otras fuentes escritas:
- *Modos de Orar de Santo Domingo de Guzmán*. Se trata de una obra de autor desconocido, redactada entre 1260 y 1288. Una de las versiones más famosas del texto es la contenida en el *Codex Rossianus 3* de la Biblioteca Vaticana, fechado en el siglo XIV.

Otras fuentes

Durante los doce años que siguieron a su muerte, numerosos fieles visitaron el lugar donde se encontraba enterrado el santo, devoción que en un primer momento no mostraron hacia sus restos sus propios hermanos. La comunidad de frailes de Bolonia no

sólo retiraba los exvotos que dejaba la muchedumbre junto a la tumba del santo sino que, con motivo de las obras de ampliación del convento, dejaron las reliquias de su fundador expuestas a las inclemencias del tiempo.

Los fieles deseaban por todos los medios construir una capilla y honrar a su querido santo con un hermoso sepulcro, pero los frailes se negaban puesto que consideraban que dicha ostentación iba en contra del espíritu de pobreza y humildad que caracterizó a su fundador a lo largo de toda su vida¹⁶. No obstante, los religiosos acabaron por ceder ante los deseos de sus fieles.

La exhumación del cuerpo se llevó a cabo de noche, a espaldas de la feligresía, por miedo a que el cuerpo, como consecuencia del calor y la lluvia, se encontrase en un avanzado estado de descomposición que hiciese oscurecer el culto del santo entre los fieles. Sin embargo, al retirar la losa que cubría el sepulcro, manó de él un intenso perfume que volvió a ser percibido entre los allí presentes durante el traslado de las reliquias, el cual tuvo lugar el 31 de mayo de 1233. Según se recoge en el *Martirologio romano*, la cabeza de santo Domingo, sostenida por el beato Jordán de Sajonia, fue besada por más de trescientos frailes predicadores durante la ceremonia.

Gregorio IX, fundador de la Inquisición (1231-1232) decidió convertir a los frailes predicadores en los principales adalides de su lucha contra la herejía. Por ello, no sólo promovió el culto a santo Domingo de Guzmán por medio de su canonización en 1234 sino que también ofreció indulgencias a todos aquellos fieles que visitasen la tumba del santo.

En el Capítulo Provincial de Roma de 1247 se promueve la decoración de las iglesias conventuales con representaciones de santo Domingo de Guzmán y siete años más tarde, en el Capítulo General de 1254 celebrado en Bolonia, se insta a las comunidades de religiosos a incluir en sus calendarios litúrgicos y letanías las festividades tanto del fundador como del protomártir de la Orden, así como exhibir imágenes de ambos santos en sus iglesias conventuales, siempre que se mantengan fieles a los preceptos de austeridad impuestos por el carisma de la Orden, aspecto del que, según lo acordado en el Capítulo General de Barcelona (1261), eran responsables los prelados y frailes de cada convento.

En la actualidad, los restos del fundador de la Orden de Predicadores reposan en el Arca di San Domenico (1264), realizada por Nicola Pisano y conservada en la Basílica de Santo Domingo en Bolonia. En ella aparecen representados algunos de los principales episodios de la vida del santo, como su nacimiento, en el que ya aparece representado el cachorro con la antorcha en sus fauces; la curación o resurrección, dependiendo del biógrafo consultado, de Napoleón Orsini, sobrino del cardenal Esteban de Fossanova; la disputa con los albigenses, los frailes del convento de San Sixto de Roma servidos por ángeles, santo Domingo sosteniendo la basílica Laterana, la fundación de la Orden de Frailes Predicadores, la aparición de san Pedro y san Pablo a santo Domingo en la basílica romana de San Pedro, y la muerte y ascenso a los cielos del santo burgalés.

Todas estas escenas que decoran el sepulcro de santo Domingo constituyen un importante referente iconográfico para los posteriores ciclos dedicados al santo que van a decorar tanto espacios conventuales como retablos y polípticos, con el fin de mantener vivo el recuerdo del fundador de la Orden de Predicadores entre sus hermanos y de promover su culto entre los fieles.

-

¹⁶ Santo Domingo de Guzmán, en su lecho de muerte, un simple saco extendido sobre el suelo, pidió ser enterrado bajo los pies de sus hermanos como última muestra de su humildad y austeridad. GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): p. 50.

Extensión geográfica y cronológica

El prototipo iconográfico de santo Domingo de Guzmán surge en el entorno de la ciudad de Roma. En el capítulo de la Provincia Romana celebrado en 1247 se incide en la necesidad de mantener vivo el recuerdo del santo fundador en cada uno de los conventos de la orden a través de su imagen figurada, a modo de reclamo espiritual.

No obstante, tal y como señala D. Iturgáiz, no debemos olvidar que la imagen iconográfica de santo Domingo de Guzmán nace con un carácter sumamente "doméstico", es decir, conventual, al contrario que la del otro gran santo mendicante, san Francisco de Asís, la cual gozó de una mayor difusión.

Cabe destacar el hecho de que el culto a este santo fue llevado a América por frailes misioneros, quienes fundaron nuevos conventos y establecieron la Inquisición en el Nuevo Mundo. Además, algunos de estos religiosos, entre los que destaca fray Bartolomé de las Casas (†1566), se alzaron como acérrimos defensores de la dignidad del indio.

Soportes y técnicas

Se han conservado una gran cantidad de representaciones escultóricas, pictóricas e incluso musivarias de santo Domingo de Guzmán. Sin embargo, son las imágenes miniadas del santo las que más van a promover tanto el desarrollo como la difusión de su iconografía. Entre ellas destacan las conservadas en el Codex Rossianus n. 3 (siglo XIV) y el Ms. Latino 8541 (siglos XIII-XIV) de la Biblioteca Vaticana, el Codex Bononiensis conservado en el convento de Santo Domingo de Bolonia (siglo XIV) y el Ms. 168 (siglo XIV) de la Biblioteca Casanatensis de Roma, antigua biblioteca del convento de Santa Maria sopra Minerva, entre otros¹⁷.

Precedentes, transformaciones y proyección

A fines de la Edad Media, durante el reinado de los Reyes Católicos, la iconografía de santo Domingo de Guzmán sufre una serie de transformaciones con un claro fin propagandístico¹⁸. Por ejemplo, en la tabla de Pedro Berruguete conservada en el Museo del Prado, procedente del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, el santo es presentado como "enquisidor", palabra que aparece inscrita en la aureola del fundador. Se trata de una clara manipulación de la figura del santo, la cual ha sido relacionada con la intencionalidad subyacente del que habría sido el mentor del programa iconográfico: fray Tomás de Torquemada. De este modo se exaltaba la figura del fundador de la Orden, presentándolo como inquisidor y legitimando así la labor del Santo Oficio.

El último de los atributos iconográficos añadido en época medieval a la imagen de santo Domingo de Guzmán fue el rosario. Este aparece representado de diversas formas: colgando de la mano del santo, de su cinturón, de su cuello o, incluso, recibiéndolo de manos de la Virgen.

Este motivo mariano tiene como origen una leyenda medieval surgida en torno a la aldea francesa de Prulla, según la cual la Virgen se apareció al santo burgalés sosteniendo

¹⁸ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009); CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2001); YARZA LUACES, Joaquín (2002).

e-ISSN: 2254-853X

¹⁷ ITURGÁIZ, Domingo (1993).

un rosario en la mano, para encomendarle su rezo y difusión. Este modelo iconográfico de santo Domingo de Guzmán, surgido a finales del siglo XV, alcanzó una enorme difusión en siglos posteriores, dando origen a la Virgen del Rosario.

Prefiguras y temas afines

Entre los temas afines a la iconografía del santo, cabría destacar Los Nueve Modos de Orar de Santo Domingo, ciclo iconográfico en el que se exalta la figura del santo como Homo orans y que se divide en las siguientes escenas o modos: modus humilians, modus postrationis, modus flagelationis, modus genuflexionis, modus stans, modus orantis ad modum crucis, modus impetrationis, modus lectionis y modus itinerantis.

Además, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI se difundió por los conventos observantes dominicanos europeos la representación del árbol genealógico de la Orden, a modo de variante iconográfica del árbol de Jessé, cuyo núcleo central en este caso es el pecho del santo fundador de donde brotan una serie de ramas que dan como frutos a algunos de los principales miembros de la Orden de Predicadores. Esta imagen no haría sino potenciar el recuerdo de los años dorados de la orden y del carisma espiritual de su fundador, así como el de sus más destacados vástagos.

Uno de los primeros *arbre-ordo* dominicanos conservados fue diseñado por fray Juan de Torquemada (†1468) e incluido en sus *Meditationes*, cuya edición *princeps*, fechada en 1467 fue la primera obra ilustrada impresa en Italia. Las xilografías que acompañan a dicha obra son de especial relevancia puesto que estarían inspiradas en los frescos que en origen decoraron el claustro del convento de Santa Maria sopra Minerva, reformado material y espiritualmente durante el priorato del cardenal de origen castellano.

Es muy probable que la desaparecida imagen del *arbre-ordo* del claustro romano hubiese sido concebido como un instrumento más del proceso de reinstauración de la observancia regular del convento de Santa María sopra Minerva, dirigido por el cardenal Torquemada, uno de cuyos principales objetivos habría sido la recuperación del carisma original de la orden, perfectamente reflejado tanto en la imagen del fundador como raíz unificadora de la congregación, como en el texto que la acompaña:

"Bene vitis gloriosus patriarca Dominicus dicitur, tum quia a caelesti agrícola in Ecclesiae vinea providentia in salutem hominum plantatus, totius sanctitatis exemplar illustre factus, mirae sanctitatis redolentissimos flores spiravit et fructus suavissimos copiosa largitate profudit".

La imagen de la Orden de Frailes Predicadores reformada es concebida en esta obra como la nueva Israel que extiende sus fértiles ramas, al igual que la viña del Salmo 80 ("Arrancaste una viña de Egipto, y para trasplantarla echaste a las naciones; le preparaste el suelo, echó raíces y llenó el país; su sombra cubría las montañas y sus pámpanos los cedros excelsos; extendía sus sarmientos hasta el mar y sus vástagos hasta el río"), y que dispensa a la humanidad el "vino del cielo", logrando llegar a tierras lejanas gracias a la abundancia de sus sarmientos:

"Felix vitis de cuius surculo tantum germen redundat saeculo, caeli vinum propinans populo vitali póculo, ex ubertate palmitum mundi iam cinxit ambitum" ¹⁹.

-

¹⁹ DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2005): pp. 282, 284-286 y figs. 98 y 99.

Por su parte, el retablo del convento de Frankfurt de Hans Holbein el Viejo, fechado en 1501 y encargado por el prior observante Johann de Wilsau, retoma la imagen del *arbre-ordo* en un claro ambiente reformista, como una variante del árbol de Jessé, junto al cual aparece representado²⁰.

Del pecho de santo Domingo²¹ (Sanctus Dominicus ordinis predicatorum fundator primus), "último Jessé", brota la vid cuyas ramas se extienden dando fruto a algunos de los principales miembros de la Orden de Predicadores, entre los que destacan Reginaldo de Orleans, quien recibe un escapulario blanco de manos de la Virgen (Virgo Deifera floridi Predicatorum Ordinis singularis Patrona), Raimundo de Peñafort, Hugo de Saint Cher, Vicente de Beauvais, Enrique Suso y, por último, san Antonino de Florencia, gran defensor del movimiento observante y reformador del convento de San Marcos de Florencia, cuya sala capitular se decora con una de las primeras versiones del arbre-ordo, con un diseño horizontal y aspecto de vid, realizada por el beato Angelico en 1442 y ubicada bajo la escena de la Crucifixión²².

En cuarto lugar, hemos de destacar la existencia de otro *arbre-ordo* dominicano, fechado en 1473 y conservado en la Albertina de Viena. D. Donadieu-Rigaut ha señalado la estrecha relación existente entre esta xilografía y el *Liber de viris illustribus ordinis praedicatorum* (1466) de Johannes Meyer, puesto que todos los miembros de la orden representados aparecen recogidos en el catálogo elaborado por el mencionado fraile reformista²³.

Por último, resulta necesario señalar la existencia de un posible precedente iconográfico de estos árboles genealógicos dominicanos con aspecto de vid en el sepulcro de Beatriz de Portugal († c. 1430), segunda esposa de Juan I de Castila (1379-1390), conservado en el coro del convento del *Sancti Spiritus* de Toro (Zamora), en el que la reina pasó los últimos años de su vida.

En 1993 M. Ruiz Maldonado señaló ya la singularidad iconográfica de la figura de santo Domingo representada junto a la imagen de la reina con hábito de monja dominica²⁴. En esta ocasión, en lugar de la habitual vara de lirios, el santo burgalés porta en su mano derecha una rama de vid²⁵.

²⁰ Ibid., p. 290: "Le face à face spéculaire entre Jessé et Dominique apparaît clairement comme l'Alpha et l'Omega d'une histoire de l'Église englobant l'Ancien Testament. La crucifixion (qui surplombait jadis le polyptyque) marque l'axe du temps chrétien : c'est la mise à mort du Christ sur la croix qui sépare et relie tout à la fois l'arbre des patriarches et celui des Dominicains, en d'autres termes la généalogie biblique et la parenté spirituelle des frères".

²¹ Detrás de santo Domingo de Guzmán aparecen representados de pie san Pedro Mártir de Verona, santo Tomás de Aquino y san Vicente Ferrer, tres miembros destacados de la Orden de Predicadores, incluidos ya en el *arbre-ordo* de las *Meditationes* de Juan de Torquemada.

²² DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2005): pp. 291-292, 300-308, figs. 103 y 104.

²³ Ibid., pp. 293-300 v fig. 102.

²⁴ El otro costado mayor del sepulcro, a la derecha de la imagen yacente de la reina, se han representado seis figuras de santos dominicos, flanqueados por san Pedro y san Pablo e identificados por M. Ruiz Maldonado como san Raimundo de Peñafort, san Pedro Mártir de Verona, santo Tomás de Aquino, san Alberto Magno, san Vicente Ferrer y santa Catalina de Siena. RUIZ MALDONADO, Margarita (1993): pp. 144-145.

²⁵ "Separado por un pináculo, a los pies de doña Beatriz, se encuentra santo Domingo de Guzmán, el fundador de la Orden de Predicadores. Lleva un libro cerrado en la mano izquierda y una rama de vid, con racimos, en la diestra. Apoya el santo un pie en el barril alusivo, sin duda, al milagro del vino de su progenitora". RUIZ MALDONADO, Margarita (1993): p. 146. Ver también YAGÜE HOYAL, Pablo (1997); OLIVERA SERRANO, César (2005): pp. 391-397.

Creemos que esta variante iconográfica podría estar relacionada con el hecho de que Pedro Ferrando compare en su Vita prima a la Orden de Predicadores con los jornaleros de la viña del Señor, idea ya presente en la bula de canonización de santo Domingo de Guzmán²⁶:

"Al despuntar el día, unos jornaleros se fueron a la viña habiendo concertado su paga en un denario. A media mañana, al mediodía y a la tarde, el número de jornaleros aumentó. Incluso al caer de la tarde fueron contratados en las mismas condiciones los últimos jornaleros [Mt 20, 1-7].

Estos son los Frailes Predicadores, cuya Orden recibió la protección de la Providencia para hacer frente a todo tipo de dificultades, y también para que, llegado el momento del juicio de Aquel que acató la sentencia humildemente, aumentara el número de los testigos. Así, pues, desde ahora y en su vejez, serán fecundos para que dócilmente proclamen que nuestro Dios y Señor es justo [Sal 91,16]...Fundador y Padre amado de esta Orden fue santo Domingo..."²⁷

De ser así, la presencia de la rama de vid en manos de santo Domingo en el sepulcro de la reina Beatriz de Portugal no haría sino dotar a la imagen del santo de un carácter escatológico que encajaría perfectamente con el ámbito funerario para el cual fue concebida.

Selección de obras

- Guido da Siena, Santo Domingo de Guzmán, c. 1240-1280. Cambridge, Massachusetts (Estados Unidos), Fogg Art Museum, Harvard University.
- Santo Domingo de Guzmán. Detalle del mosaico sobre el sepulcro de Guglielmo Durante di Mende, obra de Giovanni di Cosma (1296). Roma (Italia), Santa Maria Sopra Minerva.
- Nacimiento de santo Domingo de Guzmán. Francesco Traini, Políptico de santo Domingo de Guzmán (1344-1345). Pisa (Itália), Museo Nazionale di San Matteo.
- Retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera, Huesca (España), c. 1345-1365. Barcelona, MNAC.
- Andrea di Bonaiuto, Frescos de la Capilla de los Españoles de Santa Maria Novella, Florencia (Italia), 1365-1368.

 $^{^{26}}$ "Mas, a la hora undécima, cuando el día ya declinaba hacia el atardecer, y por la abundancia del mal se enfriaba la caridad de muchos [Mt 24,12], y el rayo del sol de la justicia se acercaba al ocaso, el Padre de familia advirtió que la viña plantada con sus manos [Sal 79,16], a la que había enviado obreros a diferentes horas, conviniendo con ellos el precio de un denario [Mt 20,2], no sólo se había llenado de las zarzas y espinas de los vicios, sino que estaba a punto de ser completamente destrozada por las zorras [Cant 22,15], que intentaban convertirla en amargura de una viña ajena. Por eso quiso congregar una milicia mejor dispuesta para el combate contra esta multitud de enemigos.

Y así podemos contemplar al presente, después de las tres cuadrigas con diferentes significados, una cuarta, tirada por caballos robustos y de variado color [Za 6,3]. Son las legiones de los Frailes Predicadores y Menores, con jefes elegidos para llevarlos a la par al combate. El Señor suscitó el espíritu de Santo Domingo y le otorgó como a caballo de su gloria, la fortaleza de la fe y el fervor de la divina predicación, y le hizo brotar el relincho de su cuello [Job 19,19 Vulg.]". GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): pp. 191-192.

²⁷ GELABERT, Miguel y MILAGRO, José María (1966): p. 293; GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T. (1987): pp. 221-222.

- Inicial figurada con la efigie de Santo Domingo de Guzmán. *Misal romano*, Bolonia (Italia), c. 1370. Avignon, BM, Ms. 136, fol. 259. c. 1370.
- *Modos de orar de santo Domingo de Guzmán*. Ciudad del Vaticano, BAV, Codex Rossianus 3, siglo XIV.
- Santo Domingo de Guzmán. Detalle de la portada norte de Santo Domingo de Ribadavia (Ourense). Reformada por el prelado orensano fray Alonso de Cusanza (1420-1424).
- Santo Domingo de Guzmán. Sepulcro de Beatriz de Portugal, convento del Sancti Spiritus de Toro, Zamora (España). Primer tercio del siglo XV.
- Beato Angelico, *Santo Domingo de Guzmán*. Tabla lateral izquierda del retablo de Perugia (Italia), 1437-1438. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
- Carlo Crivelli, *Santo Domingo de Guzmán*, 1472. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Santo Domingo de Guzmán. Jacobo de la Vorágine, Leyenda dorada, París (Francia), 1493. Angers, Université Catholique, inc. non coté [1], fol. 159.
- Pedro Berruguete, Santo Domingo de Guzmán. Tabla central del retablo de Santo Domingo de Santo Tomás de Ávila (España), c. 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Inicial figurada con la efigie de Santo Domingo de Guzmán. *Breviario*, Francia, último cuarto del siglo XV. Clermont-Ferrand, BM, Ms. 69, fol. 500.
- Hans Holbein el Viejo, Retablo Mayor del antiguo convento dominicano de Frankfurt (Alemania), 1501. Detalle del árbol genealógico de la Orden de Predicadores. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

Bibliografía

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009): "Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila", *Anuario de Estudios Medievales*, 39/1, pp. 357-387. Disponible en línea:

estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/download/107/108

CANETTI, Luigi (1996): L'invenzione della memoria. Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.

CANNON, Joanna (1998): "Dominic alter Christus? Representations of the Founder in and after the Arca di San Domenico". En: Christ among the Medieval Dominicans. Representations of Christ in the Texts and Images of the Order of Preachers. University of Notre Dame Press, Indiana, pp. 26-48.

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid, pp. 98-103.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2001): "Patrocinio regio e Inquisición: el programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia". En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 2001, pp. 447-462.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2005): Penser en images les ordres religieux (XII^e – XV^e siècles). Éditions Arguments, París.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2011): "Les «arbres-ordo» ou la complexité organique des ordres religieux", *Hypothèses*, vol. 1, pp. 89-101. Disponible en línea: www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-89.htm

FUEYO SUÁREZ, Bernardo (2006): En casa, fuera de casa, en el camino... Los Modos de Orar de santo Domingo. San Esteban, Biblioteca Dominicana, Salamanca.

GALMES, Lorenzo; GÓMEZ, Vito T. (1987): Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

GELABERT, Miguel; MILAGRO, José María (1966): Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

HOOD, William (1990): "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Frescoes at St. Marco", *The Art Bulletin*, vol. 68, pp. 195-206.

ITURGÁIZ, Domingo (1980), "Santo Domingo y su identidad iconográfica", *Ciencia Tomista*, nº 351, pp. 205-250.

ITURGÁIZ, Domingo (1985): "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán en el Beato Angélico", *Ciencia Tomista*, nº 368, pp. 511-579.

ITURGÁIZ, Domingo (1991): "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán", *Archivo Dominicano: Anuario*, nº 12, pp. 5-126.

ITURGÁIZ, Domingo (1992): *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán: la fuerza de la imagen*. Aldecoa, Burgos.

ITURGÁIZ, Domingo (1993): "Iconografía miniada de Santo Domingo de Guzmán (I)", *Archivo Dominicano: Anuario*, nº 14, pp. 325-376.

ITURGÁIZ, Domingo (1994): "Iconografía miniada de Santo Domingo de Guzmán (II)", *Archivo Dominicano: Anuario*, nº 15, pp. 49-92.

ITURGÁIZ, Domingo (2003): Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española: museografía dominicana. Edibesa, Madrid.

MALÉ MIRANDA, Gemma (2008): "Nuevas aportaciones sobre el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera: iconografía, origen, promoción y datación", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, pp. 31-48.

OLIVERA SERRANO, César (2005): *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avís-Trastámara*. CSIC, Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", Santiago de Compostela. Disponible en línea:

digital.csic.es/bitstream/10261/18247/1/OLIVERA%2c%20Beatriz%20de%20Portugal.pdf

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F*, tomo 2/vol. 3. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 394-402.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 89-106. e-ISSN: 2254-853X

RUIZ MALDONADO (1993): "El sepulcro de doña Beatriz de Portugal en Sancti Spiritus (Toro), *Goya. Revista de Arte*, nº 237, pp. 142-148.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 1. Alianza Editorial, Madrid, pp. 440-456.

SCHMITT, Jean-Claude (1984): "Between Text and Image: The Prayer Gestures of Saint Dominic", *History and Anthropology*, vol. 1, no 1, pp. 127-162.

TUGWELL, Simon (1982): *Early Dominicans. Selected Writings*. The Classics of Western Spirituality, SPCK, Londres.

TUGWELL, Simon (1985): "The Nine Ways of Prayer of St. Dominic: A Textual Study and Critical Edition", *Mediaeval Studies*, 45, pp. 1-124.

VICAIRE, Marie-Humbert (1977): Dominique et ses prêcheurs. Éditions du Cerf, París.

YAGÜE HOYAL, Pablo (1997): "Restauración del sepulcro de Doña Beatriz de Portugal. Convento del Sancti Spiritus, Toro (Zamora)", *R & R. Restauración & Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, nº 6, 1997, pp. 42-49.

YARZA LUACES, Joaquín (2002): "Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete". En: ALPERS, Svetlana y otros: *Historias Inmortales*. Galaxia Gutenberg, Madrid, pp. 25-54.

ZALUSKA, Yolanta; BOESPFLUG, François (2006): "Les premiers portraits de saint Dominique. Prêtres, évêques, moines et mendiants dans la Bible moralisée de Tolède (vers 1220-1234)", *Ikonotheka*, n° 19, pp. 119-139.



Guido da Siena, Santo Domingo de Guzmán, c. 1240-1280. Cambridge, Massachusetts (Estados Unidos), Fogg Art Museum, Harvard University.

http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=23 737 [captura 1/4/2013]



▲ ▼ Vista general y detalle del mosaico sobre el sepulcro de Guglielmo Durante di Mende, obra de Giovanni di Cosma (1296). Roma (Italia), Santa Maria Sopra Minerva.

[Fotos: autora]





Nacimiento de santo Domingo de Guzmán. Francesco Traini, *Políptico de santo Domingo de Guzmán*, 1344-1345. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/40000/24 000/23699.jpg [captura 29/11/2013]



Retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera, Huesca (España), c. 1345-1365. Barcelona, MNAC.

http://www.aug.edu/augusta/iconography/webmuseum/dominicSpanish.html [captura 1/4/2013]



Andrea di Bonaiuto, *Canes domini*. Frescos de la Capilla de los Españoles de Santa Maria Novella, Florencia (Italia), 1365-1368.

 $http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Andrea_di_bonaiuto\% 2C_cappe \\ llone_degli_spagnoli_11.jpg [captura 1/4/2013]$



Inicial figurada con la efígie de Santo Domingo de Guzmán. *Misal romano*, Bolonia (Italia), c. 1370. Avignon, BM, Ms. 136, fol. 259.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savim age/enlumine/irht2/IRHT_055347-p.jpg [captura 1/4/2013]



Modos de orar de santo Domingo de Guzmán. Ciudad del Vaticano, BAV, Codex Rossianus 3, siglo XIV. http://2.bp.blogspot.com/-3pXIQt6QpBU/T8amlkhG6rI/AAAAAAABjY/mkithD6p9aE/s1600/modus_orandi_sancti_dominici.jpg [captura 1/4/2013]



Detalle de la portada norte de Santo Domingo de Ribadavia, Orense (España). Reformada por el prelado orensano fray Alonso de Cusanza (1420-1424).

[Foto: autora]



Beato Angelico, Santo Domingo de Guzmán, tabla lateral izquierda del retablo de Perugia (Italia), 1437-1438. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

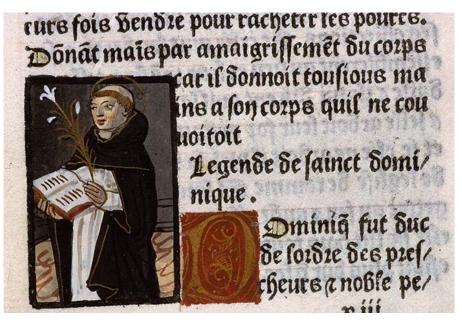
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/T he_Perugia_Altarpiece% 2C_Side_Panel_Depicting_St.
_Dominic.jpg [captura 1/4/2013]



Santo Domingo de Guzmán.
Sepulcro de Beatriz de
Portugal. Convento del
Sancti Spiritus de Toro
(Zamora, España). Primer
tercio del siglo XV.

[Foto: RUIZ MALDONADO, Margarita (1993): p. 146]





▲ Santo Domingo de Guzmán. Jacobo de la Vorágine, Leyenda dorada, París (Francia), 1493. Angers, Université Catholique, inc. non coté [1], fol. 159.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht16/IRHT_043086-p.jpg [captura 1/4/2013]

◄ Carlo Crivelli, *Santo Domingo de Guzmán*, 1472. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

 $http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/web-large/EP222.jpg\ [captura\ 1/4/2013]$





▲ Inicial figurada con la efígie de Santo Domingo de Guzmán. *Breviario*, Francia, último cuarto del siglo XV. Clermont-Ferrand, BM, Ms. 69, fol. 500.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht4/IR HT_081356-p.jpg [captura 1/4/2013]

◀ Pedro Berruguete, Santo Domingo de Guzmán, Tabla central del retablo de Santo Domingo de Santo Tomás de Ávila (España), c. 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/santo-domingo-de-guzman-4/oimg/0/[captura 1/4/2013]

▼ Hans Holbein el Viejo, Retablo Mayor del antiguo convento dominicano de Frankfurt (Alemania), 1501. Detalle del árbol genealógico de la Orden de Predicadores. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/6685150719/sizes/o/in/photostream/ [captura 1/4/2013]



Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. V, nº 10, 2013, pp. 89-106. e-ISSN: 2254-853X

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por email a la dirección irgonzal@ghis.ucm.es. Los textos se remitirán en castellano, inglés o francés, en formato Word y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo editorial examinará la propuesta y la remitirá a pares ciegos para su revisión. Una vez revisado por los pares, se enviará al autor las observaciones de los evaluadores, y se le indicará si el artículo ha sido aprobado para su publicación. Si la publicación está condicionada a la introducción de cambios, se le indicará al autor qué modificaciones son necesarias y, una vez realizadas estas, se le adjuntarán las pruebas de imprenta definitivas.

Los números de la revista son semestrales, publicándose en junio y diciembre de cada año. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica tiene como e-ISSN 2254-853X.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- Palabras clave: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- Abstract y Keywords correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- Extensión geográfica y cronológica: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.
- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.

- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- Selección de obras: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- Bibliografía: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

NOTAS AL PIE:

Con carácter general, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

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

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

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

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

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

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

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

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): "Vírgenes abrideras". En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

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

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, n° 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 referenciarlo del siguiente modo: APELLIDOS, Nombre, "Título", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol., nº, año, pp... (fecha de consulta)