

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN V · Nº 9 · 2013



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:

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

Teléfono: 913947785
Email: irgonzal@ghis.ucm.es
Página web:
<http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>

Directora

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

Secretario

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

Consejo editorial

Irene González Hernando, Universidad Complutense de Madrid (irgonzal@ghis.ucm.es)
Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ghis.ucm.es)
Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ghis.ucm.es)
Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fdagarcia@ghis.ucm.es)

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London
Borja Franco Llopis, Universitat de València
Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III
Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México
Anne-Gabrielle de la Rochelle, Aix-Marseille Université
Sandra Sáenz-López Pérez, CCHS, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Entidad editora

Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)
Departamento de Historia del Arte I, Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid
Teléfono: 913947785

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, nº 9

2013

SUMARIO

	Páginas
<i>La Virgen de la Leche</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	1-11
<i>Iglesia y Sinagoga</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	13-27
<i>El infanticidio</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	29-42
<i>San Olaf, rey de Noruega</i> Helena CARVAJAL GONZÁLEZ	43-51
<i>Santo Tomás Becket</i> Marta POZA YAGÜE	53-62
<i>Los simios</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	63-77

LA VIRGEN DE LA LECHE

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

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

Resumen: La Virgen de la Leche es una representación de la Virgen amamantando al Niño. Su origen fue muy temprano y en los textos de los primeros Padres de la Iglesia se identifica la maternidad de la Virgen con la Iglesia, y así como Cristo fue engendrado por obra del Espíritu Santo, el neófito accede por el bautismo a una nueva vida por obra del Espíritu de Dios, y María, como madre de la cabeza mística de la Iglesia, se convierte en madre de todos los cristianos, es decir, en la propia *Ecclesia*, y como madre los amamanta y proporciona los cuidados necesarios como hizo con su propio Hijo¹. Esta idea está en relación con la costumbre en la iglesia primitiva de dar a beber a los neófitos leche con miel como alegoría de su nuevo nacimiento, llegando a convertirse en un símbolo eucarístico².

Palabras clave: Virgen de la Leche; Virgen *Galactotrofusa*; *Virgo Lactans*; Virgen de la Humildad; Virgen con Niño.

Abstract: The Virgin of the Milk is a representation of the Virgin Mary breastfeeding the baby Jesus. The origin of this theme dates back to early Christianity, when the Fathers of the Church identified the maternity of the Virgin Mary with the Church. In addition, just like Christ was conceived by the Holy Spirit, the neophyte enters his or her new life through baptism by the hand of God, and Mary, as the mystical mother of the Church, becomes the mother of all Christians, that is she becomes *Ecclesia*. Then, as their mother she breastfeed them and take care of them just like she did with her own Son. This idea is related to the early Christian custom of giving milk with honey to the neophyte as an allegory of their rebirth into the Christian church, a custom that became a symbol of the Eucharist.

Keywords: Virgin of the Milk; Virgin *Galactotrofusa*; *Virgo Lactans*; Virgin of Humility; Virgin and Child.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

La Virgen, con gesto melancólico, de pie o sentada en escabel o trono, presenta su pecho al Niño para amamantarlo. Pueden aparecer en un interior o en un exterior, solos o acompañados por una corte celestial en la que los ángeles pueden amenizar el momento interpretando música. María cubre su cabeza con toca o ciñe una corona y el Niño se representa vestido o cubriendo su cuerpo desnudo con un paño transparente.

¹ MULLER, A. (1951): “Unité de l’Église et de la Sainte Vierge chez les Pères des IV^e et V^e siècles”, *Bulletin de la Société Française d’Études Mariales*, vol. 9, pp. 34-35. Citado en DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción (1991): n. 3.

² TRENS, Manuel (1946): pp. 457-458.

En las representaciones más antiguas el Niño coge literalmente el pecho de su Madre con su mano para succionarlo o Ella se lo ofrece aunque se muestra completamente vestida. Más tarde, el seno virginal apenas se entrevé por una hendidura de su vestido, y en las representaciones del siglo XV la Virgen muestra su pecho de forma explícita.

Fuentes escritas

- *Dichoso el seno que te llevó y los pechos que mamaste* (Lucas, 11, 27).
- *¡Dichoso el seno de la doncella! ¡Dichosos tus pechos, oh Virgen! Has alimentado la flor que nutre todos los alimentos* (Liturgia de la fiesta bizantina, 6 de octubre y 26 de diciembre).
- *Ave Maria, gratia plena, / Dominus tecum. / Benedicta tu en mulieribus / et benedictus fructus Ventris tui: / Jesus Christus / Filius Dei vivi. / Et sint benedicta / Ubera tua beata, / lactaverunt quae regum regem / Dominum et Deum nostrum* (salutación del ángel Gabriel a María en el rezo del *Ave María*).
- *Beata viscera Mariae Virginis, quae portaverunt aeterni Patris Filium: et beata ubera, quae lactaverunt Christum Dominum: Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est* (Dominica Infra Octavam Nativitatis, lectio 6).
- *¡Oh prodigio misterioso! Uno es el Padre de todas las cosas, uno es el Verbo de todas las cosas, El Espíritu Santo es uno, a pesar de estar en todas partes, y una sola fue Madre-Virgen. A mí me gusta llamarla Iglesia...Ella llama a sus hijitos y los nutre con la leche santa, con el Verbo hecho niño* (Clemente de Alejandría, siglos II-III).
- *La Sangre de la Gracia es como la leche que bebieron de mi Virgen Madre* (Revelaciones de Santa Matilde de Magdeburgo, siglo XIII).

Fuentes no escritas

Todas las culturas de la Antigüedad hacen referencia a una diosa madre lactante, desde las culturas mesopotámicas hasta la hindú. En la Cuenca del Mediterráneo, tanto en Egipto como en Grecia se asignó asimismo esta función nutricional a las diosas principales de su panteón. En Egipto Isis amamantaba a Horus y en la mitología griega Hera amamantó a Heracles y con la leche que manó de su pecho se formó la Vía Láctea. Junto a estas imágenes asimiladas por el cristianismo, en torno a la Huida a Egipto se originan relatos por parte de peregrinos que aluden a los descansos de la Sagrada Familia, dando origen a la iconografía de la Virgen de la Humildad, que sentada en el suelo puede dar de mamar a su Hijo³.

Extensión geográfica y cronológica

La primera representación de la Virgen de la Leche aparece en el cubículo de la *Velatio* de la catacumba de Priscila (Roma) en el siglo II, donde la Virgen sentada acerca al Niño a su pecho. En esta misma catacumba hay otra representación de la Virgen con el Niño junto a un profeta en una actitud similar. En el Egipto copto, donde el patriarca Cirilo de Alejandría defendió la divinidad de María, gozó de gran difusión por la estrecha

³ TRENS, Manuel (1946): pp. 446-448.

relación que se estableció con Isis amamantando a Horus. Era un tema que ilustraba plenamente el misterio de la Encarnación y señalaba la parentela carnal del Hijo de Dios⁴. Se encuentra en pinturas murales de los conventos de Bawit y Saqqara, en manuscritos y pintura sobre tabla⁵.

Desde el monasterio palestino de San Sabas se difundió por Bizancio, conociéndose el tema de la *Panagia Galaktotrofusa* en los monasterios del monte Athos ya en el siglo VII⁶. Desde Bizancio, en el siglo XII este tema ya se había difundido por los Balcanes y por Europa, donde alcanzó gran desarrollo coincidiendo con el sentido humanista del arte del periodo. En 1392 se fecha la Virgen de Barlovsk, conocida también por Virgen del Seno Bienaventurado; esta variante rusa se aparta del naturalismo que este tema estaba adquiriendo en Occidente, recuperando su sentido sagrado e interpretándose el icono como la comunicación que el Niño Dios establece con la humanidad por la intermediación de los pechos de su Madre⁷.

En las múltiples representaciones de la época gótica, en distintos soportes y técnicas, María se presenta sentada en el suelo o sobre un cojín, respondiendo al tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad, sentada en un trono rodeada por santos y ángeles, de pie o, en algún caso, arrodillada mientras alimenta a su Hijo. Puede acompañarse por el donante postrado a sus pies, como es el caso de la Virgen de Tobed de Jaume Serra (Museo del Prado, donación Várez Fisa) donde se representa a Enrique II Trastámara.

Durante los siglos XIII y XIV fue un tema iconográfico difundido ampliamente en el arte italiano, donde la tipología de María se acerca a los iconos bizantinos: viste con túnica roja y manto azul que a menudo le cubre la cabeza, el Niño toma el pecho de su Madre, que se concibe con un sentido más teológico que físico, mostrando cierto desinterés mientras mira hacia el espectador; María puede aparecer sentada en el suelo o en un trono, en una composición formada únicamente por la pareja divina o acompañados por santos y ángeles en actitud de adorar o interpretando música⁸. Este modelo iconográfico se difundió a través de Italia al resto de Europa gozando de gran notoriedad en los distintos reinos hispanos en los siglos XIV y XV⁹ –sobre todo en los territorios de la Corona de Aragón–, aunque ya en el siglo XIII se datan ejemplos significativos como la miniatura que ilustra la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo en Tárrega (Lérida), datada en 1269 (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón) y el frontal de Betesa (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña)¹⁰.

Entre los primitivos flamencos fue un tema muy generalizado aportando variantes iconográficas como la Virgen con el seno descubierto y el Niño sentado en su regazo de frente al espectador o dándole sopas, como en la obra de Gerard David (Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes).

⁴ *L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme* (2000): p. 73.

⁵ ZIBAWI, Mahmoud (2003): pp. 89, 90 y 146.

⁶ TRADIGO, Alfredo (2004): p. 183.

⁷ Ibid.

⁸ Pueden verse imágenes que responden a estos modelos iconográficos en <http://digilander.libero.it/madonneallattanti/sec2.htm> (consultado 31/3/2010).

⁹ Véanse imágenes en <http://www.aguainfant.com/arte/htm/virgen-nino/priscila1.htm> (consultado 31/3/2010).

¹⁰ TRENS, Manuel (1946): pp. 461-465.

Con la moral impuesta por la Reforma Católica, esta iconografía mariana que durante los siglos XV y XVI se había caracterizado por mostrar de manera generosa los senos de la Virgen, fue desterrada de los templos por considerarse inconveniente y poco decente¹¹.

Soportes y técnicas

Escultura en piedra y madera, miniatura, pintura mural y sobre tabla, son las técnicas donde habitualmente encontramos el tema iconográfico de la Virgen de la Leche.

Precedentes, transformaciones y proyección

El origen plástico de esta iconografía mariana está en la representación de Isis amamantando a Horus-Harpócrates. Isis, divinidad femenina de la vegetación y protectora de los hombres frente a la fuerza de los dioses, fue venerada con el nombre de Madre de Dios (*Mout Netjer*) desde el II milenio a.C., y desde el siglo VII a.C. se representó iconográficamente como *Isis Lactans* con Horus –salvador de su padre Osiris– sobre sus rodillas. Su culto se extendió por la Cuenca del Mediterráneo desde el siglo IV a.C. por expresar ideas de salvación y no se extinguió hasta el año 537 d.C. en que fue clausurado el templo de Philae por orden de Justiniano. Durante los primeros siglos de la era cristiana, coincidiendo con la expansión del cristianismo, su culto estaba muy difundido, lo que favoreció que la iconografía de *Isis Lactans* fuera transferida a *Maria Lactans* y desde Egipto se transmitió al mundo bizantino y posteriormente a la cristiandad occidental¹².

Las peregrinaciones a Tierra Santa difundieron este tema, fundamentalmente en los santuarios donde se conmemoraba el descanso en la Huida a Egipto, dando origen a la iconografía de la Virgen de la Humildad¹³.

Al ser un tema derivado del arte bizantino, la Virgen conserva durante un largo periodo de tiempo la cabeza cubierta con toca, la cual se va haciendo cada vez más ligera hasta suprimirse y sustituirse por una cinta o una corona que la señala como reina de los cielos. Y a la vez, en el arte occidental puede relacionársela con la mujer apocalíptica cuando se muestra de pie y pisando el creciente lunar¹⁴.

Prefiguradas y temas afines

Ya hemos comentado la afinidad entre la Virgen de la Leche y la Virgen de la Humildad como variantes iconográficas. Lo mismo se puede decir de las representaciones en las que el Niño posa la mano sobre el pecho de su Madre simbolizando su maternidad divina de forma implícita¹⁵.

¹¹ Aunque el tema se difundió por América y continuó estando presente en la devoción popular, no se considera decorosa esta actitud en la Virgen y la Iglesia solo permite aquellas imágenes en las que el Niño está mamando, no en las que juega con el pecho materno: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1990): pp. 252-253.

¹² CANNUYER, Christian (2000): p. 42.

¹³ TRENS, Manuel (1946): pp. 447-448.

¹⁴ Ibid., p. 470.

¹⁵ Ibid., pp. 607-608.

En relación con las visiones místicas nace la iconografía de María dando su leche a los santos que se distinguieron por su devoción mariana para reconfortarlos con su alimento maternal. Es un tema tardío que se desarrolla sobre todo en torno a la figura de San Bernardo, aunque este prodigio también se repitió en las vidas de San Agustín, Santo Domingo o San Cayetano¹⁶.

El alimento virginal también se derrama entre los devotos en representaciones donde se plasma plásticamente una devoción popular muy arraigada desde finales de la Edad Media, símbolo de la maternal misericordia hacia sus hijos¹⁷, que no se contentan con recoger en sus bocas las gotas del néctar divino –como podemos ver en la pintura de *La Virgen y las ánimas del purgatorio* de Pedro Machuca (Madrid, Museo del Prado), donde las almas abren la boca en espera de la leche reconfortante– sino que acuden con recipientes a recogerla, como muestra la tabla central del retablo de la Virgen de la Leche de Antoni Peris (Valencia, Museo de Bellas Artes).

Selección de obras

- *Virgen con Niño*, c. 255, fresco. Roma, Catacumba de Priscila, cubículo de la *Velatio*.
- *Virgen de la leche entre dos ángeles*, Hamouli (Fayum, Egipto), 892-893, pergamino. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 612, fol. 1v.
- *Virgen de la leche*. Carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo de la iglesia de Tárrega (Lérida), 1269, miniatura sobre pergamino. Barcelona, ACA.
- *Frontal de Betesa* (Huesca, España), segunda mitad del siglo XIII, estuco y temple sobre tabla. Barcelona, MNAC.
- *Virgen de Miravalles*, siglo XIII, piedra policromada. Soto de Aller (Asturias, España), Ermita de Miravalles.
- Bartolomeo da Camogli, *Virgen de la humildad*, c. 1346, temple sobre tabla. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia.
- Ghissi Francescuccio, *Virgen de la Humildad*, segunda mitad del siglo XIV, temple sobre tabla. Roma, Museos Vaticanos.
- Gregorio di Cecco, *Virgen de la Leche*, primer cuarto del siglo XV, temple sobre tabla. Siena (Italia), Museo dell’Opera del Duomo.
- Antoni Peris, *Retablo de la Virgen de la Leche*, c. 1415, temple sobre tabla (detalle). Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Robert Campin, *Virgen con Niño*, c. 1440, óleo sobre tabla. Londres, National Gallery.

¹⁶ Unos *Gozos* de Benito de Monfort de 1774 a la imagen de Nuestra Señora de la Leche del claustro del Convento de Predicadores de Valencia dicen: “*Franqueaste liberal, / a Domingo, y a Agustino, / y a Bernardo, el néctar fino / de tu pecho virginal*”. Ibid., p. 460.

¹⁷ “*Cualquiera de los mortales / que en vuestro amor se alborozó, / como otro Bernardo goza / de vuestro pecho raudales: / son las gotas virginales / de tan sagrada bebida...*”, *Gozos de la Virgen de la Leche*. Ibid., p. 476.

- Jean Fouquet, *Díptico de Melun*, c. 1452-1455, óleo sobre tabla, panel derecho. Amberes, Museo Real de Bellas Artes.
- Bartolomé Bermejo, *Virgen de la Leche*, c. 1465, óleo sobre tabla. Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Pedro Berruguete, *Virgen con el Niño*, c. 1500, óleo sobre tabla (detalle). Madrid, Museo Municipal.
- Nicolás Falcó, *Tríptico de la Virgen de la leche*, c. 1500, óleo sobre tabla. Valencia, Museo de Bellas Artes.
- Adriaen Isenbrant, *La Virgen del sitial de mármol*, primera mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.
- Maestro de Astorga, *Sagrada Familia con san Juanito*, c. 1530, temple y óleo sobre tabla (detalle). Barcelona, MNAC.

Bibliografía

L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme (2000), catálogo de la exposición (París-Cap d'Adge, 2000-2001). Institut du Monde Arabe, París.

BELÁN, Kyra (2001): *Madonna: from Medieval to Modern*. Parkstone, Nueva York.

BLAYA ESTRADA, Nuria (2000): *Oriente en Occidente: antiguos iconos valencianos*, catálogo de la exposición (Valencia, 2000). Fundación Bancaja, Valencia.

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

CANNUYER, Christian (2000): *L'Égypte copte. Les chrétiens du Nil*. Institut du Monde Arabe – Gallimard, París.

DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción (1991): “La pila bautismal de san Martín de Unx”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. IV, nº 7, pp. 62-66. Disponible en línea: <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0705.html>

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (1989): *Imaginería medieval mariana*. Gobierno de Navarra, Pamplona.

GÓMEZ RASCÓN, Máximo (1996): *Theotókos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*. Edilesa, León.

KATZ, Melissa R. y ORSI, Robert A. (2001): *Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press, Oxford.

Madonnas y Virgenes. Siglos XIV-XVI. Colección del Museo San Pío V (1995), catálogo de la exposición. Museo San Pío V – Fundación Caja del Mediterráneo, Valencia.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

Mater Amabilis (2001), catálogo de la exposición (Sevilla-Córdoba, 2001-2002). Obra Social y Cultural de Caja Sur, Córdoba.

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

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

TRENS, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.

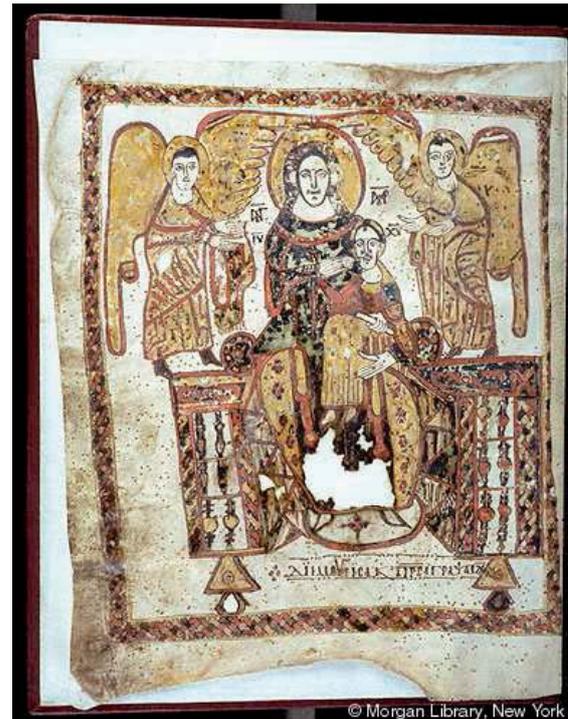
WESSEL, Klaus (1954-1955): *Eine Grabstele aus Medinet el-Fajum – Zum Problem der Maria Lactans*. Humboldt-Universität zu Berlin, Berlín.

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



Virgen con Niño, c. 255, fresco. Roma, Catacumba de Priscila, cubículo de la *Velatio*.

http://4.bp.blogspot.com/-7106h7ZT-8o/TsoPCktW_3I/AAAAAAAAAeA/Elv2O6Kc7Y/s1600/Maternidad_la_Virgen_con_el_Ni_o_pintura_mural_de_las_catacumbas_de_Priscila_Roma_La_iconograf_a_inclu_a_escasas_figuras_recurrentes.jpg [captura 27/3/2013]



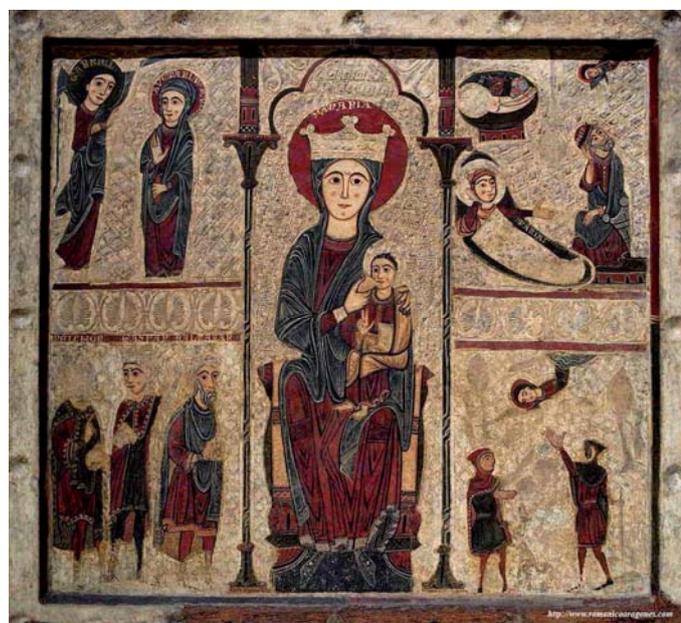
Virgen de la leche entre dos ángeles, Hamouli (Fayum, Egipto), 892-893, pergamino. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 612, fol. 1v.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/6/m612.001v.jpg> [captura 27/3/2013]



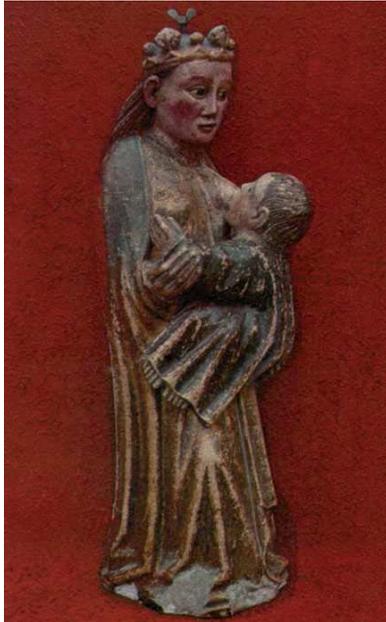
Virgen de la leche. Carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo de la iglesia de Tárrega (Lérida), 1269, miniatura sobre pergamino. Barcelona, ACA.

<http://www.art-breastfeeding.com/re11/images/image-34.jpg> [captura 27/3/2013]



Frontal de Betesa (Huesca, España), segunda mitad del siglo XIII, estuco y temple sobre tabla. Barcelona, MNAC.

<http://www.castillodeloarre.org/MNAC/Tabla/BetesaG.jpg> [captura 27/3/2013]



▲ *Virgen de Miravalles*, siglo XIII, piedra policromada. Soto de Aller (Asturias, España), Ermita de Miravalles.

<http://perso.wanadoo.es/sotodealler/fotos/virgenmiravalles2.jpg> [captura 27/3/2013]

► Bartolomeo da Camogli, *Virgen de la humildad*, c. 1346, temple sobre tabla. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia.

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2969.html> [captura 27/3/2013]



◀ Ghissi Francescuccio, *Virgen de la Humildad*, segunda mitad del siglo XIV, temple sobre tabla. Roma, Museos Vaticanos.

<http://www.zeno.org/Kunstwerke.images/1/77j057b.jpg?w=500&h=778&vid=100341639> [captura 27/3/2013]

► Gregorio di Cecco, *Virgen de la Leche*, primer cuarto del siglo XV, temple sobre tabla. Siena (Italia), Museo dell'Opera del Duomo.

<http://digilander.libero.it/madoneallattanti/img/37%20Gregorio%20di%20Cecco%20.jpg> [captura 27/3/2013]





Antoni Peris, *Retablo de la Virgen de la Leche*, c. 1415, temple sobre tabla (detalle). Valencia, Museo de Bellas Artes.

<http://art-breastfeeding.com/re11/images/image-50.jpg>
[captura 27/3/2013]



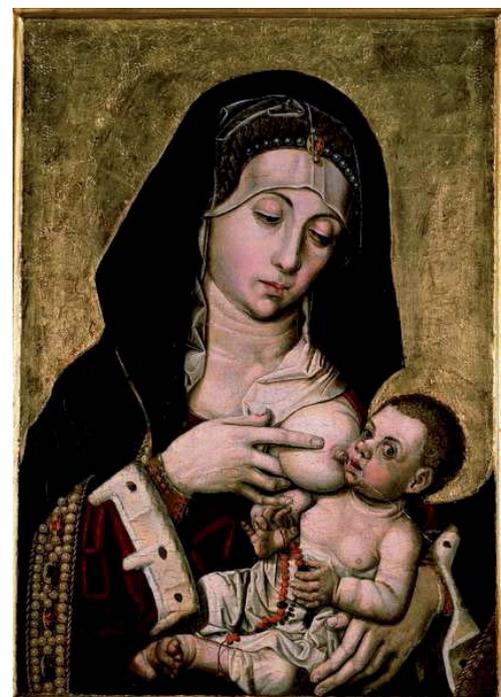
Robert Campin, *Virgen con Niño*, c. 1440, óleo sobre tabla. Londres, National Gallery.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Campin_005.jpg
[captura 27/3/2013]



Jean Fouquet, *Díptico de Melun*, c. 1452-1455, óleo sobre tabla, panel derecho. Amberes, Museo Real de Bellas Artes.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Fouquet_005.jpg
[captura 27/3/2013]



Bartolomé Bermejo, *Virgen de la Leche*, c. 1465, óleo sobre tabla. Valencia, Museo de Bellas Artes.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolom%C3%A9_Bermejo,_Mare_de_D%C3%A9u_de_la_Llet,_Museu_de_Belles_Arts_de_Val%C3%A8ncia.jpg [captura 27/3/2013]



Pedro Berruguete, *Virgen con el Niño*, c. 1500, óleo sobre tabla (detalle). Madrid, Museo Municipal.

<http://4.bp.blogspot.com/-digndpG3YBA/T125B12zzBI/AAAAAAAAAKQw/kF67vFY2Q3Q/s1600/Virgen+amamantando.jpg> [captura 27/3/2013]



Nicolás Falcó, *Tríptico de la Virgen de la leche*, c. 1500, óleo sobre tabla. Valencia, Museo de Bellas Artes.

<http://www.cult.gva.es/mbav/data/0294.jpg> [captura 27/3/2013]



Adriaen Isenbrant, *La Virgen del sitial de mármol*, primera mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

<http://ceres.mcu.es/pages/Visor?AMuseo=MLGM&Ninv=02683&accion=4> [captura 27/3/2013]



Maestro de Astorga, *Sagrada Familia con san Juanito*, c. 1530, temple y óleo sobre tabla (detalle). Barcelona, MNAC.

<http://digilander.libero.it/madonneallattanti/img/50%20Maestro%20di%20Astorga%202.jpg> [captura 27/3/2013]

IGLESIA Y SINAGOGA

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

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

Resumen: La contraposición de la Iglesia y la Sinagoga –usualmente representadas como figuras femeninas– constituye el paradigma alegórico medieval de la confrontación entre cristianismo y judaísmo. Con esta pareja se alude a conceptos como la dualidad Antiguo Testamento/Nuevo Testamento o el triunfo de la fe cristiana sobre la fe mosaica. Sin embargo, en algunos casos ambas figuras se entienden desde una óptica complementaria como la armonía y continuidad entre los dos Testamentos o el anticipo y cumplimiento de la revelación

Palabras clave: Iglesia; Sinagoga; Antiguo y Nuevo Testamento; Judaísmo; Polémica interreligiosa

Abstract: The opposition between Church and Synagogue –usually depicted as two female figures– represents the medieval allegorical paradigm of the confrontation between Christianity and Judaism. This pair of figures refers to concepts such as the duality Old Testament and New Testament or the triumph of Christian faith over Jewish faith. In some cases, however, both allegories can be interpreted from a complementary perspective not only as the harmony and continuity between the two Testaments but also as the announcement and fulfillment of Revelation.

Keywords: Church; Synagogue; Old and New Testaments; Judaism; Inter-Confessional polemics

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La alegoría de la Iglesia y la Sinagoga conoció formulaciones diversas en el arte medieval. La más habitual fue la personificación bajo figuras femeninas, normalmente en pie, que portan símbolos distintivos de cada credo. Caracterizan a la Iglesia la cruz y el cáliz –con el que a menudo recoge la sangre del crucificado–, en alusión a la victoria de Cristo y a la redención a través de la eucaristía. La Sinagoga presenta habitualmente las Tablas de la Ley, o, en menor medida, el rollo de la Torah, el cuchillo ritual de la circuncisión, o el carnero de los sacrificios abolidos. Ambas comparten un atributo, la corona, que cae en algunas imágenes de la Sinagoga para indicar su derrota. Del mismo modo, la Sinagoga presenta en un primer momento un estandarte similar al de la Iglesia, posteriormente sustituido por una lanza quebrada indicativa de la pérdida de su realeza. La Sinagoga queda cegada por una venda dispuesta sobre los ojos que manifiesta la ceguera espiritual del pueblo judío, persistente en los errores al no reconocer la revelación de Cristo implícita en el Antiguo Testamento ni aceptar los principios cristianos. Dicha venda es reemplazada en algunas imágenes por una serpiente, que incide en la connotación negativa del atributo.

La contraposición puede manifestarse también mediante la actitud de cada figura. La Iglesia adopta una pose erguida que contrasta con la inclinación e incluso caída de la

vencida Sinagoga. Hasta el tipo físico puede reflejar tal alteridad estableciendo una diferencia de edad entre una y otra –la juventud de la Iglesia frente a la vejez de la Sinagoga– o insistiendo en la sensualidad de esta última como síntoma de corrupción moral opuesta a la espiritualidad de la Iglesia¹. La indumentaria supone también un signo de diferenciación, pues la Sinagoga puede vestir atuendos propios del pueblo judío, como el tocado cónico, o colores de connotaciones negativas asociadas al imaginario semita como el amarillo². No obstante, existen imágenes en las que la Sinagoga es reemplazada por Moisés o encarnada por un sacerdote judío frente a un pontífice que representa a la Iglesia³. En efecto, no es extraño que la representación de ceremonias litúrgicas o de jerarquías específicas de cada credo se haga presente junto a las alegorías femeninas citadas.

En algunas obras se recurre al simbolismo vegetal o animal para establecer una contraposición: un árbol seco representa a la Sinagoga frente a otro que da buenos frutos, imagen de la Iglesia. Animales como el asno son utilizados en la caracterización iconográfica de la Sinagoga para aludir a la obcecación y testarudez judaicas.

Fuentes escritas

Los fundamentos textuales de algunos motivos iconográficos y de la exégesis que contribuyó a consolidar las fórmulas icónicas señaladas se encuentran en la Biblia. Esta ofrece, por ejemplo, numerosas citas referidas a la ceguera, obstinación y derrota del pueblo judío:

- Mt. 15, 14: “Dejadlos, son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo”.
- Mt. 23, 16-17. 19. 24. 26.
- Rm. 11, 25: “Pues no quiero que ignoréis, hermanos, este misterio, no sea que presumáis de sabios: el endurecimiento parcial que sobrevino a Israel, durará hasta que entre la totalidad de los gentiles”.
- 2 Cor. 3, 12-16: “Teniendo, pues, esta esperanza, hablamos con toda valentía, y no como Moisés, que se ponía un velo sobre su rostro para impedir que los israelitas vieran el fin de lo que era pasajero... Pero se embotaron sus inteligencias. En efecto, hasta el día de hoy perdura ese mismo velo en la lectura del Antiguo Testamento. El velo no se ha levantado, pues solo en Cristo desaparece. Hasta el día de hoy, siempre que se lee a Moisés, un velo está puesto sobre sus corazones. Y cuando se convierte al Señor, se arranca el velo”.
- Lm. 5, 16-17: “Ha caído la corona de nuestra cabeza / ¡Ay de nosotros, que hemos pecado! / Por eso está dolorido nuestro corazón / por eso se nublan nuestros ojos”.

Asimismo, se ha reconocido en algunos pasajes bíblicos el referente para la contraposición entre el buen y el mal árbol como imagen de la Iglesia y la Sinagoga:

¹ N. Rowe ha replanteado dicha cuestión a propósito de figuraciones catedralicias de la Sinagoga como las de Estrasburgo o Bamberg, cuya búsqueda de la belleza femenina a través de una renovada corporeidad obedecería a propósitos distintos de la censura moral: ROWE, Nina (2011). Ya en LIPTON, Sara (2002) se consideraban múltiples facetas de la “carnal” Sinagoga superando la tradicional conceptualización de su imagen en la historiografía del arte gótico.

² MELLINKOFF, Ruth (1993): pp. 49-50 y 64-65.

³ Un ejemplo de particular interés dentro de esta casuística es la sustitución de la Iglesia por un sacerdote que celebra la eucaristía en el tímpano alemán de San Martín de Landshut (1452), recientemente estudiado por TIMMERMANN, Achim (2011).

- Ez. 17, 24: “Y todos los árboles del campo sabrán que yo, Yahveh, humillo al árbol elevado y elevo al árbol humilde, hago secarse al árbol verde y reverdecer al árbol seco”.
- Mt. 3, 10: “Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles; y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego” (análoga a Lc. 3, 9).
- Mt. 7, 17-20: “Así, todo árbol bueno da frutos buenos, pero el árbol malo da frutos malos. Un árbol bueno no puede producir frutos malos, ni un árbol malo producir frutos buenos. Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego. Así que por sus frutos los reconoceréis” (análoga a Lc. 6, 43-44).

Numerosos escritos patrísticos⁴ glosan el rechazo de los judíos al bautismo a través de la figura de la cieguera, como Hilario de Poitiers en su *Tractatus in LXVIII Psalmum*⁵. Otros fragmentos equiparan a ambas figuras con mujeres y hechos bíblicos. Así, Justino, en su *Diálogo con Trifón*, recurre a Raquel y Lía, símil también utilizado por Gregorio Magno y Maximino⁶. Sara y Agar forman otra pareja antitética que en palabras de Cesáreo de Arles –entre otros– constituye una alegoría de la Iglesia y la Sinagoga⁷. Rabano Mauro asimila a Sinagoga con Sulamita o con Noemí en contraposición a Ruth⁸, y recurre frecuentemente a este tipo de analogías en varios pasajes de los libros II, III y IV de su obra *De Universo*⁹. Otro grupo de textos compara a la Iglesia con la buena esposa y a la Sinagoga con la falsa pretendiente desplazada en la fiesta nupcial a favor de la verdadera consorte¹⁰. Esta metáfora paulina, desarrollada por San Agustín, es retomada por Sedulio en su *Carmen Paschale*, Casiodoro¹¹, o San Bernardo¹², quien califica a la falsa esposa de ciega, obstinada, y rechazada, epítetos que las imágenes desarrollan visualmente.

⁴ Para los textos citados a continuación, ver esencialmente SCHLAUCH, Margaret (1939): pp. 453-456; BLUMENKRANZ, Bernhard (1963); FAÛ, Jean-François (2005): p. 29.

⁵ *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina* (en adelante PL), IX, cols. 481 ss.

⁶ MAXIMINO, *Tractatus V contra Iudæos* (PL, LVII, cols. 798-799), atribuido anteriormente a Máximo de Turín.

⁷ CESÁREO DE ARLES, *Sermo CIV. De Comparatione Ecclesiae et Synagogae* (*Corpus Christianorum. Series Latina*, CIII, 429-433), extiende esta confrontación tradicional por parejas a Abel y Caín, Isaac et Ismael, Jacob y Esaú, Raquel y Lía, Efraín y Manasés, Josué y Moisés, y a David y Saúl, así como a algunos acontecimientos bíblicos: las segundas y primeras Tablas de la Ley, los pasos del Jordán y del Mar Rojo, etc. Ver BLUMENKRANZ, Bernhard (1963): pp. 49-50.

⁸ RABANO MAURO, *Commentarium in Librum Ruth*, III-IV (PL, CVIII, cols. 1203-1205).

⁹ “*Uxores autem Abraham (...) duorum testamentorum, ut supra diximus, gestant figuram. Quarum una, hoc est Sarai libera, Ecclesiam significans (...) Altera autem, hoc est Agar ancilla mater Ismaelis, qui interpretatur auditio Dei, Synagogam exprimit*”; “*Isti autem duo filii Rebeckæ duos populos, ut diximus, significant, Synagogæ et Ecclesiæ*”; “*Per Rachel quippe, quæ ovis Dei dicitur, Ecclesia figuratur*”; “*Thamar habitum mutat, mutat et nomen: et fit de Synagoga Ecclesia (...) Typum quippe Ecclesiæ gerit Thamar ex gentibus evocatæ*”; “*Dalila (...) Synagogam significat*”; “*Anna (...) Ecclesiæ Christi typum tenet*”; “*Impia uxor Jezabel, hoc est, Synagoga Judæorum*”; “*Ipsa quoque mulier Chananæa Ecclesiæ gentium gerebat figuram*”; “*Martha, quæ excepit Christum in domo sua et ministrabat, significat Ecclesiam*”; “*Mulier Samaritana mystice intelligitur Synagoga*”, etc. Cfr. PL, CXI, cols. 37-38, 41, 49, 57-58, 65, 75, 80 y 82.

¹⁰ Asociación de interés iconográfico, dado que algunas de las imágenes de la Iglesia y la Sinagoga asumen dichos roles o son dispuestas en portadas en relación con la parábola de las vírgenes necias y prudentes.

¹¹ CASIODORO, *Expositio in Cantica Canticorum*, VI-VII (PL, LXX, cols. 1092-1093).

¹² SAN BERNARDO, *Sermones in Cantica Canticorum. Sermo XIV. De Ecclesia fidelium Christianorum; et de Synagoga Iudæorum perfidorum* (PL, CLXXXIII, cols. 839-843).

Inspirándose en pasajes bíblicos, la exégesis latina identificó el árbol fecundo y el árbol estéril evangélicos con la Iglesia y la Sinagoga. El paralelo fue desarrollado entre otros por Hilario de Poitiers, Beda, Rabano Mauro o Ruperto de Deutz¹³. Frente a la antítesis entre ambas figuras, las glosas al Cantar de los Cantares favorecieron una visión complementaria de la Iglesia y la Sinagoga con una consideración favorable hacia esta última, llamada a la conversión final¹⁴.

Las fuentes patrísticas son el fundamento de toda una literatura de tono polémico del género *adversus iudaeos*, encabezada por San Agustín y cultivada por una extensa nómina de autores durante la Edad Media. Particular interés revisten los textos concebidos a modo de disputa. Destaca en este sentido *De Altercatione Ecclesiae et Synagogae Dialogus*¹⁵ (siglo V), atribuido en tiempos medievales a San Agustín e incorporado a la liturgia pascual en Francia en el siglo IX. Este opúsculo tuvo una notable influencia en el género de los diálogos ficticios a lo largo de todo el periodo medieval, con sucedáneos como el anónimo *Altercatio Aeclesie contra Synagogam* de mediados del siglo X. Este tipo de obras conoció un notable florecimiento en los siglos XII-XIII¹⁶, coincidente con uno de los momentos álgidos de la plasmación visual del tema iconográfico comentado. La propia noción de disputa dialogada se concretó en el ámbito de la imagen en obras como la tabla de *La Fuente de la Gracia* (c. 1435) del Museo del Prado.

Otras fuentes

La lucha entre la Iglesia y la Sinagoga es un elemento presente en ciertos dramas litúrgicos. Algunos autores han señalado la posible relación de piezas como el *Ludus de Antichristo* con las representaciones visuales de la Iglesia y la Sinagoga¹⁷. Las acotaciones relativas a la puesta en escena de estos dramas a menudo describen pormenorizadamente la apariencia de ambas figuras, cuyos atributos y actitudes coinciden estrechamente con lo reflejado en su iconografía¹⁸.

Extensión geográfica y cronológica

El marco temporal en el que se desarrolló la iconografía de la Iglesia y la Sinagoga se extiende fundamentalmente desde el siglo IX hasta el siglo XVI. Es un motivo especialmente frecuente en la iconografía medieval occidental, aunque no carece de ejemplos en Bizancio¹⁹. En Europa, Francia²⁰ y el ámbito germánico²¹ son áreas especialmente ricas en ejemplos. Los reinos hispanos no ofrecen un elenco tan cuantioso pese a la importancia de las comunidades judías establecidas en la Península Ibérica²².

¹³ TOUBERT, Hélène (2007): p. 73.

¹⁴ Recoge algunos textos al respecto MONROE, Elizabeth (2008): pp. 38-39, 42-47 y 51-52.

¹⁵ *PL*, XLII, cols. 1131-1140.

¹⁶ Una amplia relación en SCHLAUCH, Margaret (1939): pp. 456-464. Ver también PFLAUM, Hiram (1935).

¹⁷ LUTZ, Gerhard (1991).

¹⁸ YOUNG, Karl (1962): pp. 225-227 y 230.

¹⁹ KÜHNEL, Bianca (1993-1994).

²⁰ BLUMENKRANZ, Bernhard (1966a).

²¹ BLUMENKRANZ, Bernhard (1986).

²² RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): pp. 20-38.

Soportes y técnicas

El tema de la contraposición entre la Iglesia y la Sinagoga se encuentra en la práctica totalidad de las artes figurativas. En el ámbito de las artes suntuarias, destaca su presencia desde fechas tempranas en los marfiles, bien en cubiertas de libro o más tardíamente en las producciones francesas de la Baja Edad Media. Se refleja también en la orfebrería y en piezas esmaltadas, pero es la ilustración de manuscritos, ya desde época ottoniana, el campo que ofrece probablemente el más variado repertorio de los distintos modelos iconográficos²³. Estos pueden encontrarse en diversas obras, desde códices litúrgicos a Biblias iluminadas, el *Hortus Deliciarum* o las copias del *Breviari d'Amor*.

En el arte monumental, el binomio Iglesia-Sinagoga obtuvo un especial protagonismo en la decoración de portadas góticas en Francia, Alemania²⁴ e Inglaterra, flanqueando la entrada al templo a menudo como complemento temático del Juicio Final. Entre otros, cabe citar los ejemplos catedralicios de Chartres, Reims, Estrasburgo, Magdeburgo, Bamberg, Lincoln, Minden, León, Friburgo de Brisgovia, Worms, Béziers y Erfurt a lo largo del siglo XIII y primeras décadas del siglo XIV. También se representó por las mismas fechas en otros templos como Sainte-Madeleine de Besançon, Nuestra Señora de Tréveris, Saint-Seurin de Burdeos o la capilla castral de Malbork (Polonia). Su aparición en los tímpanos es menos frecuente, si bien se conocen ejemplos como el de Saint-Gilles-du-Gard o el perdido de Saint-Benigne de Dijon, ambos de época románica, el de San Pedro en Bad Wimpfen (Alemania, c. 1300) y el tardogótico ya mencionado de Landshut.

También es frecuente en los programas de vidrieras (catedrales de Chartres y Bourges, Santa Isabel de Marburgo, etc.) y en la pintura mural y en tabla, especialmente en la Baja Edad Media. Sillerías de coro como las catedralicias de Oviedo y León incorporan su figuración. Esta se registra asimismo en los grandes retablos tardogóticos, como ilustra el ejemplo burgalés del obispo Luis de Acuña en su capilla funeraria (Gil de Siloe, c. 1483-1486).

Precedentes, transformaciones y proyección

El primer arte de la Roma cristiana ofrece precedentes iconográficos para la formulación posterior del tema de la Iglesia y la Sinagoga, pues ya en torno al siglo V se representa a cada una de ellas bajo figura femenina. En el mosaico con inscripción dedicatoria de Santa Sabina (c. 422-432) dos mujeres son identificadas por sendas inscripciones como *Ecclesia ex circumcissione* y *Ecclesia ex gentibus*. Una interpretación semejante ha sido propuesta para las dos matronas que coronan a Pedro y Pablo a ambos lados de la *Maiestas Domini* en el ábside de Santa Pudenziana (c. 410-417).

Las imágenes más antiguas de la Iglesia y la Sinagoga como tales se encuentran en el arte carolingio, en marfiles de la escuela de Metz de la segunda mitad del siglo IX y principios del X²⁵. En la eboraria, la Sinagoga muestra un rechazo del dogma cristiano

²³ Ilustra algunos ejemplos asociados a distintos textos VOYER, Cécile (2011).

²⁴ Para un análisis de los ejemplos germánicos ver los estudios de SCIURIE, Helga (1989 y 1993-1994).

²⁵ FERBER, Stanley (1966). Numerosos investigadores incluyen entre estas primicias iconográficas la crucifixión del *Sacramentario de Drogo* (París, BnF, ms. lat. 9428, fol. 43v.). Sin embargo, mientras que la figura de *Ecclesia* resulta fácilmente reconocible en la inicial, la hipotética Sinagoga es representada como

dando la espalda al crucificado e incluso alejándose de él. Sin embargo, en estos primeros compases, la Sinagoga carece de signos o atributos peyorativos específicos más allá de la inversión del estandarte que puede observarse en algunas ilustraciones de manuscritos (*Evangelario de Saint-Bertin*, Saint-Omer, c. 1000). La Iglesia y la Sinagoga se sitúan a menudo en un plano de igualdad. En algunas de las primeras imágenes son figuras sedentes, modelo que presentará una cierta continuidad en siglos posteriores, si bien cederá en número ante la posición en pie más habitual.

Los autores que se han ocupado en particular de este tema iconográfico han reconocido un cambio de signo en las representaciones en el tránsito al siglo XII, consistente en una intensificación de los rasgos negativos de la Sinagoga y de su antagonismo visual con la Iglesia. Tal mutación ha sido relacionada con el creciente clima antisemita generado por el movimiento cruzado y las medidas impulsadas contra las comunidades judías²⁶. A partir del siglo XII la Sinagoga presenta los símbolos de derrota y persistencia en el error antes enunciados: estandarte o lanza quebrados, Tablas de la Ley invertidas o cayéndose de sus manos, inclinación de la cabeza, caída de la corona, visión velada, montura sobre un asno, etc²⁷. En ocasiones la figura del demonio interviene en esta caracterización peyorativa como agente de la ceguera. Algunos motivos particulares se desmarcan de la iconografía alegórica más común, o aportan nuevos matices a las pautas de presentación habituales. Desde finales del siglo XI se representa en Occidente la expulsión de la Sinagoga empujada por un ángel. La incidencia de esta escena es mayor en el ámbito italiano, especialmente en el círculo de los Pisano, quienes la incorporan a sus obras. Un tema semejante es el de Cristo eligiendo a la Iglesia por esposa y repudiando a la Sinagoga, presente en algunas iniciales miniadas²⁸. En otros casos, la Sinagoga huye, es perseguida e incluso pisoteada por la Iglesia, llegando a verse conducida hacia el infierno.

Con todo, ciertas imágenes se alejan del espíritu de confrontación que tiende a establecerse entre ambas figuras e ilustran, en cambio, una relación armónica en términos de *concordia testamentorum*. En este sentido, pueden comparecer las consabidas alegorías manteniendo un diálogo sin poses y atributos denigrantes que afecten a la Sinagoga, integrada en un orden cristiano. Así ocurre en algunas ilustraciones relacionadas con el texto del Cantar de los Cantares, donde se expresa el mutuo amor de ambas a Cristo desmarcándose de las imágenes de repudio que también florecieron en este contexto²⁹. Otra particularidad iconográfica sensible al rol la Sinagoga en la historia de la salvación radica en el motivo de la Sinagoga desvelada, según el cual la venda que cubre sus ojos es retirada en alusión a su conversión y reconciliación final con la Iglesia y Cristo³⁰. Estos últimos son, precisamente, los agentes encargados de liberar su visión en la mayor parte

un anciano sedente. Últimas interpretaciones prefieren identificarlo con Nicodemo: CHAZELLE, Celia (2002): pp. 29-30.

²⁶ Para una revisión crítica y una reconsideración “integradora” de las imágenes en relación con las políticas que afectaban al estatus de la población judía del siglo XIII en el ámbito franco-alemán ver ROWE, Nina (2011).

²⁷ BLUMENKRANZ, Bernhard (1966): p. 107; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): p. 21.

²⁸ THÉREL, Marie-Louise (1971); VOYER, Cécile (2011): pp. 102-103.

²⁹ MONROE, Elizabeth (2008).

³⁰ FAÜ, Jean-François (2005): p. 35.

de los casos. Dicha iconografía se halla especialmente extendida en Inglaterra³¹ y cuenta con uno de sus ejemplos más notorios en una de las vidrieras de Suger en Saint-Denis (París, c. 1140-1145).

La fórmula vegetal del tema³² presenta uno de sus primeros ejemplos en las pinturas murales de Sant Pere de Sorpe (Lérida, España), a mediados del siglo XII. Si bien no obtuvo tanta fortuna como el modelo de las personificaciones femeninas, fue empleada en las copias del *Liber Floridus* de Lamberto de Saint-Omer o en la portada central de la fachada occidental de la catedral de Amiens en relación con las vírgenes necias y prudentes.

A la hora de valorar los contextos iconográficos en los que se da la oposición entre Iglesia y Sinagoga, sobresalen los temas de la crucifixión, la representación mayestática de Cristo o Dios Padre (en especial desde el siglo XIII), y el Juicio Final. Al comparecer en la crucifixión, flanquean la figura de Cristo y son acompañadas respectivamente por la Virgen y San Juan. Se trata de un modelo iconográfico extendido en Inglaterra, Italia y sobre todo Alemania³³, no así en Francia, donde escasea en comparación. La Sinagoga puede llevar en ciertos casos los instrumentos de la Pasión, identificando al pueblo judío como deicida, y atacar incluso al *Agnus Dei*³⁴. En relación con la crucifixión cabe citar la fortuna de la pareja Iglesia-Sinagoga asociada a las “cruces vivientes” bajomedievales, crucifixiones alegóricas donde el travesaño horizontal proyecta extremidades humanas que bendicen y coronan a la Iglesia mientras ejercer acciones punitivas contra la Sinagoga –como retirar su corona y alancearla o asestarle una puñalada³⁵.

En el ámbito bizantino, las primeras representaciones datan del siglo XI y, a diferencia de Occidente, apenas muestran variedad o evolución. En este caso, las fórmulas y motivos iconográficos no se vieron afectados por los cambios en las relaciones entre judíos y cristianos, y han sido interpretadas desde una óptica fundamentalmente teológica y litúrgica³⁶. Se trata de personificaciones femeninas, llevadas por ángeles, en asociación con la crucifixión o con el tema de la consagración de la iglesia.

El éxito de la pareja Iglesia-Sinagoga en la iconografía medieval no tiene paralelo en la Edad Moderna en cuanto a fortuna icónica. Sin embargo, en determinadas obras se rastrea la vigencia de esquemas previos consolidados. Buena muestra de ello son el retablo de la Purificación en la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos, realizado por Diego de Siloe y Felipe Bigarny (c. 1522-1526) o la obra de algunos pintores del Cinquecento como el ferrarés Garofalo (frescos de Sant’Andrea de Ferrara; *Alegoría del Antiguo y Nuevo Testamento*, Museo del Hermitage de San Petersburgo)³⁷.

³¹ BLUMENKRANZ, Bernhard (1966): p. 110.

³² El estudio clásico sobre la imagen arbórea de la Iglesia y Sinagoga se debe a TOUBERT, Hélène (2007).

³³ BLUMENKRANZ, Bernhard (1966a): p. 1147.

³⁴ SCHILLER, Gertrud (1976): pp. 53-54.

³⁵ Sobre la iconografía de las “cruces vivientes” y sus implicaciones político-religiosas ver TIMMERMANN, Achim (2001). Una selección de imágenes en <http://documenta-akermariano.blogspot.com.es/2010/12/living-cross.html> (último acceso 21/3/2013).

³⁶ KÜHNEL, Bianca (1993-1994): p. 115.

³⁷ KATZ, Dana E. (2008).

Prefiguras y temas afines

Como se ha señalado, los comentaristas asimilaron la Iglesia y la Sinagoga a múltiples parejas y acontecimientos bíblicos (véase el apartado “Fuentes escritas”), abriendo camino a su equiparación alegórica en las artes visuales. En este sentido, los especialistas han interpretado a la luz de dicha exégesis algunas escenas. Concretamente se ha reconocido en determinados personajes o símbolos presentes en las crucifixiones una migración semántica de las figuras de la Iglesia y la Sinagoga en función de la ubicación respecto al crucificado. Así, la Virgen, Longinos o el Sol representarían a la Iglesia, a la derecha de Cristo, frente a San Juan, Estefatón o la Luna, que harían lo propio con la Sinagoga en el lado opuesto. Otro caso ya aludido afecta nuevamente a un tema neotestamentario, la parábola de las vírgenes necias y prudentes, cuya combinación figurativa con la Iglesia y la Sinagoga resulta frecuente.

Selección de obras³⁸

- Mosaico absidal de la iglesia de Santa Pudenziana, Roma (Italia), c. 410-417.
- Mosaico dedicatorio de la contrafachada de la iglesia de Santa Sabina, Roma (Italia), c. 422-432.
- Crucifixión de una placa de marfil en la cubierta de un evangelario procedente de Saint-Gall (París, BnF, Ms. Lat. 9452), escuela de Metz, segunda mitad del siglo IX.
- *Biblia de Esteban de Harding*, Cîteaux (Francia), c. 1109-1111. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, fol. 60.
- Pinturas murales de Santa María de Sorpe (Lérida, España), mediados del siglo XII. Barcelona, MNAC, inv. 113144-003.
- Cristo entre la Iglesia y la Sinagoga. Vidriera de la girola de la basílica de Saint-Denis, París (Francia), c. 1140-1145.
- Cruz de Gunhild, marfil, Dinamarca, mediados del siglo XII. Copenhague, Nationalmuseet.
- Tímpano de la portada sur de la fachada occidental de la abadía de Saint-Gilles-du-Gard (Francia), mediados del siglo XII.
- Ara portátil de Stavelot, bronce dorado y esmalte, valle de Mosa, c. 1160. Bruselas, Musée du Cinquantenaire.
- Gregorio Magno, *Expositio in Cantica Canticorum*, Francia, segunda mitad del siglo XII. Troyes, Bibliothèque Municipale, ms. 1869, fol. 173.
- Crucifixión de las pinturas murales de la Panagia Mavriotissa, Kastoria (Grecia), c. 1190-1200.

³⁸ Para un repertorio de imágenes en torno al tema de la Iglesia y la Sinagoga pueden ser consultados también los sitios web http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ecclesia_and_Synagoga y <http://documenta-akermariano.blogspot.com/2010/11/ecclesia-et-synagoga.html> (último acceso 14/3/2013).

- Crucifixión de las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Studenica (Serbia), finales del siglo XII.
- Árboles de la Iglesia y la Sinagoga al pie de las vírgenes prudentes y necias. Jambas de la Portada del Juicio de la fachada occidental de la catedral de Amiens (Francia), c. 1230.
- Figuras de la Iglesia y la Sinagoga de la portada del transepto sur de la catedral de Estrasburgo (Francia), c. 1230. Estrasburgo, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.
- Descendimiento de la cruz, marfil, París (Francia), c. 1270-1280. París, Musée du Louvre, inv. OA 9443.
- Giovanni Pisano, relive de la crucifixión del púlpito de Sant'Andrea de Pistoia (Italia), mármol, 1301.
- Crucifixión de las pinturas murales de la iglesia de San Francisco de Poniky (Eslovaquia), 1415.
- Escuela de Jan Van Eyck, *La Fuente de la Gracia*, c. 1435. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Tímpano de la iglesia de San Martín de Landshut (Alemania), c. 1452.
- Felipe Bigarny, figuras de la Iglesia y la Sinagoga del Retablo de la Purificación de la Capilla del Condestable, catedral de Burgos (España), c. 1522-1526.
- Benvenuto Tisi da Garofalo, *Crucifixión con Iglesia y Sinagoga o Alegoría del Antiguo y del Nuevo Testamento*, pintura al fresco del refectorio de Sant'Andrea de Ferrara (Italia), 1523. Ferrara, Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Bibliografía

BLUMENKRANZ, Bernhard (1963): *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Âge sur les juifs et le judaïsme*. Mouton & Co, París–La Haya.

BLUMENKRANZ, Bernhard (1966a): “Géographie historique d’un thème de l’iconographie religieuse : les représentations de *Synagoga* en France”. En: GALLAIS, Pierre; RIOU, Yves-Jean (eds.): *Mélanges offerts à René Crozet à l’occasion de son 70 anniversaire*. Société d’études médiévales, Poitiers, vol. II, pp. 1141-1157.

BLUMENKRANZ, Bernhard (1966b): *Le juif médiéval au miroir de l’art chrétien*. Études Augustiniennes, París.

BLUMENKRANZ, Bernhard (1986): “Synagoga: mutations d’un motif de l’iconographie médiévale (Allemagne, 12^e-15^e siècles)”. En: CAQUOT, André, y otros (eds.): *Hellenica et Judaica. Hommage à Valentin Nikiprowetzky*. Peeters, París–Lovaina, pp. 349-355.

BÖMISCH, Franz (2001): “Exegetische Wurzeln des Antijudaismus im Ecclesia-Synagoga-Motiv”, *Freiburger Rundbrief*, vol. 8, nº 4, pp. 258-268.

CHAZELLE, Celia (2002): “An *Exemplum* of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary”. En: SEARS, Elizabeth; THOMAS, Thelma K. (eds.): *Reading*

Medieval Images. The Art Historian and the Object. The University of Michigan Press, pp. 27-35. Disponible en línea: Google libros.

EDWARDS, Lewis (1953-1954): “Some English Examples of the Mediaeval Representation of Church and Synagogue”, *The Jewish Historical Society of England. Transactions*, vol. XVIII, pp. 63-75.

FAÛ, Jean-François (2005): *L’image des Juifs dans l’art chrétien médiéval*. Maisonneuve & Larose, París. Disponible en línea: Google libros.

FERBER, Stanley (1966): “Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques”, *The Art Bulletin*, vol. XLVIII, nº 3-4, pp. 323-334.

FRUGONI, Chiara (1984): “Ecclesia and Synagoga”. En: STRAYER, Joseph R. (ed.): *Dictionary of the Middle Ages*. Charles Scribner’s Sons, Nueva York, vol. 4, pp. 370-372.

KATZ, Dana E. (2008): “Slaying Synagoga in Estense Ferrara”. En: *The Jew in the Art of Italian Renaissance*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia, pp. 69-98 y 183-189.

KÜHNEL, Bianca (1993-1994): “The Personifications of Church and Synagogue in Byzantine Art: Towards a History of the Motif”, *Jewish Art*, vol. 19-20, pp. 112-123.

LIPTON, Sara (2002): “The Temple is My Body: Gender, Carnality, and Synagoga in the *Bible Moralisée*”. En: FROJMOVIC, Eva (ed.): *Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Brill, Leiden–Boston–Colonia, pp. 129-163.

LUTZ, Gerhard (1991): “Die Darstellungen von *Ecclesia* und *Synagoge* und das geistliche Spiel im späten Mittelalter”, *Poznanskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk*, nº 109, pp. 45-52.

MELLINKOFF, Ruth (1993): *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. University of California Press, Berkeley–Los Ángeles–Oxford, vol. I.

MONROE, Elizabeth (2008): “‘Fair and Friendly, Sweet and Beautiful’: Hopes for Jewish Conversion in Synagoga’s Song of Songs Imagery”. En: MERBACK, Mitchell B. (ed.): *Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Brill, Leiden–Boston, pp. 33-61.

PFLAUM, Hiram (1935): *Die religiöse Disputation in der europäischen Dichtung des Mittelalters. I. Der allegorische Streit zwischen Synagoge und Kirche*. Olschki, Ginebra–Florenca.

RADDATZ, Alfred (1959): *Die Entstehung des Motivs ‘Ecclesia und Synagoge’. Geschichtliche Hintergründe und Deutung*. Tesis doctoral, Berlín.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Bellaterra–Barcelona–Girona–Lleida–Tarragona (editoriales universitarias respectivas).

ROWE, Nina (2011): *The Jew, the Cathedral and the Medieval City. Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*. Cambridge University Press, Nueva York. Disponible en línea: Google libros.

SCHILLER, Gertrud (1976): *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 4/1, *Die Kirche*. Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, pp. 45-68.

SCHLAUCH, Margaret (1939): “The Allegory of Church and Synagogue”, *Speculum*, vol. 14, nº 4, pp. 448-464.

SCIURIE, Helga (1989): “Ecclesia und Synagoge: Bilder von Sinnlichkeit und Gewalt am deutschen Kirchenportal des 13. Jahrhunderts”. En: LINDNER, Ines, y otros (eds): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Reimer, Berlín, pp. 243-250.

SCIURIE, Helga (1993-1994): “Ecclesia und Synagoge an den Domen zu Strassburg, Bamberg, Magdeburg und Erfurt. Körpersprachliche Wandlungen im gestalterischen Kontext”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XLVI-XLVII, nº 2, pp. 679-687.

SEIFERTH, Wolfgang S. (1970): *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two Symbols in Literature and Art*. Frederick Ungar, Nueva York.

THÉREL, Marie-Louise (1971): “L’origine du thème de la ‘Synagogue répudiée’”, *Scriptorium*, vol. XXV, nº 2, pp. 285-291.

TIMMERMANN, Achim (2001): “The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross”, *Gesta*, vol. XL, nº 2, pp. 141-160.

TIMMERMANN, Achim (2011): “Frau Venus, the Eucharist, and the Jews of Landshut”. En: KESSLER, Herbert L.; NIRENBERG, David (eds.): *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia–Oxford, pp. 183-202.

TOUBERT, Hélène (1969): “Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l’*Arbor bona-Ecclesia, Arbor mala-Synagoga*”, *Cahiers archéologiques*, XIX, pp. 167-189. Reimpreso en: TOUBERT, Hélène (2007): *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*. Éditions du Cerf, París, pp. 65-89.

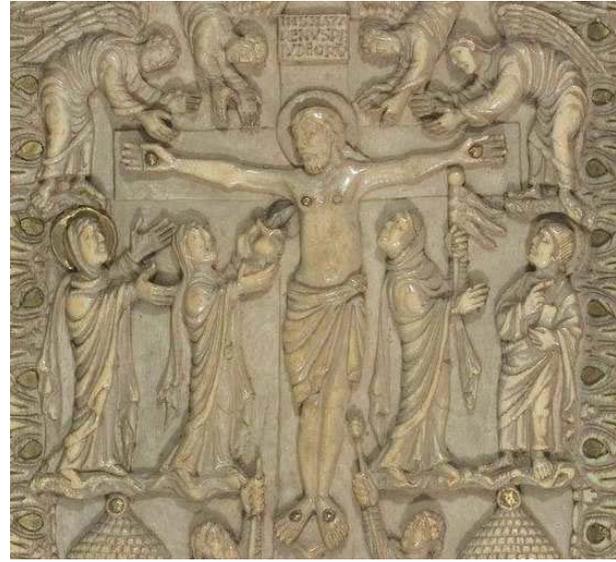
VOYER, Cécile (2011): “L’allégorie de la Synagogue : une représentation ambivalente du judaïsme”. En: HECK, Christian (ed.): *L’allégorie dans l’art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*. Brepols, Turnhout: pp. 95-109.

YOUNG, Karl (1962): *The Drama of the Mediaeval Church*. Clarendon Press, Oxford, vol. II.



Mosaico absidal de la iglesia de Santa Pudenziana, Roma (Italia), c. 410-417.

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Apsis_mosaic,_Santa_Pudenziana,_Rome_W6.JPG [captura 14/3/2013]

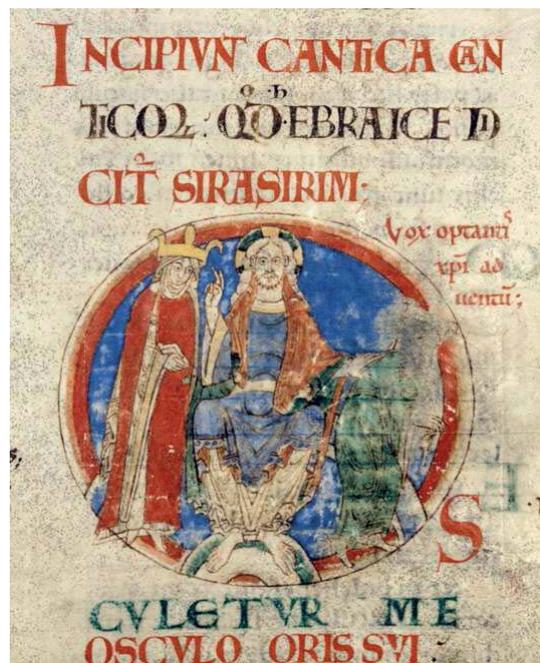


▲ Mosaico dedicatorio de la contrafachada de la iglesia de Santa Sabina, Roma (Italia), c. 422-432 (detalles).

<http://www.arte.it/foto/orig/fd/1683-v.jpg> [captura 14/3/2013]

► *Biblia de Esteban Harding*, Cîteaux (Francia), c. 1109-1111. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, fol. 60.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht6/IRHT_093746-p.jpg [captura 14/3/2013]



▲ Detalle de cubierta de evangelario procedente de Saint-Gall (París, BnF, Ms. Lat. 9452), escuela de Metz, segunda mitad del siglo IX.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000464r/f1.image.r=%C3%89vang%C3%A9liaire%20.lan gFR> [captura 14/3/2013]



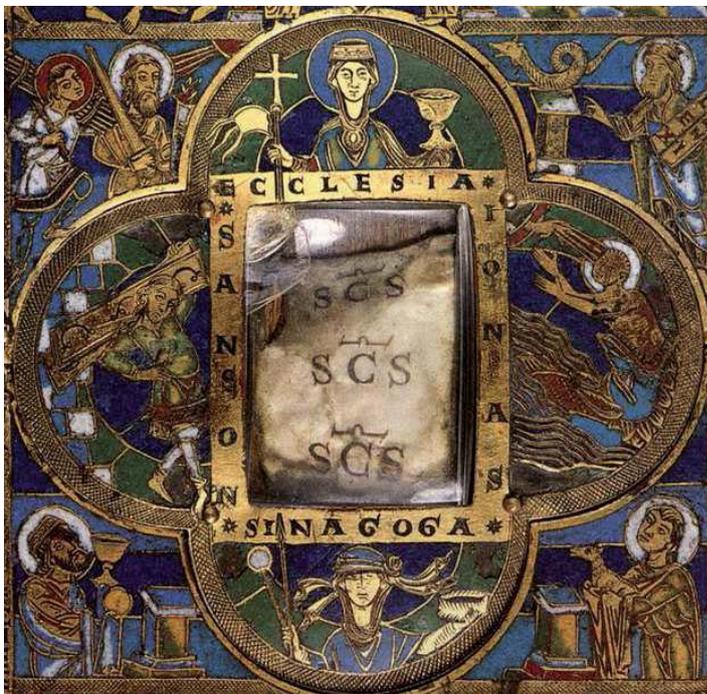
Virgen con el Niño entre la Iglesia y la Sinagoga en forma de árbol. Pinturas murales de Santa María de Sorpe (Lérida, España), mediados del siglo XII. Barcelona, MNAC, inv. 113144-003.

http://art.mnac.cat/woa_image_big.html?i=30244 [captura 14/3/2013]



Cristo entre la Iglesia y la Sinagoga. Detalle de vidriera de la girola de la basilica de Saint-Denis, París (Francia), c. 1140-1145.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vitreaux_Saint-Denis_190110_05.jpg [captura 14/3/2013]



Ara portátil de Stavelot, valle de Mosa, bronce dorado y esmalte, c. 1160 (detalle). Bruselas, Musée du Cinquantenaire.

http://www.wga.hu/art/zzdeco/1gold/12c/03f_1101.jpg [captura 14/3/2013]



Gregorio Magno, *Expositio in Cantica Canticorum*, Francia, segunda mitad del siglo XII. Troyes, Bibliothèque Municipale, ms. 1869, fol. 173.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimag/e/enlumine/irht2/IRHT_049505-p.jpg [captura 14/3/2013]



Pinturas murales de la iglesia de Santa María de Studenica (Serbia), finales del siglo XII. Crucifixión (detalle).

<http://www.maletic.org/serbian-frescoes/single-gallery/2848699?originalSize=true>
[captura 14/3/2013]



Árboles de la Iglesia y la Sinagoga al pie de las vírgenes prudentes y necias. Jambas de la Portada del Juicio de la fachada occidental de la catedral de Amiens (Francia), c. 1230.

[Fotos: Fco. de Asís García]



▲ Figuras de la Iglesia y la Sinagoga de la portada del transepto sur de la catedral de Estrasburgo (Francia), c. 1230. Estrasburgo, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Statues_%27L%27%C3%89glise%27_et_%27La_Synagogue%27_de_la_Cath%C3%A9drale_de_Strasbourg,_original_gothique_conserv%C3%A9_au_Mus%C3%A9e_de_l%27Oeuvre_Notre-Dame.JPG
[captura 14/3/2013]



◀ Descendimiento de la cruz, marfil, París (Francia), c. 1260-1280. París, Musée du Louvre, inv. OA 9443.

http://www.exponaute.com/magazine/wp-content/uploads/2012/10/louvre_descente_de_croix.jpg
[captura 14/3/2013]



Pinturas murales de la iglesia de San Francisco en Poniky (Eslovaquia), 1415. Crucifixión.

<http://www.avstudio.sk/fotobanka/pictures/20601107023087.jpg>
[captura 14/3/2013]



Escuela de Jan Van Eyck, *La Fuente de la Gracia*, c. 1435. Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle).

<http://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/3357dca1bb.jpg> [captura 14/3/2013]



Tímpano de la iglesia de San Martín de Landshut (Alemania), c. 1452.

http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=3120&with_photo_id=46973278&order=date_desc&user=5054249 [captura 14/3/2013]



Felipe Bigarny, figuras de la Iglesia y la Sinagoga del Retablo de la Purificación de la Capilla del Condestable, catedral de Burgos (España), c. 1522-1526.

[Fotos: Elena Paulino Montero]

EL INFANTICIDIO

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: Con el término *infanticidio* se recogen todos aquellos casos en que a un adulto se le acusa de haber planificado, ordenado o provocado, premeditadamente, la muerte de uno o varios niños. Este es el caso del faraón que ordena la muerte de todos los niños hebreos que nazcan en Egipto y de la que se salva Moisés (Éxodo 1, 15-22), suceso que se repite de modo casi idéntico con Herodes y la matanza de los inocentes de la que se salva Cristo (Mateo 2, 13-16). Es también el caso de ciertas madres que tras haber dado a luz una criatura fruto de una relación sexual censurada socialmente, arrojan a sus hijos por una letrina, tal como se narra en la *Cantiga de Santa María* número 17. Es asimismo la consecuencia del enfrentamiento de la comunidad cristiana y judía que estalla en varios momentos en ataques mortales a niños, tal como podría haber recogido indirectamente Pedro Berruguete en su *Auto de fe* (monasterio dominico de Santo Tomás de Ávila)¹. No obstante, esta obra es un tanto singular puesto que son unos falsos conversos los que son acusados de haber dado muerte a un niño cristiano, y es esto lo que provoca su propia condena a muerte en la hoguera, que sería el tema aquí representado.

Asimismo, con el término infanticidio podrían englobarse ciertas muertes accidentales, de causa desconocida, en que un adulto es sospechoso de haber actuado de forma irresponsable, desatendiendo las recomendaciones médicas del momento y llevando así al fallecimiento de un niño. Es el caso de madres y nodrizas acusadas de asfixiar accidentalmente a sus criaturas por dormir en la cama junto a ellas, lo que contraviene recomendaciones como las atribuidas en el siglo XVII al médico de Montpellier Bernardo Gordonio (inicios del siglo XIV), y que constituye asimismo el trasfondo del relato del juicio de Salomón (I Reyes 3, 16-28).

Palabras clave: Infanticidio; Muerte infantil; Asfixia por colecho; Nacimiento de Moisés; Juicio de Salomón; Matanza de los inocentes; Judíos.

Abstract: The notion of *infanticide* is linked to adults who are accused of have deliberated planned, ordered, or encouraged children to be assassinated. This is the case of the pharaoh of Egypt who ordered all the Jewish children to be killed, a massacre with only one survivor, Moses (Ex 1, 15-22). Similar fact is that one concerned Herod and the massacre of the innocents, again with only one survivor, Christ (Mt 2, 13-16). Infanticide is also the crime commuted by several mothers who, after having had not social-accepted sexual affair, having become pregnant, and having delivered a child, made its infant disappear, see for example *Cantiga de Santa María* number 7. Moreover, infanticide is also a tragic common practice of the religious war between Christian and Jewish communities, see for example the *Auto de fe* by Pedro Berruguete (painted for the Dominican monastery of Saint Thomas in Avila). Berruguete's painting is one of the most interesting one, although it does not depict ritual crime of Jewish face a Christian child, but the consequence of that murder, that is to say the condemnation to be burned.

Nevertheless, the notion of *infanticide* could also concern other involuntary deaths. In that case, and adult is believed to have been irresponsible, even to have ignored medical

¹ El estudio del *Auto de fe* pintado por Pedro Berruguete para Santo Tomás de Ávila forma parte de los temas que se están investigando en el marco del proyecto I+D+i HAR2012-38037 titulado "Arte y reformas religiosas en la España Medieval" (2013-2016) dirigido por el profesor J. Martínez de Aguirre Aldaz. Este artículo constituye por tanto una primera aproximación a dicho objeto de estudio.

recommendations, what have led to fatal end, a child's death. This is the case of some mothers and nurses accused of having suffocated a child while they sleep together. It is worth insisting on the fact that in the 17th century the doctor Bernard Gordon (beginning of the 14th century) was believed to have written against co-sleeping which was the mutual accusation made between two mothers in Solomon trial.

Keywords: Infanticide; Infantile death; Suffocation and co-sleeping; Moses' birth; Solomon's trial; Massacre of innocents; Jews.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Las noticias documentales y/o los relatos literarios referidos al infanticidio son muy diversos en cuanto a las figuras que intervienen, las motivaciones que los provocan, el modo en que se desarrollan y su desenlace final.

Por esto mismo no existe una forma única de representar el infanticidio. Así, los niños asesinados pueden aparecer atravesados por una espada, empujados a una hoguera o arrojados a una letrina. La edad de estos varía, y los hay desde recién nacidos, y por tanto con el cuerpo fajado para evitar fracturas y golpes², hasta niños de dos o tres años. Las madres pueden aparecer como autoras y/o ocultadoras del crimen, actuando con frialdad, como es el caso de la Cantiga 17³; o desesperadas y dolientes, tratando de impedir una brutal matanza, mesándose los cabellos, llorando, rasgándose las vestiduras, interponiéndose entre sus hijos y los verdugos⁴. Los padres no suelen ser incluidos en este tipo de escenas, salvo algunas excepciones, como la Cantiga 108 donde un padre judío quiere asesinar a su hijo que ha nacido con la cara vuelta hacia atrás o la Cantiga 4 donde otro padre judío arroja a su hijo a un horno ardiendo tras haber ido este a comulgar. En cambio, sí suele aparecer el que ordena la sentencia, o el que la ejecuta, o el que la juzga, o la multitud agolpada que la contempla.

Por otra parte, puede ocurrir que la obra de arte no recoja el momento mismo de la muerte, sino sus consecuencias, como es el caso del abandono de Moisés en una cesta que flota en el Nilo, o de las dos mujeres que se presentan ante Salomón para que imparta justicia, acusándose mutuamente de haber asfixiado a su hijo mientras dormían. En estos últimos casos no resulta tan evidente reconocer que estamos ante una representación de infanticidio.

Fuentes escritas

Cada uno de los casos de infanticidio enumerados más arriba se apoya en unas fuentes escritas diferentes. Así, los **infanticidios colectivos**, concebidos como resultado de una situación bélica, o como castigo o venganza de un gobernante hacia un sector de la población, tuvieron en la iconografía medieval cristiana un peso importante. Este tipo de

² GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): pp. 102-103.

³ *Cantigas de Santa María*, realizadas en la corte de Alfonso X el Sabio, c. 1280-1284, "Códice Rico", Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME), Ms. T-I-1. En adelante, siempre que se mencionen las *Cantigas*, nos referiremos a este códice.

⁴ Para más detalle véase GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011).

hechos se narra primero en el Antiguo Testamento. El faraón de Egipto, por temor al poder que podrían alcanzar los judíos, manda a sus parteras que cuando las hebreas tengan hijos varones, los maten, y como estas no hacen caso, ordena después que los arrojen al río (Éxodo 1, 15-22):

“Ordenó el rey de Egipto a las parteras de los hebreos, de las cuales una se llamaba Sifrá y la otra Fuá, diciéndoles: *Cuando asistáis al parto a las hebreas, observad el sexo: si es niño, lo matáis; si niña, que viva.* Pero las parteras eran temerosas de Dios y no hacían lo que les había mandado el rey de Egipto, sino que dejaban con vida a los niños. El rey de Egipto las mandó llamar y les dijo *¿Por qué habéis hecho eso de dejar con vida a los niños?* Y le dijeron las parteras al faraón *Es que no son las hebreas como las mujeres egipcias. Son más robustas, y antes que llegue la partera ya han parido.* Favoreció Dios a las parteras, y el pueblo seguía creciendo y multiplicándose. Por haber temido a Dios las parteras, les otorgó formar hogar. Mandó, pues, el faraón a todo su pueblo que fueran arrojados al río cuantos niños nacieran a los hebreos, preservando solo a las niñas” (edición de BAC, 1986).

De esta matanza colectiva se salvará Moisés, arrojado al Nilo por su madre en una cesta y recogido por la hija del faraón (Éxodo 2, 1-10).

La segunda ocasión en que se recoge un infanticidio colectivo la hallamos en el Nuevo Testamento, con motivo de la matanza de los inocentes llevada a cabo por Herodes ante la inminente llegada del Mesías (Mateo 2, 13-16):

“Partido que hubieron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: *Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo.* Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto, permaneciendo allí hasta la muerte de Herodes, a fin de que se cumpliera lo que había pronunciado al Señor por su profeta, diciendo: *De Egipto llamé a mi hijo.* Entonces Herodes, viéndose burlado por los magos, se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños que había en Belén y en sus términos de dos años para abajo, según el tiempo que con diligencia había inquirido de los magos” (edición de BAC, 1986).

Respecto a los **infanticidios cometidos en el ámbito doméstico** quedaron muy bien registrados en el “Códice Rico” de las *Cantigas de Santa María* (Biblioteca de El Escorial, Ms. T-I-1), realizado por iniciativa de Alfonso X el Sabio c. 1280-1284⁵, tal como estudió Martínez Blanco (1991: pp. 339-375). Este manuscrito, que integra texto, música e imagen, recoge, al hilo de los milagros marianos, una casuística muy completa de los distintos tipos de infanticidios. Así pues, en el “Códice Rico” encontramos varios ejemplos de esta cruda realidad social.

Seguramente la mayor y principal causa de los infanticidios voluntarios era la pobreza. Una segunda causa de infanticidio, con mayor repercusión en las obras de arte, debía ser el deseo de ocultar el resultado de una conducta sexual reprobada socialmente. Así los hijos de relaciones extramatrimoniales, o de mujeres solteras, o viudas, o monjas, eran especialmente vulnerables, siendo su destino más habitual la muerte o el abandono. Es lo que se narra en la Cantiga 17, un relato verdaderamente sórdido en que una mujer, ya viuda, mantiene relaciones incestuosas con su propio hijo, no dudando después en desprenderse de su hijo-nieto, arrojándolo por el agujero de una letrina, sin administrarle siquiera el bautismo. Ningún tipo de atenuante puede aducir la viuda ante tal actitud. Sin embargo se arrepiente y reza ante la Virgen, quien acaba por perdonarla. Sin duda, texto e

⁵ Fechas acotadas por FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2011).

imagen constituyen un ejemplo de la ilimitada compasión de María, ya que esta perdona no solo el incesto, sino también el infanticidio y la privación de bautismo. Se rompen las reglas sociales, no imponiendo ningún castigo a la madre, con el único objetivo de demostrar la intercesión omnipotente de María y la importancia del arrepentimiento⁶.

Por último, en el ámbito del infanticidio doméstico, debemos considerar los niños que fueron asesinados porque habían nacido con algún tipo de discapacidad física o psicológica. Así en la Cantiga 108 aparece un judío que no creía en el poder de Dios y para castigarlo le nace un hijo con la cara vuelta hacia atrás. En este caso es el padre el infanticida que quiere deshacerse del niño pero un tal Merlín lo impide y hace que el niño salvado se bautice⁷.

En cuanto a las **acusaciones de infanticidio ligadas al enfrentamiento religioso** entre judíos y cristianos, estas fueron un tópico habitual en las fuentes escritas bajomedievales. En varias ocasiones los cristianos acusaron a los judíos de matar a sus hijos e, inclusive, de cometer crímenes rituales, cuestión esta última que se explica en detalle en el apartado “otras fuentes” (utilizando como ejemplo el caso del santo niño de La Guardia).

En las *Cantigas de Santa María* aparece un buen ejemplo de esta tensión religiosa que termina en infanticidio. Así en la Cantiga 6 un judío que ve a un niño cristiano cantar a la Virgen María, lo lleva a su casa y lo mata, ante la desesperación de la madre que lo busca por todas partes y pide ayuda a la Virgen, quien acaba por resucitarlo⁸.

Similar es el intento de infanticidio narrado en la Cantiga 4. En ella, es un padre judío el que trata de asesinar a su hijo arrojándolo a un horno después de enterarse que ha ido a comulgar, pero la desesperación de su madre hace que la Virgen interceda y que cuando abran el horno el niño esté ileso. El propio texto subraya las conexiones de este milagro con Daniel arrojado al foso de los leones⁹ (Daniel 6, 16/17-24/25 y Daniel 14, 32-42), siendo también evidentes los paralelismos con los tres hebreos arrojados al horno (Daniel 3)¹⁰. Al parecer este mismo argumento lo recoge Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* (siglo XIII), en términos casi idénticos¹¹.

Finalmente habría que mencionar las fuentes del **infanticidio accidental**. Entre los accidentes en la infancia, uno de los que se menciona seguido en la literatura es la sofocación, es decir la madre o la nodriza que durmiendo caen involuntariamente sobre la criatura con el desenlace fatal de causar su asfixia. En efecto, el colecho era una práctica habitual en la Edad Media, ya que facilita la lactancia por la noche, aunque entonces – como ahora– se relacionaba con la muerte súbita, sobre todo en los niños menores de seis

⁶ El texto íntegro puede leerse en <http://brassy.perso.neuf.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c17.html> (último acceso 1/7/2012).

⁷ El texto original está digitalizado en <http://brassy.perso.neuf.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c108.html> (último acceso 1/7/2012).

⁸ El texto íntegro está editado en <http://brassy.perso.neuf.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c6.html> (último acceso 1/7/2012).

⁹ Para más detalle sobre Daniel en el foso puede verse GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009).

¹⁰ El relato íntegro de este caso de infanticidio puede leerse en <http://brassy.perso.neuf.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c4.html> (último acceso 1/7/2012).

¹¹ MARTÍNEZ BLANCO, Carmen María (1991): p. 375, da la cita exacta del milagro: GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Antonio G. Solalinde, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, cap. XVI, pp. 88-93.

meses¹². Uno de los textos más explícitos al respecto, que incluso llega a condicionar la elección de la nodriza, es uno atribuido al médico de Montpellier Bernardo Gordonio (inicios del siglo XIV) por Antonio González de Reyes, quien hizo una compilación y edición de textos médicos en 1697 publicada bajo el título *Obras de Bernardo de Gordonio [...] en que se contienen los Siete libros de la practica ò Lilio de la medicina, las Tablas de los ingenios de curar las enfermedades, el Regimiento de las agudas, el Tratado de los niños y regimiento del ama, y los Pronósticos*. El texto dice así:

“La dizimaquarta condición, que guarde el ama que no tenga al niño consigo acostado cerca de sí, lo qual es de mucho peligro, mas esté acostado el niño en la cuna, porque à vezes acontece peligro, y escándalo, porque quando el ama duerme, puede por caso poner el braço sobre la boca del niño, o el pecho; y assi puede se ahogado el infante; y por esso mandamos, y defendemos al ama, que no acostumbre al niño a ponerlo al lado cerca de sí; por quanto, quando lo huviere assi acostumbredo, no seria ligero de removerlo de aquella costumbre sin gran lloro; porque el niño se deleyta mucho en el calor de la madre, o de la ama, se embuelto el niño en pieles, y sea puesto en la cuna, y la cara sea cubierta con arco puesto sobre el rostro”¹³

Este tema fue recurrente no solo en el terreno médico sino también en el religioso. De hecho es el motivo argumental del Juicio de Salomón (I Reyes 3, 16-28). Este texto del Antiguo Testamento narra cómo dos prostitutas se presentaron ante el rey Salomón y le explicaron que ambas vivían juntas, con sus respectivos hijos, nacidos en las mismas fechas. Uno de los niños había muerto por la noche. Las dos mujeres discutían por saber cuál de los dos hijos había muerto y cuál había sobrevivido. Ambas se atribuían la maternidad del niño que seguía vivo. Entonces, el rey Salomón mandó traer una espada y partir al niño sobreviviente por la mitad dando a cada mujer su mitad. Una de las mujeres, la verdadera madre, le dijo a Salomón que no hiciera eso, que le diera el niño a la otra mujer pero que lo dejara vivo. Salomón, dándose cuenta de que ella era la verdadera madre, se lo entregó a esta mujer¹⁴.

Otras fuentes

Los procesos jurídicos y las prácticas religiosas son fuentes clave para comprender el infanticidio en toda su dimensión. Por un lado, las condenas a los acusados de cometer infanticidio nos informan de la gravedad de este delito. En efecto, el infanticidio era un crimen vil que, en el terreno civil, debía ser castigado con la pena de muerte, y en el terreno religioso con la penitencia, la excomunión (temporal o de por vida) o directamente

¹² Aún en la actualidad esta cuestión desata las más encendidas polémicas, aunque autores como Carlos González defienden el colecho rebatiendo con argumentos científicos todos los supuestos peligros asociados a esta práctica. Ver GONZÁLEZ, Carlos (2011).

¹³ GONZÁLEZ DE REYES, Antonio (1697): p. 308. Una copia de esta edición se conserva en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la UCM y ha sido digitalizada en el proyecto *Dioscórides* de la propia universidad: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532987283&idioma=0 (último acceso 15/5/2013). El texto atribuido a Bernardo Gordonio fue recogido y comentado por MARTÍNEZ BLANCO, Carmen María (1991): p. 338.

¹⁴ El texto bíblico puede consultarse en los siguientes enlaces: http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=11&verso=54&capitulo=&leituraBiblica=&tipo=&ultimaLeitura=&lang=es-AR&pag_ini=90&cab= (último acceso 1/7/2012); http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=11&verso=54&capitulo=&leituraBiblica=&tipo=&ultimaLeitura=&lang=es-AR&pag_ini=120&cab= (último acceso 1/7/2012)

la condena en el infierno¹⁵. Cuando el infanticidio se producía en el ámbito doméstico, de una madre hacia su hijo, solía tener un agravante, ya que habitualmente era el modo de esconder las consecuencias de relaciones extramatrimoniales o ilícitas, o de ocultar la conducta sexual de mujeres solteras, viudas o monjas. Por lo tanto, la madre infanticida era acusada no solo de asesinato sino además de haber roto el voto de castidad, o haber cometido adulterio, o inclusive de incesto.

Entre los procesos judiciales de interés estaría también el caso del santo Niño de La Guardia, ocurrido en Ávila en 1491. Se trata de un juicio a unos falsos conversos acusados de haber llevado a cabo un infanticidio ritual al asesinar a un niño cristiano. El juicio culmina con el cumplimiento de la condena, de modo que los judíos son quemados en la hoguera, desatando el odio antisemita¹⁶. Estos acontecimientos los recogerá después Lope de Vega, así que también se podrían incluir en el apartado “fuentes escritas”. Dicho suceso será el argumento de una de las tablas pintadas por Berruguete para el convento de Santo Tomás de Ávila y que analizaremos después en el apartado “extensión geográfica y cronológica”.

Por otra parte, el infanticidio era un acto que, en la mayor parte de los casos, privaba al recién nacido del bautismo. Y aquí entrarían en juego las prácticas religiosas cristianas, pues la falta de bautismo dejaba a la criatura fuera del cementerio e imposibilitado de acceder a la salvación al final de los tiempos. Por ello la privación de dicho sacramento podía cambiar radicalmente la percepción en torno a un aborto involuntario, una cesárea, o inclusive un acto de infanticidio. Es decir, si una madre bautizaba a su hijo antes de asesinarlo, podía utilizar este argumento para solicitar una reducción de la pena que le impondría la justicia¹⁷.

Extensión geográfica y cronológica

La Baja Edad Media hispana fue especialmente prolífica en la representación de los infanticidios, gracias sobre todo a las imágenes de las *Cantigas de Santa María*, del último cuarto del siglo XIII, que recogieron un abanico extenso de estos hechos. No insistimos más sobre ellos pues ya se mencionaron en el apartado “fuentes escritas”.

Por otra parte, el caso del santo Niño de La Guardia (referenciado en el apartado “otras fuentes”) pudo ser el trasfondo de una interesante tabla de Pedro Berruguete, el *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán*, realizado en la última década del siglo XV para ornar, seguramente, la capilla del cuarto real de Santo Tomás de Ávila, hoy conservado en el Museo Nacional del Prado. Este monasterio había sido fundado por el tesorero de los Reyes Católicos, Fernán Núñez de Arnalte, y promovido, tras su prematuro fallecimiento, por su viuda María Dávila y el dominico Tomás de Torquemada. Contó además con la protección económica e ideológica de Isabel y Fernando. Los reyes entendieron las artes figurativas encargadas para este edificio como una extensión de su ideario religioso, puesto que muchas de ellas iban dirigidas a contrarrestar posibles falsos

¹⁵ Algunos de los procesos jurídicos contra el infanticidio, que se desarrollaron en Francia entre los siglos XIII y XV, fueron estudiados por BRISSAUD, Yves-Bernard (1972). En ellos se ve que el castigo aplicado era la pena de muerte. Otros procesos ocurridos en la Baja Edad Media inglesa fueron estudiados por ORME, Nicholas (2001): pp. 95-96, quien también analizó las penitencias y castigos en el plano religioso.

¹⁶ Ver CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009a).

¹⁷ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): pp. 119-120.

conversos, reafirmando la Inquisición como institución clave de su política. En este marco es donde se entiende la obra de Berruguete que podría haber unido en un mismo lienzo dos acontecimientos separados en el tiempo, por un lado el juicio a Raimundo de Corsi (celebrado en el siglo XIII) que culmina con el arrepentimiento de Raimundo y el perdón, y por otro lado el juicio a los conversos acusados de haber asesinado al Santo Niño de La Guardia y que culmina con el cumplimiento de la condena (los acusados son quemados en la hoguera). Todo ello aparece presidido por Santo Domingo, aunque la presencia del santo en el caso del juicio a los dos judíos sea totalmente anacrónica. Es una obra de importante valor histórico, que nos muestra cómo los condenados eran obligados a llevar el sambenito (tela en la que estaba inscrito que eran herejes) y la caperuza, reflejo de la realidad social castellana del siglo XV.

Por último deberíamos mencionar en este apartado los casos de infanticidio de procedencia bíblica. Las dos escenas veterotestamentarias, es decir Moisés salvado de las aguas tras la orden de infanticidio del faraón y Salomón juzgando a las dos prostitutas que se acusan mutuamente de infanticidio, aparecen con frecuencia en las Biblias ilustradas del Occidente medieval. Por su parte, la matanza de los inocentes tuvo gran éxito en la escultura románica y una importante proyección en las artes visuales del Gótico¹⁸.

Soportes y técnicas

Al ser tan variados los casos de infanticidio narrados en las fuentes medievales, encontramos ejemplos de ello en un abanico relativamente amplio de soportes y técnicas: escultura en piedra (véanse por ejemplo las representaciones románicas de la matanza de los inocentes), miniatura (véanse por ejemplo las Cantigas para los infanticidios domésticos y los motivados por cuestiones religiosas, y Biblias ilustradas para el juicio de Salomón y Moisés salvado de las aguas), pintura sobre tabla (véase por ejemplo el auto de fe de Berruguete), etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

El infanticidio no es una problemática social exclusiva de la Edad Media, sino que excede los límites cronológicos de este período, hallándola en casi cualquier época y lugar, como una realidad sórdida, dura y muchas veces inexplicable, pero que va unida indefectiblemente al ser humano. Sus motivaciones han cambiado a lo largo de la historia (control de natalidad, pobreza extrema, tabúes sociales, discapacidad, odio religioso, guerra, etc.), pero su presencia sobrepasa las artes medievales.

Prefiguras y temas afines

El infanticidio fue relacionado por los exegetas medievales con el aborto y la contracepción. Así para el hombre medieval las medidas anticonceptivas, el aborto y el infanticidio eran distintos grados de un mismo pecado¹⁹, que podía llegar a ser perdonado en

¹⁸ Esta iconografía ha sido extensamente analizada por GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011), por lo que remitimos a su artículo.

¹⁹ En relación a la comparación entre las medidas anticonceptivas y abortivas, ver McLAREN, Angus (1990): p. 85.

circunstancias excepcionales. Sin embargo, de todos estos el más grave era el infanticidio, cuyo castigo debía ser la pena de muerte²⁰, tal como vimos en el apartado “otras fuentes”.

Por otra parte, los casos de infanticidio de temática antijudía vistos en el arte español deberían ponerse en relación con otras piezas de propaganda antijudía difundidas en la Baja Edad Media hispana, tanto en la corona de Castilla como en la de Aragón. Valgan como ejemplo las los retablos de Vallbona de les Monges y de Santa María de Sigena producidos en la Corona de Aragón en los años centrales del XIV, que incluyen representaciones de la comunidad hebrea como profanadora de las especies eucarísticas.

Selección de obras

- *Moisés salvado de las aguas. Biblia Stavelot*, Stavelot (Bélgica), 1093-1097. Londres, The British Library, Ms. Add. 28107.
- Cantiga III (del padre judío que arroja a su hijo a un horno ardiendo). “*Códice Rico*” de las *Cantigas de Santa María*, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 9v²¹.
- Cantiga VI (del judío que mata a un niño cristiano por cantar a la Virgen). “*Códice Rico*” de las *Cantigas de Santa María*, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 13v.
- Cantiga XVII (de la madre incestuosa que arroja a su hijo nieto por un retrete). “*Códice Rico*” de las *Cantigas de Santa María*, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 29v.
- Cantiga CVIII (de un padre judío que quiere asesinar a su hijo por haber nacido con la cara vuelta hacia atrás). “*Códice Rico*” de las *Cantigas de Santa María*, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 115v.
- Giotto, *Matanza de los inocentes*, Capilla Scrovegni o de la Arena, Padua (Italia), c. 1302-1305.
- *Juicio de Salomón*. Guiard des Moulins, *Bible Historiale*, París (Francia), último cuarto del siglo XIV. París, BnF, Ms. Français 158, fol. 1r.
- Pedro Berruguete, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, 1493-1498/1499, procedente de la sacristía de Santo Tomás de Ávila. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Bibliografía

BRISAUD, Yves-Bernard (1972): “L’infanticide à la fin du Moyen Âge, ses motivations psychologiques et sa répression”, *Revue historique de droit français et étranger*, nº 95, pp. 229-256.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2008a): “El caso del Santo Niño de La Guardia y sus efectos sobre la convivencia entre culturas en la ciudad de Ávila”. En: ARÍZAGA BOLUMBURU, Beatriz; SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel (coords.): *La*

²⁰ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): p. 118.

²¹ En el apartado “selección de obras”, se ha optado por utilizar la numeración original de las *Cantigas de Santa María* y por remitir exclusivamente a los ejemplos procedentes del Códice Rico de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (RBME).

convivencia en las ciudades medievales. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 163-178.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2008b): “Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado, eslabones de un mensaje inquisitorial”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, nº CI, pp. 7-30.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009a): “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, nº 325, pp. 19-34. Disponible en línea:

<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/136/137>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009b): “Los gestos de la Inquisición: el Auto de Fe de Pedro Berruguete”. En: *Congreso Internacional Imagen Apariencia* (Murcia, 2008). Editum, Murcia. Disponible en línea:

<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/801/771>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009c): “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 39, nº 1, pp. 357-387. Disponible en línea:

<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/107/108>

CANTERA MONTENEGRO, Enrique (1998): “La imagen del judío en la España medieval”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, nº 11, pp. 11-38. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETF15D5F4C1-11F1-9C96-881B-29EBAD01C4FD&dsID=Documento.pdf>

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1990): “Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María”. En: *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de investigación interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid* (Madrid, 1983). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 29-42.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2011): “‘Este livro, com’ achei, fez á onr’ e á loor da virgen santa maria’. El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”. En: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (dirs. y coords.): *Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1. RBME*. Testimonio Compañía Editorial – Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 43-78.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009): “Daniel en el foso de los leones”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 11-24.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011): “La matanza de los inocentes”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, pp. 23-37.

GÉLIS, Jacques (2006): *Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l’Europe chrétienne*. Audibert, París.

GONÇALEZ DE REYES, Antonio (1697): *Obras de Bernardo de Gordonio, insigne maestro, y doctor de medicina en que se contienen los siete libros de la Práctica o Lilio de Medicina: las Tablas de los Ingenios de curar las enfermedades: el Regimiento de las*

agudas: el Tratado de los niños, y Regimiento del Ama; y los Pronósticos. Todo nuevamente corregido, y añadidas dos Tablas, una de los Libros, y capítulos; y otra de todo lo contenido en dichas Obras, para la mayor facilidad de su uso. Impresor Francisco Sacedón, Madrid.

GONZÁLEZ, Carlos (2011) (1ª ed. 2006): “Por qué no quieren dormir solos”. En: *Bésame mucho. Cómo criar a tus hijos con amor*. Planeta, Madrid, pp. 69-83.

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: <http://revistas.um.es/mimemur/article/view/103391/98381>

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): “Una lectura médica de las imágenes medievales del Nacimiento”. En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene; PAULINO MONTERO, Elena (eds.): *Nuevas investigaciones en Historia del Arte*, vol. extraordinario (2) de *Anales de Historia del Arte*, pp. 91-109. Disponible en línea:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220091A/30722>

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.

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.

Disponible en línea: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3015901.pdf>

McLAREN, Angus (1990): *A History of Contraception. From Antiquity to the Present Day*. Basil Blackwell, Cambridge (MA).

MITRE, Emilio (1980): *Judaísmo y Cristianismo. Raíces de un gran conflicto histórico*. Akal, Madrid.

MONSALVO ANTÓN, José María (1994): “Mentalidad antijudía en la Castilla medieval. Cultura clerical y cultura popular en la gestación y difusión de un ideario medieval”. En: BARROS, Carlos (ed.): *Xudeus e Conversos na Historia. Mentalidades e Cultura. Actas do Congresso Internacional* (Ribadavia, 1991). La Editorial de La Historia, Santiago de Compostela, pp. 21-85.

ORME, Nicholas (2001): *Medieval Children*. Yale University Press, New Haven – Londres.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Bellaterra–Barcelona–Girona–Lleida–Tarragona (editoriales universitarias respectivas).

RODRÍGUEZ VELASCO, María (2005): “Un pintor en la corte de los Reyes Católicos. Pedro Berruguete: herencia flamenca e innovaciones renacentistas en las Tablas de Santo Tomás de Ávila (Museo del Prado, Madrid)”. En: DOMÍNGUEZ NAFRÍA, Juan Carlos; PÉREZ FERNÁNDEZ-TURÉGANO, Carlos (coords.), *Isabel la Católica: homenaje en el V centenario de su muerte*. Dykinson, Madrid, pp. 127-154.

RUBIO VELA, Agustín (1990): “Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos”, *Revista d’historia medieval*, nº 1, pp. 111-153. Disponible en línea:

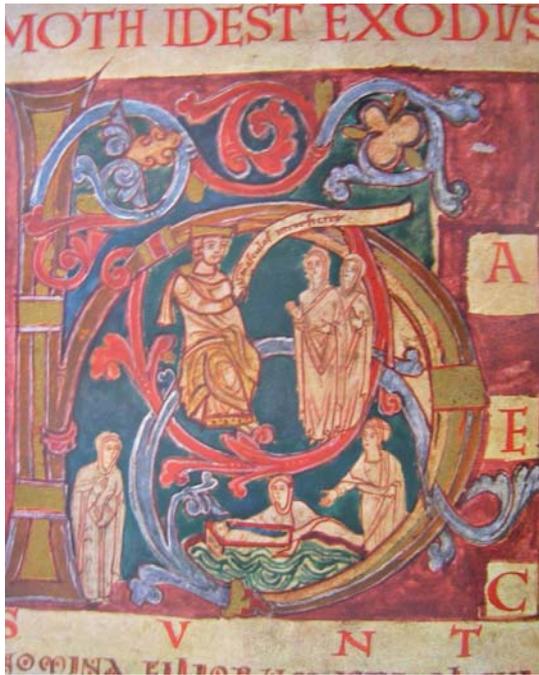
<http://centros.uv.es/web/departamentos/D210/data/informacion/E125/PDF68.pdf>

SAMSON, Alexander (2002): “Anti-Semitism, Class, and Lope de Vega’s *El niño inocente de La Guardia*”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 3, nº 2, pp. 107-122.

SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1992): “Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición: El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo”, *Norba-Arte*, nº 12, pp. 67-82.

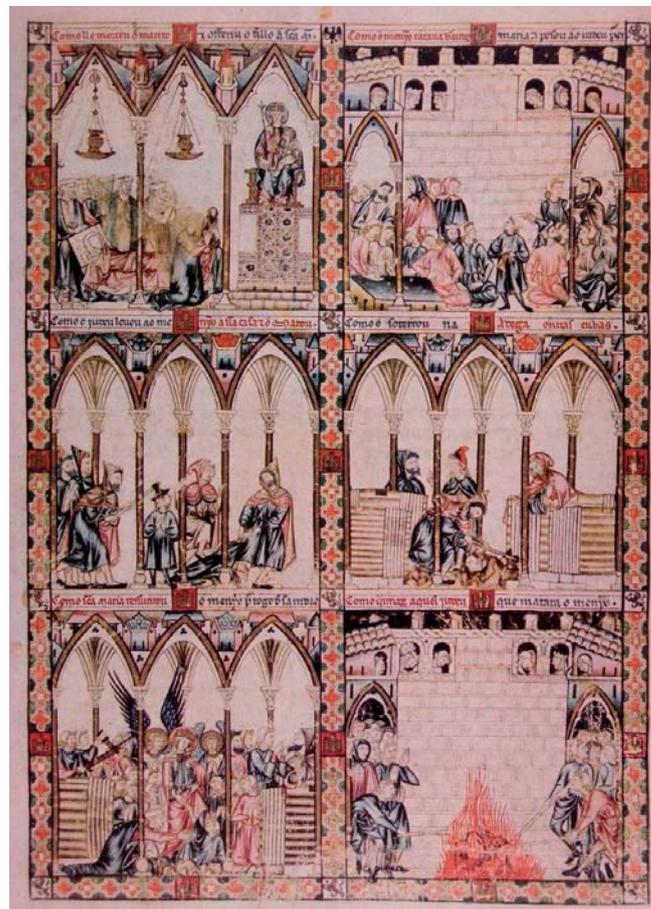
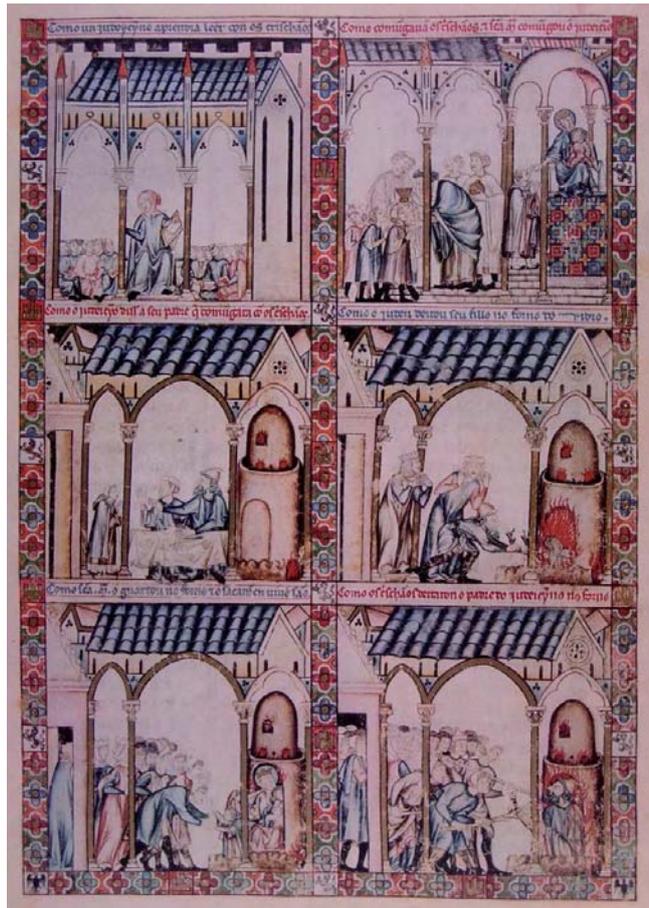
Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107461>

YARZA LUACES, Joaquín (2002): “Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Mártir de Pedro Berruguete”. En: ALPERS, Svetlana y otros: *Historias Inmortales*. Galaxia Gutenberg, Madrid, pp. 25-54.

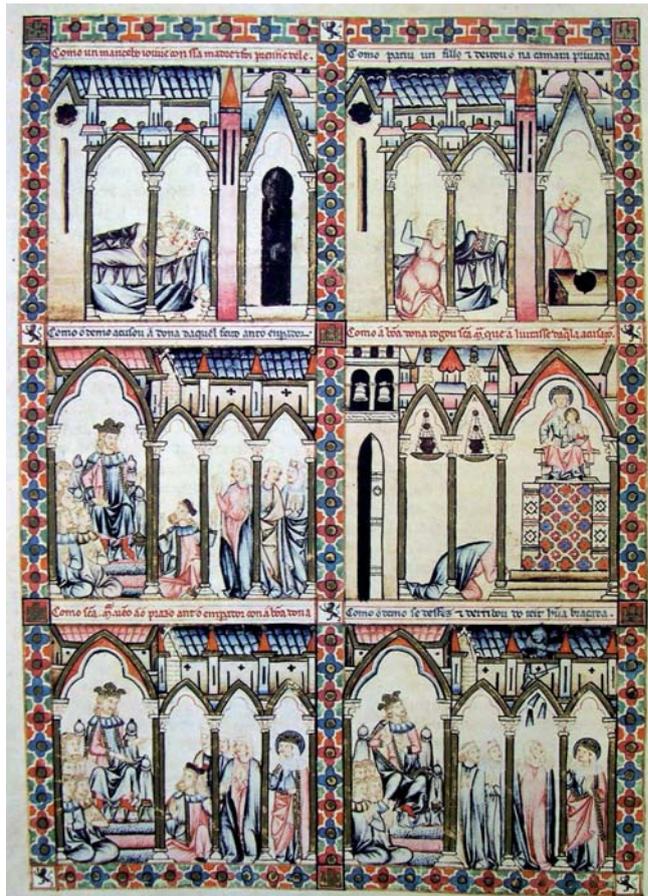


▲ *Moisés salvado de las aguas. Biblia Stavelot, Stavelot (Bélgica), 1093-1097. Londres, The British Library, Ms. Add. 28107.*

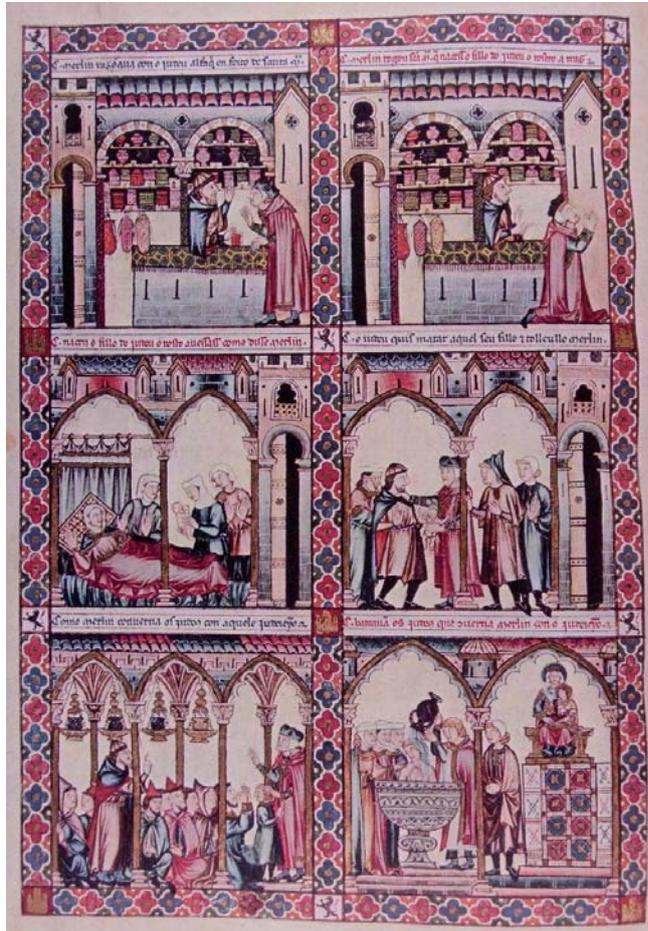
► *Cantiga III del “Códice Rico” de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 9v.*



Cantiga VI del “Códice Rico” de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 13v.



Cantiga XVII del “Códice Rico” de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 29v.



Cantiga CVIII del “Códice Rico” de las Cantigas de Santa María, c. 1280-1284. RBME, Ms. T-I-1, fol. 115v.



Giotto, *Matanza de los inocentes*, Capilla Scrovegni o de la Arena (Padua, Italia), c. 1302-1305.

<http://uploads6.wikipaintings.org/images/giotto/the-massacre-of-the-innocents.jpg> [captura 27/3/2013]



▲ *Juicio de Salomón*. Guiard des Moulins, *Bible Historiale*, París (Francia), último cuarto del siglo XIV. París, BnF, Ms. Français 158, fol. 1r.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100221&E=JPEG&Deb=3&Fin=3&Param=C> [captura 27/3/2013]

► Pedro Berruguete, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, 1493-1498/1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Berruguete_-_Saint_Dominic_Presiding_over_an_Auto-da-fe_%281475%29.jpg [captura 27/3/2013]



SAN OLAF, REY DE NORUEGA

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

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

Resumen: San Olaf es un rey santo de origen noruego, canonizado por su defensa del cristianismo como religión oficial de su reino. Su culto, nacido rápidamente tras su muerte, fue especialmente intenso en los Países Nórdicos y en Inglaterra, donde ayudó en 1014 al rey Etelredo el Indeciso en la batalla contra los daneses en Londres. Suele aparecer representado como un rey guerrero, portando un hacha y, en ocasiones, pisoteando un dragón con cabeza humana, símbolo del paganismo vencido.

Palabras clave: Olaf de Noruega; Hagiografía; Iconografía Cristiana

Abstract: Saint Olaf, King of Norway, was canonized for his defense of Christianity as the official religion of his kingdom. His cult, which rapidly spread after his death, was especially intense in the Nordic countries and England, where the Norwegian saint fought alongside king Ethelred the Unready against the Danes in the Battle of London Bridge in 1014. He is usually represented as a warrior king holding an ax who occasionally tramples a human-headed dragon, as a symbol of the defeat of paganism.

Keywords: Olaf of Norway; Hagiography; Christian Iconography

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Olaf II u Olaf Haraldsson fue un jefe vikingo que acabó siendo el primer rey cristiano de Noruega y el que convirtió el Cristianismo en la religión oficial de su reino.

Nacido en el año 984 en Ringerike, era hijo de Harald Grenske y tataranieta del rey Harald I de Noruega. Desde su adolescencia participó en numerosas expediciones vikingas que saquearon las costas europeas, llegando entre otros lugares a Canterbury o Santiago de Compostela.

Entre 1013 y 1014, Olaf estuvo en Normandía en casa del Duque Ricardo II, donde se convirtió al cristianismo y fue bautizado.

A su vuelta a Noruega decidió ejercer sus derechos sucesorios y unificar bajo su mando el país que se hallaba dividido entre clanes locales y acosado por Dinamarca y Suecia. Tras capturar y exiliar a Håkon Eiriksson, el gobernador impuesto por el rey Svend I de Dinamarca, derrotó a los nobles locales y casó con la princesa Astrid de Suecia, acabando así con las amenazas externas e internas y centralizando el poder en su persona.

Tras su coronación en 1015, Olaf fue progresivamente implantando y dando fuerza a la religión cristiana que, aunque introducida siglos atrás, convivía todavía con los ritos paganos. Según cuenta la *Heimskringla* o *Crónica de los Reyes del Norte*, redactada en torno a 1125, los métodos empleados por Olaf incluyeron con frecuencia la violencia.

En 1028 el rey Canuto II de Dinamarca invadió Noruega y Olaf, abandonado por una parte del ejército, tuvo que exiliarse a Kiev. Dos años más tarde, en 1030, regresó y se enfrentó al bando danés muriendo en la contienda.

Algunos historiadores han querido ver en el eclipse de sol ocurrido a las pocas horas de su muerte, así como en las curaciones milagrosas por contacto con su sangre, un intento de sus biógrafos por establecer una similitud con la propia muerte de Cristo¹.

Su tumba primitiva, a orillas del río Nij, fue pronto escenario de sucesos milagrosos y solo un año después de su muerte, al encontrar en su cuerpo signos de santidad, Olaf fue rápidamente venerado como santo patrón de Noruega. Su cuerpo se trasladó a la iglesia de San Clemente de Nidaros (actual Trondheim) donde un siglo más tarde se construiría una gran catedral dedicada a su memoria. La canonización oficial por parte de la Iglesia tendría lugar en el año 1041.

Según Carlos de Ayala, su canonización sería una de las primeras en las que se santificaría a un hombre de armas², mientras que Dawson considera que representa la reconciliación entre las tradiciones nórdica y cristiana³.

Su fiesta se celebra el 29 de julio.

Atributos y formas de representación

San Olaf suele aparecer representado como un hombre maduro con atributos regios, ataviado con ricas ropas y coronado. Es frecuente que porte el orbe o *globus cruciger*, como señal de su poder temporal al servicio de la Iglesia. Ejemplo de esta tipología se encuentra en la iglesia sueca de Överselö.

Por su actividad guerrera suele llevar una alabarda o un hacha de doble filo y, con frecuencia, aparece pisoteando un dragón con cabeza humana como símbolo del paganismo vencido, aunque algunos lo consideran imagen del Olaf pagano⁴. Como atributos puede portar también una escala que vio en sueños y una copa en la que el agua milagrosamente se transformó en cerveza⁵. Un buen ejemplo de este tipo de representación son los frescos de la iglesias danesas de Tuse y Hald, de finales del siglo XV.

Además de su representación aislada, existen también imágenes del santo en escenas narrativas que dan cuenta de los principales hechos de su vida. Especialmente interesantes son las pinturas de la iglesia de Dingtuna (Västmanland, Suecia) realizadas en el siglo XV, donde el santo armado con un hacha y acompañado de sus soldados se prepara para enfrentarse a un grupo de trolls. El *Flateyjarbók* o *Codex Flatöiensis* (siglo XIV), uno de los más importantes manuscritos medievales islandeses que contiene las sagas de los reyes nórdicos, resulta de gran interés para el conocimiento del ciclo narrativo de San Olaf⁶.

Por su patronazgo, el escudo de Noruega muestra, sobre campo de gules, un león rampante coronado portando el hacha de San Olaf.

¹ NORTHEN MAGILL, Frank; AVES, Alison (eds.) (1998): p. 693.

² AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (2007): p. 28.

³ DAWSON, Christopher (2010): p. 113.

⁴ NORTHEN MAGILL, Frank; AVES, Alison (eds.) (1998): p. 693.

⁵ RÉAU, Louis (1997): p. 458.

⁶ Conservado en el Instituto Árni Magnússon de Reikiavik con signatura GkS 1005 fol.

Fuentes escritas

Las fuentes sobre San Olaf son numerosas, ya que inmediatamente después de su muerte, los relatos sobre los milagros realizados por él se incorporaron a textos poéticos como la *Glælognskviða*, poema de Thórarinn Loftunga redactado en torno al año 1030 y uno de los testimonios más extensos sobre la vida y la santidad de Olaf Haraldsson.

En latín se redactó la *Passio et miracula beati Olavi*⁷, colección de leyendas sobre el santo recogidas por Eysteinn Erlendsson, arzobispo de Nidaros, en la segunda mitad del siglo XII y del que se conserva una importante copia de principios del XIII en el Corpus Christi College de Oxford. De esta composición se conserva una versión más reducida, también redactada por Eysteinn Erlendsson, conocida como *Acta sancti Olavi regis et martyris*⁸.

Especialmente interesantes son las llamadas *Sagas reales*, biografías redactadas en noruego entre los siglos XII y XIV, entre las que destaca la *Saga de Olav el santo* o *Saga separada de San Olaf*⁹, compuesta por el escritor islandés Snorri Sturluson (siglo XIII) basándose en composiciones anteriores como la *Saga antigua de San Olaf* (finales del siglo XII) y, sobre todo, La *Heimskringla* o *Crónica de los Reyes del Norte*. Esta última, también compuesta por Snorri Sturluson hacia 1230, recoge la dinastía legendaria de los reyes noruegos desde el siglo IX hasta finales del XII, emparentándolos directamente con el dios Odín.

La *Saga Mayor*, compuesta en el siglo XV, recoge y completa estos textos más antiguos alusivos al rey Olaf Haraldsson.

Sirva como ejemplo de este tipo de composiciones poéticas la llamada *Canción del mar tranquilo*, contenida dentro de la *Heimskringla* y dedicada en teoría al usurpador danés –el rey Swein, hijo del rey Canuto el Grande de Dinamarca– pero en realidad consagrada al rey santo:

“Aquí yace
íntegro y puro
el muy alabado rey (...)
Multitud de hombres
donde yace el Santo rey
se arrodillan suplicando;
ciegos y mudos
van buscando al rey
y a su casa vuelven
curada la enfermedad”¹⁰

⁷ Edición de 1881 (Clarendon Press, Oxford), digitalizada a texto completo y disponible en línea en <http://archive.org/details/passioetmiracul00metcgoog>. Existe una traducción al inglés de 2001 editada por Carl Phelpstead (Viking Society for Northern Research, Londres), disponible en línea en <http://www.vsnrweb-publications.org.uk/Text%20Series/Historia%26Passio.pdf>

⁸ PHELPSTEAD, Carl (ed.) (2001): p. xxvi.

⁹ JOHNSEN, Oscar Albert; HELGASON, Jón (eds.) (1930-1933): *Saga Óláfs konungs hins helga. Den store saga om Olav den hellige, eftir Pergamenthåndskrift i Kungliga Biblioteket i Stockholm nr. 2 4to med varianter fra andre håndskrifter*. Jacob Dybwad, Oslo. Edición de 1849 (Feilberg & Landmark), digitalizada parcialmente: http://books.google.es/books?id=u-F9Ami8McYC&vid=OCLC05163436&pg=PA90&lpg=PA90&q=&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

¹⁰ DAWSON, Christopher (2010): p. 112.

Otro grupo de escritos interesante por la información que aportan de la vida de Olaf Haraldsson son crónicas hispanas como el *Chronicon Lusitanum*, en las que se narran las incursiones vikingas en Galicia (en concreto la cuarta oleada dirigida por Olaf que tiene lugar en 1014 y arrasa la ciudad del Tuy) y que complementan las fuentes nórdicas como la *Historia Norwegiae* o la *Saga de Snorri Sturluson* que aportan escasos detalles sobre sus correrías y omiten casi siempre sus actos de piratería¹¹.

Otras fuentes

Es probable que el folklore y la literatura oral contribuyeran a la difusión del culto y la representación del santo. En concreto, existen canciones populares inglesas en las que menciona su destrucción del puente de Londres¹².

Otras leyendas populares vinculan la construcción de la torre de la catedral de Trondheim con Olaf, quien habría engañado a un troll para que la levantara a gran velocidad¹³.

Extensión geográfica y cronológica

La devoción a San Olaf es especialmente intensa en Noruega, de donde fue rey y luego santo patrón, y por cercanía en Suecia, Dinamarca, Finlandia y Estonia. El número de representaciones crecerá a partir del siglo XIII, cuando sea edificada una catedral en Trondheim (Noruega) para albergar sus reliquias.

Por su intervención en la batalla que enfrentó en 1014 a Etelredo el Indeciso, rey de Inglaterra, contra los daneses en Londres, fueron varias las iglesias que se le dedicaron en suelo inglés. Apenas veinte años después de su muerte ya se celebraba en Inglaterra su festividad¹⁴.

Los mercenarios noruegos del ejército bizantino llevaron su culto hasta Constantinopla, donde se le erigieron dos iglesias¹⁵. En 1170 se menciona una pintura con la imagen de San Olaf en la iglesia de la Natividad de Belén¹⁶.

En el resto de Europa, la devoción a San Olaf, y por tanto su representación, es menos habitual. Según David Gress, San Olaf sería uno de los pocos santos cuya devoción habría sobrevivido a la reforma protestante en Escandinavia¹⁷.

Soportes y técnicas

La representación de San Olaf ha sido fundamentalmente pictórica en sus diferentes soportes, desde pintura mural a tablas, miniaturas y vidrieras, aunque también se han dado representaciones escultóricas del santo.

¹¹ SÁNCHEZ PARDO, José Carlos (2010): pp. 72-73.

¹² *London Bridge is falling down*. VELASCO, Manuel (2012): p. 185.

¹³ FISKE, John (2009): p. 80.

¹⁴ PHELPSTEAD, Carl (ed.) (2001): p. xxvi.

¹⁵ RÉAU, Louis (1997): p. 458.

¹⁶ NORTHEN MAGILL, Frank; AVES, Alison (eds.) (1998): p. 693.

¹⁷ GRESS, David (1998): p. 189.

Dentro de las obras escultóricas existe en el Museo Histórico de Estocolmo (Historiska Museet) una buena colección de ejemplos del tránsito al siglo XIV realizados en madera policromada y procedentes de las iglesias de Kullerstad, Frötuna o Bunge que muestran a San Olaf bien de pie o sentado como rey vencedor, con una figura de un soldado a sus pies. En otros ejemplos, como el originario de la iglesia de Övergran, Olaf aparece, como ya se ha comentado (véase “Atributos y formas de representación”), con un dragón a sus pies, símbolo del paganismo vencido.

Dentro del grupo de obras pictóricas destaca el frontal de San Olaf, realizado en el siglo XIV y conservado en la catedral de Nidaros (actual Trondheim), erigida para guardar el cuerpo del santo hallado incorrupto tras su muerte. El frontal muestra en el centro la imagen del santo con sus atributos habituales, corona, hacha y *globus cruciger*, así como una serie de escenas narrativas alrededor que representan hechos importantes de la vida del santo. En sentido contrario a las agujas del reloj aparece el sueño premonitorio en el que se le anunciaba su muerte, el reparto de plata entre los campesinos antes de la lucha, una escena de batalla en la que efectivamente el rey pierde la vida y el entierro de su cuerpo magullado y coronado por los obispos y religiosos.

Interesantes resultan también los manuscritos iluminados como el *Flateyjarbók* o *Codex Flatöiensis* (siglo XIV), códice islandés que contiene las sagas de los reyes nórdicos. Conservado en el Instituto Árne Magnússon de Reikiavik, acompaña la narración con escenas detalladas y vívidas como la de la muerte de Olaf II en la batalla de Stiklestad, que aparece en el interior de una letra capital¹⁸.

Precedentes, transformaciones y proyección

Aunque no existen precedentes estrictos en la representación de San Olaf, es innegable que, como sucede con muchos de los santos de corte militar, su forma de representación está vinculada a las imágenes del caballero surgidas en el Oriente del siglo VII a.C. que, como representación de la lucha entre el bien y el mal, pasarán a la Grecia Helenística en la figura de Alejandro y posteriormente a la Roma Imperial para representar el triunfo del emperador¹⁹.

Además, en el folklore del área escandinava, San Olaf adquiriría poderes y prerrogativas propias de la figura del dios Thor²⁰ al que habría reemplazado muy pronto como protector de los granjeros contra brujas y seres mágicos, así como tipo ideal del guerrero nórdico²¹.

Prefiguras y temas afines

Al igual que ocurre con otros santos militares, la representación de San Olaf, monarca cristianizador de Noruega, puede entenderse como imagen del cristianismo militante y en último caso, de la victoria del bien sobre el mal, idea presente en todas las mitologías antiguas y en el tema del *caballero victorioso* propio del mundo románico²².

¹⁸ Existe facsímil digital en <http://www.am.hi.is:8087/WebView.htm> (consulta 28/3/2013).

¹⁹ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010).

²⁰ LEONARDI, Claudio (dir.) (2000): p. 1785.

²¹ DAWSON, Christopher (2010): p. 113.

²² Véase GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012).

Selección de obras

- Estatua de San Olaf en la Catedral luterana de Nidaros (Trondheim), Noruega, siglos XIII-XIV.
- *Muerte de Olaf II en la batalla de Stiklestad. Flateyjarbók o Codex Flatöensis*, Islandia, siglo XIV. Reikiavik (Islandia), Instituto Árni Magnússon, Ms. GKS 1005 fol, fol. 79.
- Escultura procedente de la iglesia de Frötuna, Uppland (Suecia), principios del siglo XIV. Estocolmo, Historiska Museet.
- Retablo con escenas de la vida de San Olaf, c. 1350, temple sobre tabla. Catedral luterana de Trondheim (Noruega).
- Pinturas murales de la iglesia de Dingtuna, Västmanland (Suecia), siglo XV.
- Estatua de San Olaf, ¿siglo XVI?, iglesia de Korpo (Finlandia).

Bibliografía

ALMAZÁN, Vicente (2002): *San Olav, Rey Perpetuo de Noruega*. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (2007): “Tolerancia y fundamentalismo en el movimiento cruzado: el problema de la Iglesia y la violencia”. En: LORENZO PINAR, Francisco Javier (ed.): *Tolerancia y fundamentalismos en la historia*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

DAWSON, Christopher (2010): *La religión y el origen de la cultura occidental*. Encuentro, Madrid.

FISKE, John (2009): *Myths and myth-makers*, The Echo Library, Middlesex.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012): “El caballero victorioso”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 1-10.

LECOUTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.

LEONARDI, Claudio (dir.) (2000): *Diccionario de los Santos*. San Pablo, Madrid.

NORTHEN MAGILL, Frank; AVES, Alison (eds.) (1998): *Dictionary of World Biography: The Middle Ages*. Routledge, Nueva York.

PHELPSTEAD, Carl (ed.) (2001): *A history of Norway and the Passion and miracles of the blessed Óláfr*. Viking Society for Northern Research, University College London, Londres.

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo II, Vol. 4. Iconografía de los santos. G-O*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

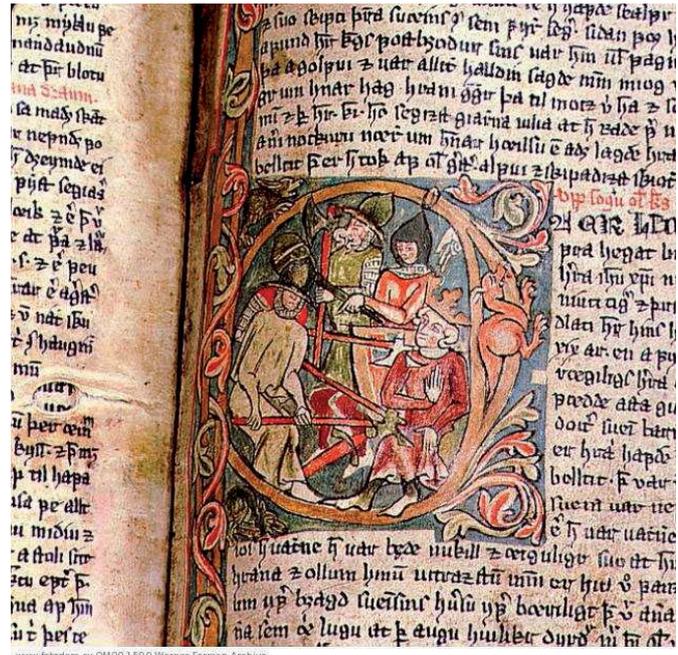
RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): “Santos Caballeros”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3, pp. 53-62.

SÁNCHEZ PARDO, José Carlos (2010): “Los ataques vikingos y su influencia en la Galicia de los siglos IX-XI”, *Anuario Brigantino*, nº 33, pp. 57-86. Disponible en línea: http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2010PDF/2010%20057_086%20VIKINGOS%20EN%20GALICIA.pdf

VELASCO, Manuel (2012): *Territorio vikingo: Un viaje por Suecia, Dinamarca, Noruega, Islandia, las Islas británicas y Normandía*. Nowtilus, Madrid.

WEST, David (1998): *From Plato to NATO: the idea of the West and its opponents*. Free Press, Nueva York.

WISCHER, Erika (ed.) (1989): *Historia de la literatura II: El mundo medieval (600-1400)*. Akal, Madrid.



www.fotodom.ru/QM00-1590 Werner Forman Archive

▲ Muerte de Olaf II en la batalla de Stiklestad. Flateyjarbók o Codex Flatöensis, Islandia, siglo XIV. Reikiavik (Islandia), Instituto Árni Magnússon, Ms. GKS 1005 fol, fol. 79.

<http://img.fotodom.ru/QM00-1590.jpg?size=1> [captura 27/3/2013]

◀ Estatua de San Olaf en la catedral luterana de Trondheim (Noruega), siglos XIII-XIV.

http://farm3.staticflickr.com/2550/3686471721_ec4b7d9079_z.jpg?zz=1 [captura 27/3/2013]



Retablo con escenas de la vida de San Olaf, c. 1350, temple sobre tabla. Catedral luterana de Trondheim (Noruega).

<http://www.danielmitsui.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/olav1.jpg> [captura 27/3/2013]



Entierro de San Olaf.

Retablo con escenas de la vida de San Olaf, c. 1350, temple sobre tabla (detalle). Catedral luterana de Trondheim (Noruega).

<http://a137.idata.over-blog.com/590x520/0/50/45/10/images2008/olaf.jpg>
[captura 27/3/2013]



Escultura procedente de la iglesia de Frötuna, Uppland (Suecia), principios del siglo XIV. Estocolmo, Historiska Museet.

http://lh3.ggpht.com/-IZTGTY_uTk8/Sd-9uk-9LNI/AAAAAAAAAH9Q/0HsE_aMPexg/s12/hela%2520mappen%252026%2520mars%2520185.jpg [captura 27/3/2013]



Pinturas murales de la iglesia de Dingtuna, Västmanland (Suecia), siglo XV.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olav_der_Heilige03.jpg [captura 27/3/2013]



Estatua de San Olaf, ¿siglo XVI?, iglesia de Korpo (Finlandia).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Korpo_kyrka_den_28_juni_2007_bild_27.jpg [captura 27/3/2013]

SANTO TOMÁS BECKET

Marta POZA YAGÜE

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

Resumen: Canciller de Inglaterra y Arzobispo de Canterbury, Tomás Becket es asesinado el 29 de diciembre de 1170 en el interior de la catedral cantuariense. Tras su canonización en 1173, pero, especialmente, tras la ceremonia de penitencia pública protagonizada por Enrique II ante su tumba, el 12 de julio de 1174, los hijos del rey extenderán institucionalmente su culto, en un ejercicio por limpiar de culpa la memoria del padre. De forma paralela, e igual de temprana, aparecen las primeras imágenes en las que quedarán fijadas las características fundamentales de su iconografía.

Palabras clave: Santo Tomás Becket o Cantuariense; Enrique II; Hagiografía; Iconografía Cristiana.

Abstract: Chancellor of England and Archbishop of Canterbury, Thomas Becket was murdered on the 29th of December, 1170, inside his own cathedral. After his canonisation in 1173 and especially after the ceremony of public penitence performed by Henry II in front of the martyr's tomb, which took place on the 12th of July, 1174, the king's sons institutionally extended Thomas Becket's cult in order to clear of guilt their father's memory. Furthermore, the first representations of the saint, in which his main iconographic features were fixed, appeared simultaneously with the tragic events and at an equally early period.

Keywords: Saint Thomas Becket or of Canterbury; Henry II; Hagiography; Christian iconography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Hijo de un comerciante de origen francés, Tomás Becket debió de nacer en Londres hacia 1118/20, aunque cualquier dato sobre sus primeros años es de origen incierto. Pudo estudiar Derecho Canónico, lo que le valió para impulsar una brillante carrera eclesiástica en la que fue sucesivamente secretario del arzobispo Teobaldo de Canterbury (c. 1146-1155), arcediano de la misma sede y, finalmente arzobispo de Canterbury, cargo que ostentó desde su nombramiento el 3 de junio de 1162, hasta su muerte el 29 de diciembre de 1170. Años antes, en 1155, había sido designado Canciller por el rey Enrique II Plantagenet.

Su postura firme de defensa del clero inglés y de independencia de la sede cantuariense frente a cualquier injerencia por parte del poder civil lo llevaron a un fuerte enfrentamiento con el monarca, que no hacía sino reproducir, a escala insular, la oposición entre *imperium* y *sacerdotium* en la que estaban inmersos, por los mismos años, el Papado y el Emperador. Lo enconado de las posturas aconsejó, por motivos de seguridad, la huida del arzobispo de los dominios Plantagenet, iniciando así un exilio en suelo francés que se prolongaría desde 1164 y hasta finales de 1170 cuando, tras un acto de reconciliación entre el rey y el arzobispo, este último vuelve a su sede.

Poco duró su estancia allí puesto que el 29 de diciembre fue asesinado por cuatro nobles pertenecientes al séquito real (según algunos autores Renaud Fitz-Urse, William de Tracy, Hugues de Moreville y Richard el Bretón). Apenas tres años después, el 21 de febrero de 1173, era canonizado por el papa Alejandro III.

En 1174, un incendio asoló la parte este de la catedral, donde estaba depositado el sepulcro de mármol que acogía los restos del mártir. Por iniciativa de Guillermo de Sens se reconstruye toda la zona de la cabecera, levantándose en el extremo oriental la *Trinity Chapel*, concebida desde su origen como relicario monumental para el cuerpo santo. Tras su conclusión, se procederá a la *traslatio* solemne en 1220. Allí permanecerá hasta 1538 cuando, por decreto de Enrique VIII, sea destruida su tumba y sus cenizas arrojadas al río.

Atributos y formas de representación

Su iconografía no es muy extensa. Destacan las imágenes aisladas del personaje, caracterizado como obispo, mostrando habitualmente la espada aún hendida en la parte superior de la cabeza. En ocasiones puede enseñar en la mano la parte superior del cráneo que le fue cercenada en el primer golpe. Si la representación es polícroma, lo normal es que la casulla sea de color rojo, rememorando un suceso milagroso según el cual esta le fue otorgada por la Virgen para revelar su condición de mártir.

Cuando se trata de escenas, es el momento de su asesinato el instante escogido. Becket, junto a un altar provisto para el rito, es golpeado con la espada por cuatro caballeros ataviados con cotas de malla que se aproximan a él, habitualmente desde la izquierda. Tras el santo no suele faltar la inclusión de la figura de Edward Grim normalmente llevándose la mano al hombro indicando el punto en el que fue herido por defender al arzobispo. En ocasiones, junto al martirio, se representa la elevación de su alma al cielo donde es recibida por la *Dextera Dei*.

Allí donde el soporte permite ciclos más amplios (habitualmente el pergamino o la vidriera), suelen ser comunes también los episodios en los que el obispo y el rey conversan sobre los asuntos del reino, o el momento en el que Becket, durante su huída a Francia, es insultado por los habitantes de la localidad de Rochester quienes, incluso, llegan a cortar la cola de su caballo.

Fuentes escritas

La mayor parte de las *Vitae* que relatan el martirio fueron compuestas inmediatamente después de los acontecimientos de diciembre de 1170, por autores cercanos al santo, muchos de ellos miembros de la misma comunidad benedictina de Christ Church de la que él formaba parte. Las más divulgadas fueron las de Guillermo de Canterbury (*Vita et Passio S. Thomae, auctore Willelmo, monacho cantuariensi*), Benito, abad de Peterborough (*Passio Sancti Thomae Cantuariensis, auctore Benedicto Petriburgensi abbate*), Alan de Tewkesbury (*Vita Sancti Thomae Cantuariensis archiepiscopi et Martyrus, auctoribus Joanne Seresberiensis et Alano abbate Tewkesberiensis*), o el propio Edward Grim, uno de los personajes constantes en las imágenes del asesinato (*Vita Sancti Thomae, Cantuariensis archiepiscopi et martyr, auctore Edward Grim*). La misma procedencia tiene el primer ciclo iconográfico conocido en miniatura, iluminado en el escritorio cantuariense de Christ Church hacia 1180. Es a través de este corpus de relatos como se transmiten detalles constantes después en las

representaciones como la protección prestada ante los golpes por Grim, lo que le causó graves heridas de espada en un brazo.

Al margen de estos autores benedictinos, son especialmente relevantes las *Vitae* escritas por el clérigo Herbert de Bosham, amigo personal de Becket y compañero suyo en el exilio, gran defensor de la causa de su canonización ante el papa, y la del humanista Joan de Salisbury, compuesta pocos días después de la muerte, y en la que se recogen detalles significativos como el hecho de que en el primer golpe los verdugos no le cortasen nada más que la zona superior del cráneo, esparciendo con sus espadas parte del cerebro por el pavimento. En ellas se refiere que el santo se encontraba en el recinto catedralicio, junto al costado de uno de los altares, pero no oficiando misa¹.

Fuentes no escritas

En la difusión de su iconografía cobra un papel relevante el fenómeno de la peregrinación hasta su tumba, fenómeno popularizado por Chaucer en sus célebres *The Canterbury Tales*.

Vinculado con este proceso, a partir de 1220, año de la traslación de los restos a su lugar de reposo definitivo en la *Trinity Chapel* cantuariense, los peregrinos solían llevar como recuerdo del jubileo ganado unas pequeñas ampollas, bien de metal, bien de vidrio, que contenían unas gotas de la sangre del mártir (denominadas *agua de Santo Tomás*) y que llevaban sus caras decoradas bien con su efigie como obispo, bien simulando la escena de su martirio.

Semejante papel en la transmisión del tipo iconográfico lo desempeñan los sellos acuñados por los obispos de Canterbury, ya desde las postrimerías del siglo XII, con los que refrendaban los documentos salidos de su cancellería. La forma ovalada y alargada de estos elementos condicionó curiosas composiciones piramidales del tema del martirio².

Extensión geográfica y cronológica

Pocos santos han tenido un desarrollo tan rápido y extenso de su culto como Becket, personaje que, por circunstancias históricas posteriores en varios siglos a su muerte, sufrió la paradoja de ser venerado en casi cualquier punto del occidente cristiano, salvo en su propio país.

Aún antes de ser beatificado, su culto se extiende por Italia promovido personalmente por el papa Alejandro III. El pontífice, envuelto en sus luchas personales con el Emperador Federico Barbarroja, vio en el mártir inglés un émulo que pereció defendiendo la supremacía del poder espiritual frente al temporal.

También Francia le rendirá culto desde fecha temprana, por la especial vinculación que unió al obispo inglés con la diócesis de Sens y la abadía cisterciense de Pontigny, lugar en el que estuvo retirado tras su huída de Inglaterra en 1164.

¹ Todos estos testimonios literarios fueron recogidos en una obra monumental editada por ROBERTSON, James Craigie (1875-1885): *Materials for the history of Thomas Becket, archbishop of Canterbury (canonized by Pope Alexander III, A. D. 1173)*. Londres, 7 vols. Tanto esta publicación, como el desglose de las diferentes *Vitae* y *Passio* del siglo XII, detalladas por GUARDIA, Milagros (1998-1999): pp. 40 y ss., y especialmente p. 41, n. 8.

² Un catálogo tanto de estos sellos, como de las ampollas en GUARDIA, Milagros (1998-1999): p. 52.

Tras su canonización, en 1173, pero, especialmente, tras la ceremonia de penitencia pública protagonizada por Enrique II ante su tumba, el 12 de julio de 1174, los hijos del rey extenderán institucionalmente su culto, en un ejercicio por limpiar de culpa la memoria del padre. Esa es la explicación de la temprana presencia de templos advocados a Becket y de representaciones iconográficas de su martirio en España, donde Leonor de Aquitania había casado con Alfonso VIII en 1170, en el Imperio, tras la boda de Matilde con Enrique “el León”, en 1168, y en Sicilia, donde otra de las hijas del rey Enrique, Juana Plantagenet, había contraído matrimonio, en 1177, con Guillermo II “el Bueno”.

Los estrechos vínculos comerciales entre Inglaterra y Escandinavia durante la Edad Media fueron la causa de su devoción en territorio noruego y sueco.

En Inglaterra, la Reforma emprendida por Enrique VIII llevó a la condena del santo nacional. Sus reliquias fueron removidas de la catedral de Canterbury en 1538, ordenándose que las cenizas fuesen arrojadas al Támesis. Sólo un sencillo testigo, una vela encendida sobre el pavimento, indica hoy el lugar en el que, durante siglos, estuvieron sus restos.

Soportes y técnicas

Las arquetas-relicario decoradas con esmalte, trabajadas en los talleres franceses de Limoges a finales del siglo XII y comienzos del XIII, constituyen el corpus más abundante de representaciones centradas en la muerte y glorificación del santo. Junto a ellas, ciclos más amplios que recogen múltiples episodios de su vida (política y eclesiástica) fueron plasmados tanto en manuscritos iluminados, como en vidrieras, a lo largo de todo el período gótico. La pintura mural, al igual que aquella otra sobre tabla o lienzo, así como esculturas monumentales (frontales de altar, capiteles...), optan mayoritariamente, ya desde época románica y en lo sucesivo, por la representación única del momento del martirio; instante también reflejado mediante la técnica del bordado en un conjunto de mitras episcopales en seda, datadas hacia el 1200, de factura posiblemente insular.

Precedentes, transformaciones y proyección

Es posible que la escena más repetida a lo largo de los siglos sea la del asesinato ante una mesa de altar provista de todo el ornato propio de la celebración litúrgica. Las fuentes contemporáneas a los hechos, sin embargo, dejan claro que el asalto, aunque sí se produjo dentro del recinto catedralicio, no sucedió nunca mientras el obispo celebraba misa. Para Réau, esta modificación debe entenderse como un intento de añadir dramatismo a la historia, sirviéndose para ello de la introducción en el desarrollo de la misma de la idea de sacrilegio³.

Su vida fue llevada magistralmente al cine en 1964 por el director británico Peter Glenville, protagonizando el papel de Arzobispo de Canterbury Richard Burton y el de Enrique II Peter O’Toole.

Prefiguras y temas afines

De forma inmediata a su muerte, Becket empieza a ser considerado por sus seguidores como el último de los testigos que han dado la vida por Cristo por lo que, en numerosas ocasiones, su martirio aparecerá asociado al del protomártir Esteban, como

³ RÉAU, Louis (1996-2002): p. 276.

aquel que inició la lista (eso sin perder de vista el hecho de que sus festividades apenas están separadas por tres días en el calendario: 26 de diciembre San Esteban y 29 del mismo mes Santo Tomás). Por ello no extraña que las representaciones de ambos suplicios figuren como temas complementarios en las decoraciones de arquetas esmaltadas e, incluso, de elementos textiles como las citadas mitras bordadas.

A nivel individual, existe cierta relación icónica entre las imágenes de Santo Tomás Cantuariense y San Pedro Mártir de Verona, dada la circunstancia de que ambos suelen efigiarse con el arma del martirio aún clavada en la parte superior del cráneo. El principal argumento distintivo entre ambos viene dado por su indumentaria: hábito dominico para el inquisidor, casulla –y mitra normalmente junto a sus pies– para el obispo, así como por el arma: daga o cuchillo para el primero y espada para el segundo. En este caso, la prioridad cronológica entre la muerte del santo inglés (1170) respecto de la del italiano (1252), apunta a una creación insular del tipo iconográfico.

Por lo que a escenas de grupo se refiere, la particular disposición que adopta el traslado del alma del mártir al cielo desde los ejemplos lemosinos más tempranos (contenida en un lienzo que es elevado por dos ángeles situados en los extremos), parece tomada directamente de las representaciones del tema de la Dormición de la Virgen.

Selección de obras

- Relicario inglés en plata nielada (c. 1173-1180). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Santa María de Tarrasa (Barcelona, España), pinturas murales de la zona inferior del ábside, finales del siglo XII.
- Frontal pétreo de altar. Iglesia de San Miguel de Almazán (Soria, España), finales del siglo XII.
- Arqueta relicario de cobre y esmalte, Limoges (Francia), finales del siglo XII. Londres, The British Museum.
- Mosaico del ábside de la catedral de Monreale (Sicilia, Italia), finales del siglo XII.
- Santo Tomás Becket entre San Esteban y San Nicolás. Pinturas murales del monasterio de Subiaco (Italia), primera mitad del siglo XIII.
- Mitra de seda procedente de la abadía de Seligenthal (Baviera, Alemania), siglo XIII. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.
- Vidriera de la vida de Tomás Becket, capilla del deambulatorio de la catedral de Chartres (Francia), c. 1215-1225.
- Tomás Becket y Enrique II. Peter of Langtoft, *Crónica de Inglaterra*, Norte de Inglaterra, c. 1307-1327. Londres, The British Library, Ms. Royal 20 A II, fol. 7v.
- Enseña de peregrino en estaño con representación del sepulcro de Becket, Canterbury (Inglaterra), c. 1400. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Martirio de Becket. Alabastro inglés, segunda mitad del siglo XV. Londres, The British Museum.

Bibliografía

- AUBÉ, Pierre (1994): *Tomás Becket*. Palabra, Madrid.
- BACKHOUSE, Janet; DE HAMEL, Christopher (1988): *The Becket Leaves*. The British Library, Londres.
- BORENIUS, Tancred (1932): *St. Thomas Becket in Art*. Methuen, Londres.
- BORENIUS, Tancred (1933): “Some Further Aspects of the Iconography of St. Thomas of Canterbury”, *Archaeologia*, vol. LXXXIII, pp. 177-186.
- CAUDRON, Simone (1975): “Les chasses de Thomas Becket en émail de Limoges”. En: FOREVILLE, Raymonde (ed.): *Thomas Becket. Actes du colloque international de Sédieres*. Beauchesne, París, pp. 223-241.
- CAUDRON, Simone (1993): “Les châsses reliquaires de Thomas Becket émaillées à Limoges: leur géographie historique”, *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, vol. CXXI, pp. 53-83.
- FOREVILLE, Raymonde (1976): “La diffusion du culte de Thomas Becket dans la France de l’Ouest avant la fin du XII^e siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XIX, pp. 347-369.
Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1976_num_19_76_2050
- GALVÁN FREILE, Fernando (2008): “Culto e iconografía de Tomás de Canterbury en la Península Ibérica (1173-1300)”. En ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.): *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Universitat de Lleida, Lleida, pp. 197-216. Parcialmente disponible en línea [Google libros]
- GUARDIA, Milagros (1998-1999): “Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa”, *Locus Amoenus*, n^o 4, pp. 37-58. Disponible en línea: <http://www.raco.cat/index.php/locus/article/viewFile/23467/23301>
- GUERNES DE PONT-SAINT-MAXENCE (1990): *La vie de Saint Thomas Becket*. Traducción al francés moderno de Jean-Guy Gouttebroze y Ambroise Queffelec. Honoré Champion, París.
- HEARN, Millard F. (1994): “Canterbury Cathedral and the cult of Becket”, *The Art Bulletin*, vol. LXXXVI/1, pp. 19-52.
- NILGEN, Ursula (1995): “La ‘tunicella’ di Tommaso Becket in S. Maria Maggiore a Roma. Culto e Arte intorno a un santo politico”, *Arte Medievale*, serie II, año IX, n^o 1, pp. 105-120.
- RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo II. Volumen V. Iconografía de los santos. P-Z*. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 276-281.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1995) (7^a reimpr.): *La leyenda dorada*. Traducción de J.M. Macías. Alianza Editorial, Madrid, vol. I, pp. 73-76.
- SLOCUM, Kay Brainerd (1999): “Angevin Marriage Diplomacy and the Early Dissemination of the Cult of Thomas Becket”, *Medieval Perspectives*, vol. 14, pp. 214-228.

SLOCUM, Kay Brainerd (2000): “The Making, Re-Making and Un-Making of the Cult of Saint Thomas Becket”, *Hagiographica*, nº 7, pp. 3-16.

Thomas Becket in Vlaanderen. Waarheid of Legende? (2000), catálogo de la exposición (Kortrijk, 2000). Stedelijke Musea Kortrijk, Kortrijk.

Valérie et Thomas Becket. De l'influence des princes Plantagenêt dans l'Œuvre de Limoges (1999), catálogo de la exposición (Limoges, 1999). Musée municipal de l'Évêché, Limoges.

YARZA LUACES, Joaquín (2002): “Arquetas relicario con historias de santos”. En: *De Limoges a Silos*, catálogo de la exposición (Madrid, 2001-2002). SEACEX, pp. 230-241 (esp. pp. 235-239).



Relicario inglés en plata nielada, c. 1173-1180. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_17.190.520.jpg [captura 31/3/2013]



Frontal pétreo de altar de la iglesia de San Miguel de Almazán (Soria, España), finales del siglo XII.

<http://www.arquivoltas.com/13-Soria/AlmazanSMiguel%20G42.jpg> [captura 31/3/2013]



Arqueta relicario de cobre y esmalte, Limoges (Francia), finales del siglo XII. Londres, The British Museum.

http://www.britishmuseum.org/images/ps335217_1.jpg [captura 31/3/2013]



▲ Santa María de Tarrasa (Barcelona, España), pinturas murales de la zona inferior del ábside, finales del siglo XII.

http://www.spain.info/export/sites/spain-info/ven/otros-destinos/Galeria_imagenes_destino_tipo_II_y_III/Cataluna_destinos_tipo_II_y_III/d_tarrassa_iglestamaria_t0801192a.jpg [captura 31/3/2013]

◀ Mosaico del ábside de la catedral de Monreale (Italia), finales del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]



Santo Tomás Becket entre San Esteban y San Nicolás. Pinturas murales del monasterio de Subiaco (Italia), primera mitad del siglo XIII.

<http://www.paradoxplace.com/Perspectives/Rome%20&%20Central%20Italy/Subiaco/Images/R800/Stefano-Tommaso-Nicola-BAR800.jpg>
[captura 31/3/2013]

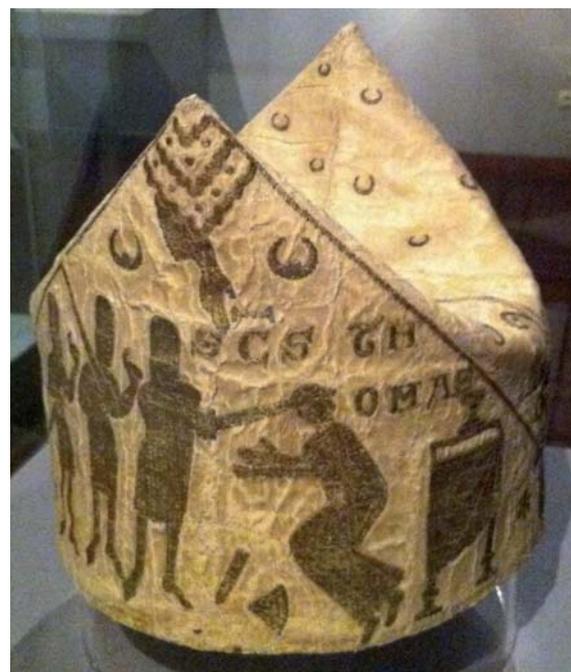


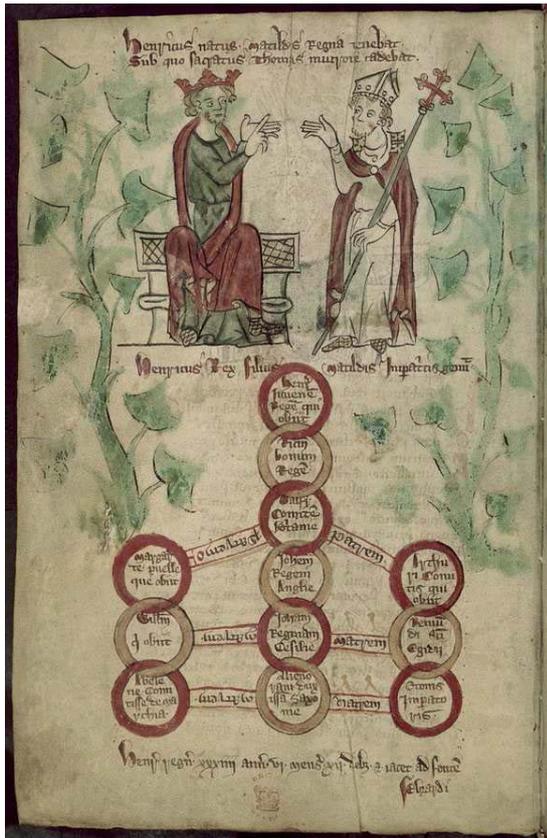
◀▲ Vidriera de la vida de Tomás Becket, capilla del deambulatorio de la catedral de Chartres (Francia), c. 1215-1225; detalle del martirio y cuerpo del santo.

http://www.medievalart.org.uk/Chartres/18_pages/jpeg_800/Chartres_Bay_18_Becket_Full.jpg;
http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/France/Chartres/Becket_Window/Images/900/GMurder-Sept07-DE6567sAR900.jpg
[capturas 31/3/2013]

Mitra de seda procedente de la abadía de Seligenthal (Baviera, Alemania), siglo XIII. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

http://1.bp.blogspot.com/_71ZPiLxOVfU/TUWZwHRN9zI/AAAAAAAFcQ/WvsIH1i8x48/s1600/IMG_0214.JPG
[captura 31/3/2013]





Tomás Becket y Enrique II.
 Peter of Langtoft, *Crónica de Inglaterra*, Norte de Inglaterra, c. 1307-1327. Londres, The British Library, Ms. Royal 20 A II, fol. 7v.
<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cmid/E049/E049181.jpg> [captura 31/3/2013]



Enseña de peregrino en estaño con representación del sepulcro de Becket, Canterbury (Inglaterra), c. 1400. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/DP102093.JPG> [captura 31/3/2013]



Martirio de Becket.
 Alabastro inglés, segunda mitad del siglo XV. Londres, The British Museum.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Britmusbecketalabaster.jpg> [captura 31/3/2013]

LOS SIMIOS

Mónica Ann WALKER VADILLO

University of Waterloo
Department of French Studies
m2walker@uwaterloo.ca

Resumen: Los simios son los parientes más cercanos a los seres humanos en el mundo animal. Se parecen a nosotros aun siendo diferentes. La ambigüedad existente entre la forma y el comportamiento de los simios respecto a los seres humanos hizo que estos fueran usados como espejo del comportamiento positivo y/o negativo de los hombres en representaciones tanto literarias como artísticas a lo largo de la historia. Los simios pueden aparecer como emblemas de la usura o la lujuria, aunque también como símbolos de estatus social. Incluso cuando son representados con rasgos positivos, casi siempre hay un elemento de travesura o malicia en la imagen. A lo largo de la Edad Media, el simio fue representado ampliamente en los márgenes del arte medieval, ya fuera en determinados capiteles de edificios religiosos o en los manuscritos iluminados. Su imagen y simbolismo sufrieron cambios drásticos a lo largo de la Edad Media, especialmente después del siglo XII, momento en que los simios empezaron a formar parte del paisaje urbano.

Palabras clave: Simios; Monos; Bestiario; Drôleries; *Exempla*; Fábulas; Lujuria; Diablo; Pecados

Abstract: Monkeys and apes are the closest relatives of humans in the animal world. They look like us, yet they are completely different. The ambiguity between the form and behavior of apes over humans was the main reason why they were used as a mirror of positive and/or negative behavior in both literary and artistic representations throughout history. The apes may appear as emblems of usury or lust, but they can also appear as symbols of social status. Even when the apes are represented with positive traits, there seems to be an element of mischief or malice in the image. Throughout the Middle Ages, the ape was widely represented at the margins of medieval art, whether in the capital of a cathedral or in illuminated manuscripts. Its image and symbolism underwent dramatic changes throughout the Middle Ages, especially after the monkeys appeared more frequently in the medieval city from the beginning of the twelfth century.

Keywords: Apes; Monkeys; Bestiaries; Drôleries; *Exempla*; Fables; Lust; Devil; Sins

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

El simio se suele representar con el cuerpo cubierto de vello, nariz achatada y boca extremadamente prominente. En algunos ejemplos aparece como símbolo de la extrema fealdad y como tal se puede llegar a representar como un ser humano deforme y feo. En los Bestiarios, la hembra simio aparece junto a su progenie, por norma general gemelos, uno colgando de su cuello y el otro en brazos, perseguidos por un cazador. En la escultura, el simio se representa agachado y encadenado con una soga atada alrededor del cuello, soga que en algunas ocasiones sostiene un hombre, un cazador, o un domador/juglar. Como excepción, en la Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela, el simio aparece con alas formando parte de las Tentaciones de Cristo.

La mayor variedad iconográfica la hallamos en los márgenes de los manuscritos iluminados donde el simio aparece, bien parodiando las acciones de los seres humanos, mostrando trucos aprendidos de los juglares, bien formando parte de las fábulas o textos moralizantes, o luchando contra aves. En algún manuscrito es posible, incluso, hallar al simio junto al Árbol del Conocimiento en la escena de la Tentación de Adán, donde representa la caída en desgracia de su especie. A partir del siglo XIII, aparecen numerosas representaciones pictóricas muy realistas de los distintos tipos de simios, respondiendo más a la curiosidad zoológica que al contenido moral o simbólico.

Fuentes escritas

Las fuentes que mencionan los simios en la Edad Media son muy diversas y numerosas, tales como los bestiarios, las fábulas o los *exempla*; sin embargo, muchas de las actitudes, interpretaciones y simbología del simio tuvieron como origen ciertas fuentes clásicas que pasarán a ser descritas brevemente antes de enumerar y, en algunos casos, resumir algunas de las fuentes medievales:

- *Fábulas de Esopo* (siglo VI a.C.)¹: Los relatos que incluyen el mono o simio como uno de los personajes principales son: “La zorra y el mono coronado rey”, “La zorra y el mono disputando su nobleza”, “El camello, el elefante y el mono”, “Los monos bailarines”, “El mono y los pescadores”, “El mono y el delfín”, “Los monos y los dos viajeros”, “El lobo, la zorra y el mono”, “Zeus y la mona madre” y “Los monos y su madre”. Estas fábulas formarán parte de una tradición de historias relacionadas con animales antropomorfos que será redescubierta a lo largo de la Edad Media, especialmente llegado el siglo XII². El mensaje subyacente en estas fábulas es la insistencia en el simio como un animal feo, estulto, mentiroso y con aspiraciones de emular a los hombres. La fábula titulada “Los monos y su madre” será de especial interés en el desarrollo del simbolismo del simio, además de tener gran impacto en autores posteriores, por lo que la transcribimos a continuación:

“La mona madre, se dice, tiene dos crías en cada parto. La madre abraza a una y la nutre con el mayor afecto y cuidado, mientras que odia y deja de lado a la otra. Sucedió una vez que la cría más amada murió sofocada por el inmenso cariño de la madre, mientras que la cría despreciada se nutrió y creció a pesar de la negligencia a la que se exponía. Las buenas intenciones no siempre aseguran el éxito”.

- *El Fisiólogo* (¿siglo II d.C.?)³: Recoge la fábula de Esopo “Los monos y su madre” y

¹ GARCÍA GUAL, Carlos (ed.) (1993).

² JANSON, H.W. (1952): pp. 31-33.

³ GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002). Ver también REBOLD BENTON, Janetta (1992): pp. 89-90, y el proyecto de transcripción, traducción e imágenes del *Bestiario de Aberdeen* llevado a cabo por la Universidad de Aberdeen (Escocia, Reino Unido), cuyo investigador principal es Colin McLaren: <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/translat/12v.hti> (acceso 17/5/2012). La traducción ofrecida es la que aparece en el *Bestiario de Aberdeen* (Universidad de Aberdeen, Ms. 24, fols. 12v. y 13r.). La transcripción en latín es la siguiente: “*Simie vocantur latino sermone, eo quod multam eis similitudo rationis humane sentitur. Hi elementorum sagaces nova luna exultant, media et cava tristantur. Nature symie talis est, ut cum peperit geminos catulos, unum diligit, et alterum contempnat. Quod si aliquando evenerit ut insequatur a venatoribus, ante se amplectitur quem diligit et alterum collo portat quem odit. Sed dum lassa fuerit bipes eunto proicit voluens quem diligit et portat nolens quem odit. Symia caudam non habet. Cuius figuram diabolus habet, qui capud habet, caudam vero non habet. Et licet symia tota turpis sit, posterioriora tamen eius satis turpia et horribilia sunt. Diabolus in imicum [A: initium] habuit cum esset in celis angelus. Sed ypochrита et dolo sus fuit intrinsecus, et perdidit caudam, quia totus in fine peribit, sicut ait apostolus: Quem dominus Iesus interficiet spiritu oris sui. Symia grecum nomen est, id est,*

la amplía con otro tipo de comentarios, entre los que destaca la comparación entre el mono y el diablo, con bastante fortuna en el mundo medieval. El texto original, en su traducción al castellano, dice:

“[De los simios] Los simios se llaman *simie* en latín debido a la similitud existente entre su mentalidad y la de los seres humanos la cual se suponía que era grande. Los simios son muy conscientes de los elementos; se regocijan cuando la luna es nueva y se entristecen cuando se desvanece. Una característica de los simios es que cuando una madre da a luz gemelos, ama a uno y desprecia al otro. Si alguna vez sucede que ella es perseguida por los cazadores, lleva a su gemelo amado ante ella en sus brazos y el que ella detesta lo deja colgar sobre sus hombros. Pero cuando está cansada de ir en posición vertical, deliberadamente deja caer a su gemelo amado y de mala gana salva al que ella odia. El simio no tiene cola. El diablo tiene la forma de un mono, con una cabeza, pero con la ausencia de la cola. A pesar de que todas las partes del mono son asquerosas, sus partes traseras son repugnantes y suficientemente horribles. El diablo comenzó como un ángel en el cielo. Pero en su interior era un hipócrita y un estafador, y perdió su cola, porque él morirá por completo, al final, al igual que el apóstol dice: ‘El Señor lo consumirá con el espíritu de su boca’ (2 Tesalonicenses 2:8). El nombre *symia* es griego y significa ‘nariz achatada’. De ahí que se llame *symia* a los simios porque se han comprimido las fosas nasales y tienen una cara espantosa, sus pliegues vilmente se expanden y contraen como un fuelle, aunque la cría de cabras también tiene una nariz achatada. Los monos llamados *circopetici* tienen colas. Esto por sí solo los distingue de los monos que se mencionaron anteriormente. Los *Cenophali* se cuentan entre los simios. Se producen en gran número en algunas zonas de Etiopía. Saltan violentamente and muerden ferozmente. Ellos nunca son tan mansos, sino que su ferocidad se incrementa. Las esfinges también se incluyen entre los simios. Tienen el pelo hirsuto en sus brazos y son fáciles de enseñar a olvidar su naturaleza salvaje”.

- Cayo Julio Solino, *Collectanea rerum memorabilium* (siglo III d.C.)⁴: En esta “colección de curiosidades”, extremadamente influyente en la zoología medieval, Solino describe las características de los simios de la siguiente manera: a los simios les gusta imitar a los hombres, se encariñan excesivamente con sus hijos, llevando a su cría favorita en brazos (aunque la dejan caer cuando tienen que escapar de los cazadores), y descuidando a la otra cría que, sin embargo, se aferra al cuello de su madre. Solino también afirma que los monos se regocijan cuando la luna está llena y lloran cuando se desvanece, aunque esto solo se puede aplicar al babuino.
- Isidoro de Sevilla, *Etymologiae, Liber XII, De animalibus*, 30-31 (627-630)⁵: En las *Etimologías*, Isidoro de Sevilla menciona los orígenes griegos de la palabra “simio”, relacionándola con la nariz fea y achatada, antes de entrar en una discusión sobre la fealdad de los simios. Cuando la palabra pasa al latín, Isidoro desmiente que el simio sea similar al ser humano, ya que este no tiene raciocinio. Posteriormente, Isidoro

pressis naribus. Unde et symia\ dicimus, quod suppressis naribus sint, et facie feda, rugis tur\piter follicantibus, licet et capellarium [A: capellarum] sit pressum habere\ nasum. Circopetici caudas habent. Hec sola discretio est in\ter prius dictas. Cenophali et ipsi sunt e numero symiarum.\ In Ethiope partibus frequentissimi. Violenti ad saltum\feri morsu. Nunquam inter [A: ita] mansueti, ut non sint magis ra\pidi. Inter symias habentur et spinges, villose in armis\ ac dociles ad feritatis oblivionem.\”

⁴ JANSON, H.W. (1952): pp. 15-16.

⁵ Transcripción de The Latin Library, recurso electrónico <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/12.shtml> (acceso 17/5/2012). “*Simiae Graecum nomen est, id est pressis naribus; unde et simias dicimus, quod suppressis naribus sint et facie foeda, rugis turpiter follicantibus; licet et capellarum sit pressum habere nasum. Alii simias Latino sermone vocatos urbitrantur, eo quod multa in eis similitudo rationis humanae sentitur; sed falsum est. Hi elementorum sagaces nova luna exultant, media et cava tristantur. Fetus, quos amant, ante se gestant; neglecti circa matrem haerent. Horum genera quinque sunt, ex quibus cercopithecii caudas habent; simia enim cum cauda est, quam quidam churam vocant.*”

menciona que los simios se regocijan con la luna llena y lloran cuando se desvanece siguiendo a Solino. También hace referencia a la madre simio que tiene gemelos y que lleva uno al cuello y el otro en brazos para concluir con una breve descripción de los cinco tipos de simios que existen, unos con cola y otros sin ella.

- Anónimo, *Ecbasi captivi* (c. 940)⁶: Se trata de la fábula animal más temprana que se conoce de la Edad Media. El texto narra la historia de un carnero que es atrapado por un lobo y cómo a través de un sueño que tiene el lobo el carnero consigue escapar cuando el león, rey de las bestias, cae enfermo y el zorro ofrece como cura la recomendación de desollar al lobo y poner su piel sobre el león. El texto menciona brevemente al simio (*simia deformis*) y al mono (*cerula catta maris*) como los guardianes de la cama del rey león y de la luz.
- Bernardo Silvestre, *De Mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus* (1147)⁷: Bernardo Silvestre redacta un tratado mixto, en prosa y verso sobre la formación del mundo por parte de la mente divina, asistida por Naturaleza y otras figuras mitológicas y alegóricas. En la sección de la creación de los animales, concluye: “*Prodit et in risus hominum deformis imago simia, naturae degenerantis homo*” (El mono surgió como la imagen irrisoria y deformada de un hombre, un hombre en estado de degeneración).
- La historia de Reynard el Zorro (*Le roman de Reynard*) (c. 1170)⁸: *Le Roman de Reynard* es un conjunto de poemas escritos en francés y traducidos al holandés, inglés y alemán datados entre los siglos XII y XIII que parodian la épica y la novela cortés. Estos poemas están ambientados en una sociedad animal que imita a la humana, y su principal protagonista es Renart o Reynard, el zorro, una figura traviesa, compleja y polimorfa que se enfrenta a su peor enemigo, el lobo Ysengrin, en numerosas historias. En este texto, el mono juega un papel muy secundario. Es presentado como un tramposo y mentiroso que suele estar de lado de Reynard. De hecho, están emparentados Rukenawe, una mona que es la tía de Reynard, su esposo, Mertyne, un mono que es además secretario del obispo y Cointeriaus, otro simio que es también su primo. Comparten de diversas maneras los triunfos de Reynard, aunque es la tía la que se menciona con más frecuencia. Sin embargo, a pesar de este parentesco, los monos no actúan de forma independiente ni tienen un papel destacado en la mayor parte de las aventuras.
- Hugo de San Víctor, *Sermón inédito*, París, BnF, Ms. Lat. 14934, fol. 82r. (siglo XII)⁹:

“A pesar de que el mono es el animal más vil, sucio y detestable, los clérigos gustan de mantenerlos en sus casas para que aparezca en sus ventanas con el fin de impresionar a la gentuza que pasa por delante de su casa con la gloria de sus posesiones”.
- Jacques de Vitry, *Exempla*, XXV (c. 1200)¹⁰: En este sermón, Jacobo de Vitry identifica a la madre simia y al gemelo que más ama y lleva en brazos con los réprobos

⁶ JANSON, H.W. (1952): p. 40. Para más información sobre este texto ver ZIOLKOWSKI, Jan M. (1993).

⁷ JANSON, H.W. (1952): p. 29. Ver también GILSON, Étienne (1928).

⁸ MORLEY, Henry (ed.) (1889): pp. 59-64. La traducción de 1481 puede consultarse en línea en <http://bestiary.ca/etexts/morley1889/morley%20-%20history%20of%20reynard%20the%20fox.pdf> (acceso 17/5/2012). La obra original en francés también se puede consultar en The Internet Archive: <http://www.archive.org/details/leromanderenart01martgoog> (acceso 18/5/2012).

⁹ Traducción al castellano del texto de JANSON, H.W. (1952): p. 30, a su vez una traducción inglesa del original en latín.

que aman el lujo y la riqueza, y al gemelo más odiado y que cuelga del cuello con el peso de los pecados. Es el peso de estos pecados los que harán que la madre simia sea capturada por los cazadores, los cuales se identifican en este sermón con los demonios que llevan a los réprobos al infierno.

Otros autores que escribieron sobre los simios en la Edad Media fueron Pedro Damiano (siglo XI) y Alexander Neckam (siglos XII-XIII), entre otros. Resulta complejo ofrecer una lista completa de todos los textos que mencionan a los simios, por lo tanto se ha tratado de presentar en esta sección una selección de los más importantes e influyentes que hicieron que el simio aglutinara distintos significados a lo largo de la Edad Media¹¹.

Otras fuentes

La iconografía del simio se nutrió no sólo de las fuentes textuales, sino también de la observación de primera mano de especímenes que empezaron a ser introducidos en Europa Occidental como consecuencia de la apertura de rutas comerciales con el Oriente Próximo¹². En la cuenca del Mediterráneo el simio más común era, y sigue siendo, el mono de Berbería o el macaco de Gibraltar (sin cola). También tenían conocimiento del babuino de Egipto y de los monos con cola africanos como lo son los *cercopithecus* y los guereza abisinos, o los macacos y los colobinos de la India¹³. Muchas de las historias sobre los simios que formaban parte de las fábulas provenían de una tradición oral, aunque en el siglo XII se codificaron todas ellas en manuscritos a lo largo de la Europa Occidental.

Extensión geográfica y cronológica

A diferencia de otros motivos iconográficos, el simio se puede considerar una figura universal en el arte de la Edad Media y, como tal, aparece representado en numerosas obras de la Europa Occidental.¹⁴ A pesar de que muchas de las obras

¹⁰ CRANE, Thomas Frederick (ed.) (1890): p. 9, nº 25. El texto completo en latín se puede descargar del siguiente recurso electrónico de la Universidad de Toronto: <http://archive.org/details/theexempla00vitruoft> (acceso 17/5/2012). El texto en latín es el siguiente: “*Ecce quot monstis hiis diebus ecclesia Dei occupatur, quot sordibus imprimatur, quot fetoribus inficitur ut quocumque te vertas fetorem sentias, sicut dicitur de symia que jacebat intor serophas et, dum ex parte una sentiret fetorem, convertebatur ad aliam et nichilominus intollerabilem fetorem sentiebat. Isti tamen, quia fetidi sunt et in fetoribus nutriti, fetorem suum non sentiunt, immo more porci fetore delectantur et carnales delicias quas diligunt amplectuntur, juxta illud: “Qui nutriti sunt in croceis amplexati sunt stercora,” similes symie que, dum a venatoribus fugatur, fetum quem magis diligit inter brachia stringit et alium post dorsum proicit. Cum autem venatores appropinquant, instante periculo, dilectum quem amplexabatur cogitur proicere, illum autem quem minus diligebat, dum firmiter humeris ejus adjeret, abicere non valet, verum onere pergravata capitur et detinetur. Pari modo predicti reprobi, qui nunc delicias et divitias quas diligunt amplectuntur, peccata post dorsum habentes et illa respicere vel confiteri nolentes, imminente mortis periculo, dum appropinquabunt venatores infernales, delicias quas nunc amplexantur derelinquent, peccatis que post dorsum posuerant ipsos aggravantibus ut a venatoribus et in infernum deducantur.”*

¹¹ Existe una base de datos digital llamada *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*, donde se puede explorar la literatura referente a los *exempla*. Para más información ver <http://gahom.ehess.fr> (acceso 9/5/2012).

¹² JANSON, H.W. (1952): pp. 30-31 y 49. No solo los simios fueron importados, sino que en diversas ocasiones eran acompañados por entrenadores orientales. Un ejemplo que muestra esta práctica se puede observar en un panel en relieve de la catedral de Bayeux (Francia) del siglo XII.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ De hecho, se trata de un motivo extensamente usado en la Antigüedad. Así, destacan por ejemplo los monos azules que se encuentran en el Palacio de Knossos pertenecientes a la cultura minoica, o los monos de los

producidas durante el primer arte cristiano han desaparecido, se han podido identificar dos que probablemente tuvieron un modelo paleocristiano: la ilustración que acompaña al Salmo 77 del Salterio de Stuttgart (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Cod. 23) creado en el Imperio Carolingio en el siglo IX y la pila bautismal realizada por el Maestro Roberto para San Frediano de Lucca (Italia), a finales del siglo XII¹⁵. En ambos casos, el simio aparece como símbolo de la oscuridad del Egipto faraónico. Siguiendo esta línea, en la Puerta de las Platerías en Santiago de Compostela en España (c. 1101-1111) aparece un mono alado que estaría aludiendo al diablo dentro de la escena de las Tentaciones de Cristo. Pero estos no son los únicos ejemplos medievales, el simio aparece también en el *Beato de Saint-Server* (París, BnF, Ms Lat. 8878), procedente de un *scriptorium* francés entre 1050-1070; en los extremos del tapiz de Bayeux, creado probablemente en Inglaterra en el siglo XI, e incluso en unas misericordias de la capilla de San Jorge en el castillo de Windsor en Inglaterra, realizadas en el siglo XV. En estos casos el simio forma parte de las fábulas que se representan en estas obras. También aparece en el dintel de la Puerta de los Leones de la Catedral de Salerno (Italia), datado hacia 1080.

Alrededor del siglo XII se popularizaron los Bestiarios en Francia e Inglaterra y con ellos la imagen de la madre simio junto a sus gemelos perseguidos por el cazador. Esta representación del simio con el cazador también aparece en un capitel de Saint-Michel-de-Cuxa en Rosellón y en otro de la abadía de Mozac en Auvernia (Francia) del siglo XII; unas imágenes que pueden tener interpretaciones moralizantes como la descrita por Jacobo de Vitry (ver la sección “fuentes escritas”).

Las imágenes de los simios agachados y encadenados hacen su aparición por primera vez en capiteles románicos del norte de España, como los de Loarre, la catedral de Jaca, San Quirce de Burgos y Silos o en Saint-Gilles-du-Gard en Francia, todos ellos entre finales del siglo XI y el segundo tercio del siglo XII. Estas figuras suelen interpretarse como símbolos del vicio generalizado, sobre todo asociadas con la usura o la lujuria. Las representaciones de simios encadenados también se han identificado con las figuras de los condenados al infierno. Una escena atípica en la escultura es la del entrenador con ropajes orientales amaestrando un mono, ejemplo que hallamos en un relieve del siglo XII en la catedral de Bayeux. A partir del siglo XIII, la mayor parte de las representaciones de simios aparecen en los márgenes de los manuscritos, especialmente en los salterios, libros de horas y algunas Biblias entre los siglos XIV y XVI en Francia, Inglaterra e Italia. En estos ejemplos los simios aparecen parodiando las acciones humanas, luchando contra pájaros, o mostrando alguna noción folclórica sobre su especie. Se ha postulado que estas escenas marginales, confusas y a veces monstruosas, favorecieron un enfoque más espiritual de los asuntos sagrados¹⁶. Mediante la participación en todo tipo de comportamientos reprobables, obscenos y ridículos destinados a hacer reír, estas imágenes se prestaron a enfatizar el sentido moral del texto al que acompañaban. Se puede concluir, pues, que los simios probablemente fueron representados desde el primer arte cristiano, si bien hasta el siglo XII no parece haber una clara consolidación del tema. Su popularidad llegó hasta el siglo XVI, hallando ejemplos en todo el Occidente Europeo.

mosaicos dedicados a Orfeo en la casa romana de Orfeo en Meknes-El Menzeh, Marruecos, siglo III. Estos son solo dos ejemplos, pero este motivo se encuentra en casi todas las culturas de la cuenca del Mediterráneo.

¹⁵ JANSON, H.W. (1952): 18-19.

¹⁶ Estas ideas aparecen bien representadas en el texto de WIRTH, Jean (2008).

Soportes y técnicas

Los simios aparecen representados en una amplia variedad de soportes y técnicas. Entre los más comunes se encuentra la escultura en piedra o madera, la miniatura y la pintura. También aparecen en la vidriera¹⁷, la tapicería, la orfebrería, y en otras artes suntuarias¹⁸. La gran cantidad de soportes y técnicas en las que fueron representados los evidencian la gran popularidad de este tema iconográfico.

Precedentes, transformaciones y proyección¹⁹

Fue en la Antigüedad Clásica cuando se forjaron algunas de las percepciones más comunes respecto a los simios. Difícilmente fueron los griegos y los romanos capaces de ignorar las características cuasi-humanas de los simios. La explicación más lógica a la que llegaron para aclarar la existencia de los simios era que originalmente estos habían sido seres humanos que no prestaron atención a algún mandamiento divino, y en castigo por su arrogancia fueron degradados hasta el nivel infrahumano²⁰. Sin embargo, la frase que mejor define la actitud clásica respecto a los simios es la del poeta épico Ennio, citado en *De natura deorum*, I, 35, 97, de Cicerón, la cual dice así: “*Simia quam similis turpissima bestia nobis*” (“Los monos son unas bestias feísimas similares a nosotros”)²¹. Como un indigno aspirante a la condición humana, una caricatura grotesca del hombre, el simio se convirtió en el prototipo del embaucador, el adulador, el hipócrita, el cobarde, así como en el prototipo de la fealdad física extrema. En su *Collectanea rerum memorabilium*, Solino trató de describir algunas características del comportamiento de los simios, que serían posteriormente incorporadas a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla y que ya han sido mencionadas en la sección de “fuentes escritas”. Entre las más importantes se encuentra la de la madre simia que da a luz a gemelos y la naturaleza imitativa del simio.

Esta actitud cobró un giro mucho más negativo cuando el simio entró en el discurso de los escritores patrísticos. Conocedores del significado peyorativo de la palabra “simio”, los autores cristianos la usaron para describir a todos los enemigos de Cristo, entre ellos los paganos, apóstatas, herejes e infieles. Sin embargo, la interpretación más perjudicial que pasó a la filosofía cristiana fue la que apareció en el *Fisiólogo*. Este texto afirma que el simio, junto con el asno salvaje, representa al diablo. Las similitudes entre el simio y el diablo se apoyaban en dos ideas, por un lado en la falta de cola del simio, vista como símbolo de su arrogancia²², y por otro lado, por su carácter imitativo, equiparable al

¹⁷ Ver enlace de la página web del Metropolitan Museum of Art (consultada 14/6/2012), para acceder a un ejemplo: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70009926>.

¹⁸ Ver enlace de la página web del Metropolitan Museum of Art (consultada 14/6/2012), para acceder a un ejemplo: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010732>.

¹⁹ Cabe mencionar brevemente que el estudio más completo llevado a cabo hasta el momento sobre el cambio simbólico del simio en la Edad Media es el de Janson, el cual se va a usar como fuente principal en esta sección. JANSON, H.W. (1952): pp. 14-17 y 29-33.

²⁰ *Ibid.*, p. 14. Esta historia también aparece en el folclore de otras regiones siendo un testimonio de la prevalencia general de la actitud clásica sobre los simios. De hecho existe una variante de la historia de Hércules y los Cercopes donde estos últimos, una especie de seres humanos enanos y con cola, fueron transformados en simios por Zeus después de que hubieran engañado a Hércules.

²¹ *Ibid.* Según Janson, esta cita fue repetida constantemente durante la Edad Media.

²² La falta o pérdida de la cola del simio está relacionada con la idea de que todos los animales creados por Dios originalmente tenían cola. Solo el ser humano, al disponer de libre albedrío, puede carecer de ella. Por lo tanto, la falta de cola del simio tenía que ser un castigo divino por querer parecerse a los hombres.

demonio, con su incesante ambición de imitar a Dios llegando a ser conocido como *Simia Dei*²³. Esta conexión entre el simio y el diablo pudo tener su origen en Egipto, tierra que el pueblo hebreo había conocido durante su *cautiverio*, y donde se adoraba, entre otros, a los babuinos. El babuino había sido deificado en la figura de Babi, considerado como uno de los dioses del inframundo. Babi se comía las almas de los injustos después de que estos fueran pesados en la balanza de Maat (verdad/orden), y luego se las llevaba a un lago de fuego, que representaba la destrucción²⁴. Si se tiene en cuenta la conexión entre el babuino, el inframundo y el fuego, no es de extrañar que en las obras cristianas simio y demonio fuesen sinónimos. De hecho, esta fue la opinión predominante de la Iglesia respecto al simio durante toda la Edad Media.

En las artes esta conexión se llevó a cabo en tres obras que pudieron tener como origen un modelo paleocristiano. Por un lado, en el *Salterio de Stuttgart* (siglo IX), siguiendo el Salmo 77, el simio aparece junto a un sátiro representando las fuerzas malévolas de Egipto bloqueando el camino a la salvación de los israelitas. De la misma manera, el simio representa la tierra de la oscuridad en la escena de la hija del faraón y Moisés en la pila bautismal creada por el Maestro Roberto para la iglesia de San Frediano en Lucca (finales del siglo XII). Aunque en ningún otro sitio se va a identificar al demonio con el simio como en la Puerta de las Platerías, donde un simio alado aparece como el mismo demonio en la escena de las Tentaciones de Cristo (c. 1101-1110).

Sin embargo, a principios del siglo XII esta opinión fue cuestionada con la introducción de especímenes vivos de simios en las ciudades medievales como consecuencia de la apertura de rutas comerciales con el Próximo Oriente gracias a las Cruzadas. La equiparación entre el diablo y el simio no solo se vio cuestionada por la presencia física de los simios en Europa, sino que se vio eclipsada a principios de siglo XII por una interpretación mucho más humana de este primate. De acuerdo con esta nueva interpretación, el simio aparece como la imagen del hombre, pero una imagen deformada que representa a este en un estado de degeneración. El simio es la última criatura en la lista de Bernardo Silvestre en su *De Mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus*, representando el último esfuerzo de Dios antes de la creación de Adán. Por lo tanto, el simio se convierte una advertencia: “si nos negamos a aceptar la salvación de Dios y sin justificación nos abandonamos a los pecados de la carne, si dejamos que nuestros impulsos animales se lleven lo mejor de nosotros, entonces habremos descendido al nivel de los simios, humanos en forma, pero ridículos y despreciables en todas nuestras acciones, porque nos habremos separado de la fuente de la sabiduría divina”²⁵. Así la transformación simbólica del mono debió tener distintas causas, entre ellas no sólo la llegada de especímenes reales de simios, sino también el resurgir de la tradición de las fábulas, el renacimiento del conocimiento clásico y el uso de los *exempla* por las órdenes mendicantes.

Las fábulas conocieron un nuevo renacimiento en el siglo XII, inspirándose muchas de ellas en los textos de Esopo. En estas fábulas el mono aparece como un

²³ JANSON, H. W. (1952): p. 14. Janson da una explicación muy exhaustiva de las razones por las cuales el simio y el diablo se asemejan en la literatura cristiana.

²⁴ Esta observación no la hace Janson, sino que la propongo yo.

²⁵ JANSON, H.W. (1952): p. 29. Janson cita a Bernardo Silvestre en su discusión sobre la transformación del significado del simio en el siglo XII.

embaucador²⁶. Existen varios ejemplos de ello. El primero del que se tiene constancia es la imagen del simio pidiendo al león que se convierta en el rey de los animales en los márgenes del Tapiz de Bayeux, en la escena 5 (finales del siglo XI)²⁷. También el Alfa del *Beato de Saint-Server* (siglo XI) contiene un simio y un zorro flanqueando la parte superior de la letra. Asimismo es muy posible que uno de los capiteles de San Martín de Frómista (siglo XII), en que se encuentra un zorro, un pájaro y un mono, esté también relacionado con las fábulas.

Con el renacimiento del conocimiento clásico llegó el *Fisiólogo*, que fue usado como base de los bestiarios medievales aunque ampliando el texto con nuevas observaciones²⁸. La referencia a los simios en estos bestiarios del siglo XII se complementa con un nuevo giro que presenta al simio como el pecador. Obviamente la historia más importante es la de la madre simia que lleva a la cría más amada en brazos y a la despreciada colgando del cuello, los tres perseguidos por cazadores. Esta historia fue la más representada en los bestiarios medievales, como los que se encuentran en el Ms. M. 81, fol. 19v. de la Pierpont Morgan Library y los manuscritos de la British Library Harley 4751, fol. 11r. y Royal 12 F XIII, fol. 17r, entre otros. Esta historia, considerada real, reemplazó la teoría del simio-demonio y cobró una dimensión más simbólica a través de los *exempla*.

Fueron las órdenes mendicantes, con el arranque de la Baja Edad Media, las que empezaron a usar extensamente los *exempla* como parte de sus sermones, es decir enseñanzas moralizantes que tenían como protagonistas a los animales.²⁹ Pronto la historia de la madre simia fue moralizada por uno de los *exempla* de Jacques de Vitry y otros mendicantes: la madre simia era la imagen del pecador con la cría favorita que representaba los placeres del cuerpo o las riquezas, mientras que la cría despreciada aludía en un primer momento a los bienes del alma y después al peso de los pecados, puesto que al final será esta cría la que haga que la madre simia sea atrapada por los cazadores. Los cazadores, a su vez, podían representar simbólicamente o bien al diablo que atrapa al pecador y se lo lleva al infierno, o a la muerte, algo muy acorde con el concepto de *memento mori* de la Edad Media. Más adelante, el simio va acabar representando la lujuria, la usura o el vicio generalizado.

Asimismo, la representación del simio agachado en los ejemplos peninsulares se ha relacionado no sólo con el pensamiento cristiano, sino también con la presencia de alarifes mudéjares.³⁰ En este contexto existe una línea de investigación que relaciona estas figuras de simios con la tradición escatológica musulmana, basada a su vez en las descripciones

²⁶ Ibid., p. 39. De hecho, la razón de esto es doble: no solo los antiguos despreciaban al simio, sino que, cuando medían su inteligencia, esta era tan alta en el mundo animal que en vez de compararla con otros animales la comparaban con la de los seres humanos. Por lo tanto, en vez de ser el animal más inteligente, se convirtió en el más estúpido, al ser juzgado en relación a la norma humana y no a la animal.

²⁷ MUSSET, Lucien (2005): p. 23. Alrededor del año 1800, se numeraron las escenas con tinta en la parte posterior del tapiz. Esta numeración se sigue usando como referencia para identificar las distintas escenas del mismo.

²⁸ Ibid., pp. 31-33. Ver también REBOLD BENTON, Janetta (1992): 89-90. Para más información ver SCHRADER, J.L. (1986) y GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002).

²⁹ MUSSET, Lucien (2005): pp. 33-35. Ver también WHITESELL, Frederick R. (1947) para una discusión sobre el uso de las fábulas en los *exempla*.

³⁰ Ver MONTEIRA ARIAS, Inés (2005): p. 106.

de los *hadices*, tanto en las de los propios condenados como en las del demonio.³¹ Ya fuera por la tradición cristiana o por la musulmana, lo cierto es que la figura del simio agachado y atado con una soga al cuello apareció por primera vez en el norte de España y luego se extendió por el sur de Francia.

Entre los siglos XIII y XIV, el simio parece cobrar un significado adicional como símbolo de estatus social. Prueba de ello es el sermón de Hugo de San Víctor mencionado en la sección de *fuentes escritas*. Es más, debido a la presencia de los simios en las ciudades medievales y sus habilidades miméticas, el simio se incluyó en la miniatura medieval como el imitador por antonomasia de las distintas clases sociales.³² En los márgenes de estos libros también se puede encontrar un nuevo interés por la veracidad física del simio, siendo éste representado de forma naturalista. Esta tendencia continuará en el siglo XV y XVI, donde el simio aparece representado en retratos de damas y caballeros como símbolo de estatus social. Por otra parte, el simio-imitador o satírico con aspecto humano, adquirió una *raison d'être* didáctica y, gracias a ello pudo sobrevivir a la sustitución de los manuscritos iluminados por el libro impreso³³.

Prefiguras y temas afines

El simio no forma parte del sistema tipológico cristiano y por lo tanto no tiene prefiguras ni temas afines.

Selección de obras

- Fábula del simio y el león, borde inferior de la escena 5 del Tapiz de Bayeux, Inglaterra, c. 1070. Bayeux (Francia), Musée de la Tapisserie de Bayeux.
- Alfa con simio y zorro. *Beato de Saint-Server*, ant. 1072. París, BnF, Ms. Lat. 8878, fol. 14r.
- Simio alado en las Tentaciones de Cristo. Tímpano septentrional de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela (España), c. 1101-1111.
- Simio. Capitel de la zorra y el cuervo, San Martín de Frómista (Palencia, España), finales del siglo XI o primer cuarto del siglo XII.
- Simio y adiestrador oriental. Relieve de enjuta de la catedral de Bayeux (Francia), c. 1120.
- Simios en cuclillas con soga al cuello. Capitel del ábside de la iglesia de San Quirce (Burgos, España), primer tercio del siglo XII.

³¹ Ibid., pp. 104-106. Por un lado, Monteiro Arias destaca que podría tratarse de un símbolo de los condenados al estar desnudos y atados o encadenados con una soga al cuello. Por otro lado, la autora también alude a la figura de *Iblis*, la bestia encadenada en el fondo del Infierno que se presenta como contrafigura de Dios.

³² JANSON, H.W. (1952): pp. 163-186. Los simios también aparecen como músicos, en la lucha contra las aves y en la representación de algunas fábulas en los márgenes de los manuscritos iluminados.

³³ De hecho esto también se puede observar en la cantidad de veces que el simio aparece en la cultura popular, como en la historia del simio y el vendedor ambulante. Para más información, ver YOUNG, Bonnie (1968).

- Moisés y la hija del Faraón (simio sentado al lado de la hija). Maestro Roberto, pila bautismal de San Frediano de Lucca (Italia), último cuarto del siglo XII.
- Simios y dromedario. Fachada occidental de Saint-Gilles-du-Gard (Francia), segundo tercio del siglo XII.
- Simios y arquero. *Bestiario Workshop*, ¿Lincoln o York? (Inglaterra), c. 1185. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 18, fol. 19v.
- Simios y cazadores. *Bestiario*, ¿Salisbury? (Inglaterra), segundo cuarto del siglo XIII. Londres, The British Library, Ms. Harley 4751, fol. 11r.
- Simios y cazador. *Bestiario Rochester* (S.E. de Inglaterra), c. 1230. Londres, The British Library, Ms. Royal 12 F XIII, fol. 17r.
- Simios parodiando a la Iglesia. *Salterio*, Gante (Bélgica), c. 1320-1330. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fol. 17v.
- Simios y vendedor ambulante. Vaso de plata y esmalte pintado, Países Bajos meridionales – Borgoña, c. 1424-1450. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 52.50.
- Simios en los tapices de “El Gusto”, “El Tacto”, “El Olfato” y “El Deseo” de la serie de *La Dama y el Unicornio*, Flandes, finales del siglo XV. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny.

Bibliografía

CRANE, Thomas Frederick (ed.) (1890): *The exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*. D. Nutt, Londres. Disponible en línea : <http://archive.org/details/theexempla00vitruoft>

GARCÍA GUAL, Carlos (ed.) (1993): *Las Fábulas de Esopo*. Traducción de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal. Gredos, Madrid.

GILSON, Étienne (1928): “La cosmogonie de Bernard Silvestre”, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, III, pp. 5-24.

GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Eneida, Madrid.

JANSON, H.W. (1952): *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. The Warburg Institute, University of London, Londres.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2005): *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una vía para el estudio de la iconografía en el románico*, número monográfico de *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XIV, nº 27.

MORLEY, Henry (ed.) (1889): *The History of Reynard the Fox. William Caxton's English Translation of 1481*. George Routledge and Sons, Londres.

MUSSET, Lucien (2005): *The Bayeux Tapestry*. Bodyell, Woodbridge.

- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2012): “Iconografía de la escultura románica en la provincia de Soria: las representaciones de simios como caso de estudio”, *Estudios de Medievalismo Hispánico*, año 1, vol. 1, pp. 143-176. Disponible en línea: http://www.ffil.uam.es/master/medievales_hispanicos/downloads/emh1.pdf
- REBOLD BENTON, Janetta (1992): *The Medieval Menagerie: Animals in Art in the Middle Ages*. Abbeville Press, Nueva York.
- SCHRADER, J.L. (1986): “A Medieval Bestiary”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 44, n° 1, pp. 1-55.
- WHITESELL, Frederick R. (1947): “Fables in Medieval *Exempla*”, *The Journal of English and German Philology*, vol. 46, n° 4, pp. 348-366.
- WIRTH, Jean (2008): *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Droz, Ginebra.
- YOUNG, Bonnie (1968): “The Monkeys and the Peddler”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 26, n° 10, pp. 441-454.
- ZIOLKOWSKI, Jan M. (1993): *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry, 750-1150*. University of Pennsylvania, Philadelphia.



▲ Alfa con simio y zorro. *Beato de Saint-Server*, ant. 1072. Paris, BnF, Ms. Lat. 8878, fol. 14r.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8009292&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> [captura 27/3/2013]

► Simio alado en las Tentaciones de Cristo. Tímpano septentrional de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela (España), c. 1101-1111.

[Foto: Fco. de Asís García]

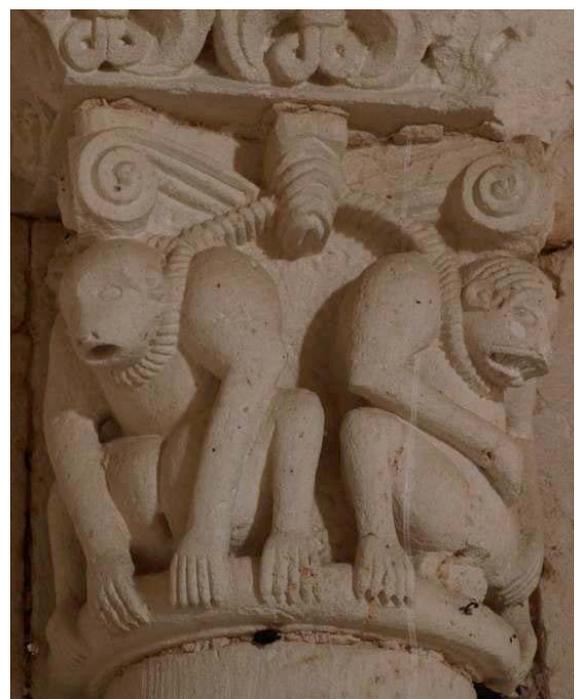


◀ Simio. Capitel de la zorra y el cuervo, San Martín de Frómista (Palencia, España), finales del siglo XI o primer cuarto del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]

► Simios en cuclillas con soga al cuello. Capitel del ábside de la iglesia de San Quirce (Burgos, España), primer tercio del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]





◀ **Simio y adiestrador oriental. Relieve de enjuta de la catedral de Bayeux (Francia), c. 1120.**

http://farm1.staticflickr.com/70/183633791_6dea7e308d_z.jpg
[captura 27/3/2013]

▶ **Moisés y la hija del Faraón (simio sentado al lado de la hija). Maestro Roberto, pila bautismal de San Frediano de Lucca (Italia), último cuarto del siglo XII.**

http://www.duepassinelmiestero.com/_borders/part.jpg
[captura 27/3/2013]



▲ **Simios y dromedario. Fachada occidental de Saint-Gilles-du-Gard (Francia), segundo tercio del siglo XII.**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0e/Saint-Gilles_St-Gilles_Portal_Kamel_122.JPG/800px-Saint-Gilles_St-Gilles_Portal_Kamel_122.JPG[captura 27/3/2013]

▶ **Simios y arquero. Bestiario Workshop, ¿Lincoln o York? (Inglaterra), c. 1185. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 18, fol. 19v.**

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/8/m81.019va.jpg> [captura 27/3/2013]





Simios y cazadores. *Bestiario*, ¿Salisbury? (Inglaterra), segundo cuarto del siglo XIII. Londres, The British Library, Ms. Harley 4751, fol. 11r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cbig/E093/E093636b.jpg>
[captura 27/3/2013]



Simios y cazador. *Bestiario Rochester* (S.E. de Inglaterra), c. 1230. Londres, The British Library, Ms. Royal 12 F XIII, fol. 17r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cbig/E094/E094772a.jpg> [captura 27/3/2013]



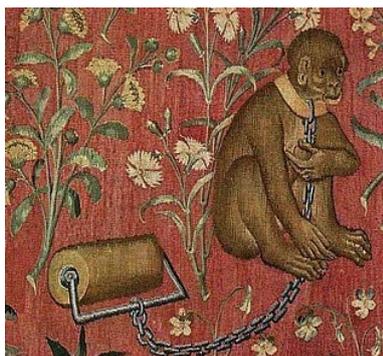
Simios parodiando a la Iglesia. *Salterio*, Gante (Bélgica), c. 1320-1330. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 6, fol. 17v.

<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl-1-1-1-43494-119802?qq=w4s:/what/MS.%20Douce%206;lc:ODLodl-29-29,ODLodl-7-7,ODLodl-6-6,ODLodl-14-14,ODLodl-8-8,ODLodl-23-23,ODLodl-1-1,ODLodl-24-24&mi=28&trs=245> [captura 27/3/2013]



Simios y vendedor ambulante. Vaso de plata y esmalte pintado, Países Bajos meridionales – Borgoña, c. 1424-1450. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 52.50.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/web-large/cdi52-50d1.jpg> [captura 27/3/2013]



Detalles de simios en los tapices de “El Gusto” (izquierda) y “El Tacto” (derecha) de la serie de *La Dama y el Unicornio*, Flandes, finales del siglo XV. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny.

http://2.bp.blogspot.com/_tDgDcmcKMng/TUQmWyEYHgl/AAAAAACJQ/Y1I3tmQ6yMk/s400/singe4.jpg;
<http://www.panoramadelart.com/sites/default/files/dame-a-la-licorne-h.jpg>
[capturas 27/3/2013]



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 Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

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

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, 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., n°, año, pp... (fecha de consulta)