

337

FRAGMENTOS
REVISTA DE ARTE N.º 10

Imágenes
de la Edad Media

MINISTERIO DE CULTURA

Z-327

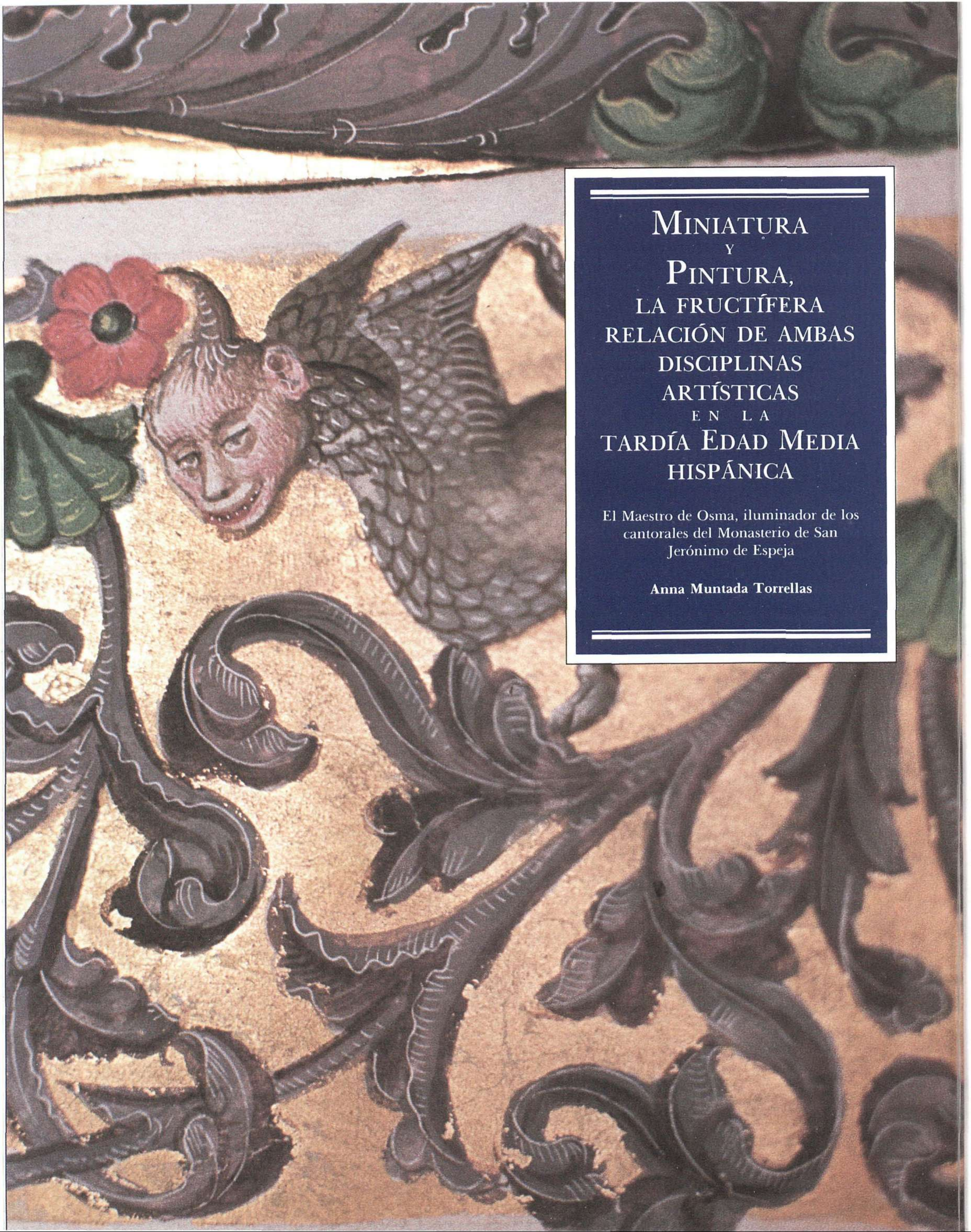
FRAGMENTOS
REVISTA DE ARTE

DIRECTOR: Víctor Nieto Alcaide ■ DIRECTOR EJECUTIVO: Rafael Blázquez Godoy ■ DOCUMENTACIÓN: María Dolores Atero y María del Carmen Yagüe ■ DISEÑO: A. T. ■ FOTOS: Oronoz ■ REDACCIÓN: Gran Vía, 62, 1.º izquierda. 28013-Madrid. Teléfonos 241 98 34 y 241 93 23 ■ EDITA: Ministerio de Cultura. Secretaría Genral Técnica. Plaza del Rey, 1. 28071-Madrid ■ DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIONES: Servicio de Publicaciones. Fernando del Católico, 77. 28015-Madrid ■ IMPRIME: Técnicas Gráficas Forma, S. A. Rufino González, 14. 28037-Madrid ■ ISSN: 0213-1706 ■ Nipo: 301-86-003-9 ■ Depósito Legal: M-22.933-1984 ■ P.V.P.: 500 pesetas.

FRAGMENTOS

REVISTA DE ARTE N.º 10

MINIATURA Y PINTURA, LA FRUCTÍFERA RELACIÓN DE AMBAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS EN LA TARDÍA EDAD MEDIA HISPÁNICA, Anna Muntada Torrellas **4** TRANSFORMACIONES SOCIALES Y DESCOMPOSICIÓN DE LAS FORMAS ARTÍSTICAS DE LA ANTIGUEDAD CLÁSICA, José María Blázquez **24** ARPÍA O SIRENA: UNA INTERROGANTE EN LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA, Isabel Mateo Gómez y Ana Quiñones Costa **38** ICONOGRAFÍA Y CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA: LA IGLESIA DE VENTOSILLA (SEGOVIA), Inés Ruiz Montejo **48** PSICOMAQUIA MEDIEVAL: "EL HOMBRE SALVAJE", Juliana Sánchez Amores **60** LA INDUMENTARIA COMO SÍMBOLO EN LA ICONOGRAFÍA FUNERARIA, Manuel Núñez **73**



MINIATURA
Y
PINTURA,
LA FRUCTÍFERA
RELACIÓN DE AMBAS
DISCIPLINAS
ARTÍSTICAS
EN LA
TARDÍA EDAD MEDIA
HISPÁNICA

El Maestro de Osma, iluminador de los
cantorales del Monasterio de San
Jerónimo de Espeja

Anna Muntada Torrellas



lantear el vínculo que media entre pintura y miniatura, por lo pronto, pudiera parecer una cuestión bastante marginal. Los siglos de la Edad Media y con posterioridad los del Renacimiento ponen en evidencia la fructífera imbricación de tales disciplinas artísticas. Sin ir más lejos, adviértase que la miniatura detenta la vanguardia artística prácticamente a lo largo de toda la Edad Media, determinando, aunque indirectamente, la evolución de la gran pintura al fresco o sobre tabla. La historia del arte, por otro lado, no ignora la figura del pintor que, aunque especialista en tal disciplina artística, lleva a cabo encargos de iluminación y viceversa, del miniaturista que, en ocasiones, ejerce como pintor. Así, no es posible disociar algunos grandes nombres de la pintura de su actividad como iluminadores de libros. Hoy por hoy, y a modo de ejemplo, el nombre de Jan van Eyck parece definitivamente asociado a cierto número de miniaturas pertenecientes a las "Horas de Turín" (1). Según E. Panofsky, cabría interpretar dicho conjunto como una fase preliminar de la producción del artista en la que se hallan ya latentes todas sus futuras aportaciones; "is at once more deeply committed to the past and more prophetic of the future than any other phenomenon in the history of art" (2). Pisanello, Fra Angelico, Giovanni di Paolo, Fouquet, Lorenzo Monaco, Girolamo da Cremona, etc., son algunos de los nombres que cabría reseñar, artistas que alternan sus trabajos al fresco o sobre tabla con la iluminación de libros.

En el ámbito de lo hispano, tampoco faltan quienes ilustren con todo merecimiento el vínculo de ambas disciplinas artísticas. Hacia fines del siglo XIV, en Cataluña, donde el estilo internacional se había introducido imperceptiblemente, se documenta la actividad de Ramón Destorrents, calificado como pintor y también como miniaturista. Mayor renombre alcanza la figura de Rafael Destorrents, célebre iluminador del Misal de Santa Eulalia, que a tenor de la documentación debió de ejecutar también cierto número de pinturas. Bernat Martorell, avanzado ya el siglo XV, personifica la tal vez más feliz y fructífera síntesis de ambos lenguajes artísticos. Poseedor de un excelente oficio, su actividad como miniaturista halla su fiel contrapartida en la gran pintura sobre tabla, ejecutada con sumo cuidado (3).

En la zona levantina, la familia Crespí aglutina toda la actividad miniaturista. Leonardo Crespí, reconocido iluminador, fue asimismo pintor, aunque no demasiado bueno a juzgar por la documentación.

Contrariamente, la situación en los reinos occidentales de la península es más bien precaria. Es necesario atender a fechas más avanzadas, en torno al segundo tercio del siglo XV, para hallar el más válido representante del estilo internacional. En efecto, Nicolás Francés desarrolla su actividad como pintor y miniaturista cuando el sucederse de los tiempos deja presentir ya un nuevo lenguaje; la suya, aunque anacrónica, es una obra notable. Remontándonos a la primera mitad del siglo XV, la personalidad artística de Jorge Inglés, pintor y miniaturista al servicio del marqués de Santillana, señala la progresiva incorporación del lenguaje flamenco.

Otros nombres cabría barajar en esta apresurada relación. Artífices, algunos conocidos —como Ferrer Bassa—, otros ocultos todavía bajo el anonimato de sus peculiares y sugerentes denominaciones; tal es el caso del Maestro de los Cipreses, iluminador de una espléndida serie de corales sevillanos y al parecer también muralista (4).

El hecho de hallar un pintor recibiendo encargos de iluminación de libros —y viceversa— no implica pues novedad alguna en nuestra historia artística. Tal constatación conlleva frecuentemente la incorporación al catálogo del artista de un importante corpus miniado que, habiendo permanecido al abrigo de la luz y de las "temibles restauraciones", se halla perfectamente conservado. Ello comporta, por otro lado, una precisa y atenta reflexión en lo que al juego de influencias e interdependencias se refiere. A lo largo de estos siglos de historia, la relación miniatura-pintura sufre importantes modificaciones. En un principio la

miniatura asume un papel eminentemente protagonista; tal vez por su menor envergadura, se convierte en un sugerente campo de experiencias de ideas y formas nuevas, proporcionando a los pintores modelos y referencias. En este sentido, adviértase que el denominado estilo internacional podría considerarse creado, e incluso llevado a su mayor perfección, por los miniaturistas. Hacia fines del siglo XV, sin embargo, coincidiendo con la plena aceptación y difusión del arte flamenco en Europa, se asiste a la inversión de los términos que habían regido hasta el momento; el arte de la iluminación pierde sus prerrogativas y se ciñe a los dictámenes de los pintores sobre tabla —cuando no de arquitectos y escultores—. Contribuyen a debilitarlo, aún más si cabe, la aparición de la imprenta y con ella la difusión del grabado xilográfico. No obstante, la producción miniada de esta segunda mitad del siglo sigue siendo numerosa; consiste principalmente en obras que no requieren una reproducción en serie —tales como documentos administrativos y heráldicos— y códices que por sus especiales dimensiones la imprenta no puede abarcar —a saber, los libros de coro—.

LIBROS DE CORO DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE ESPEJA

Aunque no figuren siquiera en su catálogo, el archivo de la Catedral de Burgo de Osma guarda una notable serie de libros de coro (5). Según Taracena y Tudela (6) son exactamente cincuenta y nueve los ejemplares que custodia la catedral; códices que la hasta hoy muy escueta bibliografía, ateniéndose a la simple tradición oral, ha considerado provenientes del monasterio jerónimo de Espeja. El monasterio, recordémoslo, se asentaba en las vecindades del Burgo de Osma, en una zona conocida por sus canteras de mármol jaspeado. Hoy en día las ruinas del que fuera un próspero monasterio —al igual que lo fueron la mayor parte de las comunidades jerónimas de la época— testimonian el secular florecer de una institución que se vio repentinamente truncada por el decreto de Desamortización (7). Relativamente próximo al Burgo de Osma, el monasterio mantuvo desde su misma fundación estrechas relaciones con la catedral (8).

Careciendo de toda documentación al respecto, el escudo que figura en uno de los códices iluminados de la presente serie (Cód. A, fl. LXXXV/8 3r), nos proporciona el punto de partida para emprender una exhaustiva investigación a fin de ratificar la procedencia y cronología de los corales. Timbrado con capelo rojo y guarnecido con borlas y cordones, el escudo alude sin duda a la figura de un cardenal. Pero en la obra de Alonso Chacón *Vitae et Gestae Summorum Pontificum* (Roma, 1601), en la que se reseñan las armas de “todos” los papas y cardenales, no figura ningún español —pues el escudo indudablemente lo es— con estas o siquiera parecidas armas. El escudo tampoco corresponde con certeza a ninguno de los cardenales que rigieron la sede de Osma en el intervalo de tiempo que abarca las últimas décadas del siglo XV y los comienzos del XVI: Mendoza, Galeoto, Tavera, Loaisa.

Desde el inicio de nuestra investigación, por otro lado, destacaba, con casi un siglo de antelación, la figura del cardenal Pedro Fernández de Frías, prelado de la Diócesis de Osma y fundador del convento de San Jerónimo de Espeja (1401). Natural de la villa de Frías, “sugeto más digno de estimación por su sagacidad y persona, que por su nacimiento”, el cardenal don Pedro Fernández de Frías había sido partícipe activo en los acontecimientos políticos y en las intrigas palaciegas de su época. Contemporáneo del cardenal, Fernán Pérez de Guzmán en sus célebres *Generaciones y semblanzas* (9) perfila, con cierta mordacidad incluso, el retrato de don Pedro Fernández de Frías, no como eclesiástico, sino más bien como hombre, relatando paralelamente los hechos de los que éste fue protagonista. Juan Loperráez Corvalán (10), célebre historiador de la Diócesis de Osma, dedica íntegramente el párrafo XXXV del tomo I de su *Descripción histórica del Obispado de Osma* a la personalidad y vida del cardenal Pedro Fernández de Frías.

Y falleció por último en Florencia el año de mil quatrocientos veinte y cinco á nueve de Septiembre. Fue sepultado en Santa María de los Angeles, Iglesia de la misma ciudad: trasladaron su

cuerpo, según lo dexó dispuesto, á la Catedral de Burgos, cinco años después de su muerte, á la qual donó viviendo todos los ornamentos y tesoros de su capilla, y yace en dicha Catedral á las espaldas del altar Mayor en un sepulcro muy decente donde se ven los escudos de sus armas, que son cinco castillos, y seis perros o lobos por orla y el epitafio siguiente:

Aspice quam fragilis vita mortalium sit.
 Qui pedibus hic teritur Cardinalis Hispaniae fuit.
 Monasterium de Espeja fundavit.
 Obiit Florentiae anno MCCCCXXV (11).

Sorprendentemente y a despecho del desfase cronológico que ello implica, las armas descritas por Loperráez se corresponden exactamente con las del escudo que aparece en el fol. LXXXV/8 3r del Códice A de la presente serie de cántorales.

Mientras la cronología del cardenal Pedro Fernández de Frías no va más allá de 1425, año de su muerte en el exilio, los contenidos estéticos y estilísticos del cantoral iluminado, nos remiten al umbral del siglo XVI, así como la particular forma del escudo —con tres picos en su línea superior—, de origen italiano y desconocida en la península en fechas anteriores a fines del siglo XV (12).

Cantoral n.º 1, fol. 114 v. Burgo de Osma. Catedral.



Cantoral n.º 2, fol 91 v. Burgo de Osma. Catedral.



Por otro lado, la frecuente presencia en la decoración de los corales del “leo mansuetus” y el capelo cardenalicio, atributos de San Jerónimo, así como la inclusión del rezo dedicado a la beata Paula (Cód. C, fols. 81 al 96) —santa patronímica junto a San Jerónimo de la orden homónima—, nos permiten asegurar la vinculación de los códices a una comunidad jerónima.

Todo ello nos permite concluir que los libros de coro proceden efectivamente del monasterio jerónimo de Espeja. La incorporación de las armas del cardenal presidiendo la iluminación del folio obedecería a la

voluntad de tributar un público homenaje a la memoria de su fundador, hecho bastante usual en el contexto de la época. El epitafio que según Loperráez figuraba sobre el sepulcro del cardenal, alude sin duda a esta sutil correspondencia, mezcla de orgullo y reconocimiento, que debió de mediar entre el hombre —que “sucumbe”— y la institución —que “permanece”—.

No dexó ni vna Missa de obligación, agora fuesse olvidado o que se fió, como otros muchos de los religiosos, y lo dexó a su aluedrio. No se engañó, si fue este su pensamiento, porque ordenaron en su Conuento, reconociendo lo mucho que auia hecho por la casa, que se le dixesen cada año mucho numero de Missas (que nunca el pidiera tantas) y sus memorias y oficios cantados con la mayor solemnidad que pueden y como esta Religion sabe (13).

¿Cuál mayor solemnidad sino la evocación de su memoria al entonar el canto del oficio divino? Espléndidamente iluminados, los códices A, B, C, D, E, F y G procedentes del monasterio de San Jerónimo de Espeja conforman un primer catálogo, diferenciado y parcial, que se ha establecido para los libros de coro iluminados que conserva la Catedral de Burgo de Osma (14).

La cronología de los códices abarcaría la primera década del siglo XVI, sin excluir la posibilidad de que dicho intervalo de tiempo se adelantase al 1490.

Aunque vinculadas por una estética común, diversas son las manos que colaboran en la iluminación de los corales.



Cantoral n.º 1, fol. 25 r. Burgo de Osma. Catedral.

Para los códices A y B se individualiza la personalidad de un único artífice. Miniaturista un tanto convencional en sus planteamientos decorativos e iconográficos, sobresale en cambio por su extraordinaria habilidad, perfección y dominio de la técnica, por el virtuosismo de una ejecución que conjuga admirablemente la brillantez del oro y la intensidad del colorido.

En lo que concierne a la iluminación de los demás códices, C, D, E, F y G, se advierte la colaboración de diversas manos, que se diferencian básicamente por el nivel cualitativo.

Maestros, en cierto modo secundarios, se encargan de ejecutar alguna que otra inicial con historia y la mayor parte de las iniciales decoradas. Podría hablarse de un único estilo, o tal vez mejor de un único taller; se evidencian tan sólo pequeñas divergencias a nivel de ejecución y de calidad técnica. Dicho estilo se caracterizaría por el predominio del oro, el empleo de los azules y rosas góticos, un naturalismo ingenuo, etc., y especialmente la proliferación de motivos entrelazados.

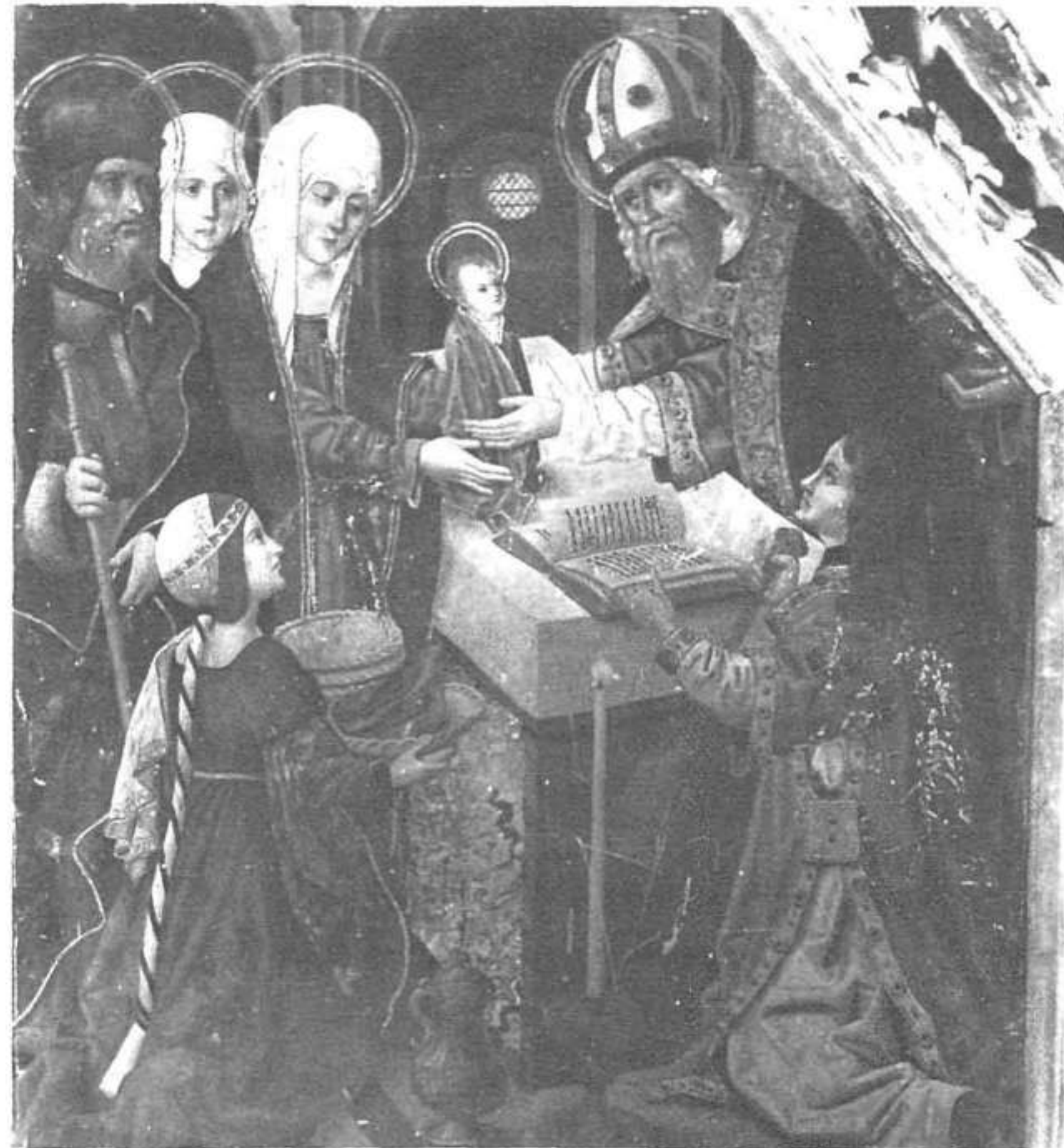
Coincidiendo, en cambio, con la mayor parte de las iniciales historiadas, sobresale una personalidad excepcional que cabría calificar más bien como pintor que como miniaturista. Sus iniciales nos brindan

pequeñas obras pictóricas, caracterizadas por una serena y reposada actitud ante la vida y una consciente, aunque intuitiva, comprensión del espacio... miniaturas que renuncian a sus propias "limitaciones" para asumir incluso la noción de monumentalidad.

Nuestro estudio se centra precisamente en este grupo, el más atractivo de las viñetas de estos corales. Nos descubren un artista de gran interés y a su vez nos permiten poner en relieve una nueva y desconocida faceta de la personalidad artística del Maestro de Osma: su actividad como miniaturista.



Retablo de la Virgen del Maestro de Osma. Burgo de Osma (Soria). Catedral.



Retablo de la Virgen del Maestro de Osma. Burgo de Osma (Soria). Catedral.

MINIATURAS DEL MAESTRO DE OSMA

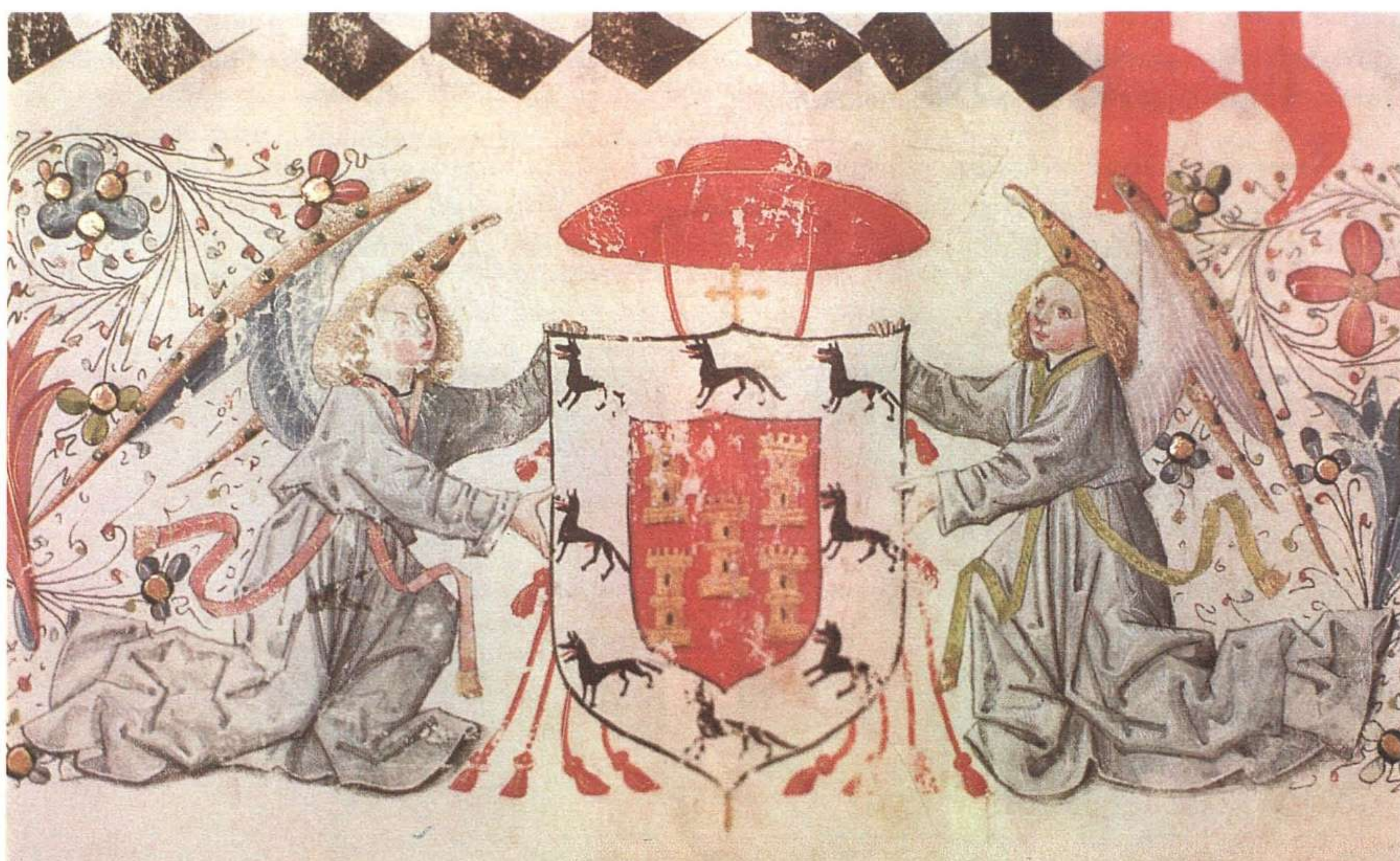
La aportación más interesante de este conjunto de miniaturas radica en la multiplicidad de escenas que se desarrollan en el interior de las iniciales. La iluminación del folio, sin embargo, se concibe como una unidad formal que engloba orla e inicial.

Motivos vegetales diversos —acantiformes, lobulados, lanceolados, etc.— construyen el ductus de la letra, sumamente sencillo que incorpora, en ocasiones, elementos con un lejano carácter arquitectónico. Azules, rosas, carmíneos y grises se alternan con la brillantez del rectángulo dorado que circunscribe el ductus de la inicial; frente al indudable protagonismo de la escena que se desarrolla en su interior, todo ello no es más que un simple, y a la vez digno, instrumento de encuadre.

Al tratarse de libros de coro, las iniciales —al igual que las orlas— adquieren dimensiones considerables que oscilan entre los 250 y 260 mm. por 245 y 260 mm., tendiendo al cuadrado, aunque sin alcanzar en ningún caso la figura geométrica perfecta.

Siempre en relación con el texto litúrgico, las iniciales señalan el inicio de antífonas y responsorios.

A continuación se relacionan, según aparecen en los libros, las miniaturas ejecutadas por el Maestro de Osma.



Cantoral n.º 5, fol. LXXXV r. Burgo de Osma. Catedral.

La Presentación de Jesús en el Templo y la Purificación de María, representaciones que el arte cristiano había confundido en más de una ocasión, se integran aquí en una única escena (Cód. C, fol. 25r). El miniaturista, por otro lado, enfatiza el momento en que Simeón recibe el Niño de manos de su Madre, un tercer nivel de lectura se incorpora así a la iluminación. Compositivamente, la escena no implica un número preciso, ni tampoco una exacta disposición de las figuras; por lo general, María se aproxima desde la izquierda, Simeón avanza a su encuentro desde la derecha cubriendo sus manos con un paño blanco, símbolo oriental de veneración. En la presente iluminación, nótese que Simeón asume a un mismo tiempo la personalidad de Sumo Sacerdote (15): hombre ya anciano viste los indumentos litúrgicos y lleva, asimismo, el nimbo con que la tradición dignifica el personaje bíblico. Las figuras ostentan contornos simples, formas plásticas y amplias, se mueven con naturalidad, imponiéndose al espacio que les ha sido conferido. Junto a la Virgen, San José, y detrás, la profetisa Ana..., todo ello plasmado con manifiesta voluntad naturalista, a la vez que íntima y recogida, no extraña a las corrientes costumbristas y realistas provenientes del norte europeo (16). Iconografía y composición obedecen pues a los dictámenes usuales y más tradicionales.

Conviene detenerse en la tal vez sorprendente presencia de los dos personajes que se arrodillan en primer término. Si bien no son totalmente extraños a la iconografía del tema (17), pueden considerarse inusuales. Mecenas y donantes se arrodillan de tal guisa en las puertas de los retablos góticos. Dichas figuras cobran una inesperada relevancia en la presente iluminación. En efecto, al margen de similares términos compositivos y demás apreciaciones a nivel de estilo, esta particular disposición se repite con significativa inmediatez en la tabla de la Presentación de Jesús que el Maestro de Osma pinta para el Retablo de San Ildefonso (Catedral de Burgo de Osma). Los contenidos estilísticos de la iluminación revelan que el arte de la miniatura ha alcanzado ya un carácter plenamente pictórico.

Sobre el margen lateral izquierdo, completa la iluminación del fol. 25r el trazado de una orla (640 x 48 mm.). A pesar del aparente desconcierto, el friso observa una regular ordenación; tallos, flores y acantos se articulan en torno al ritmo sinuoso de una línea ondulada. La hoja de acanto cobra un especial protagonismo; los juegos caligráficos que habían caracterizado los márgenes de los manuscritos flamencos han sido relegados y reducidos a simples "comas"; persiste todavía, aunque minimizado, el empleo de flores trilobuladas. Estos elementos configuran el receptáculo de un universo jovial y burlesco, habitado por putti y animales reales y fantásticos.

Al finalizar el siglo XV, la escena de la Anunciación (Cód. C, fol. 114v) se traduce en la simple recreación de un mundo humano; todos y cada uno de los objetos se convierten en alusiones a trascendentes realidades. La cama dispuesta al fondo de la estancia contigua es la evocación de una alegoría que se remonta al siglo XII (18). Dicha presencia se remite simultáneamente a una tradición que se había generalizado al norte de los Alpes (fines del siglo XV), representando a la Virgen en el interior de su habitación (19). Es obvio que nos hallamos ante la interpretación de un característico interior flamenco de clase media (20).

El trazo central de la letra inicial, una M, sirve como eje de simetría de una escena que la "iconografía italiana" de la Anunciación había sistematizado de modo muy similar: la Virgen y el ángel mensajero, enfrentados, bajo una doble arcada y en vanos contiguos (21). Tal disposición perdurará hasta fines del siglo XV, simbolizando la pervivencia de una convención en representaciones que, por lo demás, permanecen fieles a la realidad. Spinello Aretino y Antonello da Messina (22) ponen a nuestro alcance sendas anunciaciones que constituyen muy acertados términos de comparación; la obra de este último, sorprendentemente próxima a los criterios compositivos y estilísticos de nuestra iluminación, es un fiel y raro exponente de lo que cabría denominar una producción italiana con influencias nórdicas.

En el ámbito de lo hispano, los paralelos estilísticos de la iluminación se remiten de nuevo al Maestro de Osma. El anónimo maestro aborda en otras dos ocasiones el tema de la Anunciación; concretamente en el retablo, dedicado a la Virgen, de Curiel del Duero (Museo Arqueológico de Valladolid) y en uno de los laterales del Retablo de San Ildefonso (Catedral de Burgo de Osma). Es evidente que, salvo puntuales modificaciones, los criterios compositivos son comunes a todas las escenas; dichos planteamientos se han adecuado a las necesidades de un espacio estrictamente cúbico y siempre central. La arcada, que en la iluminación se abría sobre la pared del fondo dejando entrever la habitación y el curiel presidía la escena misma, se convierte en amplio ventanal con arco de medio punto (Anunciación del Retablo de San Ildefonso); de modo similar, el tondo que figuraba en las dos primeras representaciones se ha metamorfoseado en mandorla mística en torno a Dios Padre. Las semejanzas entre tales obras pueden ratificarse incluso a niveles morellianos: la expresión de los personajes, la indumentaria, forma y disposición de las alas del ángel, la efigie de Dios Padre... Adviértase también la similitud de convenciones que se aplican a la esquematización de la escritura de los manuscritos que aparecen tanto en la iluminación como en la gran pintura sobre tabla.

Prodigioso alarde de orfebrería, ostentación y opulencia, el friso que corona la iluminación del folio 114v (640 x 48 mm.) participa del miniaturístico y a la vez monumental desarrollo de la hoja de acanto italiana. Tallos, acantos y singulares cálices —habitados por dragones alados o torsos humanos— se articulan en torno a una línea de círculos tangentes. El oro y verde de los tallos se alterna al azul y rosa de los acantos en un universo en miniatura servido por una ejecución precisa y correcta.

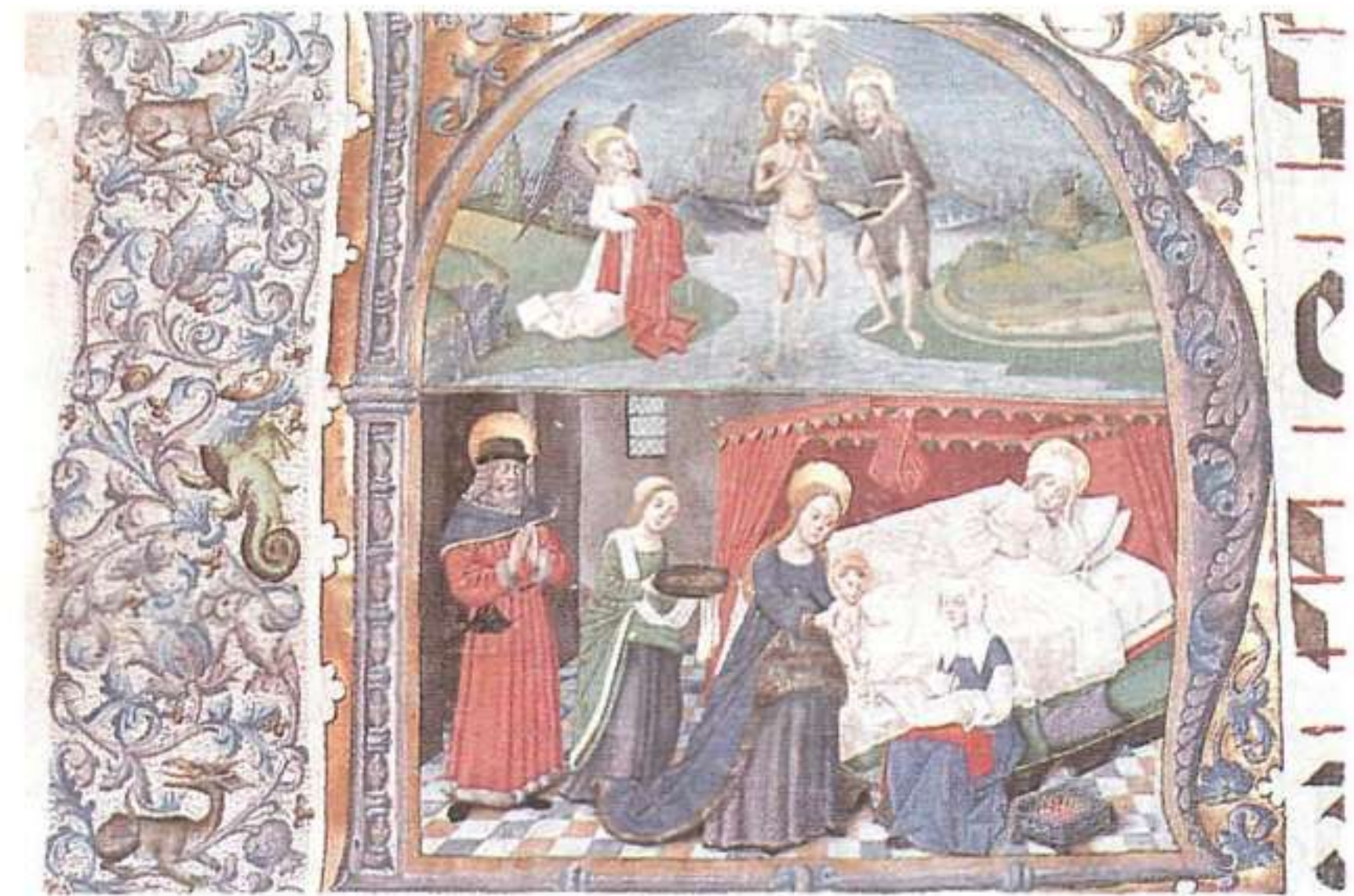
En la parte inferior de la orla, dos amocillos se enzarzan en una lucha a palos (23); el motivo, simulacro tal vez de los juegos callejeros, fue particularmente frecuente en la decoración profana.

El tema del personaje que surge del cáliz de una flor merece también un comentario aparte. El motivo decorativo, cuya presencia se constataba ya en la orla del folio 25r de este mismo códice, es bastante

frecuente en los frisos ornamentales y viñetas de la época (24). Más que plantear los posibles orígenes y filiaciones, nos interesa evidenciar la sorprendente proximidad estructural de esta orla frente a la definitiva sistematización que asumirá el tema del Arbol de Jessé. Compárese, por ejemplo, con uno de los grabados xilográficos del anónimo *Missale Romanum*, impreso en Zaragoza por el taller de Coci en 1548 (25).

...y brotará un retoño del tronco de Jessé, y una flor se abrirá en la cumbre del tallo, y sobre ella reposará el espíritu del Señor.

(Isaías 11, 1-2)



Cantoral n.º 1, fol. 114 v.
 Cantoral n.º 3, fol. 20 v.
 Cantoral n.º 2, fol. 40 v.
 Cantoral n.º 7, fol. 69 v.
 Cantoral n.º 4, fol. 85 v.
 Burgo de Osma. Catedral.

Los versos de Isaías nos parecen lo suficientemente sugerentes como para determinar la futura concreción plástica del tema. La tardía Edad Media, llevada por un nuevo afán naturalista, determinará un último desarrollo del motivo simbólico: la función decorativa de las ramas cobrará una indiscutible

preeminencia frente a la expresión del dogma (26). Adviértase que dicho planteamiento decorativo se utiliza tan sólo junto a escenas directamente vinculadas a la figura de la Virgen: la Anunciación a María y su Natividad.

Las iniciales iluminadas de los folios 40v y 23v del Códice D nos proporcionan sendas interpretaciones de una única secuencia, la Natividad de María. El Maestro de Osma (Cód. D, fol. 40v) concibe la escena según los criterios más tradicionales; el segundo miniaturista (Cód. D, fol. 23v) imagina, en cambio, a la madre sentada, amamantando a María bajo la atenta mirada de San Joaquín. Esta duplicidad tal vez se deba a una coincidencia fortuita, motivada por alguno de los múltiples añadidos y recortes que el libro —tal como revela el análisis codicológico— ha sufrido a lo largo de los siglos, sin ir más lejos la misma iluminación del folio 91 de este Códice D es un fragmento recortado y ensamblado. Otras consideraciones nos remitirían a la tendencia general de esta tardía Edad Media: potenciar y fomentar el culto a la Virgen y a los santos, dado que, como humanos, son medios e instrumentos para alcanzar la comprensión de Dios. De todos modos, y al margen de cualquier otra hipotética especulación, adviértase que al menos cinco, de las ocho miniaturas que configuran la presente relación, se hallan directa o indirectamente vinculadas a María. Esta nueva concepción se conjuga a la sensibilidad misma de la época, ávida de realidad, atenta al espectáculo de la vida. Todo ello se traduce en la recreación de un convencional interior burgués: muebles, cortinajes, brocados, vestidos..., plasmados con detenimiento, atendiendo al gusto por el detalle y a todos los demás presupuestos estéticos que rigieron para la miniatura flamenca “du siecle d’or”.

La atenta observación del ductus de la inicial, marco adecuado y de correcta factura, nos permite descubrir elementos que tal vez pasarían desapercibidos y que cobran, sin embargo, singular relevancia. Se trata de un diminuto y simple motivo decorativo —trazos paralelos a los que se intercalan pequeños círculos— que circunscribe el perfil interno de la inicial. Dicho detalle, ciertamente insignificante, aparece también en algunas de las iniciales decoradas e historiadas del Códice B (27). Sobre la enjuta izquierda de la inicial, nótese la presencia de una “cara lunar” (28). Precepto indiscutible de la belleza femenina es según J. Baltrusaitis (29) una aportación más del Oriente a la iconografía gótica. “Una mujer vestida de sol y de luna debajo de sus pies” (*Apocalipsis* 12, 1), las fuentes bíblicas una vez más recogerán el bagaje de la tradición pagana para integrarlo al legado de la Iglesia cristiana. Otros elementos de carácter simbólico se integran a la escena: el perro, vigilante y fiel, es el símbolo de la fidelidad en el matrimonio; la amapola, cuya significación primera es la fertilidad, por su color rojo sangre y su sugestión de sueño y muerte alude



Cantoral n.º 3, fol. 20 v. Burgo de Osma. Catedral.



Cantoral n.º 3, fol. 20 v. Burgo de Osma. Catedral.

también a la Pasión de Cristo; el pequeño arbusto, al igual que los demás, se remite a las virtudes de la Virgen.

Como ya se ha dicho, la iluminación del fol. 91v de este Códice D consiste en un fragmento recortado; la inicial iluminada, una E, no se corresponde efectivamente con el texto que preside. La escena ilustra uno



Cantoral n.º 2, fol. 40 v. Burgo de Osma. Catedral.

de los episodios de la vida de San Jerónimo que ha gozado de mayor fortuna: la aparición del “leo mansuetus” (30). El contexto arquitectónico de la escena está expresado con detenimiento y propiedad, si bien con actitud más bien distante. La sensibilidad hacia el paisaje que presidía algunas de las historias del miniaturista, se ha trocado aquí en fría y calculada racionalidad. La observación detenida nos permite apreciar, no obstante, los distintos contenidos formales que caracterizan la producción del miniaturista; nótese la particular recreación de los paños (mediante toques dorados a pluma), la tipología de los rostros (cara ovalada, ojos saltones, mirada ausente, etc.), la expresión, particularmente serena, de los distintos personajes (aunque la actitud y gesticulación de sus cuerpos ponga de manifiesto el temor y asombro que les invade). La iluminación no presenta variantes importantes respecto a la usual puesta en escena de la época.

“In festo Beatissimi Patris *nostr*i —el subrayado es nuestro— Hieronymi”; así reza la rúbrica que preside este folio 91v. Tales palabras evidencian que el libro debió servir a una comunidad jerónima, y presumiblemente, al Monasterio de San Jerónimo de Espeja.

Como se verá, la orla (605 x 55 mm.) que corona la iluminación del folio 91v presenta notables analogías con sendas orlas de los códices E y F.

De la mano del Maestro de Osma se representa asimismo a la Virgen como Reina de Todos los Santos (Cód. E, fol. 20v). En lo que a la iconografía se refiere, se integran en la escena la usual representación de Todos los Santos y la imagen de la Coronación de la Virgen (31), vinculada a la tipología de María Reina (32).

La sistematización de la escena obedece a los criterios iconográficos habituales; el miniaturista materializa en imágenes el concepto de iglesia —María— flanqueada por sus pilares —San Pedro y San



Cantoral n.º 7, fol. 57 r. Burgo de Osma. Catedral.

Pablo—. Nótese que Santa Catalina no ostenta corona; de igual modo adviértase la presencia de dos figuras femeninas sin nimbo. Cabe insistir también en un detalle que pasaría fácilmente desapercibido: dos de los personajes ostenta el nombre en sus respectivos nimbos, “S. Paula” y “S. Lorenzo”. El miniaturista les concede pues un trato preferente. La concreta identificación de Santa Paula podría justificarse en tanto que santa patronímica de la orden jerónima; más, ¿a qué causa obedece el poner en evidencia a San Lorenzo? Sabido es que a San Lorenzo, la orden jerónima dedica el más imponente monasterio que construye la España del XVI, más —tal como nos confirma Fr. José de Sigüenza— no es hasta el 1562 que se inicia la fábrica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial... fecha en verdad muy tardía para permitir establecer una relación con la iluminación de este cantoral. Por otro lado, téngase presente que el santo es evocado por bibliotecarios, bibliófilos y libreros como santo patrono, ya que como diácono estaba encargado del cuidado de los libros sagrados.

La imagen trinitaria que preside la escena podría identificarse con la sexta y última de la tipologías individualizadas y ejemplificadas por Germán de Pamplona (33). Al margen de estas consideraciones a nivel iconográfico, adviértase la proximidad de la efigie del Padre Eterno —tocado con la corona cerrada de reyes y emperadores— con su similar representación en la escena de la Anunciación (Cód. C, fol. 114v). Por lo demás, en ninguna inicial más y mejor que en ésta se constata la serena y reposada reiteración de rostros —ovalados, abstraídos—, todos ellos similares, diferenciados apenas por la caracterización inherente a cada personaje (34). Consecuentemente lo que tal vez por los planteamientos mismos de la escena y la aglomeración de las figuras pudiera traducirse en una representación un tanto caótica, aquí se manifiesta como una contenida y reposada recreación de las miríadas celestes.



Cantoral n.º 4, fol. 85 v. Burgo de Osma. Catedral.



Cantoral n.º 1, fol. 25 r. Burgo de Osma. Catedral.

El miniaturista fundamenta su puesta en escena en el poder evocador del oro... luz inmaterial, vinculada a la brillantez de los cielos (35). Fiel a las más diversas convenciones, los términos compositivos de la escena evidencian un carácter retrógrado. El artista no trabaja la escena en profundidad, se limita a las dos dimensiones de la superficie pictórica; ordena sus personajes de modo lineal, escalonándolos. Al parecer el miniaturista se remite literalmente a la sistematización que de la escena hace un grabado fechado en 1499, proveniente de la imprenta de Pablo Hurus en Zaragoza (36). Dicho vínculo cobra una particular relevancia al proporcionarnos —aunque “post quem”— un término cronológico. Frente a la imagen que nos brinda el grabado, el miniaturista no descuida ni tan sólo el marco arcaizante del “chi” gótico; imita incluso las hechuras de la indumentaria de los distintos personajes. Consecuente por el contrario con la sensibilidad de que hace gala a lo largo de toda su obra, el miniaturista dota cada uno de sus personajes de la serena expresión que lo caracteriza, matiz en cambio irreconocible en las figuras del grabado.

Completa la iluminación del folio el trazado de una magnífica orla (650 x 60 mm.). Sobre un brillante fondo dorado, elementos fitomórficos diversos se enlazan y evolucionan formando róleos y sinuosas hojas de acanto... la granada se repite con generosidad y multiplicidad de variantes. La flora se enriquece a expensas de una fauna que ha sido relegada al papel de simple comparsa. Todo ello servido por la búsqueda de un “preciso” y “precioso” naturalismo: sutiles trazos perlinos perfilan la nervadura de las hojas, confiriendo al friso una nueva corporeidad y vitalidad, no exenta de la monumentalidad y opulencia inherentes a una pieza de orfebrería. La preponderancia del oro ya no obedece a una supervivencia del pasado, implica más bien la instrumentalización de renovadores planteamientos ornamentales; el todo se reduce a la necesidad de crear una ilusión: flores y animales, reproducidos incluso a escala natural, se



Cantoral n.º 1, fol. 114 v. Burgo de Osma. Catedral.



Cantoral n.º 5, fol. LXXXV r. Burgo de Osma. Catedral.

destacan en “trompe l’oeil” gracias al hábil empleo de sombras sobre fondos dorados o monocromos. Los seres animados que habitan la orla, por contra, evocan un mundo ya lejano, cuyos paralelos pueden hallarse al finalizar el siglo XIII.

A diferencia de las demás iluminaciones, en la inicial del fol. 106v del Códice F se representan en bandas superpuestas dos distintas escenas: el Bautismo de Cristo y la Natividad de San Juan Bautista.

Al parecer, el tema que motiva tan singular puesta en escena es la armonía entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (37). Considerado como el nexo vivo entre el reino “sub lege” y el reino “sub gratia”, San Juan Bautista se erige como el instrumento de esta pretendida armonía (38).

Invertimos a continuación el orden temporal del relato bíblico, para iniciar nuestro comentario con la secuencia del Bautismo. La iconografía del tema no experimenta cambios sustanciales en esta tardía Edad Media. La imagen de Cristo, adulto y con barba, se remonta a la arcana representación (fines del siglo VI) del Evangelio de Rábula; San Juan Bautista se representa según la tradición, vestido con la piel de camello que recoge en torno a la cintura; junto a la ribera el ángel, con el tradicional y blanco ropón, sostiene la túnica de Cristo. Los rasgos e incluso el carácter de los personajes se remiten una vez más a la producción del Maestro de Osma. El personal matiz de la escena vendrá dado por una renovada sensibilidad frente a la naturaleza y el paisaje: transparencia y concreción en el agua, profundidad y lejanía azulada en el cielo.

Las fuentes para la Natividad del Bautista, al relatar detalladamente el episodio de Zacarías que enmudece por dudar de las palabras del ángel, nos sugieren una justificación acerca del por qué el miniaturista utiliza como segundo término de la comparación el Bautismo de Jesús.

¿Qué significa este silencio de Zacarías sino que hasta la predicación de Cristo se hallaban y como encerradas y ocultas las profecías, mientras que se abren a su advenimiento y se iluminan venido aquél de quien ellas hablan? (39).

El silencio de Zacarías podría ilustrar la primera parte de tal reflexión; el Bautismo, en cuanto inicio de la vida pública de Cristo, se correspondería con la frase conclusiva.

La orla (630 x 66 mm. y 27 x 450 mm.) que completa la iluminación del folio, integra, en una perfecta simbiosis, contenidos ornamentales ya plenamente renacentistas y a la vez monstruos que derivan del más genuino repertorio híbrido de los manuscritos franceses del XIV. Azules, grises y verdes se conjugan en la iluminación de un folio que ostenta una envidiable unidad cromática.

Entre las miniaturas objeto de nuestro interés, únicamente la del Bautismo (Cód. F, fol. 106v) alude a la vida pública de Jesús; el ciclo de la Pasión se halla totalmente excluido, mientras que tan sólo una historia, la de la Ascensión (Cód. G, fol. 57r) evoca la vida gloriosa después de la Resurrección.

La iconografía de la Ascensión, siempre inestable por la misma imprecisión de las fuentes, implica —al igual que en la Asunción de la Virgen— la combinación del tema pagano del rapto y de la apoteosis. La fórmula más usual imagina a Cristo visible de cuerpo entero, de pies; las huellas de sus pies permanecen sobre la roca. La escena se articula en dos planos superpuestos.

La pintura gótica castellana del siglo XV, en una tabla del Maestro de los Luna (colección particular, Barcelona), nos proporciona uno de los paralelos más próximos a la iluminación. Por otro lado, resulta evidente —sobre todo en las figuras de Cristo y de los ángeles— que la ejecución de la escena se debe a la misma mano que identificábamos con el Maestro de Osma.

El cuerpo de la inicial, al igual que el friso (720 x 50 mm. y 65 x 400 mm.) que corona la iluminación del folio, se diferencia notablemente en sus planteamientos decorativos. Desaparecen los elementos vegetales en pos de una imitación en bajorrelieve, cual si se tratara de un pequeño motivo esculpido en el lienzo de una fachada renacentista: hojas de acanto, piñas, aros y anillas se integran para construir lo que poco más tarde se conocerá como “decoración gruesca” (40). Se asiste, consecuentemente, a la pérdida del valor arquitectónico y de aquella corporeidad espacial que la inicial iluminada había conquistado al finalizar el Gótico. El espacio físico de la letra se reduce de nuevo a las dos dimensiones de una sutil y preciosista decoración en bajorrelieve. La orla se articula simétricamente en torno a un motivo principal —candelabros y vasos—, cual si se tratara de una pieza de orfebrería. No estaría de más atribuir un cierto valor triunfalista al motivo del flamero que se multiplica sobre el tramo inferior de la orla, sugiriendo así una concreta relación con la historia que se desarrolla en el campo de la inicial.

Pentecostés se representa en la inicial iluminada del fol. 69v de este mismo Códice G. Escena concebida en función de un protagonismo, el de la Virgen, que el relato bíblico no contempla siquiera como mera presencia. Posiblemente, María personifica la Iglesia. Sorprende más si cabe, la presencia de otras tres mujeres —una de ellas sin nimbo— (41).

Sobre el margen lateral izquierdo, el friso (640 x 65 mm.) se ha servido de un motivo decorativo de eminente significación alegórica: vasos y pavos reales enfrentados.

MAESTRO DE OSMA, MINIATURISTA

Chandler Rathfon Post, en su monumental corpus de la pintura hispánica, definía la anónima personalidad del Maestro de Osma (42). Pintor de transición entre las maneras de la Edad Media y del Renacimiento, evidencia un talento considerable y un gentil encanto. A decir de Camón Aznar y ateniéndonos al conjunto de obras que configuran el catálogo del maestro, es éste uno de los mejores pintores que

pueden encarnar la actividad estética de la península hacia 1500. La suya es todavía una obra gotizante, que no desdeña la incorporación de fondos renacentistas.

Simplificando un tanto, su producción se caracterizaría por una muy personal recreación de los distintos personajes y a la vez —siendo sin duda el aspecto más sobresaliente de su estilo— por un monumental y sereno sentido de la composición (43).

Cual perfecto artesano, formula un repertorio de figuras que evolucionan imperceptiblemente con el transcurrir del tiempo. Repite incansablemente, sin apenas variación, la tipología de rostros por él creada (44); características físicas, monótonamente reiteradas, a las que se suma una constante expresiva: la peculiar sensación de serenidad y placidez que emana de cada uno de sus personajes. Sus figuras, siempre correctas, observan una notable elegancia en las proporciones.

El Maestro de Osma es un excelente narrador. Los medios de que dispone son sencillos. Salvo excepción, sus interiores siguen siendo medievalizantes (45); persisten todavía las maneras flamencas, en el carácter y trato cuidadoso que se confiere a la indumentaria, en el plegado quebradizo de las telas, en la recreación de un interior burgués o en la misma profusión con que emplea el brocado de oro. Por contra, el pintor evidencia una nueva sensibilidad frente a la naturaleza y el paisaje, así como una todavía ingenua preocupación por la captación del espacio.

Todo ello, contrariamente a lo que cabría esperar, se traduce en una obra muy personal que alcanza en ocasiones una elevada, aunque contenida, expresividad.

Hasta aquí el perfil pictórico del Maestro de Osma. En vista de las múltiples afinidades que a nivel de estilo se han ido señalando, cabe considerarlo asimismo artífice del excepcional corpus miniado que los cantorales de Espeja guardan entre sus pergaminos.

Su peculiar tipo femenino emerge en la Virgen de la Anunciación (Cód. C, fol. 114v), así como en la de la Presentación (Cód. C, fol. 25r) o, más adelante, en la que se erige en Reina de Todos los Santos (Cód. E, fol. 20v). Vírgenes, mártires, ángeles, al igual que apóstoles, santos o profetas, son simples matices de un similar y único modelo. Adviértase, asimismo, el clima de reposada y contenida armonía, expectación tal vez, que invade cada uno de los personajes. La analogía con los apóstoles, santos y profetas del Maestro de Osma-pintor, es grande. El Retablo de San Ildefonso, obra clave en la producción del maestro que se conserva en la misma catedral, nos proporciona el más inmediato y adecuado término de comparación. Las equivalencias entre iluminaciones y pinturas son numerosas, aún más si cabe al considerar escenas temáticamente afines, tales como las tablas de la Presentación y Anunciación y las respectivas iniciales del Códice C.

Una a una, las diversas características que se individualizaban ante la obra del pintor, cobran vida en la del miniaturista. Así, constatamos aquella preocupación por el espacio, por la captación del volumen mediante el juego de sombras y matices y el cálculo perspectívico del pavimento (Cód. C, fol. 25r). Se trasluce también el interés por un paisaje, permeabilizado todavía de resonancias nórdicas (Cód. F, fol. 106v). No renuncia siquiera al particular sentido de la composición que había caracterizado su obra pictórica; el artista consigue transformar el espacio físico reducido que, por definición, implica la miniatura, en vital y aéreo, integrando incluso la noción de monumentalidad. En otras palabras, la iluminación del libro renuncia a las prerrogativas que le son exclusivas, para asumir un carácter plenamente pictórico. Asistimos a la progresiva metamorfosis de la miniatura en “pintura en miniatura”; proceso que, en última instancia —lejos de significar un camino de renovación—, determinará el crepúsculo de esta personal disciplina artística.

El arcaísmo que inspira los criterios compositivos e iconográficos de las distintas escenas, se contradice abiertamente con el seguro dominio de la técnica y la brillantez con que se concibe el colorido. Por lo general, los criterios iconográficos que rigen las historias iluminadas se remontan al siglo XIV, siglo que a



Cantoral n.º 3, fol. 20 s. Burgo de Osma. Catedral.

su vez no hace sino recrear los más antiguos ciclos narrativos. Por otro lado, no es posible hablar de un programa coherente, si bien es verdad que la iluminación del Códice A, primer cantoral de la presente serie, parece estar concebida en función de una voluntad conmemorativa.

El miniaturista efectúa un ingente despliegue imaginativo a la hora de trazar los frisos, espléndidos, que coronan la iluminación de los pergaminos. El artífice hace gala de una envidiable capacidad de síntesis; motivos decorativos retrógrados se integran, se adecúan tal vez a las renovadoras propuestas que comporta el incesante devenir de los tiempos. Sus frisos, por otro lado, se benefician de un tratamiento cromático unitario —articulado al de la inicial—, que posibilita una lectura global de la iluminación.

El análisis de las miniaturas y su posterior confrontación estilística con la obra pictórica del Maestro de Osma, evidencia una total homogeneidad de estilo a la vez que incuestionables analogías en lo figurativo y en lo decorativo. Por ello, si bien hasta el momento no se ha delimitado la personalidad artística del Maestro de Osma como miniaturista, consideramos no es posible ignorar tales evidencias.

La iluminación de los cantorales de Espeja nos descubre un artista un tanto ecléctico, en el que se fusionan las fórmulas del norte con ecos provenientes de Italia. Cabría advertir todavía que el equilibrio, en lo que al juego de influencias se refiere, se decanta abiertamente hacia aquel singular gusto por el detalle y demás presupuestos estéticos que rigieron en el norte europeo. Las reminiscencias góticas de su estilo

parecen traducirse, vía la asimilación de renovadoras propuestas, en una segura comprensión de la forma, firme y monumental, en un brillante cromatismo, en la nitidez y profundidad de sus fondos paisajísticos, en clasicismo de sus ropajes o en la rigidez de los plegados, todavía quebrados y agudos, en la solemnidad y monumentalidad de la escena. Tal vez la calificación más apropiada que convendría a la obra del artífice, fuera la de última miniatura gótica y simultáneamente primera renacentista.

Un importante legado artístico se incorpora así al catálogo del pintor, dándose el caso de que, mientras la mayor parte de su producción pictórica se halla visiblemente degradada, las miniaturas de los cantorales, intactas, conservan toda la brillantez y frescura con que fueron concebidas (46).

NOTAS

1 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*. Cambridge, 1953, vol. I, pp. 232-246.

2 E. Panofsky, op. cit., p. 236.

3 Plenamente inmerso en el estilo internacional, Martorell será el artífice de una de sus más espléndidas realizaciones: el San Jorge del Art Institute de Chicago; a este respecto es significativo recordar que se ha especulado sobre la posibilidad de que el modelo compositivo escogido pudiera residir en el Maestro de las Horas Boucicaut.

4 A. Duran i Sanpere, "En Bernat Martorell il·luminador de llibres". Barcelona, 1918 (separata, Butlletí de la biblioteca de Catalunya, 1917). Hoy por hoy es este un artículo plenamente superado.— F. J. Sánchez Cantón, "Maestre Nicolás Francés, Pintor". Archivo Español de Arte y Arqueología, I, 1925, pp. 41-65.— F. J. Sánchez Cantón, "Maestro Jorge Inglés, Pintor y miniaturista del marqués de Santillana". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXV, 1917, pp. 99-105; XXVI, 1918, pp. 27-31.— D. Angulo, "El Maestro de los Cipreses (1434)". Archivo Español de Arte y Arqueología, 1928, pp. 65-96.

5 Es significativo constatar que los libros de coro no constan en el *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma*, publicado por Timoteo Rojo Orcajo en Madrid, 1929. Sorprende aún más esta omisión por el hecho de que en el contexto de la miniatura hispánica de época moderna, el libro de coro juega un papel ciertamente singular; éste es sin duda el reducto último de la miniatura y, a un mismo tiempo, la manifestación por excelencia del arte del minio en el Renacimiento hispánico.

6 B. Taracena; J. Tudela, *Guía de Soria y su provincia*. Soria, 1979 (1928), p. 177.— Algunas publicaciones mencionan sucesivamente la existencia de los corales. J. Domínguez Bordona, *Exposición Códices miniados españoles. Catálogo*. Madrid, 1929, p. 162.— J. Domínguez Bordona, *La miniatura española*. Firenze-Barcelona, 1930, t. II, p. 45.— V. Núñez Marqués, *Guía de la S.I. Catedral de Burgo de Osma y breve historia del Obispado de Osma*. Madrid, 1949, p. 24.— J. Ainaud de Lasarte;

J. Domínguez Bordona, *Miniatura. Grabado. Encuadernación*. Ars Hispaniae, vol. XVIII, Madrid, 1962, p. 212.— J. Arranz Arranz, *El renacimiento Sacro en la Diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma, 1979, pp. 32 y 33.— J. Arranz Arranz, *La Catedral de Burgo de Osma. Guía Turística*. Burgo de Osma, 1981, pp. 107, 135 y 145.

7 En relación con el Monasterio de San Jerónimo de Espeja, véase: Fr. J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Libro primero. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. 8, Madrid, 1907, Cap. XXV. "Prosigue la extensión de la Orden con la fundación de la casa de San Jerónimo de Espeja y la de S. Miguel del Monte, o Morcurera", pp. 122-125.— J. Loperráez Corvalán, *Descripción Histórica del Obispado de Osma*. Madrid, 1788, t. II, pp. 28-31.— N. Rabanal, *Soria. España. Sus monumentos y artes - su naturaleza e historia*. Barcelona, 1889, pp. 361-368.— J. M. López, "El monasterio de Espeja". España y América, 1917, pp. 155-160.— F. J. Sánchez Cantón, "Los sepulcros de Espeja". Archivo Español de Arte y Arqueología, IX, 1933, pp. 117-125.— F. J. Sánchez Cantón, "Los sepulcros de Espeja. Celtiberia, XXVII, 1977, pp. 116-119.— E. García Chico, "El Sepulcro de Don Lope de Avellaneda, en Espeja". Celtiberia, XIII, 1963, pp. 115-121.— F. Zamora Lucas, "La Desamortización en la provincia de Soria, el Monasterio de Espeja desaparecido en nuestros días". Celtiberia, VI, 1956, pp. 19-39.

8 Item compraronse de los frayles de San geronimo una pieza de chamebote colorado y otra blanca y otra amarilla con oro, ocho mill y ochocientos y setenta y cinco maravedies. (*Libro de cuentas hasta el año 1578*, fol. 12r. Archivo de la Catedral de Burgo de Osma).

9 F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, edición crítica a cargo de R. B. Tate. London, 1965, pp. 36 y 37. La inclusión del cardenal en esta serie de treinta y cuatro biografías nos evidencia el sin duda relevante papel que el Cardenal de Frías debió de jugar en los acontecimientos de su época.

10 Op. cit., pp. 315-329.

11 Op. cit., pp. 327 y 328.

Un antiguo historiador de la Catedral de Burgos alude a la demolición de ciertos sepulcros situados detrás del ábside, y cita entre ellos el de "un Pedro Fernández de Frías" (Monge, *Manual del viajero en la Catedral de Burgos*, h. 1843, p. 20). La noticia, aunque tangencial e

indirectamente, nos confirma los datos de la crónica de Loperráez.

12 En opinión del Sr. Menéndez Pidal de Navascúes, a quien agradecemos las indicaciones e interés que nos ha dispensado, G. J. de Osma es quien, a pesar de no ser heraldista, ha estudiado mejor esta cuestión heráldica, en *Azulejos sevillanos del siglo XIII*. Madrid, 1909.

13 Fr. J. de Sigüenza, op. cit., p. 125.

14 A. Muntada Torrellas, *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Burgo de Osma*. Universidad Autónoma de Barcelona, 1984. Tesina de licenciatura dirigida por el Dr. J. Yarza (inédita).

15 No es fácil discernir en qué momento el personaje del Sumo Sacerdote se incorpora a la iconografía del tema. El primer ejemplo documentado corresponde a una obra de Ambrogio Lorenzetti, actualmente en la Galleria degli Uffizi —reproducida por D. C. Shorr—, "The iconographic development of the Presentation in the Temple". *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 17-32, fig. 27; pp. 27-29.

16 Advértase la presencia de una vela sobre el altar; a partir del siglo XIII, es este un detalle característico en las representaciones nórdicas del tema. D. C. Shorr, op. cit., p. 27.

17 Sánchez Cantón, *Los grandes temas del arte cristiano en España*. Serie cristológica, t. I. Nacimiento e Infancia de Cristo. Madrid, 1948, p. 89, cita un retablo del gremio de los carpinteros, hoy en el Museo de Valencia, fechado hacia 1430, en el que aparece la profetisa Ana de rodillas, aunque sin nimbo; halo que, por el contrario, rodea la cabeza de la sirvienta portadora de la cesta y de las candelas (?).

18 En un comentario al Salmo 19, 4-6, Ivo de Chartres, comparaba el sol naciente con el desposado que sale de su habitación. La Virgen de la Anunciación simboliza pues la cámara nupcial del sol, Cristo; la idea de la concepción virginal de María se vincula así a la vieja imagen (Efesios 5) de Cristo como marido o esposo de la Iglesia. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*. London, 1971, vol. I, p. 51.

19 D. M. Robb, "The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries". *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, p. 503.

20 Según D. M. Robb —op. cit., p. 500— no es Flandes quien formula esta tipología; dicho modelo se remite, respectivamente, al pequeño detalle naturalista burgués que se percibe ya en las representaciones francesas del tema, a la particular comprensión del espacio interior que se da en la producción de algunos artistas del norte italiano y, por último, a la influencia de una particular estética y sentimiento provenientes del área germano-neerlandesa. Acerca de la iconografía de la Anunciación, véase también: G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles*. París, 1916, pp. 67-92.

21 D. M. Robb, op. cit., p. 486; figs. 6, 11 y 40.

22 Reproducidas por D. M. Robb, op. cit., figs. 38 y 41.

23 R. van Marle, *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance*. La Haya, 1931, X la vie quotidienne, pp. 66-73.

24 J. Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*. Madrid, 1983, pp. 123; 200-202, remonta el tema del cáliz como receptáculo de seres humanos a las plantas con frutos zoomórficos, tema que a su vez, según él, se remite a la tradición islámica, ornamental y legendaria del "Árbol de la Vida". Más concretamente, en opinión de Baltrusaitis, el motivo de las medias figuras sobre cálices se remonta a lejanos repertorios extremo-orientales.

25 Reproducido por A. Gallego, *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979, p. 83.

26 G. Schiller, op. cit., p. 20.

27 Códice B, folios 5r, 27r y 71r. Además de éste, cabe señalar un sinnúmero de detalles, ya sea en lo decorativo, ya sea en lo historiado; tales paralelos —entre las iluminaciones de los Códices A y B y la producción miniada del Maestro de Osma— deben entenderse a nivel de una sorprendente comunidad de taller.

28 Dicho motivo ya figuraba en las orlas del Códice A (fol. LXXXV 834) y B (fol. 40r).

29 Op. cit., pp. 138 y 139.



Cantoral n.º 5, fol. LXXXV r. Burgo de Osma. Catedral.

30 Santiago de Voragine, *La leyenda dorada*. Madrid, 1982, p. 633.

31 Véase, entre otros, el reciente estudio de P. Verrier, *Le couronnement de la Vierge*. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique. Montreal-París, 1980.

32 M. Lawrence, "Maria Regina". *The Art Bulletin*, VII, 1925, pp. 150-161.

33 G. de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970, pp. 159-173. La sexta y última de las tipologías consiste en la representación de Padre e Hijo sentados en el trono y la Paloma del Espíritu Santo volando entre o sobre el grupo sedente binario; el Padre Eterno suele llevar mitra papal, el Hijo, nimbo crucífero; ambas personas sostienen el globo terráqueo como copartícipes de su creación. Según G. de Pamplona, los primeros ejemplos de dicho

tipo trinitario se remontan, en el arte hispánico, al siglo XVI; puede representarse individualmente o, en ocasiones, acompañando la ceremonia de la Coronación de María.

34 El fragmento de la Predela de Gumiel de Hizan —atribuido al Maestro de Osma— en que se representa a San Juan Bautista y a San Pedro nos proporciona un concreto término de comparación.

35 R. Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*. London, 1968, pp. -120.

36 El grabado figura en un *Breviarium Romanum*, impreso en Zaragoza en 1499, fol. CCLIIIV —reproducido por F. Vindel, *El arte tipográfico en España, el siglo XV*, I. Zaragoza. Madrid, 1949, p. 294— y en un incunable proveniente de Solsona, *Liturgies*, fol. 333b —reproducido por F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. London-New York, 1978, p. 249.

37 E. Male, *L'Art Religieux du XII^e siècle en France: étude sur l'origines de l'iconographie du Moyen Age*. París, 1922, pp. 158-160. I. Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española*. Sillerías de coro. Madrid, 1979, p. 413.

38 San Agustín, *Sermones*, t. VII. Madrid, 1950. Sermon 293. 2 páginas.

39 San Agustín, op. cit., p. 875.

40 J. Fernández Arenas, "La decoración grotesca. Análisis de una forma". *D'Art*, 1979, pp. 5-20.

41 En breves y apresuradas notas, J. Domínguez Bordonada —op. cit., p. — avanzaba el probable vínculo de dicha iluminación con la obra de los miniaturistas de la Biblioteca Piccolomini del Duomo de Siena. Esta es la única referencia que a nivel estilístico se ha ocupado de la iluminación de los corales. Puede hablarse tal vez de una proximidad genérica, de cierto particular italianismo permeabilizado de propuestas nórdicas, más no hallamos ningún indicio concreto que permita ratificar una

tal hipótesis. Italianismo que se materializa en el sentimiento clasicista, o mejor humanista, que impregna la acción, en el correcto y virtuoso empleo del color y en la personal capacidad de construir y articular el cuerpo de la letra, si se tratara de una recia estructura broncea.

42 Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. IX. The beginning of the Renaissance in Castile and Leon. Harvard, 1947. Part II, pp. 669-696.— En publicaciones sucesivas, Angulo Iñíguez, Gudiol Ricart y Camón Aznar también se han ocupado —aunque brevemente— de la personalidad de este artista; más recientemente Díaz Padrón, en sendas notas aparecidas en el Archivo Español de Arte, ha apuntado la existencia de otras pinturas que cabría incorporar al catálogo del pintor.

D. Angulo Iñíguez, *Pintura del Renacimiento*. *Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, 1945, p. 110.— J. Gudiol Ricart, *Pintura Gótica*. *Ars Hispaniae*. Vol. IX. Madrid, 1955, pp. 352 y 355.— J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVI*. *Summa Artis*. Vol. XXIV. Madrid, 1970, p. 227.— M. Díaz Padrón, "Una tabla del Maestro de Burgo de Osma". *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, p. 61.— M. Díaz Padrón, "Nuevas pinturas del Maestro de Osma". *Archivo Español de Arte*, LII, 1979, pp. 343-347.

43 Ch. R. Post, op. cit., p. 673.

44 Contorno ovalado, amplia frente, mofletes coloreados, ojos saltones, mirada extraviada, nariz redondeada en su punta y labios carnosos que se contraen en un extraño rictus, mitad sonrisa, mitad indiferencia y asombro.

45 Ch. R. Post, op. cit., p. 681.

46 Quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Yarza por los consejos y sugerencias en la realización del presente estudio, y muy especialmente al Ilmo. Cabildo de la S. I. Catedral de Burgo de Osma, en la persona del Sr. J. Arranz, Canónigo Archivero y Delégado Diocesano de Arte Sacro, el haberme concedido el permiso, y toda clase de facilidades para consultar y fotografiar los libros de coro que conserva la catedral.



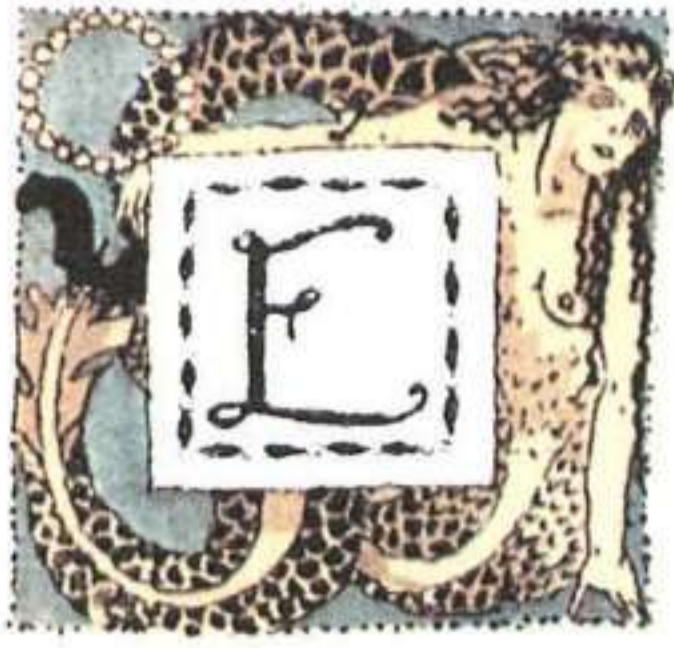
TRANSFORMACIONES
SOCIALES

DESCOMPOSICIÓN

FORMAS ARTÍSTICAS

ANTIGÜEDAD CLÁSICA

José María Blázquez



El arte, como ha escrito uno de los mejores conocedores del arte de toda la Antigüedad, R. Bianchi Bandinelli, profesor de Arqueología Clásica en la Universidad de Roma, es la expresión de una sociedad, la expresión más directa, la más espontánea e incontrollada. El arte de un período histórico determinado es el mejor espejo de todas las corrientes artísticas, religiosas, filosóficas, políticas, sociales, etc., de un pueblo. La transformación o la aparición de nuevas formas artísticas es la prueba más evidente del cambio de una sociedad. Al final de la Antigüedad, en un período que abarca desde finales del siglo IV hasta aproximadamente el siglo VI, las zonas periféricas del Imperio Romano, como Britania, Hispania, N. de Africa, Egipto e Israel, abandonaron poco a poco los cánones artísticos vigentes en esas regiones hasta entonces, heredados del arte de Grecia y de Roma. Ello se debía a que la sociedad que vivía en estas provincias romanas, se encontraba en período de una profunda transformación. Este fenómeno de la mutación de las formas artísticas no está ocasionado por la extensión y triunfo a partir de la legislación de Teodosio, del cristianismo. En varias regiones, donde esta mutación radical de las formas se aprecia bien, como en Britania e Hispania, el cristianismo a finales del siglo IV no tenía ninguna fuerza para influir en la sociedad. Era un fenómeno religioso de una importancia mínima. Este cambio en los gustos artísticos es anterior a las invasiones bárbaras, que en el caso de Hispania llegaron a la Península Ibérica y la asolaron entre los años 409 y 412, cuando suevos, vándalos y alanos, y a continuación los visigodos, arrasaron las provincias hispanas, hasta su definitivo asentamiento.

Esta mutación es anterior, igualmente, al período iconoclasta, fenómeno que se dio fundamentalmente en Bizancio. Para interpretar este fenómeno no sirve el antiguo concepto de decadencia, que hoy día se ha desechado en la investigación de final del Mundo Antiguo por los mejores especialistas, y se ha cambiado por el de metamorfosis de una cultura, término acuñado por Vogt, catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Tubinga, pues, como afirmó J. Caro Baroja hace ya años, una sociedad como la greco-romana de los siglos IV y VI, que produjo figuras como Ambrosio, los Capadocios (Basilio, los Gregorios, Nacianceno y Niseno), y S. Agustín, por no citar más que personajes eclesiásticos, hombres cultísimos muy al tanto de las corrientes filosóficas y de los problemas del momento, con ideas propias en filosofía y religión, no se puede calificar decadente.

Hay que buscar este abandono de las formas artísticas en las transformaciones internas de la sociedad romana del Bajo Imperio. Estas mutaciones comenzaron en gran escala en las regiones periféricas, más en contacto con los bárbaros y más intensamente sometidas a las presiones y a relaciones de todo tipo con los pueblos del otro lado de las fronteras. En este sentido, hace ya muchos años que Altheim, profesor de Historia Antigua de la Universidad libre de Berlín, llamó la atención al mundo culto en un bello libro sobre el fin de la Antigüedad, de la importancia excepcional que en estos siglos del Bajo Imperio tuvieron las culturas limítrofes del Imperio Romano, acelerando un proceso de cambio en la sociedad romana, que en principio obedecía a causas internas introduciendo en la cultura greco-romana una gran cantidad de elementos de todo tipo. \

BRITANIA

El arte de Britania, que ha sido bien estudiado recientemente por J. M. C. Toynbee, se caracterizó, al igual que el de otras provincias del Imperio, en que junto a un arte oficial, que sigue los modelos recibidos del poder central, florece otro procedente de un artesanado indígena, en el que las formas del arte ornamental celta se conservan durante varios siglos, casi intactos, llegándose al final de la Antigüedad a la degeneración de los prototipos artísticos clásicos por un proceso interno.

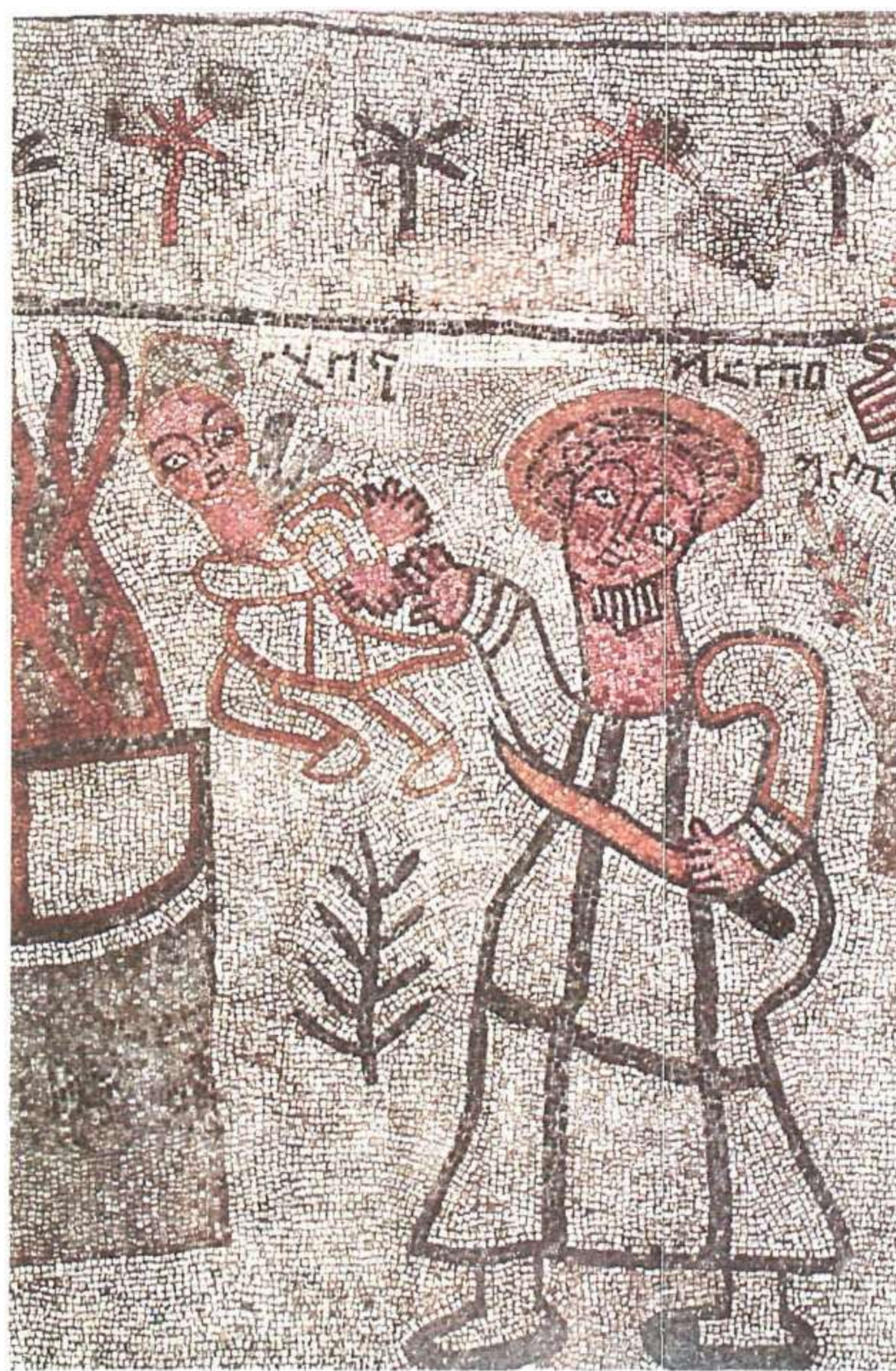
Los ingleses han excavado y dado a conocer gran cantidad de explotaciones agrícolas, llamadas villas. Muchas de ellas son ya del siglo IV. Están decoradas con mosaicos y pinturas, como las de Verulamium, Yorkshire y Durham. Varias de estas villas se encontraban en manos de funcionarios romanos, civiles y militares, pero la mayoría debían estar explotadas por bretones que pertenecerían a la capa más rica de la sociedad indígena, fuertemente romanizada, y que habían desempeñado cargos de importancia en la administración civil y militar romana. Algunas de estas villas, como la de Fishbourne, en el sur, debieron haber sido villas de recreo; otras podían servir de centro religioso, como la de Well, en las proximidades de Ripón, Yorkshire.

A final del siglo IV, la zona residencial de varias villas se abandonó, lo que es indicio claro de que los dueños buscaban protección en las cercanías de la muralla, como sugiere J. Liveridge. Britania se perdió para Roma el año 407, cuando las tierras de la desembocadura del Rin y Bélgica habían caído ya en manos de los francos y de los burgundios. I. Richmond, por el contrario, es de la opinión de que el colapso del sistema de producción de las villas se debe no tanto a la inseguridad del continente, cuanto al hundimiento de los mercados, de los que la agricultura británica dependía. El hecho es que la Britania se aisló del resto del Imperio.

Los gustos y las corrientes artísticas de los dueños de estas villas han quedado bien manifiestos en una serie de mosaicos, fechados a mediados del siglo IV, como en el mosaico de la villa de Low Ham, en las proximidades de Taunton, en Somerset, que representa los amores de Dido y Eneas, celebrados por Virgilio en el libro cuarto de su Eneida. El centro de la composición lo ocupa un octógono con Venus y los Amores, tema que se repite en mosaicos sirios, africanos, de Argelia, de Túnez e hispanos (villa de Fraga). La escena está en estrecha relación artística con mosaicos africanos, como lo confirma nuevamente la composición de Venus acompañada de Dido, de Eneas y de Ascanio. Un elemento indígena se introduce en el mosaico: las tres naves que siguen un modelo claramente nórdico y no mediterráneo. Al final del siglo IV las figuras de Venus, como las dionisiacas y otras mitológicas, estuvieron muy de moda como temas decorativos; baste recordar los numerosos mosaicos africanos, con escenas de Venus y Dionysos, que coinciden en el tiempo con un reverdecimiento

de los cultos paganos por estos años, a pesar de los edictos emanados de Teodosio, el proclamado en Roma en el año 391, y el de Constantinopla, del año siguiente, prohibiendo los cultos paganos.

En este mosaico no se aprecia la transformación de las formas artísticas tradicionales, sino sólo la presencia de elementos indígenas, como el tipo de navío; sí, en otros cuantos, procedentes de Britania, como en uno hallado en Rudston, Yorkshire; también con el tema de Venus, en el medallón central, saliendo del baño, o quizás mejor, naciendo de las olas. Si se acepta esta segunda interpretación que J. M. C. Toynbee



Mosaico con el sacrificio de Isaac. Sinagoga de Beth Alpha.

creo más probable, o incluso con la primera, la ejecución de la escena no tiene nada que ver con las muchas composiciones del mismo tema, que la representan sobre una concha, como las pinturas pompeyanas, o los mosaicos hispanos de Itálica y de Málaga.

Sus cabellos están flotando al viento a la manera de los dioses celtas y todo el cuerpo está ejecutado de una manera infantil y primitiva, con algunas partes del cuerpo, como las caderas y los brazos desproporcionados. La diosa, que como afirma la mencionada autora inglesa, más parece una diosa de la fertilidad celta que una diosa romana, lleva un espejo. A su lado se encuentra de pie un tritón con la cabeza colocada de



Mosaico de Dulcitiu. Tudela. Museo de Navarra.

perfil, ejecutada de una manera ruda, que indica una gran torpeza en la realización. En las esquinas hay colocados, dentro de lunetas, pájaros, y en las centrales, un león, un leopardo, un toro y un ciervo, con dos inscripciones, como *leo flamafer*, *taurus omicida*. Todos los animales están ejecutados de un modo infantil y primitivo. En las concavidades rectangulares van cazadores, que siguen el mismo estilo que el del cuerpo de Venus. Todos están dibujados en negro sin ningún estudio anatómico. Uno lleva una lanza y un segundo una red. En un lado lateral está representado el busto de Mercurio, con el caduceo, entre arbustos estilizados.

Los temas de este mosaico son clásicos, pero el estilo se puede calificar con toda propiedad de *naif*. El artista era con toda probabilidad un artesano indígena conocedor de la mitología clásica, pero ignorante del arte romano. Sin embargo, todo el conjunto no carece de vigor y de originalidad.

J. M. C. Toynbee ha encontrado en las ideas de ultratumba, corrientes en estos años de finales del siglo IV, la inspiración que armoniza las varias escenas. Mercurio es el guía de las almas simbolizadas en dos pájaros. Los cazadores aludirían a los placeres de la caza en la ultratumba, tal como los describe Virgilio en

el libro VI de su Eneida, al narrar el descenso de Eneas a los infiernos para encontrarse con Marcelo, joven desaparecido prematuramente, en el que el emperador Augusto había colocado tantas esperanzas como sucesor suyo. La escena de baño de Venus o de su nacimiento tendría un sentido alegórico de la purificación del alma o de su regeneración después de la muerte. Sin negar esta interpretación alegórica, que puede muy bien responder a las creencias del dueño de la villa, ya que el mundo antiguo estaba totalmente inmerso, en sus más variados aspectos, en la religión, como la esponja en el agua, y a partir de los primeros síntomas de la crisis, a mediados del siglo II, se encontró un contrapeso a la mala situación en las religiones místicas, entre las que hay que colocar al cristianismo, todas las cuales buscaban la salvación del individuo, y cuando la crisis económica y social arreció en la filosofía neoplatónica, filosofía que no se sabe aún con certeza si no es propiamente más bien una religión, cabe aún una segunda interpretación de las escenas del mosaico de Rudston. Se representarían unas escenas mitológicas, Venus y Mercurio, muy del gusto de la tarda Antigüedad, y alusiones a la caza, en los animales y pájaros y en los cazadores, como símbolo de un *status* social determinado, el de los latifundistas; uno de cuyos entretenimientos favoritos en todo el Imperio era precisamente la caza. El dueño de la villa conocía aún bien la mitología traída por los romanos a la isla, pero sus gustos artísticos se habían separado totalmente del arte romano en la representación de las figuras, sin duda por encontrarse ya al margen de las corrientes del Imperio y desligado de Roma, perteneciendo a una sociedad encerrada en sí misma. En estos años del siglo IV las escenas mitológicas son frecuentes en los mosaicos británicos, pero con un arte mucho más flojo, a veces, en el que se había perdido el estudio detallado de la anatomía humana y animal, como lo indican los mosaicos de Leda y el cisne, Europa y el toro, y Orfeo entre los ménades de la villa de Keynsham. No todos los mosaicos británicos son el exponente de un arte popular provincial, en el que las formas artísticas clásicas se han perdido o han degenerado. Otros mosaicos coetáneos están dentro del más puro arte romano; baste recordar el busto de Venus de Bignor en Sussex, o Europa y el toro de Lullingstone, Kent o Bellerofonte y la Quimera de la misma localidad. Las dos corrientes artísticas, la oficial y la popular, coexisten, pero la moda popular se va extendiendo cada vez más. Un buen ejemplo de esta corriente es el mosaico con la loba y los gemelos de Aldborough, en el que los hermanos Rómulo y Remo son dos diminutos muñecos. La loba tiene una forma del cuerpo impropia de esta fiera; más parece un perro de altas patas, con la cabeza vuelta al espectador, ejecutado con una gran torpeza, como la pudiera haber hecho un niño. El árbol está doblado en vez de ocupar sólo un lado. El artesano ha querido dar la sensación de altura y la logra representando un árbol muy alargado, que se ve obligado a doblar.

HISPANIA

Los veinte años del gobierno de la tetrarquía instaurada por Diocleciano, al igual que los que siguieron del emperador Constantino, trajeron una recuperación del Imperio en todos los órdenes después de las destrucciones de francos, en época del emperador Galieno (hacia el año 264-268), que vivieron sobre el terreno según Orosio unos doce años. Si bien es verdad que, tanto los tetrarcas, como afirma Lactancio, escritor contemporáneo de los sucesos que narra, como Constantino, según testimonio del historiador Zósimo, aplastaron el Imperio a contribuciones. La recuperación queda bien patente en el urbanismo de las ciudades, que ahora se embellecen con magníficos edificios, como Clunia y Mérida, la capital de Lusitania. Frecuentemente se amurallaron las ciudades, como Conimbriga en Lusitania, Iruña (Alava), Asturica Augusta (Astorga), Caesaraugusta (Zaragoza), Barcino (Barcelona), Cástulo (Jaén), Coria (Cáceres), Lucus Augusti (Lugo), para defenderse de las invasiones.

En el Bajo Imperio, la gente rica tendió a vivir en los latifundios.

La sociedad hispana del Bajo Imperio, como ha señalado G. Rugini, es una sociedad ruralizada, conservadora y apartada de los grandes problemas que sacudieron el Imperio Romano.

En la Península Ibérica se observa también el fenómeno de la disgregación artística, que caracteriza a todas las regiones periféricas del Imperio Romano. Ya hace años que R. Bianchi Bandinelli señaló que elementos iconográficos recibidos, incluso por azar, de otras regiones, se mezclaban a formas espontáneas de arte popular, aunque los productos de las diversas formas terminasen por reunirse. Pero, en opinión del profesor de la Universidad de Roma, en la Península Ibérica esta disgregación de los esquemas iconográficos tradicionales adquiriría un aspecto particular. A este respecto recuerda R. Bianchi Bandinelli dos mosaicos, procedente de dos villas de grandes latifundistas. El de *Dulcitius*, hallado en la villa de Tudela,



Mosaico de la sinagoga de Beth Alpha. Palestina.

que muestra un jinete alanceando a un gamo, rodeado de vegetales representados de forma esquemática, y el conservado en el Museo de Mérida con tema báquico, firmado por *ex officina Anniponi*, fechado por A. Blanco en torno al 400. Del primero opinaba R. Bianchi Bandinelli que es verosímil que la iconografía haya sido tomada de una de las fuentes de plata que representa un soberano sasánida a caballo; es más

probable que sea una imitación de los platos de vidrio de algún taller germano, concretamente de los alrededores de Colonia, donde escenas parecidas de caza son muy frecuentes. La estilización de las formas vegetales se acentúa cada vez más en los mosaicos, según se avanza en el siglo IV.

El mosaico de *Annius Ponius*, salido de un taller local, situado en la propia Mérida, probablemente, tiene todas las deformaciones de los modelos helenísticos romanos, propios de las regiones periféricas, con la incorporación de elementos ornamentales locales, en este caso las rosetas dentro de círculos, que son frecuentes en las estelas de tradición indígena de Lusitania y de la antigua Celtiberia, añadidos otros elementos iconográficos tradicionales. Los elementos no tienen en esta pieza ninguna cohesión y están diseminados por el fondo, sin orden alguno, junto a elementos vegetales estilizados y a otros geométricos, con intención de cubrir la superficie por un *horror vacui*, muy propio del arte primitivo. Dionysos está representado como un ciudadano cualquiera. El estudio anatómico, baste posar la vista en los brazos de los diferentes personajes que intervienen en la escena, es muy tosco, deficiente e infantil. Sin embargo, el musivario debía estar orgulloso de su obra y por eso la firmó.

Magníficamente ha estudiado A. Blanco este excepcional mosaico: "A primera vista diríase que mosaico de tan tosco dibujo ha de ser bárbaro producto de un taller local, confeccionado en un momento de poca relación entre las provincias romanas, en el ocaso de la Edad Antigua. Mosaicos un tanto semejantes a éste han sido fechados en el siglo IV, sobre la supuesta base de que por entonces el arte en general atravesaba una época de sequedad y decadencia, que unos miraban con desdén como ruina del arte antiguo y otros como prehistoria del arte medieval. Gracias al interés que las generaciones últimas han puesto en el estudio del siglo IV, podemos hoy fechar en dicha centuria los mosaicos de Orfeo de Zaragoza, Quintana del Marco (León), etc., que nos enseñan cuál era el estilo de una época a la que difícilmente puede pertenecer el mosaico de Mérida. Su autor, *Annius Ponius*, con alegre despreocupación, trataba las figuras como si fuesen residuos de mesa caídos sobre un pavimento blanco, género que los mosaicos clásicos llamaban *asároton oíkos*. De sus dibujos se han evaporado las sombras que antes de su tiempo prestaban una apariencia de volumen a los cuerpos; los pliegues de las ropas aparecen reducidos a líneas esquemáticas, diseñadas como a pluma, última consecuencia de los "surcos" del siglo III avanzado, y de los "pliegues de cebolla" del siglo IV, bien ilustrados en la vestidura talar del Orfeo de Zaragoza. La misma distancia que hemos observado en el tratamiento de los paños, separa a las panteras de estos dos mosaicos: la piel de la pantera emeritense está tachonada de lunares, con un puntito blanco en el centro, igual que la de Zaragoza; pero, comparada con ésta, en su volumen, parece estirada y muerta como una alfombra.

Y, sin embargo, en el ambiente de otros mosaicos que luego citaremos, el de Mérida ostenta refinados caracteres. La figura de Ariadna parece un lejano reflejo de la belleza copta, que en la Baja Antigüedad desplazó al desnudo clásico que vemos en la Ariadna de Baltimore. El nuevo canon de belleza femenina prefería hombros huidos, cintura breve, cadera redonda y miembros cortos y afilados. Más fiel todavía a este canon oriental es la figura alada del Triunfo de Baco de Tarragona. Ariadna luce, además, el tocado piramidal puesto en boga por el siglo IV, como una de las orantes del frente de un sarcófago de la Fábrica de Tabacos de Tarragona, que nos ofrece, de paso, un dibujo lineal de ropajes, semejante al de nuestro mosaico. Por su parte, Dionysos viste *túnica angusticlavia* y calza sandalias cubiertas de rayas, un conjunto que tiene incontables equivalencias en pinturas y mosaicos de muy baja época, v. gr.: mosaicos de Santa María Maggiore, San Apolinare Nuovo, etc. Su rostro cejijunto coincide de manera extraordinaria con el de Ge, de un mosaico de Beit Jibrin, en Palestina, que no puede ser anterior al siglo VI. Y, por último, la figura de Pan de nuestro mosaico parece dibujado con un cartón contemporáneo de otro de la Puerta de Damasco, de Jerusalén, de fines del siglo V o principios del VI.

Estas mismas características se acusan en otros mosaicos báquicos hispanos de finales del siglo IV, como en uno hallado en Alcalá de Henares, dado a conocer por D. Fernández Galiano. En él, Dionysos es

un viejo barbudo, con una corona de pámpanos y vides en la cabeza, que viste un traje transparente al igual que las ménades de un mosaico dionisiaco de Mérida. Las piernas y brazos de los acompañantes, al igual que las de los coperos de otro mosaico de esta misma villa, presentan la misma falta de dominio en la ejecución de los miembros humanos. Los mosaicos de tema báquico son relativamente numerosos en Hispania en los años que preceden a la invasión bárbara. A estos dos citados se pueden añadir el de la villa romana de Baños de Valdearados (Burgos), mosaico que participa de las mismas características que los anteriores, con el fondo cubierto de objetos sin ningún intento de perspectiva y con todas las personas, que forman la comitiva de Baco, colocadas de frente, apelotonadas y señalada su jerarquía por el tamaño de su figura, y un segundo, de época teodosiana, dado a conocer por A. Blanco, con la parte central muy dañada. En todos ellos se ha perdido totalmente la tradición de las formas antiguas, pero subsiste el recuerdo de la



Mosaico de Dulcitius. Tudela. Museo de Navarra.

iconografía clásica. El estilo de la escena es totalmente diferente al de la tradición helenística de los mosaicos de este tipo. Algunas de estas características habían ya aparecido siglos antes en el arte de dos ciudades limítrofes entre el mundo romano y el parto, Dura-Europos y Palmira (ambas en Siria).

El descubrimiento de este arte, anterior en ambas ciudades a los finales del siglo III, pareció en su día solucionar los problemas de la aparición de las formas del Bajo Imperio y de los orígenes del arte bizantino. Las pinturas son particularmente interesantes, porque en ellas aparecen con gran adelanto a las representaciones del arco de Constantino, obra del 315, la frontalidad de las figuras, el abandono de la perspectiva y las proporciones jerárquicas de los personajes, todo como en los mosaicos hispanos que venimos estudiando.

Este arte fue interpretado no como un fenómeno local y marginal, sino como una civilización artística, siria y parta, que condicionó el arte de la tardo antigüedad. Es un arte típico de regiones marginales, con grandes cambios en la sociedad, como debía ser la Hispana, a juzgar por los datos conocidos sobre el cristianismo. Este arte salía de talleres de artesanos locales y populares, que había perdido contacto con la

iconografía antigua. Las características de este arte se documentan también en la escultura, como en un puteal con escenas báquicas del Museo de Mérida, fechado en época de Teodosio.

Esta misma corriente artística se acusa en los talleres de sarcófagos paleocristianos. No nos referimos al taller, que trabajaba en Tarragona, bien estudiado por H. Schlunk, que seguía muy de cerca los modelos recibidos de fuera, concretamente de Cartago, sino al taller asentado en Quintana de Bureba (Burgos), que produjo, entre otros, el sarcófago de la visión de Santa Perpetua, y a los de Ecija y de Alcaudete, ambos en la Bética, que recibían los dos últimos una serie de elementos del Oriente, pero que los artistas locales los deformaban y añadían otros de procedencia indígena. En todos ellos se observa la frontalidad de los personajes y la pérdida de la perspectiva.

En otros dos mosaicos hispanos estas características se acusan mucho más fuertemente. En ellos, la descomposición de las formas clásicas llegan a su grado máximo. Estos mosaicos, fechados en el segundo cuarto del siglo V y a comienzos del siglo VI, respectivamente, han aparecido en Santiesteban del Puerto (Jaén) y en Estrada, hoy conservado en el Museo de Zaragoza.

En el primero había tres escenas diferentes; una de ellas, hoy prácticamente perdida, era de tema báquico, como parece deducirse de una pata de cabrito que cuelga de un personaje. Las otras dos eran: la disputa de Marsias y Apolo. El musivario ha elegido el momento en el que el escita desuella a Marsias suspendido de un árbol, mientras las musas coronan a Apolo; la tercera es la conocida composición de Aquiles en Esquiros. Se ha elegido, como siempre, el momento en el que fue descubierto por el taimado Ulises en casa de Licomedes. Debajo de esta escena hay una cenefa de arbustos estilizados. En la primera escena el arte se encuentra mucho más degenerado que en las figuras de los mosaicos anteriores; baste considerar las caras de Apolo y de sus acompañantes, que quedan reducidas a un elipse con someras indicaciones de los ojos, cejas, nariz y boca, las piernas de Apolo y los brazos de las musas, totalmente desproporcionados, sin ningún intento de anatomía. Los rostros son dibujos totalmente infantiles. El artista que hizo estas figuras no tenía ningún dominio sobre las formas. El cuerpo colgado de Marsias más parece el de un mono, que el de un varón. Al igual que el escita va siluetado de blanco. La técnica de siluetar las figuras se documenta en el citado mosaico de *Annius Ponius*. El artista, sin duda un artesano local, conocía el tema, heredado de la mitología clásica, que contaba con una larga tradición en el arte greco-romano; baste recordar que la competición musical entre Apolo y Marsias había sido ya tratada por los pintores del siglo V a. C., Pothos y Kadmos, cada uno con cinco pinturas y por el pintor de Marsias Feuardent. El tema se encuentra, frecuentemente, sobre la cerámica beocia, itálica y etrusca. El artesano de Jaén demuestra un desconocimiento total del arte helenístico; prescinde en absoluto de la tradición clásica. Ha hecho una obra de una gran tosquedad. Sin embargo, el dueño del latifundio que mandó hacer este mosaico, estaba dentro de la gran tradición mitológica de la Antigüedad Clásica, que conocía perfectamente y mandó presentar tres escenas diferentes. La segunda escena era bien conocida de los musivarios hispanos del Bajo Imperio. Se la encuentra repetida en el citado mosaico de Pedrosa de la Vega, aunque con arte totalmente diferente, oficial por así decir, exquisito y heredero de la tradición helenística. Faltan en el mosaico jienense todas las cabezas. Se ha elegido para la composición el momento en que Ulises descubre a Aquiles que, bajo el nombre de Pyrra, vivía entre las hijas de Licomedes. El tema de Aquiles en Esquiros fue muy preferido por los artistas del Bajo Imperio, como lo indican un mosaico de Antioquía, el panel de la Tensa Capitolina, de mediados del siglo IV, un puteal del mismo museo y fecha, etc.

Los pies visibles de las hijas de Licomedes son ejecución ruda, y es de suponer que las perdidas cabezas no estarían dibujadas en un arte más depurado.

El último mosaico hispano conocido del Bajo Imperio procede de Estada; en él el proceso de abandono de las formas artísticas clásicas es absoluto. El mosaico está dividido en dos paneles. En el superior camina un hombre delante de un frontón. Su mano derecha sostiene un pájaro y la izquierda levanta un disco. Dos ramos estilizados, de tradición indígena, y un fruto alargado cubren el fondo. Del



Dionisos y Ariadna. Mérida. Museo Arqueológico.

segundo hombre sólo se hizo el busto. El fondo está cubierto con discos, divididos en cuatro partes, con una cruz gamada, con un círculo con dos rectángulos inscritos, con una corona con disco en el centro, con un arbusto y con frutos alargados. Los varones van todos pintados en tonalidades oscuras, en marrón aceituna, lo que da al cuadro un carácter un tanto tétrico. La importancia de este mosaico, de una gran tosquedad, sin ningún eco del arte clásico, estriba en los versos de Virgilio escritos en la parte superior. El panel inferior va decorado con círculos con rectángulos o con círculos inscritos de menor tamaño y rectángulos. Los paralelos para los rostros de los varones se encuentran en algunas caras de los mosaicos de Tabarka (Africa), fechados hacia el año 400. En estos mosaicos africanos hay también un *horror vacui*, la misma forma de representar la figura humana, los motivos vegetales y animales. El motivo decorativo de círculos con cuadrantes de diferentes colores se repite igualmente en mosaicos de Tabarka, en el citado de *Annius Ponius*, y en uno con la imagen de Ceres, procedente de Santervás del Burgos (Soria). En Tabarka también se representan granadas como simple motivo decorativo, al igual que el tema del ajedrezado con rombos blancos y negros y los frontones triangulares. La cruz gamada decora las dalmáticas de varios personajes de Piazza Armerina (Sicilia). Pavimentos con filas de círculos con rombos con espigas en el interior han aparecido en Hispania en Santervás del Burgos, en las villas de Liédena y de Tossa del Mar (Tarragona). La palma es un motivo indígena en estelas hispanas.

Estos dos mosaicos, sobre todo el segundo, en que ha desaparecido el influjo artístico del arte clásico totalmente, encajan perfectamente con el ambiente de Hispania que Salviano de Marsella, a mediados del siglo V atribuye a Hispania, como resultado de las destrucciones y saqueos que siguieron a las invasiones bárbaras y del cambio de sociedad. Salviano habla de la total barbarización de la Península, de que los romanos no querían ser más tiempo romanos, de que la población hispana, aplastada de contribuciones, recibía a los bárbaros como a liberadores, y de que hasta la costumbre de celebrar los espectáculos se había perdido.

Las relaciones no sólo artísticas de Hispania, sino de todo género, con Africa, fueron intensas a partir del siglo III y quedan reflejadas en el arte.



Mosaico con cacería de Pedrosa de la Vega (Palencia). Colección particular.

Estos dos mosaicos fueron las últimas manifestaciones del arte musivario en la Península Ibérica y prueban la total transformación de los gustos artísticos del momento y la degeneración de las formas. Estos cambios artísticos coexistían con otras corrientes artísticas, como con una de tradición helenística, con un dominio absoluto del dibujo y del colorido, y con las últimas modas en el peinado y en el vestido, bien manifiestas en el mosaico de Pedrosa de la Vega (Palencia), y con una segunda, en que las formas tradicionales se pierden totalmente, así como el colorido de carácter impresionista. Un exponente de esta última corriente es un mosaico con escena de circo del Museo Arqueológico de Sevilla, en el que el carro y los caballos son un manchón de color oscuro, arte que no tiene que ver nada con el de las cuadrigas de los mosaicos coetáneos de Mérida, publicados por A. Blanco. En estas últimas se mantiene aún toda la tradición de dibujo del arte helenístico romano.

ÁFRICA

De las varias regiones en que se individualiza en el Mundo Antiguo el Norte de África: Egipto, Mauritania Tingitana, Caesariensis, Numidia, África Proconsular y Cirenaica, interesa al contenido de este trabajo el África Proconsular, asiento de la cultura cartaginesa, intensamente colonizada a partir de Augusto y uno de los graneros de Roma, con Egipto y Sicilia. Floreció en esta provincia una intensa vida intelectual pagana y cristiana, como lo indican los escritores Apuleyo de Madaura, entre los paganos y Tertuliano, Cipiano, Lactancio, Arnobio y Agustín entre los cristianos. Durante la época de los Antoninos y más aún de los Severos, África conoció un momento de máximo esplendor, con el desarrollo de un urbanismo exuberante. Ello no fue obstáculo a la conservación del sustrato púnico e indígena bereber, bien patente en las estelas.

África conoció en el siglo VI un desarrollo prodigioso de su economía cerealista y aceitera, bien patente en los suntuosos mosaicos de las villas.

Ya a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente, soplan en el Norte de África nuevas corrientes artísticas, que después van a madurar en las artes menores bizantinas, como en los dípticos consulares. El mosaico de la caza de Djemila en Argelia tiene una sensibilidad artística nueva, totalmente desvinculada de la tradición helenística. Es una composición vertical, liberada del gusto naturalista.

El cristianismo africano tuvo siempre un carácter popular, que ha quedado bien reflejado en las actas de algunos mártires, como en las de Sta. Perpetua y de sus compañeros, martirizados en época de Septimio Severo, alrededor del año 202. Este carácter popular queda muy bien indicado en el arte cristiano, aunque no es exclusivo suyo, pues se documentan bien en las estelas de tradición púnica, con escenas campestres, como en la estela hallada en Siliana, hoy en el Museo del Bardo (Túnez), fechada a finales del siglo III. Nada hay en ella representativa de un arte oficial. Todas las figuras están amontonadas unas contra otras. Son de un gran realismo y parecen tipos corrientes, tomados de la calle. En ellas, al lado de elementos helenísticos romanos, se mezclan otros procedentes de la tradición púnica. Ya los motivos decorativos, escenas del campo, cacerías y caravanas de dromedarios, están inspirados en la vida cotidiana. Las figuras ofrecen una tendencia al relieve plano y se ha logrado en su ejecución una gran vivacidad. Estas estelas son obra de artesanos locales y populares. Esta tradición púnica pervivió no sólo en el arte, sino en la religión.

Este carácter de arte popular y primitivo ha quedado bien reflejado en los mosaicos funerarios cristianos, recientemente estudiados por N. Duval, que son una prueba bien clara de que el cristianismo africano nunca perdió este carácter popular. Baste recordar los mosaicos sepulcrales de Tabarka, fechados a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente, imitados en la Península Ibérica y los de la Iglesia de las proximidades de Kélibsa, uno de ellos próximo al de Fraga, con escenas bíblicas, en el que los personajes parecen monigotes infantiles.

El principal mosaico que indica el abandono de las corrientes artísticas heredadas de Grecia y Roma, es el Gafsa, en Túnez, con escenas de circo. Los espectadores están representados por filas de cabeza superpuestas debajo de arcos. La carrera de carros tiene el encanto de las representaciones infantiles, pero pierde la fuerza y el realismo que se observa en la carrera de carros del mosaico de Piazza Armerina, datado entre 320 y 360, o en los hispanos de Barcelona y de Gerona.

El mosaico africano más significativo para observar la total pérdida de la tradición clásica, es el aparecido en Beja, hoy guardado en el Museo del Bardo y fechado últimamente por Y. Yacoub en el siglo IV. La técnica de ejecución es muy mediana. El musivario no ha sabido calcular la longitud de sus diferentes figuras, que están todas ellas como amontonadas y con falta de espacio. Se ha agrupado en una misma composición elementos dispares, cogidos de modelos que no son contemporáneos unos de otros. Una figura, como el centauro Chirón, maestro de Aquiles, va sombreada, mientras el ciervo y la Quimera no. Las dimensiones tampoco son las que cabría esperar de las diferentes figuras. Los rostros son inexpre-

sivos y esquemáticos. El tema mitológico de la lucha de Bellerofonte con la Quimera gozó de gran aceptación en el Bajo Imperio. Se le encuentra en un mosaico hispano de Málaga y en un segundo de Torre de Bell-Lloch (Gerona); en otro de Lullington, en Inglaterra, en total en doce mosaicos, la mayoría fechados entre los siglos III y VI. La originalidad del mosaico de Beja es unir dos mitos griegos diferentes, por los que Y. Yacoub es de la opinión que responde a las conmociones religiosas y a las preocupaciones supersticiosas de un pagano, imbuido de cultura clásica. La caza se la considera en el Mundo Antiguo un ejercicio de la *Virtus*. El dueño con esta escena proclamaba su deseo de igualar al héroe griego Aquiles. No hay ningún nexo de unión entre la composición de la educación de Aquiles y la Quimera, que pertenece ésta última a la leyenda de círculo de Bellerofonte, que expresaba las mismas cualidades virtuosas del protagonista.

La Quimera, en la mente de los africanos, podía estar considerada como la encarnación de los poderes infernales. Toda la escena sería una alegoría de la victoria del bien sobre el mal. Las sandalias colgadas en la parte superior del mosaico tendrían un valor profiláctico. Y. Yacoub no descarta una interpretación cristiana de las escenas en una época en que el cristianismo estaba bautizando la cultura clásica. Se basa en que todos los motivos no son ajenos al arte cristiano; baste recordar el mosaico inglés con Bellerofonte en lucha con la Quimera, que lleva representada también una imagen de Cristo. La Iglesia veía en la Quimera una encarnación de Satanás. Aquiles se convirtió pronto para los cristianos en el héroe que luchó contra las supersticiones. La mitología de este mosaico de Beja encaja perfectamente en el clímax espiritual del Norte de África, tal como le conocemos por la literatura coetánea.

SIRIA

La provincia romana de Siria en el Bajo Imperio gozaba de una gran prosperidad y estaba muy poblada. Su tradición artística era grande, como lo indican los conjuntos monumentales de Dura-Europos, Palmira y Baalbek. Contaba con las escuelas de musivarios más importantes del momento que trabajaban con las técnicas más finas, como lo prueban el numeroso conjunto de mosaicos de la capital, Antioquía, estudiados por D. Levi. El mosaico en color es creación siria, de aquí pasó este arte exquisito y aristocrático a África y al resto del Imperio.

Siria mantuvo aún el gran nivel artístico y cultural alcanzado desde el siglo II hasta un siglo antes de la aparición de Mahoma, por lo que la descomposición de las formas artísticas es un fenómeno relativamente tardío. El arte de Palmira y de Dura-Europos, en el que se adelantan algunos rasgos artísticos del arte del Bajo Imperio y Bizantino, no tuvo aceptación en esta provincia; todos los mosaicos de Antioquía y del resto de la provincia responden a cánones estrictamente helenísticos por el contenido de las escenas y por la técnica.

La decadencia de Siria coincide con una transformación de los gustos y una evolución de las formas artísticas, contemporánea de la decadencia económica, como en todas las regiones periféricas del Imperio. Un buen ejemplo es el mosaico de la sinagoga de Beth Alpha, en Palestina, destruida por un terremoto en el siglo VI, con Helios en el centro (fig. 12), rodeado del zodíaco y de las cuatro estaciones. Debajo se encuentra el sacrificio de Abraham y encima la Torah (fig. 13). Ya es revolucionario que en una sinagoga judía se represente a Helios, al zodíaco, cuya representación estaba prohibida para los judíos en opinión de Josefo, y a las cuatro estaciones, pues los judíos tenían terminantemente prohibido, según el Exodo y el Deuteronomio, las figuras y las imágenes de Jehová, presente en estas figuras en la mano. Estas prohibiciones habían caído ya en desuso siglos antes, en ciertas regiones periféricas, como lo prueban las pinturas de la sinagoga de Dura-Europos en el Tigris Medio. No es caso único, pues el mismo tema se repite en las sinagogas de Hammath Tiberias. Toda la ejecución de las figuras en Beth Alpha es de un primitivismo

infantil de gran encanto. La cuádriga de Helios es del más puro arte *naif*. Esta corriente artística, que es un rechazo de las formas tradicionales, encaja bien en otras corrientes espirituales, que habían aparecido en Siria y Egipto en el siglo IV, como el monacato, que es un rechazo total, una contracultura de la cultura clásica y de la Iglesia oficial, ahora unida con el Estado Romano. El arte copto en Egipto no es nada más que una manifestación de esta misma corriente artística y de una cristianización de toda la mitología y simbología pagana. Este arte sirio popular de las sinagogas debido a artesanos locales es contemporáneo, como en todas partes, a un arte refinado, bien representado en un mosaico procedente de Jerusalén, con un Orfeo cristiano.

BIBLIOGRAFIA

R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, 1971.

A. Blanco, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid, 1952.

J. M. Blázquez, *Economía de la Hispania Antigua*, Bilbao, 1978.

Ídem, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, 1981.

Ídem, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982.

Ídem, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, 1982.

J. M. Blázquez-T. Ortego, *Mosaicos romanos de Soria*, Madrid, 1983.

M. du Bourguet, *The Art of the Copts*, Nueva York, 1967.

W. Dorigo, *Pittura tardoromana*, Milán, 1966.

K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978.

H. P. L'Orange, *Art Forms and Civil Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965.

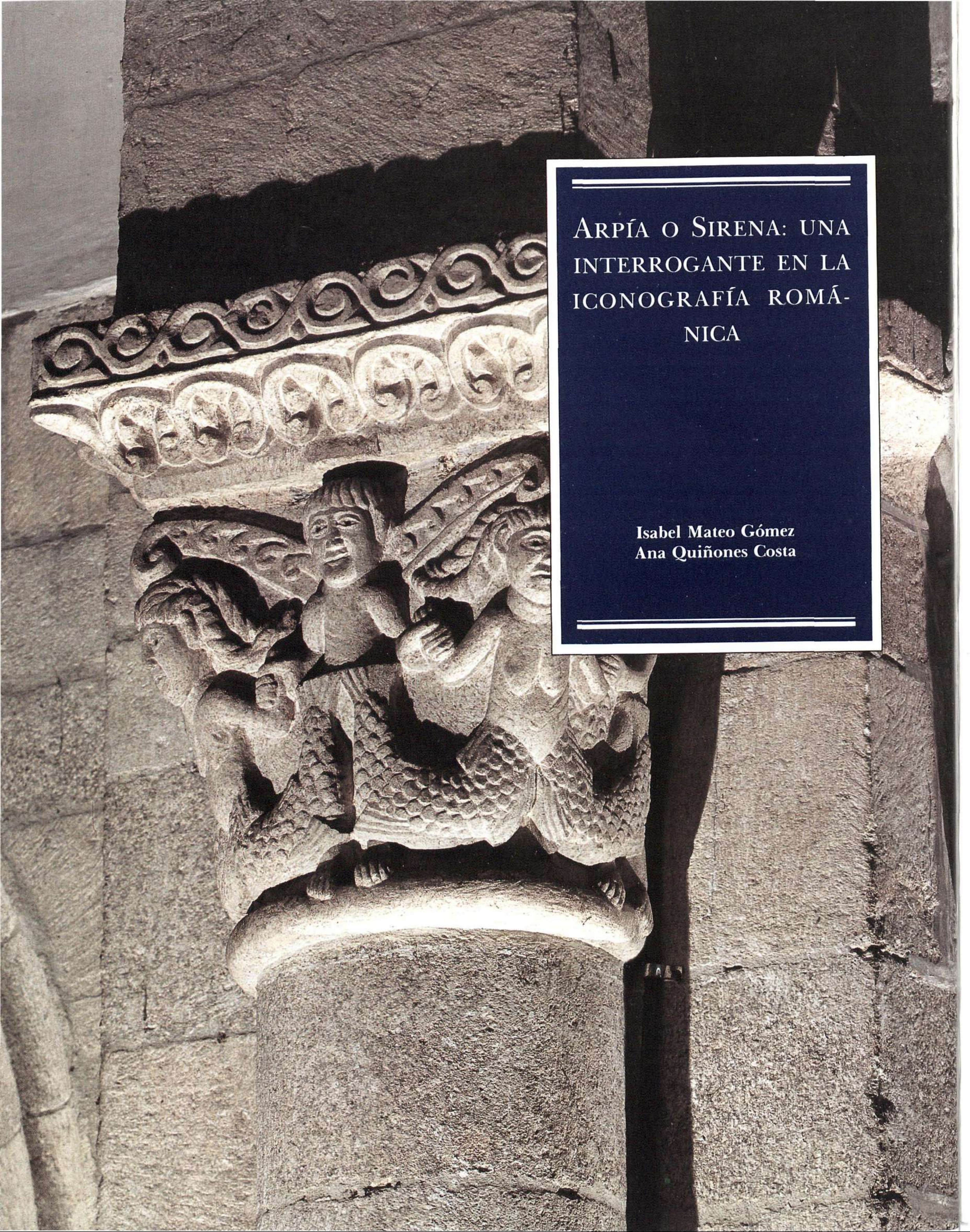
M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Art*, Oxford, 1938.

D. Schłumberger, *Der hellenisierte Orient*, Baden-Baden, 1980.

J. M. C. Toynbee, *Art in Britain under the Romans*, Oxford, 1964.

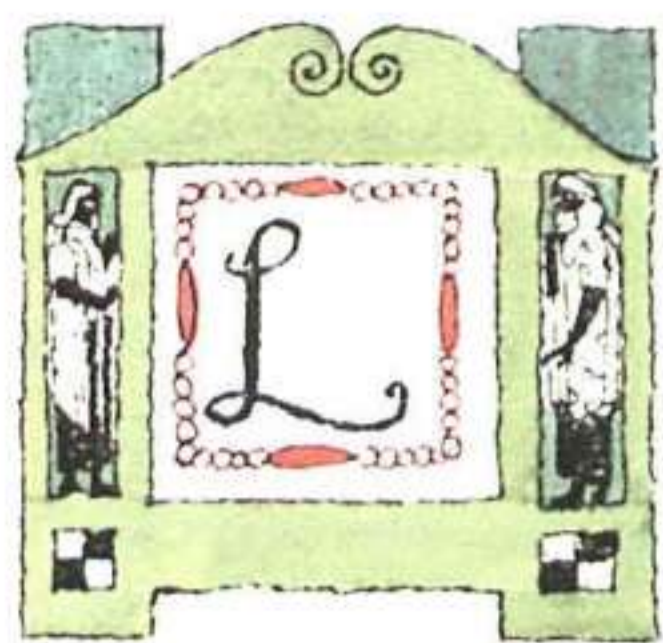
Varios, *Age of Spirituality. A Symposium*, Nueva York, 1980.





ARPÍA O SIRENA: UNA
INTERROGANTE EN LA
ICONOGRAFÍA ROMÁ-
NICA

Isabel Mateo Gómez
Ana Quiñones Costa



a escultura románica es rica en iconografía animalística, entre ella un ser fabuloso de cuerpo de ave, cabeza de mujer o varón, patas de ave o chivo y cola de serpiente o escorpión ha despertado nuestro interés. La abundancia y variedad iconográfica que se produce con las múltiples combinaciones de los elementos fisonómicos descritos hace confusa y difícil la labor de identificación y catalogación, siendo unas veces clasificado de arpía y otras de sirena-pájaro. Esta misma complejidad es la que hace aconsejable profundizar en su estudio.

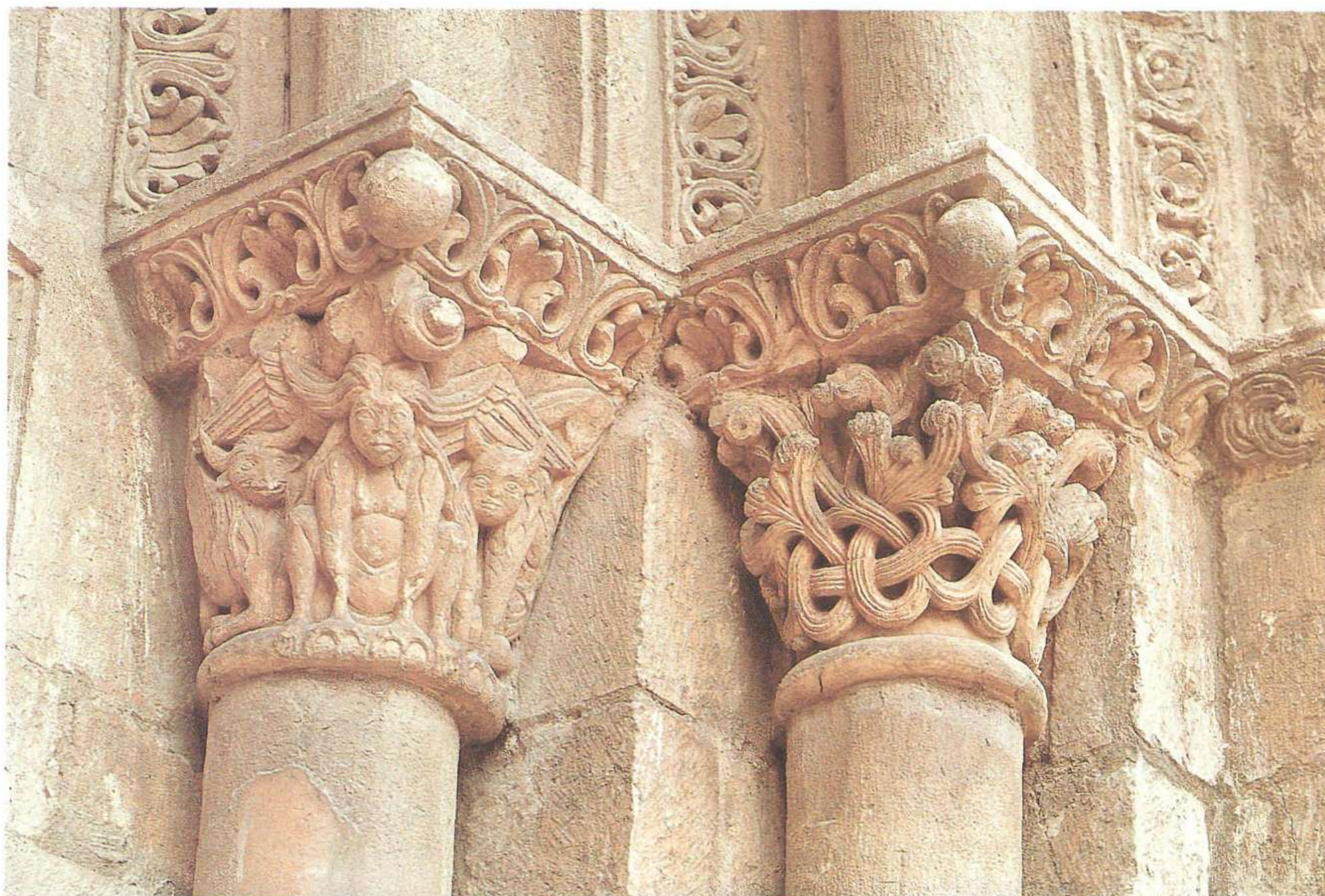
Ante la representación de una arpía o de una sirena tendemos a evocar la mitología clásica, a buscar en su literatura el origen de su iconografía, y, sin embargo, ésta se remonta a otras mitologías de civilizaciones y culturas mucho más antiguas; seres híbridos, pájaro-hombres aparecen en el arte antiguo de Mesopotamia y Egipto, en la civilización hindú y del sudeste asiático y en la literatura y arte islámicos.

Las arpías son genios maléficos en la mitología griega y latina. El vocablo griego “*αρπυια*” significa huracán, tempestad, lo que nos aproxima a la concepción que en un principio se tuvo de ellas como divinidades del viento (1), de ahí su calificativo de genios furiosos de la tempestad; pero este no es el único, ni el más atrayente, ni conocido, que evoca su nombre. Nos estamos refiriendo al de “raptoras”, ya que la palabra “*αρπυια*” deriva del vocablo “*αρπαζω*”, que significa quitar, arrebatar, hacer presa. Esta acepción imperó sobre la anterior. Pronto fueron mensajeras del dios infernal, proveedoras del Infierno, que vienen a raptar a los mortales, llevándolos al otro extremo del mundo, hacia el país de las sombras. “Raptoras de niños y adultos, devoran su alma y se nutren de su sustancia. Mancillan con sus excrementos los cuerpos que no pueden arrebatar. La decoración de ciertas tumbas griegas las representa revoloteando, llevando el alma del muerto entre sus garras” (2).

Representadas desde un principio aladas, para “Hesiodo en su “Teogonía” son divinidades de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos” (3), sin ningún otro atributo monstruoso, pero después la fantasía se encargó de ir apartándolos, y, así, “su representación fue cambiando con el tiempo, pero siempre conservando su condición femenina y un aspecto repugnante” (4). Virgilio, en el tercer libro de la “Eneida”, las describe como aves con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de hambre que no pueden saciar. A veces fueron concebidas como “monstruos alados con cara de mujer, horrible y pálida, cuerpo de ave con plumas durísimas y garras de tigre (5); a veces, con cabeza y busto de mujer, cuerpo de pájaro y zarpas de león (6); en ocasiones como monstruos alados de rostro de vieja y cuerpo de buitre” (7). En cuanto a la descripción que nos da Clebert en su “Bestiario Fabuloso”, sigue fielmente la “Eneida”, pero aportando un nuevo aspecto, al escribir: “Según Jearmaire (Dionysos. “Histoire du culte de Bacchus”), las arpías, en tanto que demonios de la tempestad, de la devastación y de la muerte, aparecen también bajo la forma de caballo o de mujer caballo” (8). Para Pérez Cazorla (9), responden al esquema de seres híbridos, de cabeza de mujer, cuerpo de ave, cola de reptil y patas de cabra. Guerra (10) las describe, igualmente, con cabeza de mujer, cuerpo a veces femenino, a veces de ave, cola de serpiente o de escorpión y patas de ave de presa, generalmente. Escribe: “Algunas arpías proclaman su origen telúrico no sólo por su cola, sino también por las serpientes que le salen de su boca (claustro de Silos)” (11). Este mismo ser fabuloso, esculpido en uno de los capiteles tallados por el primer maestro silense, es catalogado también por Pérez de Urbel como arpía, y descrito de la siguiente forma: “Su frente está adornada de retorcidos cuernos, tiene espléndida cabellera que cuelga por los hombros, pezuñas de chivo, y de su boca salen largas serpientes de lengua trífida” (12). Pinedo cataloga como arpías a los seres fabulosos tallados en los capiteles del segundo maestro de Silos, que gozan de casi todos los atributos indicados por Pérez de Urbel, e intenta identificarlos con las langostas del Apocalipsis de San Juan (13).

Lejos están estas representaciones de los modelos clásicos, lo que hace que nos preguntemos qué pudo motivar dichas transformaciones, en qué fuentes se inspiró el artista para su realización y si es aconsejable la revisión de su catalogación.

Se podría llegar a pensar que la adopción de nuevos elementos morfológicos en la arpa clásica es producto únicamente de la creatividad del artista, pero esta idea, que podría ser comprensible e incluso



Capiteles de la Puerta del Cordero. San Isidoro de León.

aceptada en un marco rural, no parece aconsejable dentro del románico oficial. Por otra parte, el fisiólogo no cita a la arpa, sino que centra su atención sobre la sirena; quizás la causa radique en la difícil identificación de ambas, incluso para los mismos autores y artistas clásicos.

Las sirenas son genios o ninfas marinas, según unos; demonios e incluso armonías celestiales, según otros. Su carisma fue el canto, sin embargo, este atributo no gozó a lo largo de su historia del mismo carácter. Así, mientras que en los orígenes se califica de melodía infernal, después será, para unos, canto consolador y celestial, y, para otros, fascinador y seductor. Esta última opinión será la que impere y permanezca en la literatura posterior e incluso en la tradición popular. La imagen seductora y atrayente de las sirenas será plasmada por gran número de autores. Otro atributo se deduce del estudio mitológico. Nos referimos al de "raptoras", porque, atendiendo a su concepción escatológica, comprobamos que tanto en la literatura griega como en su escultura y cerámica encontramos en ocasiones alusiones a la "sirena conductora del alma", que lleva el "eidolón" del muerto, del Hades, en el Elysium, hacia arriba (14), y, en otro sentido, porque la fascinación que sus melodiosos cantos ejercían en los navegantes, que eran atraídos y posteriormente capturados y devorados, hace que se les considere "seres monstruosos, antropófagos y vampiros, que se nutrían de hombres vivos" (15).

La forma de la sirena más antigua y más fascinante, que domina ante todo la mitología griega, pese a que Homero no la mencione en la célebre aventura de las sirenas y Ulises, es de figura de pájaro (16). “Ellas fueron pájaros demonios, pintados con cuerpo y patas de pájaro y con cabeza humana, en la antigüedad de hombre barbado o mujer con largo cabello” (17), y así las representa la cerámica griega desde el 700 ó 600 a. de J. C. Sobre su aspecto en el 500 a. de J. C., Rosenberg nos dice que desaparece



Capitel del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela.

paulatinamente su aspecto masculino. Su femineidad está de tal manera, que ellas se transforman de pájaros groseros y grotescos con cabeza de hombre en jóvenes encantadoras y melosas muchachas con grandes “vergüenzas” (18). Esto último lo confirma Clebert, al escribir: “Las sirenas griegas esculpidas son las que a menudo están adornadas de pecho prominente, patas palmeadas (pájaro acuático) y cola emplumada” (19). En la Grecia más tardía, hacen recordar, a través de la emplumadura del muslo, a través de las patas y las grandes y anchas alas, a los demonios, pájaros arcaicos (20).

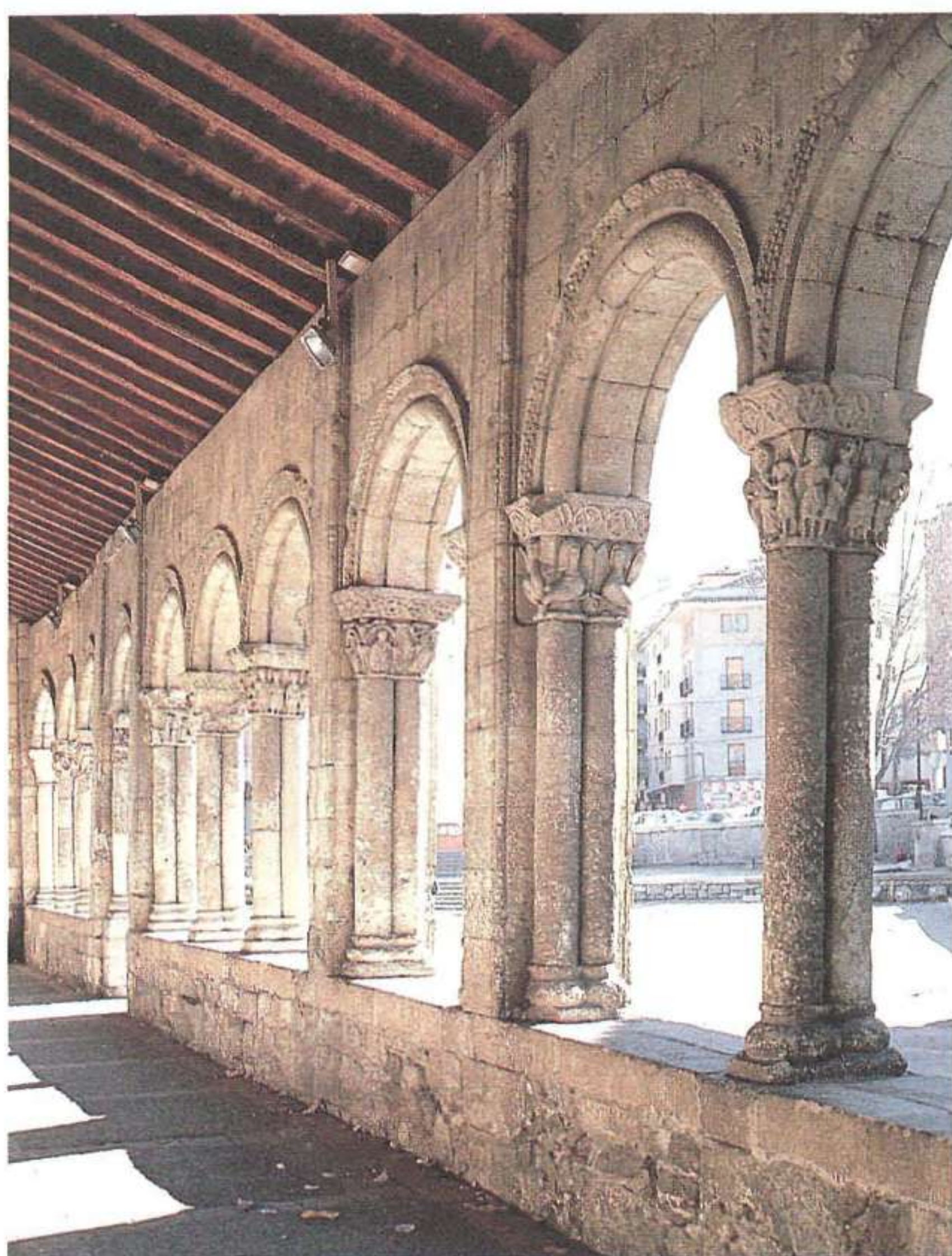
El arte etrusco representa en una terracota una sirena “negra”, cuyas patas posteriores se repliegan sobre el pecho, mientras que las anteriores son dos brazos o más bien son alas membranosas, como las de un murciélago (21). Por lo tanto, aunque lentamente, las sirenas cambian su forma a lo largo del tiempo. “Para Ovidio son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo para arriba son mujeres y para abajo son aves marinas” (22). El fisiólogo dice de ellas: “Son animales marinos mortíferos que atraen con sus voces, cuya parte superior hasta el ombligo presenta forma humana, y del ombligo para abajo, de volátil” (23). Para el “Bestiario de amor”, existen tres especies de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la tercera mitad mujer y mitad pájaro (24).

La iconografía de la sirena en el arte cristiano es planteada por algunos autores de forma ambigua.

Así, Réau, en su obra "Iconographie de l'Art Chretien", escribe: "Excepcionalmente se encuentran sirenas-pájaro con cabeza de mujer". Y, más adelante, dice: "El arte cristiano, que se inspira en el fisiólogo, las representa con busto de mujer y termina su cuerpo en forma de pájaro". Pinedo y Guerra se alejan de tal ambigüedad y las describe únicamente como seres de rostro femenino y cuerpo de ave. El primero de éstos, escribe al respecto: "En contra de la opinión popular, la forma originaria de las sirenas es la de híbridos, mujer-ave, ordinariamente cabeza y cuello de mujer y cuerpo alado, cola y patas de ave. Después de Homero figuran, en poesía y arte, con cabellera ondulante o lisa, descubierta o cubierta con un paño o con tiara de tela aqueménida" (25).

De la gran variedad descriptiva existente durante la Edad Antigua, dos iconografías cristalizarán en el mundo medieval: 1. Ser híbrido con parte superior del cuerpo de mujer, hasta el ombligo, y la inferior de ave. 2. Pájaro con cabeza de mujer (e incluso, excepcionalmente, de hombre).

Esta última fórmula iconográfica; es decir, la forma clásica, será la que encuentre más aceptación entre



Claustro de la Iglesia de San Millán (Segovia).



Capitel del claustro del Monasterio de Silos (Burgos).

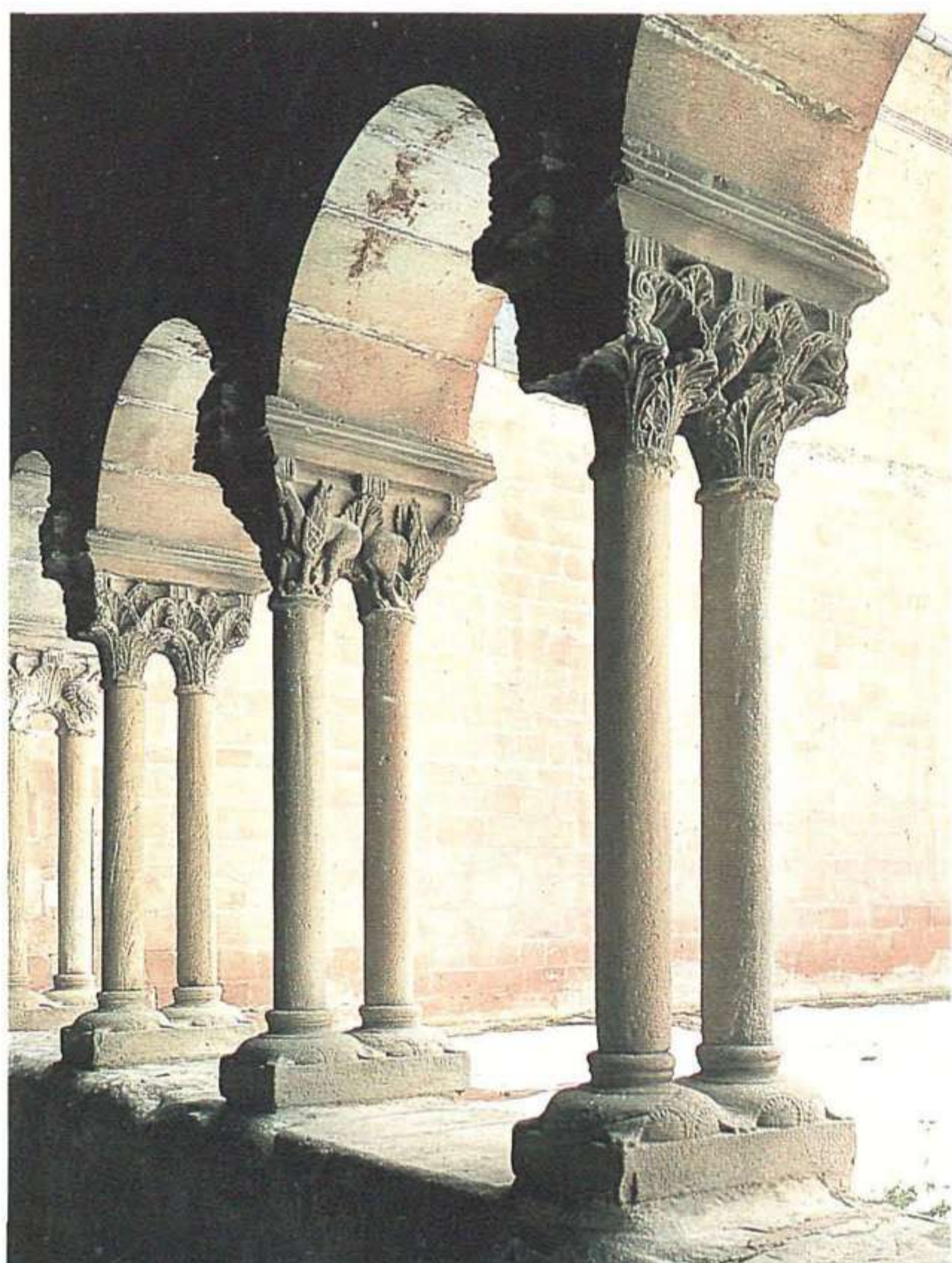
los artistas del Medioevo. El arte románico la empleará, no pocas veces, al menos en la escultura románica española, tanto oficial como rural. Ello nos lleva a discrepar sensiblemente de la afirmación de Réau: "Los ejemplos de sirena-ave, con patas de pájaro, que se pueden citar dentro de la escultura románica, son relativamente raros" (26).

La aceptación referida de esta fórmula iconográfica podría estar fundamentada: primero, por constituir un ser híbrido, integrado por elementos morfológico (cabeza humana y cuerpo de ave) de fácil adaptación entre sí, cuyos modelos eran familiares al artista; segundo, por la armonía y proporcionalidad de formas de este ser, que permitía un ajuste al marco bastante aceptable, y, en tercer lugar, por el simbolismo intrínseco que conlleva la figura del pájaro, y más aún la del ave con cabeza humana.

A veces, la fórmula iconográfica de la sirena-pájaro no se mantiene inalterable, sino que sufre

modificaciones. Así, la cola de pájaro puede ser sustituida por una palmeta decorativa o elemento vegetal, o por una cola de pez (27), e incluso por una cola de serpiente, “a causa, ésta última, en muchos casos del simbolismo de la tentación y del pecado que se atribuye a la sirena” (28). Sobre esto, escribe Réau: “El arte en la Edad Media, siempre cuidadoso del significado, prefiere dar a estas sirenas-pájaro cola de serpiente para indicar la relación con la muerte, que las vuelve temibles” (29). Las mutaciones experimentadas pueden llegar incluso a aportar “miembros disparatados: pata de bota y pata de pájaro en Saint Aignan o pata y mano en Saint Loup de Naud” (30). Consecuencia, sin duda, de la fantasía de los artistas. Todo ello, por tanto, contribuye a corroborar dos afirmaciones hechas por Debidour: primera, que la sirena es una de las especies más “fluidas” en el “Bestiario Románico”, y, segunda, que, aunque el pensamiento de la Edad Media fue completamente rígido, su escultura animalística no lo fue.

Concluimos esta parte dedicada a la sirena-ave refiriéndonos a sus simbolismos. Tradicional y universalmente, el pájaro (frecuentemente con rostro humano) representa el alma del hombre evadido del



Claustro de San Pedro (Soria).



Capitel del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

cuerpo. Así, la idea de pájaro-alma la encontramos ya firmemente arraigada en el Antiguo Egipto. “De igual forma, las creencias griegas más arcaicas relacionan las sirenas-aves con los espíritus de los muertos” (31). También en el Antiguo Testamento domina la idea de las almas pájaro, por ejemplo en el salmo 11.1; salmo 124.7: “Nuestro alma se ha escapado como un pájaro del lazo del cazador; este lazo está roto y nos hemos escapado” (32). Tampoco son raras en el arte románico las sirenas-ave con significado simbólico de las almas, tanto consideradas en sí mismas como condenados atrapados por ligaduras de tallos vegetales. Estas representaciones no han pasado directamente de la mitología griega, sino a través de la escatología musulmana (33-34).

Las sirenas encarnan, a lo largo de la historia de la mitología griega, dos aspectos contradictorios pero inseparables: negativo y positivo. En ellas se reflejan los dos principios de la creación, la dualidad: bien-mal.

El carácter maléfico de las sirenas se manifiesta ante todo en la aventura de Ulises; posteriormente, el “Libro de Enoc” ratificará este carácter, considerándolas las mujeres de los ángeles caídos. Para ambos textos son símbolos de la tentación demoníaca y de la lujuria. “Por ello se ha insistido en ciertos rasgos de seducción. Por ejemplo, las voces acariciantes que atraen a los navegantes, la cabellera larga y flotante, red afrodisíaca, en el lenguaje de los navegantes” (35). Otra faceta negativa radica en su fuerza capturadora y devoradora de hombres vivos. “Para los griegos, ellas encarnaban las almas maléficas, ávidas de sangre como los vampiros” (36). Este carácter mortífero es el que podría relacionarlas con las arpías.



Capitel del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos).



Capitel de la Catedral Vieja de Salamanca.

El principio positivo de las sirenas se manifiesta en el carácter celeste otorgado por algunos autores. Rosenberg, entre ellos, las considera como prototipo del ángel cristiano, en función del servicio que éstas realizaban, al llevar el alma a través de las esferas celestes, hacia arriba, hacia la luz más pura (37). Este concepto de ser alado y conductor de almas ha trascendido al mundo cristiano y a su iconografía; la sirena sería, por tanto, un eslabón de una larga cadena, cuyo origen se remonta a las antiguas mitologías.

La dualidad existente en la sirena, encarnada en dos aspectos, el infernal y el celeste, también se manifiesta en sus atributos. Así, su melodiosa voz y armonioso canto las dotaba de una fuerza mágica, irresistible, que fascinaba a cuantos hombres la oían, y era motivo de perdición y vehículo de muerte. A esta interpretación negativa se adhieren “los pitagóricos y otros autores, que, al margen de la escena de la “Odisea”, personifican en la sirenas a la música corruptora, por oposición a la purificadora de las musas” (38). Quizás este canto y sus connotaciones diabólicas sean la causa, en algunos seres híbridos, mujeres-ave, de la aparición de serpientes saliendo de sus bocas, detalle iconográfico tremendamente expresivo y accesible al hombre del Medievo.

El cristianismo adaptará la aventura de Ulises y las sirenas a su propia filosofía religiosa, adjudicándola un sentido positivo y tremendamente moralizante. De esta forma, Ulises, por su sabiduría y precaución,

será el prototipo del buen cristiano, prudente y sabio, capaz de rechazar la tentación y no caer en el pecado. Esta imagen pasa a ser considerada una “prefiguración del buen cristiano”.

Como hemos podido comprobar, desde la mitología griega, arpía y sirena-ave han sido confundidas, tanto en su configuración externa, que no respondía con exactitud a las descripciones literarias de cada una de ellas, como por gozar ambas de un carácter infernal, mortífero, con ansia vital de sangre. Por ello, la identificación de una y otra no debió de resultar tarea fácil para los autores medievales, lo que podría explicar la omisión de la arpía en el fisiólogo. Por otra parte, la alteración iconográfica de la descripción



Capitel del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Pintor de las Sirenas: Stamnos (detalle). Ulises y las sirenas. Londres, British Museum.



clásica, por el intercambio y sustitución de elementos morfológicos en estos seres, hace sumamente difícil su identificación, incluso para los medievalistas, que aportan descripciones de arpía y sirena-ave de forma categórica, pero sin una base documental, ni fundamento coherente, incluso, a veces atribuyendo una misma iconografía a ambas.

Para argumentar nuestra teoría sobre estos seres híbridos, mujer-ave, que con tanta reiteración enriquecen el arte románico español, nos centraremos en el claustro de Santo Domingo de Silos, por albergar tres iconografías diferentes. La primera se plasma en un capitel del claustro bajo, esculpido por el primer maestro. Responde a la descripción de seres con cabeza de mujer, provista de cuernos, larga cabellera, rostro sereno, de cuya boca salen serpientes, cuerpo y cola de ave y patas de chivo. Este ser, catalogado por Pérez de Urbel como arpía, es considerado una sirena por Zielinski (39) sin argumentar los motivos que le inducen a ello. Corroboramos dicha catalogación basándonos: primero, en que este ser dista bastante de dar la imagen repugnante y repulsiva que debería infundir la arpía clásica; segundo, porque su parte humana presenta una serie de notas que la aproximan a la sirena, tales como su largo y ondulado cabello, perfectamente ordenado, sus suaves y blandas facciones, que no denotan tortura física o psicológica, las serpientes que emanan de su boca, nota importantísima en su catalogación, ya que la característica

principal de las sirenas es su canto, seductor y mortífero, ¿y qué mejor forma de representar tan diabólico don? Sus cabezas presentan retorcidos cuernos, símbolo de su fuerza maléfica, quizás atribuibles a la creatividad del artista, pues ni el fisiólogo ni fuentes anteriores aluden a estos, y, tercero, su parte animal tiene cuerpo y cola de ave y patas de pezuña hendida, consideradas de chivo, innovación del artista medieval, con gran carga simbólica, pues el cabrito, animal de pezuña hendida, era considerado impuro para el hombre del Medievo e identificado con los judíos, por ser este su animal expiatorio.

Todos y cada uno de los atributos y elementos morfológicos de estos seres híbridos se adaptan perfectamente a la interpretación que de las sirenas daban los escritores cristianos, símbolos para ellos de la voluptuosidad engañosa y mortal, y de los herejes y sus doctrinas perniciosas contrarias a la Iglesia, que bajo una apariencia amable, e incluso atrayente, encierran un peligro mortal. Esta hipótesis parece adecuarse bastante bien a la fórmula iconográfica empleada. Así, bajo una apariencia amable, e incluso atrayente, se encierra una fuerza maléfica y seductora que emana de sus bocas por las doctrinas perniciosas y heréticas, identidad ratificada por las patas de chivo.

La segunda fórmula iconográfica aparece en los capiteles atribuidos al segundo maestro silense. Responden a la descripción de seres híbridos de cabeza de mujer con cabello cuidadosamente rizado y cubierto con gorro frigio, facciones suaves y blandas, cuerpo de ave, cola de reptil y pezuñas de chivo. En esta iconografía se introdujo una innovación, al sustituir la cola de ave que poseía la anterior por la de reptil, pero conservando todos los otros atributos. De esta forma, no sólo se mantiene el simbolismo anteriormente dado, sino que se hace más patente por el carácter demoníaco que encierra, de falsa predicación, que se mantiene en aquellas iconografías en las que se sustituye la cola de ave o reptil por la de escorpión, al significar dicho animal el engaño.

La tercera fórmula iconográfica la encontramos en el claustro alto de Silos. Responde al tipo clásico de sirena: cabeza de mujer y cuerpo y patas de ave, plasmada de forma frontal con las alas extendidas.

La presencia de estas tres iconografías en el claustro silense nos permite deducir, al menos en el románico español, la existencia de dos fórmulas iconográficas de la sirena-pájaro; una plasma sin cambio ni alteraciones el esquema clásico, mientras que en la segunda, a la que podríamos denominar "sirena medieval", se han experimentado los cambios morfológicos indicados. ¿Pero hemos de ver estas mutaciones como producto de la fantasía del artista y de su afán de subrayar los pecados? El hecho de que cada uno de los elementos incorporados encierre un simbolismo muy marcado, y que en su conjunto posean una coherencia palpable y un mensaje inteligible, parece que nos remite hacia una iconografía dirigida por una mente conocedora de fuentes y textos, y no fruto de una impronta irreflexiva del artífice de la obra.

Respecto a la arpía, no negamos su presencia en el arte románico, pero sí diremos que no es muy frecuente. La descripción clásica; es decir, cabeza de mujer, cuerpo de ave, fuertes garras, aspecto repugnante e incluso, según algunas opiniones posteriores, cabello enmarañado, presenta gran similitud con la "lamia" (monstruo femenino en la mitología griega y romana cuya invocación amedrentaba a los niños), tanto por su carácter maléfico y de ansia vital de sangre como por la configuración de sus rasgos figurativos, siendo representada en un principio con cuerpo de ave y cabeza de mujer y, en época tardía, adquiriendo aspecto de asno (40).

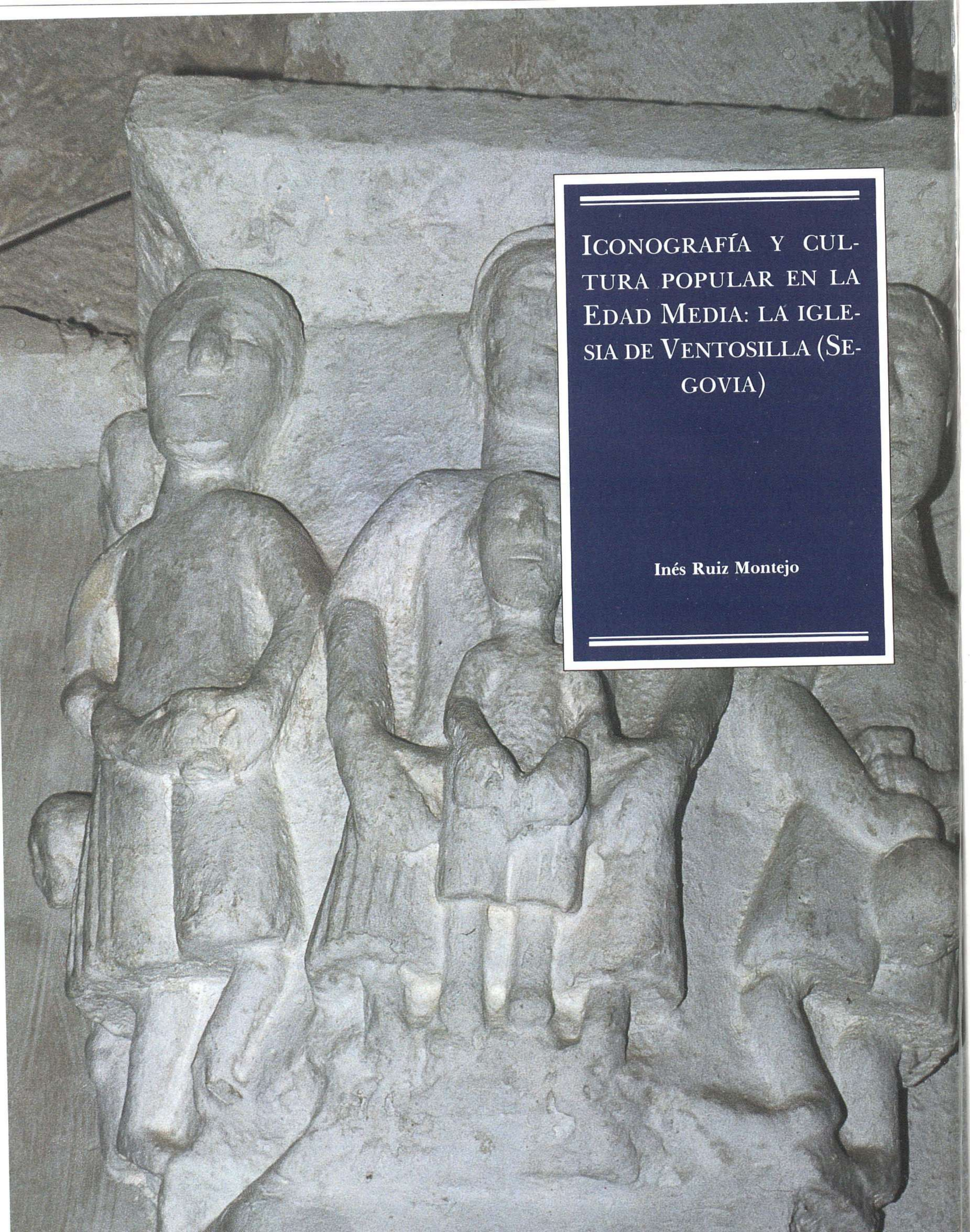
El carácter raptor y sanguinario de la lamia y de la arpía griega emerge de las "hechiceras del mundo antiguo"; es decir, en las "strigae" de Ovidio y Petronio, que adoptan la forma de pájaro nocturno. La "strigae", más bien animal, pájaro nocturno, según unos; más bien ser humano, según otros, atacaba a los hombres y a los niños, y tiene un carácter eminentemente nocturno y tenebroso (41). "En las casas de los romanos, las "strigae" eran los demonios femeninos con cuerpo de mujer, pero con alas y garras de ave de presa. Se nutrían de sangre de pequeños niños que arrebatan de sus cunas" (42).

La existencia de estos seres raptos y sedientos de sangre humana era aceptada en el Medievo,

afirmación confirmada por las fuentes medievales que aluden a ellos para condenarlos o prohibir su creencia (43-44), pudiendo dar lugar a que se plasmaran en la escultura románica, representando de esta forma, aunque de modo indirecto, a la "arpía". Su simbolismo, en este caso, sería únicamente la muerte.

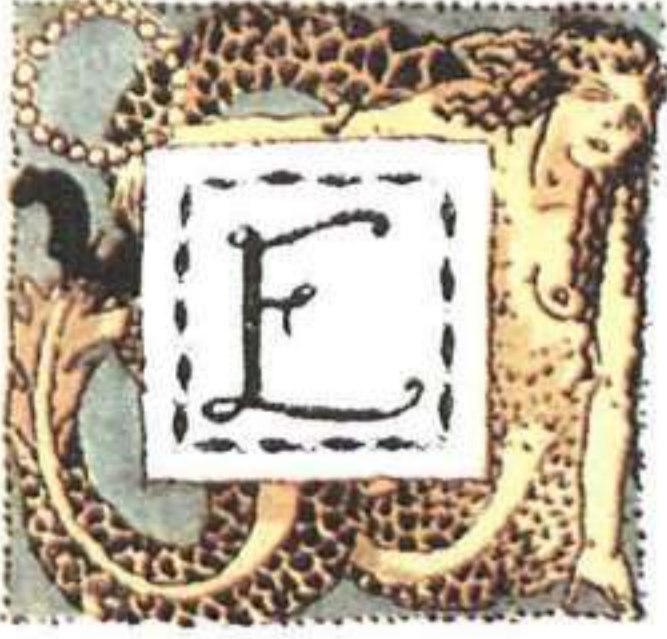
NOTAS

- 1** Borges, J. L. "El libro de los seres imaginarios". Madrid, 1982, pág. 28.
- 2** Clebert, J. P. "Bestiaire Fabuleux". París, 1971, pág. 204.
- 3** BORGES, J. L. Ob. cit., pág. 27.
- 4** Baltra, A. "Diccionario de Mitología". Barcelona, 1982, pág. 79.
- 5** Vid. nota 3.
- 6** Mode, H. "Animales fabulosos y demonios". México, 1980, pág. 254.
- 7** Humbert, J. "Mitología griega y romana". México, 1982, pág. 273.
- 8** Vid. nota 2.
- 9** Pérez Cazorla. "Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos". Burgos, 1959.
- 10** Guerra, M. "La simbología románica". Madrid, 1978, pág. 167.
- 11** Guerra, M. Ob. cit., pág. 168.
- 12** Pérez de Urbel, J. "El claustro de Silos". Burgos, 1975, pág. 87.
- 13** Pinedo, R. "El simbolismo en la escultura medieval española". Madrid, 1930, pág. 86 y siguientes.
- 14** Rosenbert, A. "Engel und Dämonen". Reutlingen, 1967, pág. 31.
- 15** Clebert, J. P. Ob. cit., pág. 377.
- 16** Mode, H. Ob. cit., pág. 105.
- 17** Rosenbert, A. Ob. cit., pág. 30.
- 18** Rosenbert, A. Ob. cit., pág. 33.
- 19** Clebert, J. P. Ob. cit., pág. 378.
- 20** Vid. nota 18.
- 21** Vid. nota 19.
- 22** Borges, J. L. Ob. cit., pág. 378.
- 23** "El fisiólogo, Bestiario medieval". Introducción y notas de Nilda Guglielmi. Buenos Aires, 1971, pág. 52.
- 24** Fournival, R. "El Bestiario de amor". Madrid, 1980, pág. 36.
- 25** Pinedo, R. "Ensayo sobre simbolismo", pág. 262.
- 26** Reau, L. "Iconographie de l'Art Chrétien". Tomo I. París, 1955, pág. 122.
- 27** La sirena-peza ha sido objeto de estudios monográficos realizados por Jelabert, D., Luks y otros.
- 28** Debidour, V. H. "Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France". Francia, 1961, pág. 225.
- 29** Reau, L. Ob. cit., pág. 121.
- 30** Vid. nota 28.
- 31** Guerra, M. Ob. cit., pág. 266.
- 32** Mode, H. Ob. cit., pág. 106.
- 33** Guerra, M. Ob. cit., pág. 267.
- 34** Ísiguez Almech, F. "La escatología musulmana en los capiteles románicos". Príncipe de Viana, núms. 108 y 109. Pamplona, 1958, pág. 271. Hace una descripción de los castigos y penas de Ultratumba que sufren los condenados y alude también a la conversión de éstos en determinados animales según la morada infernal en que se encuentran. Escribe: "De entre las conversiones en animal destacan las almas-pájaro. Avicena cuenta de ellas mucho, sobre todo de aquellas que no llegaron a la perfección y se hailand aún enlazadas a las fuertes ligaduras del mundo que intentan romper para elevarse a lo alto de las moradas celestes". "Repiten el tema varias leyendas cristianas primitivas, como la Visión de san Pablo y la de los Tres Monjes de Oriente, atribuida a san Macario, por los siglos VI-VII, y lo repiten los Beatos, pero son aves que pican sus propias patas".
- 35** "El fisiólogo. Bestiario medieval". Ob. cit., pág. 91.
- 36** Vid. nota 26.
- 37** Vid. nota 17.
- 38** Guerra, M. Ob. cit., pág. 263.
- 39** Zielinski, A. "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo". Archivo Español de Arte. Tomo LIV, n.º 213. Madrid, 1981, pág. 14.
- 40** Vid. nota 33.
- 41** Yarza Luaces, J. "Nuevas esculturas románicas en la catedral de Osma". Bol. de Seminario de Arte y Arq. de Valladolid, 1969, pág. 226.
- 42** Clebert, J. P. Ob. cit., pág. 389.
- 43** Vid. nota 41.
- 44** Vid. nota 42. Confirma esta idea y escribe: "Se sigue hablando en la Edad Media de ellas, pero confundiendo las viejas brujas con los verdaderos vampiros".



ICONOGRAFÍA Y CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA: LA IGLESIA DE VENTOSILLA (SEGOVIA)

Inés Ruiz Montejo



El aspecto quizá más valioso del arte es su capacidad para desvelar los condicionantes culturales de todo tipo que han conformado y determinado la manifestación artística en un espacio y tiempo concretos.

La iconografía, especialmente lejos de preocupaciones de estilo y forma, es el campo del arte donde la civilización de una época adquiere posiblemente su máxima expresión. Es cierto que la iconografía medieval, en respuesta a un arte promocionado o dirigido por la Iglesia, es ante todo iconografía religiosa; pero no por ello queda desvinculada de motivaciones socioeconómicas o políticas, máxime cuando el arte se revela en muchas ocasiones como una particular expresión del poder dominante, constituido —no se debe olvidar— por Iglesia, monarquía y nobleza.

La iconografía medieval recoge así toda la problemática en la Iglesia de aquel período: sus preocupaciones dogmáticas, sus necesidades catequéticas, sus luchas contra desviaciones doctrinales y herejías, sus pretensiones de poder... Pero también recrea aspectos sociales, económicos y políticos, porque la misma Iglesia es árbitro decisivo en estos campos propiamente temporales:

“Para Bernardo de Claraval (1090-1153) —según comenta G. Puente Ojea—, el Papa no es ya el vicario de Pedro, sino de Cristo: *unicum se Christi vicarium designavit qui non uno populo, sed cunctis praesse deberet*. El Papa posee el gobierno del mundo (*saeculum*), no sólo el gobierno de la institución eclesiástica (*sacerdotium*); es rey de la tierra y señor del cielo; preside reinos e imperios, gobierna a príncipes, pueblos y naciones. Porque el Papa es *vicarius Christi, Christus Domini, deus Pharaonis*. Solamente él detenta las dos espadas: tiene y usa la espada espiritual; tiene y cede la espada temporal al príncipe para que éste la use *ad nutum ecclesiae*” (1).

Y llega incluso a recurrir a imágenes de la vida cotidiana, de corte o de aldea, con el fin de mostrar la perfección de la sociedad medieval como modelo de una sociedad fuertemente jerarquizada pero plena de conjunción y armonía (2).

Las artes figurativas, cumplen, pues, de lleno la finalidad catequética que le ha sido encomendada en tantos sínodos medievales: dar la imagen del mundo como la expresión terrena de la Jerusalén celestial (3).

Frente a esta iconografía oficial, la iconografía popular ofrece imitaciones, discordancias e incluso rupturas con las concepciones globales y reglamentadas que propugna y enseña la Iglesia como visión del mundo. La iconografía popular es, sobre todo, ambivalente, sin duda como resultado de unos conceptos y normas impuestos, ajenos a las peculiaridades de la sociedad rural, y de unos principios y vivencias propios de la cultura del pueblo.

La Iglesia continúa utilizando la imagen como forma de especificar al hombre las permisiones y prohibiciones impuestas; pero, consciente al mismo tiempo de la dificultad que tienen el fiel para captar abstracciones y alegorías, se remite a símbolos concretos, con expresiones plásticas que tratan de responder a criterios reales.

Paralelamente surge una iconografía más vital, que recoge formas de vida del campesinado como expresión y reflejo de la sociedad que la cobija. La iconografía oficial, como se ha visto, también concede su lugar a los campesinos, pero sólo con la finalidad de ofrecer una imagen de la sociedad ordenada y armónica: mientras unos rezan, otros guerrean y otros trabajan. En la iconografía popular, sin embargo, la imagen del campesino deja de ser conceptual para convertirse en testimonial y ejemplar, y por ello hay que sobreentender en todas estas escenas problemas de subsistencia, dificultades en la economía familiar y comunal y un sinfín de aspectos de la vida cotidiana, plurales y complejos, en muchos casos irreconocibles por desconocimiento del entorno cultural campesino, tan poco aludido en la documentación histórica más usual (4).

Una de las expresiones más idóneas de este "vitalismo" popular es la manifestación festiva del pueblo, que predominantemente se concreta en las imágenes de carnaval. Es verdad que la Iglesia acepta el carnaval como un mal menor que podrá ser borrado inmediatamente después, en tiempo de Cuaresma. Sin embargo, cabe preguntarse cómo da cabida a la imagen grotesca en la iconografía de sus templos: ¿Contará de hecho con su beneplácito, o será una intromisión de la cultura popular, aceptada por razones psicológicas y sociales? (5).

Imposible la respuesta. Sólo cabe esperar que el estudio paulatino y detallado del arte popular medieval conduzca a conclusiones cada vez más definitivas y aclaratorias. De momento, en el puro terreno de la hipótesis, parece una batalla librada y ganada por la cultura popular frente a la cultura oficial, directriz y vinculante.



Iglesia de Ventosilla.

Mijail Bajtin expresa magníficamente lo que presupone la fiesta de carnaval para el hombre de la época: "...Era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes... El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes" (6).

Posiblemente el mismo texto justifique la fuerza de las imágenes festivas en las iglesias populares de la Edad Media. Pero será mejor dar paso ya a un ejemplo concreto de arte popular medieval que presenta, como es natural, una expresión artística muy degenerada, posiblemente del siglo XIV, propia de la fase arcaizante del estilo románico (7).

LO DIVINO Y LO PROFANO EN LA IGLESIA DE VENTOSILLA

Ventosilla es una aldea segoviana que ofrece pocos atractivos culturales y artísticos a simple vista. Es la típica expresión de un pueblo castellano de páramo, próximo a un arroyo, pobre y despoblado. Perteneció a la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda (8), y, como muestra de su entidad de aldea medieval, conserva una pequeña iglesia de tradición románica, consecuencia de las manos artesanales que perpetuaron en gran parte de Castilla la Vieja y hasta el siglo XVII las formas románicas de construir.

Denota especialmente su "estilo" el ábside exterior, de mampostería y totalmente encalado, que deforma pero no olvida la apariencia usual de una cabecera románica: hemiciclo semicircular, ventana con arquivoltas de ajedrezado y capiteles de sirenas-pep y una hilera de canchillos bajo la cornisa con profusa ornamentación figurada.

La escultura de los canecillos, burda, ingenua y de connotaciones realistas, refleja la factura de un artífice enraizado en el arte popular. Ni siquiera se puede hablar de arte rural, reflejo del arte oficial. Todo es aquí dominio de un arte que sólo muy de lejos sigue las pautas artísticas establecidas; pautas expandidas y absorbidas por las zonas rurales como formas habituales de hacer.

En general, la temática de las cornisas no es muy variada y suele hacer referencia al medio social, económico y espiritual en el que se mueve el hombre de la época. Los canecillos de Ventosilla responden a estas mismas premisas, con la singularidad de que su ejecución puramente artesanal les margina de referencias modélicas y, por el contrario, les aproxima e imbrica en la realidad circundante.

La alusión a la Iglesia, por ejemplo, como autoridad e institución salvadora forma parte de ese ámbito espiritual normalmente reflejado. La Iglesia encauza, sanciona, promete salvación y rige, en suma, los destinos del hombre medieval.



Iglesia de Ventosilla.

Aparece así la figura del obispo como cabeza visible de la circunscripción eclesiástica local, el obispado, instaurado desde los tiempos de la Reconquista; pero posiblemente su presencia en uno de estos canes haga más bien referencia a las visitas esporádicas del obispo para administrar el sacramento de la Confirmación. Esta misión de imponer las manos y ungir con el crisma quedaba reservada al obispo, una vez consolidada durante la Edad Media la práctica de no confirmar a los niños antes de los siete años (9).

Surge también el clérigo con el cáliz en la mano, que parece presentar plasmada en su propia boca la acción de comer el Cuerpo de Cristo. Aquí se rompe la norma iconográfica. El artesano popular busca la máxima concreción a la hora de plasmar al sacerdote realizando sus funciones específicas. No le basta el cáliz en las manos y recurre a la imagen plástica más concreta e insólita para representar el Banquete Eucarístico: el dibujo de la Sagrada Forma en la misma boca del clérigo. El hombre del pueblo necesita concreciones idóneas para su fe frente a la abstracción de un dogma y una doctrina casi inasequibles para él.

En otro canecillo, el abate parece dirigirse a su parroquia desde el púlpito en la actitud más acorde con el desarrollo del sermón, resaltando así la probable importancia de la predicación dominical en la instrucción religiosa del pueblo. Las autoridades eclesiásticas de la Edad Media insistían a los párrocos rurales para que en sus pláticas expusieran y enseñaran a los fieles los artículos de fe conforme a las Sagradas Escrituras (10).

La iconografía de esta cornisa recoge también las motivaciones espirituales del hombre, limitándose, como es lógico, a las primarias. El pueblo tiene miedo al demonio, a las fuerzas ocultas del mal; le han inducido a tener miedo. Por ello plasma y recuerda el pecado en sus iglesias y acude a imágenes de penitencia que le hablan de esperanza y salvación.

El pecado es una figura con cuerpo de serpientes quizá como forma plástica más sencilla y a la vez más cruda de representar al hombre dominado por el mal. La serpiente es el animal maldito de la Biblia, en el que se reconoce siempre al diablo:

“...Porque Dios creó al hombre incorruptible, le hizo imagen de su misma naturaleza; mas por envidia del diablo entró la muerte en el mundo...” (Sabiduría, 2,23).

“...Luego vi a un ángel que bajaba del cielo... Dominó a la serpiente, la serpiente antigua —que es el diablo y Satanás— y la encadenó por mil años...” (Apocalipsis, 20,1).



Ave picoteando una lombriz.



Músico y máscara burlesca.

Una figura desnuda y en actitud de difícil interpretación completa, de un modo singular, esta alusión al mundo del pecado. El canecillo aparece muy deteriorado, pero, por su similitud con otro canecillo de una iglesia cercana —Santa Marta del Cerro—, permite descubrir a un hombre desnudo y arrodillado en actitud al mismo tiempo obscena y penitente. Podría ser el hombre cuya desnudez implica su condición de pecador, pero que humildemente pide clemencia y misericordia a Dios.

La evocación inesperada por ortodoxa de una imagen legendaria, el alma, destaca junto a tanta representación insólita y atípica. La figura, mixta de cuerpo humano y cuerpo de ave, que presenta alas y patas en vez de brazos y piernas se enraíza en el alma-pájaro de las más antiguas civilizaciones. Aparece, por ejemplo, en el Libro de los Muertos, también con cabeza y torso humanos, volando por encima del cuerpo, ya momificado, que acaba de abandonar. La imagen persistirá a través de los tiempos, y llega a la iconografía románica (11). El problema sugerente y complicado al mismo tiempo, estriba en explicar y comprender cómo llega a concretarse en Ventosilla.

Curiosamente, el problema de la subsistencia apenas encuentra eco en la iconografía de estos canecillos. Es perceptible la ausencia de tareas agrícolas tan representativas de un medio de vida rural, y sólo un personaje con un mazo sobre sus rodillas parece asumir la representación de un oficio, posiblemente esencial para el desarrollo de la vida de aldea.

Los inventarios sobre herramientas e instrumentos propios de alquerías medievales dan a conocer un extenso repertorio de utensilios cuya elaboración exige la ayuda del mazo de madera: toneles, tinas, artesas, carros, carretillas, objetos diversos de uso doméstico (12). En xilografías y grabados sobre oficios del siglo

XVIII se observa el mazo en manos del tonelero, del carretero, incluso del leñador (13); pero en época medieval no cabe esperar una especialización tan marcada. El "oficio" de carpintero de una pequeña comunidad rural debe incluir necesariamente todas estas tareas.

La vida festiva del pueblo adquiere, en cambio, más importancia en la expresión figurativa del ábside. Aparece un personaje en actitud de burla, sólo justificable como expresión de regocijo en tiempos de fiesta. El juglar con su instrumento de viento representa la música, cuya expresión, de alegría en este caso, es consustancial a la cultura popular. Y una extraña máscara con sendos cuernos recuerda las mascaradas de



Perro y zorro.



Máscara de carnaval.

carnaval típicamente castellanas, que se remontan a "ritos" muy antiguos: disfraces de "vaquilla" y "cabestros", que provocaban la algazara del pueblo. Apenas, cuenta el P. Flórez, podía reprimir la Iglesia estas licencias, a pesar de una dura amenaza de penitencia "a los que hiciesen el ciervo, la ternera o el becerro" (14).

Por último, respecto a esa figura con la boca abierta, nada mejor que la referencia recogida en un revelador texto de Bajtin:

"La gran boca abierta (gaznate y dientes) es una de las imágenes centrales, cruciales, del sistema de la fiesta popular. Por algo una marcada exageración de la boca es uno de los medios tradicionales más empleados para diseñar una fisonomía cómica: máscaras, "fantoques festivos" de todo tipo, los demonios de las diabladas e incluso Lucifer" (15).

El repertorio animal se reduce a un tipo de fauna familiar al artista, propia en muchos casos del entorno doméstico: perro, burro, gallinácea e incluso el ave picoteando una lombriz o una serpiente de agua. El animal de caza parece representado en el jabalí, que, junto a la víbora o serpiente, forma parte de la fauna más generalizada de la región.

Una pareja de aves afrontadas, con un solo cuerpo, demuestran que un artesano de carácter eminentemente popular también interpreta, aunque pocas veces, fórmulas específicas del arte oficial. Intenta, efectivamente, imitar un tipo prefijado de composición; pero la ejecución es tan defectuosa que anula cualquier posible referencia al modelo.

Dos manifestaciones vitales del hombre quedan, pues, especialmente recogidas en los canes de Ventosilla: las relaciones con su Dios y las formas de diversión y fiesta.

Detrás de la figura del clérigo se vislumbra la importancia de la parroquia en la vida del campesino medieval. Como dice Leopold Genicot, "del bautismo a los funerales el parroquiano era un súbdito de la parroquia" (16). En las comunidades rurales es elemento de cohesión entre sus miembros, y algo mucho más importante, es la defensa del hombre frente a los malos espíritus; la Casa de Dios que ofrece seguridad al pecador. La misa, los sacramentos, todos los medios de que dispone la Iglesia, son imprescindibles para que el hombre pueda salir victorioso en su lucha con el demonio.

La fe popular entiende la misa como una batalla contra el diablo y al sacerdote, representante de Cristo, como defensor del pueblo, frente a Satán. La Eucaristía presta inapreciable servicio en esta lucha (17).

El canecillo del clérigo en la Eucaristía y el del presunto párroco en el sermón se adecúan a los mismos temores y a los mismos anhelos. Se necesita y busca la protección espiritual a través de la parroquia, de la misa y del Sacramento.

La aparición del pecado y del penitente también deja entrever la bipolarización espiritual en que se encuentra el hombre de la época. El individuo oscila entre un Dios que castiga implacable al que no sigue los mandamientos y un demonio que acecha constantemente para hacerle caer en sus redes. Por un lado, el Dios-juez y, por otro, el demonio seductor.

"Los hombres de la Edad Media —según el comentario de J. Le Goff— se ven, pues constantemente divididos entre Dios y Satán. Este no es menos real que aquel... Ciertamente la iconografía lo representa



El carpintero.



"La gran boca abierta". El penitente.

bajo una forma simbólica. Es la serpiente del pecado original que se interpone entre Adán y Eva. Es el pecado, pecado de la carne o del espíritu, separados o unidos, símbolo del apetito intelectual o del apetito sexual. Pero, sobre todo, aparece bajo diversos aspectos, más o menos antropomórficos, y a cada instante cada hombre de la Edad Media corre el peligro de verlo manifestarse. Tal es el contenido de esa terrible angustia que los atenaza sin tregua: ¡Verlo aparecer!" (18).

La penitencia, la *contricción* es el camino para ahuyentar al diablo, para borrar la falta y lograr el beneplácito de Dios. Entretanto el alma, sugerida también en otro canecillo, espera temerosa su destino final.

En contraste con esta lóbrega visión del mundo surge en la cornisa, imperiosa, la exaltación de la

fiesta, del carnaval. También aquí la Iglesia impone sus reglas: lo permite todo en carnaval; inmediatamente después refrena y sanciona en Cuaresma. Pero el hombre durante unos días se siente libre, igual a los demás hombres, capaz de satisfacer todos sus apetitos y de burlarse de las jerarquías sociales dominantes (19).

Llega incluso a reírse de la precariedad y dureza de su propia existencia. "La fiesta se convierte en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (20).

Termina el carnaval y el pueblo vuelve al redil, a la sanción, a la precariedad; pero se ha desfogado. Y la Iglesia acepta y encauza, porque le era necesario, esta efusión.

PECADO Y REDENCIÓN EN LA ICONOGRAFÍA POPULAR

En el interior de la iglesia de Ventosilla, la rusticidad y la pobreza son notas predominantes. Se concretan en una nave cubierta con techumbre de madera y una cabecera que recuerda y mantiene en toda su integridad los elementos típicos de un ábside románico: arco triunfal de medio punto doblado, bóvedas de cañón y horno en el tramo recto y semicircular respectivamente, arquerías ciegas en los muros laterales y línea de imposta que nace en los ábacos del arco triunfal y recorre toda la cabecera articulando muros y bóvedas.

Pero la nota predominante y a la vez sorprendente de este interior radica en los capiteles del arco

Aves afrontadas.



El Pecado y el Párroco en el sermón.



triumfal, donde el mismo abanico de rudeza y descalificación técnica da lugar a unas expresiones plásticas ajenas en muchos aspectos a las normas tradicionales de la iconografía medieval.

Resulta extraordinario, y difícil de captar en un primer momento, que en un capitel de presbiterio se plasme un prostíbulo. La imagen preconcebida del pecado sexual se remite a símbolos de lujuria, a un tema de cariz obsceno, en fin, a una serie de imágenes ya tipificadas en la iconografía de la Edad Media. Pero sorprende, y más aún a priori, que un escultor, por popular que sea, represente un tema ejemplar y típico de la catequesis medieval, el pecado de la carne, mediante una escena tan cruda, tan real y tan próxima a su entorno como la prostitución.

En la escena del prostíbulo se ordenan plásticamente en tres cuadros o momentos distintos las condiciones requeridas para el pecado: tentación del demonio, deseo sexual consentido, y consumación del acto. En cada uno de los cuadros se especifican detalles capaces de expresar con características propias su profundo contenido. El primero de ellos, la tentación, ofrece una figura de demonio con forma de serpiente que empuja al hombre hacia el pecado; en el segundo, que simboliza el deseo consentido, el hombre presenta fisonomía demoníaca; y completa la escena el cuadro central, el más realista y crudo, con la acción de pecar.

El tema es el más edificante y aleccionador para una sociedad campesina, primaria e iletrada. Un tema



Prostíbulo.

alusivo a pecados del espíritu apenas tendría repercusión catequética, puesto que su contenido y su significación quedarían probablemente oscuros y lejanos para el hombre del pueblo. Se recurre, pues, al pecado de la carne; al ejemplo de un pecado que cualquiera puede comprender y en el que de hecho cualquiera puede incurrir fácilmente.

Bien es verdad que la Iglesia en la Edad Media alecciona con insistencia sobre los pecados de la avaricia y de la lujuria; pero en esta sociedad tan mísera, de tan escasos medios, apenas puede tener cabida la tentación del avaro. Por ello se escoge el pecado más común, el más "lógico" dentro de un ambiente sin otras necesidades y recursos que los que derivan de la misma vida natural del hombre.

La escena, aunque quizás de un modo inconsciente, recoge también una corriente ascética muy antigua que impera todavía con fuerza en la Edad Media y que considera a la mujer el instrumento del diablo más idóneo para incitar al hombre.

Se comprende esta actitud en el marco de la teología medieval puesto que interpreta el pecado original

como un pecado sexual y responsabiliza a Eva de la culpa que implicó a toda la humanidad. Eva fue instrumento de Satán y la mujer recoge esta herencia irremisiblemente.

Ya Tertuliano en el siglo II no vacila en llamar a la mujer “ianua diaboli”, puerta del diablo (21); y en esta misma atmósfera de recelo se pueden situar innumerables escritos de teólogos y monjes de la Edad Media. Incluso en los tratados sobre el matrimonio no se proscriben, como es lógico, el amor conyugal, pero se desconfía de él imputando siempre a la mujer los excesos y extralimitaciones de la sexualidad justa y razonada, propia del matrimonio. La mujer “es toda carne... una bella putrefacción y un delicioso veneno” (Bernardo de Cluny) (22).



Adoración de los Magos.

En otros textos se insiste sobre lo efímero de la belleza femenina que propicia con su sensualidad los castigos del infierno:

“Por su belleza visible, la mujer inflama los deseos de la carne, por la caricia de su armoniosa palabra corrompe el espíritu. Pero pasa como todo lo demás... En el infierno, el perfume se mudará en pestilencia, el cinturón se tornará cadena, la abundante cabellera cederá el paso a la calvicie, un cilicio reemplazará al corsé. Allí será el reinado del eterno gusano, del fuego, de la podredumbre, el tormento sin fin...” (*De nuptiis*, Hugo de San Víctor) (23).

Es evidente que en Ventosilla se muestra a la mujer como la instigadora inmediata del pecado. Pero no hay que olvidar que la mujer en la cultura cnómica-popular es ambivalente; es la encarnación de lo “bajo”, a la vez rebajador y regenerador: “La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el principio de la vida, el vientre” (24). Son dos visiones distintas de la mujer: la ascética, hostil y sancionadora, y la popular, profundamente vitalista. Sin embargo, se impone la primera

porque la Iglesia ordena y rige los principios morales del hombre, lo que equivale a decir sus destinos finales, y le induce a aceptar una concepción y una imagen de la mujer como fuente de tentación y de pecado.

El segundo capitel del arco triunfal representa una extraña Adoración de los Reyes Magos. Se reconoce, en efecto, en el centro de la composición una María con el Niño en sus brazos en la actitud hierática de la Madre-Trono que sostiene al Niño-Dios: es un eco muy lejano de las "Vírgenes-Theotokos". Y a ambos lados, en postura que rompe la procesional más típica, dos reyes magos en los que nada o apenas nada indica su condición regia; tal vez una corona hoy oculta por la cal. Sólo dos, además, cuyas ofrendas, una copa y una bolsa, se marginan también de la norma. Personajes de pequeño tamaño en una esquina rememoran quizá a los curiosos que observaran la comitiva.

La concreción plástica del tema sufre las mutaciones normales propias de la interpretación realista del artesano. Sus formas de hacer responden a criterios concretos, simples y anecdóticos. Por ello, mientras la representación del pecado de la lujuria se escenifica en un prostíbulo, como la concreción más real, el rey mago ofrece, dentro de las mismas notas de realismo, una insólita bolsa con dinero como expresión del don real del oro.

La Epifanía es un tema de profundas raíces en la iconografía cristiana por su riqueza de contenido y conecta con una teología que, por un lado, exalta la redención ya encarnada en Cristo y, por otro, enseña y confirma que la redención es universal. Los Reyes Magos son sabios procedentes de lejanas tierras; son los gentiles que reconocen al Mesías en Cristo y participan, por tanto, de la promesa de la salvación.

La iconografía, pues, de ambos capiteles responde sin duda a un mensaje de esperanza: *frente al pecado, la redención, una redención para todos.*

EL PROTAGONISMO DEL PÁRROCO DE ALDEA

Ante todo, este repertorio ornamental de Ventosilla, tan rudo, tan popular, a veces tan insólito, cabe preguntarse qué papel ha desempeñado el párroco rural en su conformación. Es, en efecto, popular, pero no laico: en ningún momento se margina o se aleja de unos principios religiosos, que, por el contrario, quedan sólidos y bien especificados. Sin embargo, los mensajes religiosos son demasiado elementales y simples como para pensar que un monje, siempre ligado a las élites intelectuales, pueda haberlos dirigido. Habría recurrido probablemente a símbolos y abstracciones típicos del arte oficial al que él está habituado. Por otro lado, es lógico pensar que junto al monje siempre hay un taller de mayor o menor calidad técnica, pero siempre cierta calidad, que conoce además el repertorio temático usual en la decoración de las iglesias. Parece, pues, que junto a la orden monástica, junto al monje, se impone y se espera "ortodoxia" en estilo, en técnicas y, por supuesto, en iconografía.

Aquí no hay "ortodoxia". Por ello se acentúa la sospecha de que el clérigo de la aldea está presente en la construcción de la iglesia, y que va dirigiendo de un modo, al mismo tiempo hábil y popular, su iconografía. Recurre a imágenes concretas y próximas al fiel para darle unas referencias básicas acerca de cuáles deben ser sus principios religiosos; alude al oficio, a la fauna doméstica, a expresiones todas ellas tan reales como la vida misma, y permite la exaltación de la fiesta porque sabe que es consustancial a la vida del campesino, que es su liberación como hombre ante tanta opresión y tanta miseria. Opresión y miseria en la que él vive y de la que seguramente participa.

También es capaz de elegir el tema del prostíbulo y de la Epifanía como contraposición plástica de *pecado y salvación.*

¿Sería concederle demasiada "ciencia" a un párroco rural? No parece. La iconografía de Ventosilla oscila entre los fundamentos básicos de un fiel cristiano y la exaltación de los aspectos quizás más vitales del campesino. A los primeros accede con su propia formación de clérigo, ciertamente ruda y pobre; de los segundos participa tanto por su extracción social como por su peculiar forma de vida en comunidades pequeñas, apenas diferenciadas y de muy corta y escasa relación.

NOTAS

1 G. Puente Ojea: *Ideología e historia. La formación del cristianismo como fenómeno ideológico*, Madrid, 1974, pág. 329.

2 J. Le Goff: *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, 1969, pág. 24.

3 X. Leon-Doufour: *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, 1965, pág. 389.

4 Se vislumbra en esta iconografía de la vida rural cotidiana una fuente muy valiosa para la comprensión y explicación de un pasado medieval campesino en el que naturalmente las fuentes escritas tienen que ser escasas.

5 J. Caro Baroja: *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, 1979.

6 M. Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, 1974, pág. 15.

7 J. M. Azcárate: *El protogótico hispánico*, Madrid, 1974, pág. 16.

8 M. González Hererrero: *La antigua provincia de Segovia. Notas de geografía histórica segoviana*. En *Estudios segovianos* (61), 1969, pág. 372.

9 J. Fernández Conde: *Historia de la Iglesia en España*, tomo II, vol. 2.º: *La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, Madrid, 1982, pág. 294.

10 G. Duby et A. Wallon: *Histoire de la France rurale. Des origines à 1340*, Tours, 1975, pág. 537.

11 G. de Champeaux y D. S. Sterckx: *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, Yonne, 1966, pág. 256.

12 B. H. Slicher van Bath: *Historia agraria de Europa Occidental (500-1850)*, Barcelona, 1974, pág. 278.

13 C. Flores: *La España popular*, Madrid, 1979, pág. 214.

14 J. Caro Baroja: *Los pueblos de España*, tomo II, Madrid, 1976, pág. 102. También ídem: *El carnaval...*, ya cit., pág. 252.

15 M. Bajtin: *La cultura popular...*, ya cit., pág. 292.

16 L. Genicot: *Europa en el siglo XIII*, Barcelona, 1970, pág. 36.

17 F. Heer: *El mundo medieval*, Madrid, 1963, pág. 70.

18 J. Le Goff: Ob. cit., pág. 225.

19 B. Bennassar: *Los españoles. Actitudes y mentalidades*, Barcelona, 1977, pág. 31.

20 M. Bajtin: Ob. cit., pág. 14.

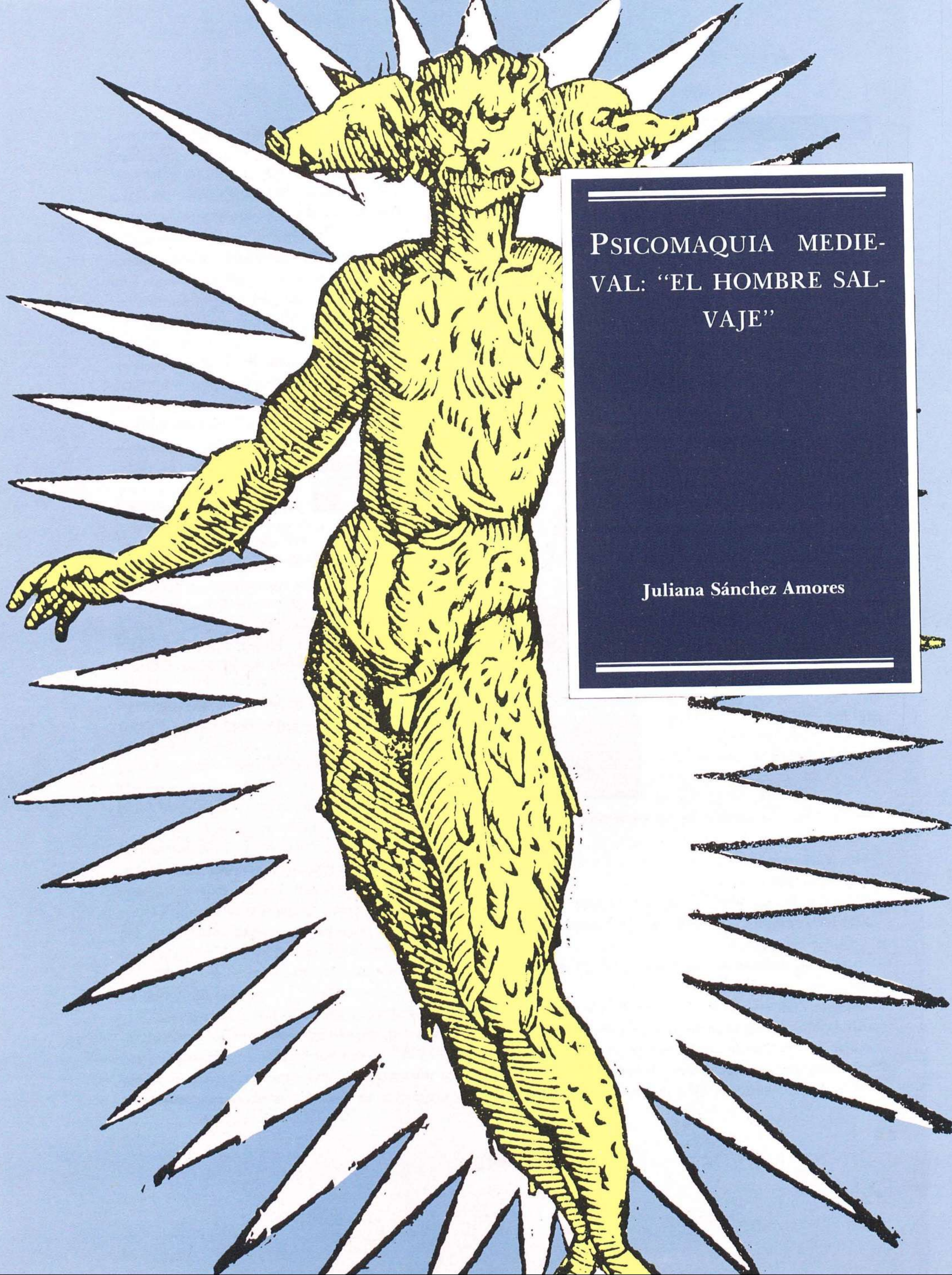
21 J. M. Verweyen: *Historia de la filosofía medieval*, Buenos Aires, 1957, pág. 28.

22 E. Bruyne: *Estudios de estética medieval*, vol. II, Madrid, 1958, pág. 207.

23 E. Bruyne: Ob. cit., pág. 209. 24. M. Bajtin: Ob. cit., pág. 215.



Adoración de los Magos.



PSICOMAQUIA MEDIE-
VAL: "EL HOMBRE SAL-
VAJE"

Juliana Sánchez Amores



“psicomaquia” es una voz griega compuesta de “psicos” y “maquia”, cuyo contenido específico es la lucha de dos principios antagónicos en el interior del hombre. El hombre, considerado desde la Antigüedad como objeto de un dualismo inherente a su propia naturaleza, traduce esta disputa al modo de la lucha del Bien contra el Mal, conceptos ambos conocidos por él. En un principio, dichos conceptos son relativos al depender del punto de mira de quien juzga, pero llegado el momento de definir los términos absolutos se toman como paralelos el vicio y la virtud. De estos últimos encontramos referencia tanto en diccionarios académicos (1) como en los de la Biblia (2) o filosóficos (3), coincidiendo en todos ellos las definiciones de “hábito de obrar mal” y “exceso” para el vicio, y las mismas de “hábito que dispone al hombre a obrar rectamente”, o “el término medio entre dos tendencias opuestas” para la virtud. Por otra parte, y más específicamente, la Biblia, texto fundamental en lo que a este tema se refiere, hace coincidir al vicio con los pecados de idolatría y carnalidad, y a la virtud con la fuerza de Dios, además de catalogarlos en las llamadas listas de vicios y virtudes (4).

Sin embargo, el concepto estricto de “psicomaquia” es popularizado por un poeta español del siglo V, Prudencio, cuya obra principal “La psicomaquia” (5) supuso la fuente de inspiración fundamental para la iconografía medieval.

Su poema es el primer ejemplo de composición como serie didáctica y de intención cristiana al establecer por medio de alegorías, de la personificación de los vicios y virtudes, las disputas guerreras de siete parejas de contrincantes: Fe/Infidelidad, Prudencia/Líbido, Paciencia/Ira, Humildad/Soberbia, Sobriedad/Lujuria, Caridad/Avaricia, Concordia/ Discordia.

No obstante, Prudencio se sirve para la conformación de su obra de la personificación literaria de los vicios en la entrada al Hades que realiza Virgilio en “La Eneida”, y de los tratadistas paganos, tanto griegos como romanos, que representan el tema de modo similar. Así, de Macrobio o Cicerón aprende la división de virtudes; de Tertuliano, en “De Spectaculis”, la presentación en parejas, en este caso de cinco, o de Casiano la ampliación del número a ocho. Una vez que el poeta español imponga el siete como número genérico de conflictos contradictorios, la tradición cristiana, por obra de San Isidoro, Vicente de Beauvais, Teodulfo o Hugo de San Víctor, mantendrá el esquema, el cual se refleja en obras como el relieve en marfil del Melisenda Psalter (1131-1144) o las virtudes triunfantes de la catedral de Estrasburgo (1270).

El carácter didáctico y moralizante de estas obras es claramente manifiesto, ya que, siguiendo a Prudencio, la virtud triunfa sobre el vicio de una manera plástica y elocuente, a todas luces espectacular para los ojos del cristiano: por medio de una lanza. Como consecuencia de ello, los tratadistas establecerán emblemáticamente el armamento que debe portar el cristiano para luchar contra su vicio concreto, inspirándose para ello en el texto bíblico de los Efesios. Así, Alan de Lille, Juan Ruiz o Ramón Llull muestran piezas de equipamiento soldadesco con contenidos simbólicos para la lucha concreta de la virtud contra el vicio: el plaquín para la fe, el yelmo para la esperanza, la lanza para la caridad, por poner algunos ejemplos (6).

Al mismo tiempo que la didáctica de la psicomaquia se impone como método moral de la Iglesia resurge toda una literatura adaptada de la Antigüedad, se traducen obras de los clásicos, y los personajes romanos se adaptan al entorno medieval (César se convierte en obispo, las Vestales en abadesas...). Es ahora, igualmente, cuando se crea un método de interpretación, que consiste en prestar a la mitología un sentido edificante, remontándonos, en este aspecto, cuando menos a los estoicos. Su deseo es conciliar la filosofía con la religión popular, descubrir en la figura y el nombre de los dioses y héroes una significación espiritual, y en sus aventuras una enseñanza moral. Así se constituye el método alegórico medieval, cuyo sentido se encuentra en la desintegración de las divinidades paganas al tomar de ellas sus formas, pero no

sus contenidos. Estos, los contenidos, son manipulados, resultando de todo ello la aparición de figuras tales como Hércules, símbolo de la fortaleza del cristiano que supera las pruebas que el Maligno le prepara (7), y que en más de una ocasión recuerda a San Miguel, o a Venus o Europa representando el alma cristiana.

El dualismo, o lucha del Bien contra el Mal, se manifestará más justamente cuando el héroe —Hércules— luche contra la serpiente (común a todas las mitologías), el dragón de las Herpérides, el puerco de Calidonia, u otros símbolos maléfic



El dios Pan. Emblema de U. Cartari, 1647.

nogografía de la virtud, él es, al igual que Hércules, el símbolo de la fuerza, y con este último se le ha comparado debido al episodio de lucha que Hércules protagoniza contra el león de Nemea. Sin embargo, este tema iconográfico aún plantea dudas; en la fachada de San Ivo de la catedral de Barcelona, un relieve que a primera vista representa la lucha de Sansón y el león ha sido reinterpretado por algunos estudiosos como la historia de Pla Falgars, héroe adscrito a Cataluña, cuya hazaña más importante es la disputa con un león.

Pero el fundamental antagonismo que la Biblia nos presenta es la oposición entre Dios, emanador de la luz, y Satán, príncipe de las tinieblas. Así concebido, la influencia del Mazdeísmo persa es muy clara; lo demuestran la lucha entre buenos y malos ángeles, que relata Henoc en los Apócrifos, su rebelión, la tentación de Adán y Eva, aquel pasaje de Dios donde disputan Job y el demonio, o el asesinato de Abel por parte de su hermano Caín, en el momento en que inaugura la llamada "estirpe maldita" condenada por Dios.

No es difícil de comprender, por tanto, que con el amplio repertorio de principios contrapuestos en eterna lucha con que contaba desde sus inicios la cultura cristiana, toda la Alta Edad Media, de estructura platónico-agustiniana, viviera y pensara dualísticamente: espíritu-carne, Iglesia-Estado, clerecía-seglares,

violencia, y los sátiros, personificación de la lujuria, guerreen por mantener su actitud reprobable frente a los representantes de las virtudes, presentadas en forma de soldados, doncellas o caballeros, en la mayor parte de los casos.

Pero estas disputas heroicas no sólo se pueden apreciar en las distintas mitologías, sino que es otra fuente cristiana, la Biblia, la que surte en el Medievo del mayor número de temas al arte occidental. Así, el mismo papel que tuviera la psicomaquia fabulosa de la heroica clásica tienen las luchas de los héroes ejemplarizados del Antiguo Testamento, prefiguradas, en su mayor parte, de Cristo, y que tan bellamente ilustran las "Biblias Moralizadas".

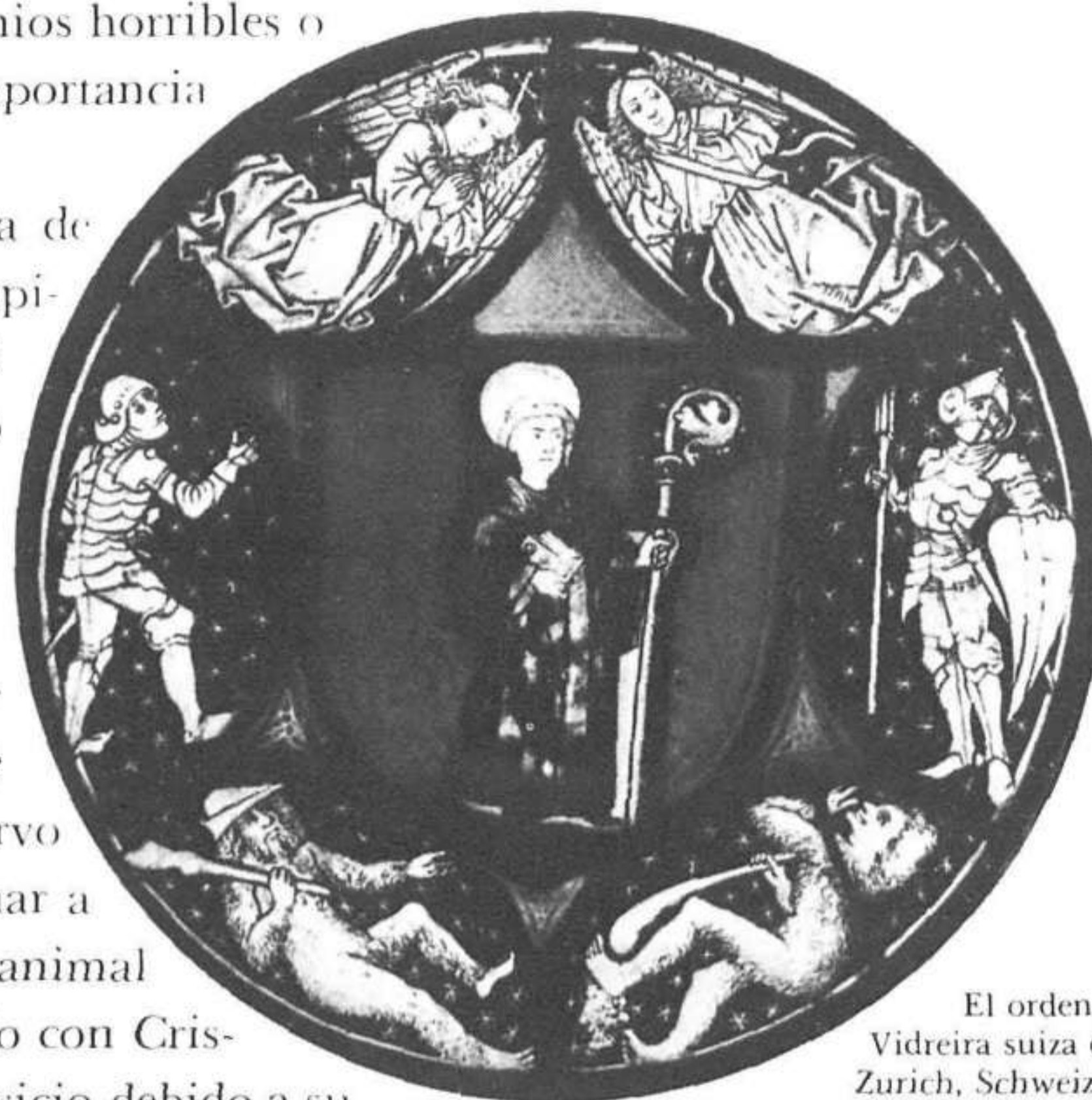
Entre otros, hay que destacar al pequeño David en su batalla contra el gigante Goliat (Libro I.^o Reyes 17, 31-52), que al igual que las historias hercúleas goza de su parangón literario en la historia legendaria, situada en Roncesvalles, de la batalla librada entre el caballero francés Roldán y el gigante sirio Ferragut, con la consecuente victoria del indefenso, que a la sazón es el protegido de Dios.

Otro caso similar sería el del juez Sansón en su lucha con el león, uno de los temas más representados en los relieves monumentales. En la iconografía de la virtud, él es, al igual que Hércules, el símbolo de la fuerza, y con este último se le ha comparado debido al episodio de lucha que Hércules protagoniza contra el león de Nemea. Sin embargo, este tema iconográfico aún plantea dudas; en la fachada de San Ivo de la catedral de Barcelona, un relieve que a primera vista representa la lucha de Sansón y el león ha sido reinterpretado por algunos estudiosos como la historia de Pla Falgars, héroe adscrito a Cataluña, cuya hazaña más importante es la disputa con un león.

vida terrena-eterna, y que entre aquellos dos polos opuestos la vida se tornara, junto con el pensamiento, en objetos de continua tensión.

De esta tensión se hace partícipe, más que en ningún otro momento, el arte románico. La violencia en la presentación de las psicomauquias relevantes entre animales, o humanos y animales, y la morbosa fealdad con que muestran al mal, personificado en demonios horribles o animales monstruosos, dan habida cuenta de la importancia del tema en la representación artística.

La lucha entre animales contrapuestos goza de gran aceptación especialmente en basamentos y capiteles. Son concebidos como símbolos del Bien o del Mal, según su naturaleza, y para el conocimiento de esta adscripción, existen tratados morales, como el "Fisiólogo" y las mismas "Fábulas" de Esopo, que les conceden un significado estricto. Por ejemplo, entre otros, el jabalí será el signo de cólera, el mono de lujuria y vanidad, el topo de avaricia, el perro de hipocresía y envidia, y el ciervo signo del cristiano. Habría también que mencionar a uno de los animales más representados, el león, animal ambivalente, que, según el contexto, es identificado con Cristo por su actitud vigilante y su fortaleza, o con el vicio debido a su orgullo.



El orden divino.
Vidreira suiza de 1500.
Zurich, Schweizerisches
Nandes Museum.

Como símbolo genérico del Mal aparecen los animales continuamente en las ocasiones que disputan con el hombre. En estos casos el animal se convierte en monstruoso, y constituye el principal representante de la tentación del Maligno.

Como tales, se utilizan en las batallas que sostienen contra los santos guerreros, uno de los temas preferidos de la Iglesia en la Edad Media. Así, podemos destacar como los más representados a San Jorge en su lucha con el dragón (8) y a San Miguel en el combate apocalíptico contra el dragón o la Bestia. Estos dos santos guerros, junto con Santiago "Matamoros" (el "Mataíndios" sudamericano) y el emperador Constantino, se convertirán en los prototipos del caballero cristiano, de los cuales tenemos en España muestras excelentes por ser especialmente reflejos de las ideas reconquistadoras cristianas frente a los musulmanes (Armentia, León, Tudela...) (9).



Emblema
representativo de
la "Societas".
Emblemata
Hadbuck, 1682.

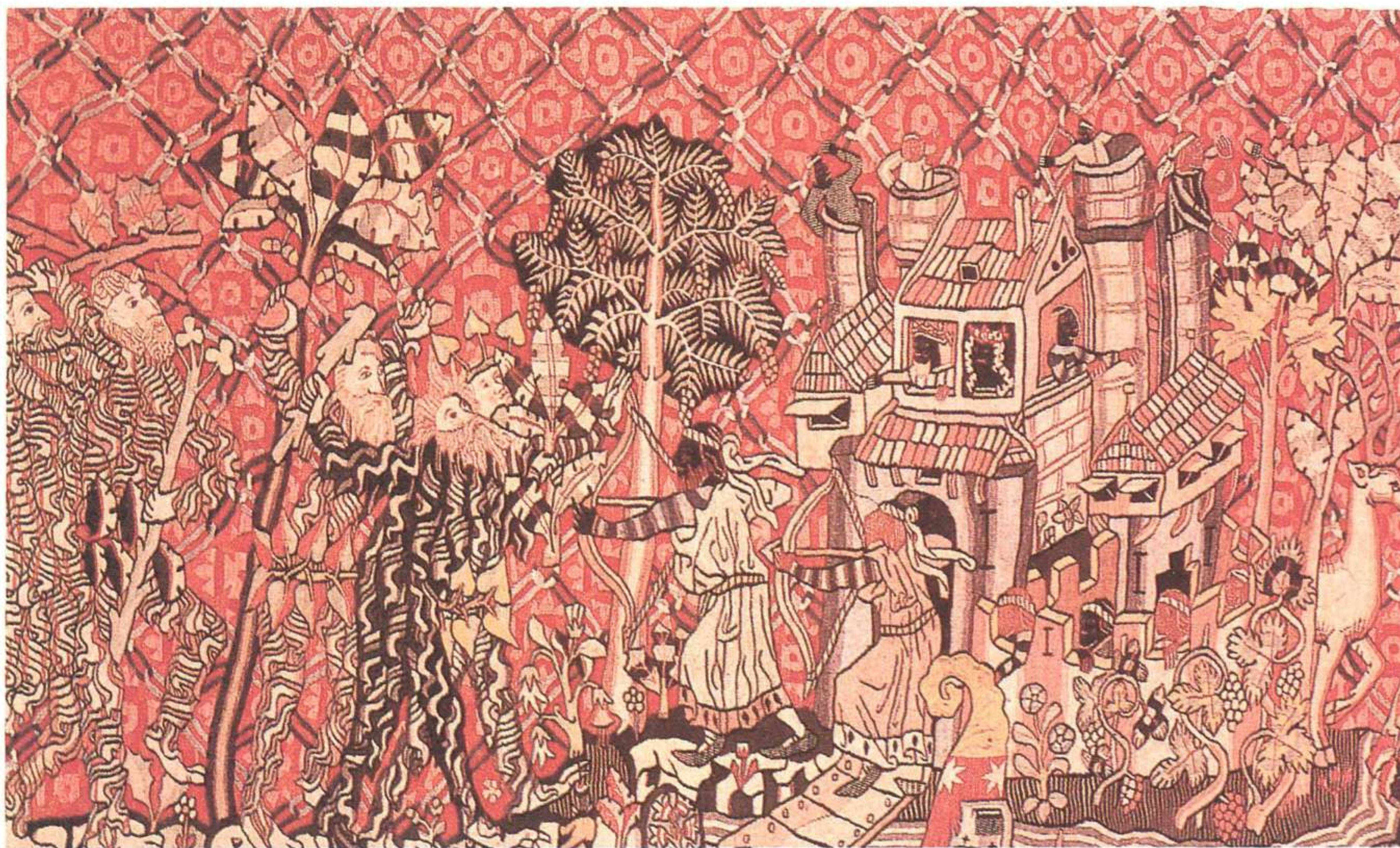
Pero una vez que las Cruzadas hacen su aparición, la Iglesia necesita caballeros que arriesguen su vida y sus haciendas en pos de la conquista y la conversión del infiel. Para ello, y debido a que la Iglesia desde la época de los reyes francos se había puesto al lado de los poderosos y había propugnado la distribución jerárquica de las clases sociales, reflejo de su organización monárquica con el Papa como cabeza visible, se acerca a los barones, a los caballeros nobles cuya ocupación era la guerra. Aparte de esto, ciertas virtudes de la nobleza vinieron a coincidir con las que predicaba el cristianismo: la protección de los débiles, la compasión hacia los menesterosos, y el respeto por los caídos, virtudes que pueden señalarse como típicamente cristianas.

Es así por lo que, llegado el siglo XII, época en que la Iglesia muestra con orgulloso mandato su triunfalismo, los destinos de la Iglesia y la nobleza se unifican. Tal triunfalismo provoca que las empresas de signo profano llevadas a cabo por los caballeros en la literatura épica y los libros de caballería se conviertan en episodios de signo religioso influidos por la filosofía cristiana imperante. Basta acudir al ciclo artúrico, en el que el Santo Grial, objeto mágico de la búsqueda incesante de los caballeros, se transmuta en el cáliz de Cristo, o al "Amadís de Gaula", donde el héroe vence al gigante Endriago, símbolo de idolatría e infidelidad, para conocer que su contenido ahora gozará de innumerables connotaciones cristianas.

Y es aquí, en la literatura cortés de los libros de caballería, donde aparece un personaje que por la amplitud de sus acepciones refunde y organiza la evolución de la psicomaquia a lo largo del tiempo: "el hombre salvaje".

El hombre salvaje, una creación puramente mítica, fue una invención literaria y atractiva de la imaginación medieval. Su apariencia física difiere del hombre normal por estar cubierto de pelo, a excepción de la cara y los pies, y en el caso de la mujer salvaje, el pecho, que se encuentra desnudo.

En la época medieval temprana era universalmente conocido como un gigante, pero como el gigantismo empezó a ser equivalente a estupidez, la escala del hombre salvaje se redujo. Hacia la mitad de la Edad Media muchos grabados muestran al salvaje empequeñecido, como un liliputiense retozando entre las plantas.

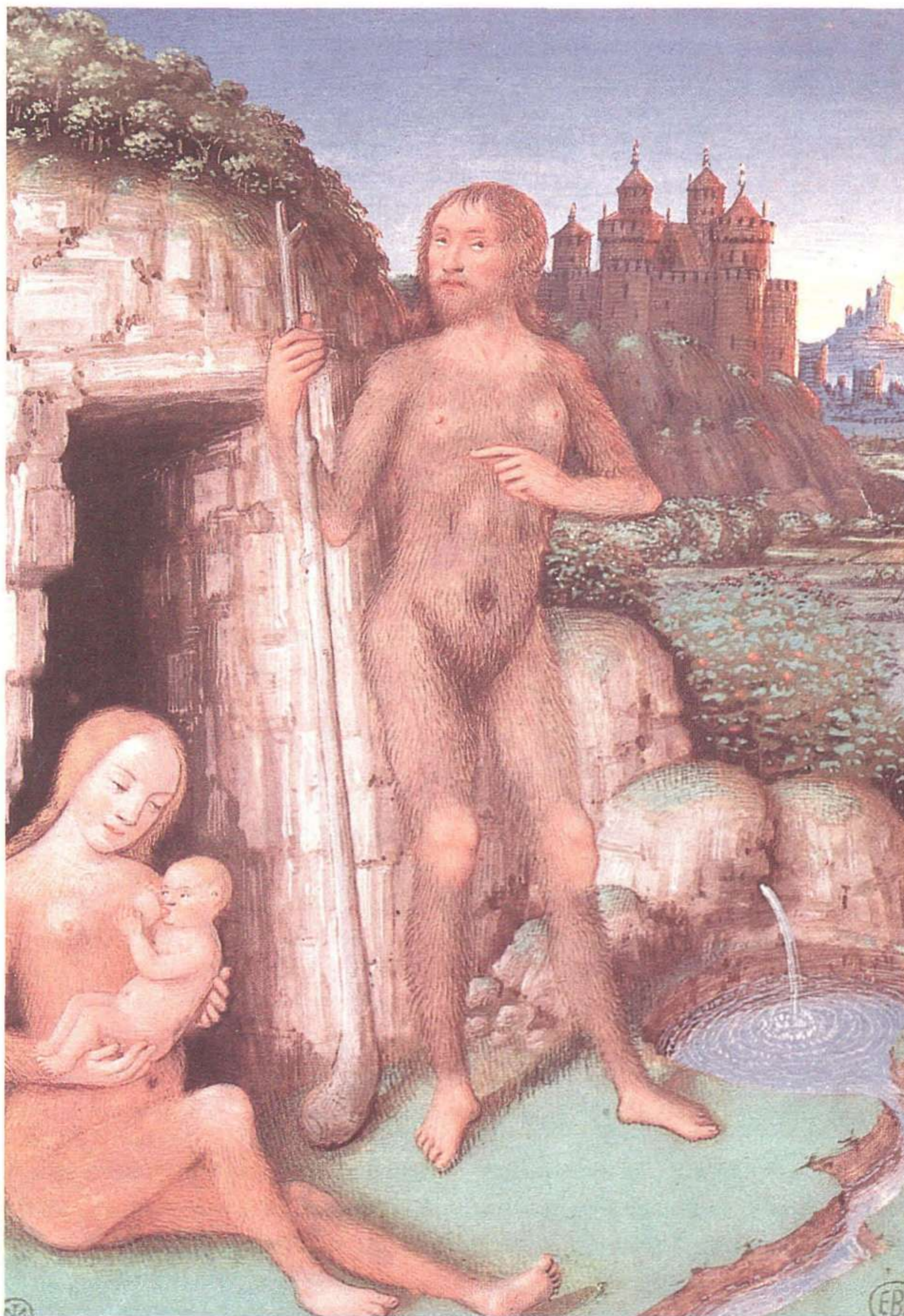


Hombres salvajes en el asalto al castillo del Amor. Tapiz alemán, hacia 1400. Museo Fine Arts. Boston.

Vive en lugares remotos (montañas, bosques), generalmente en regiones alpinas alemanas como el Harz, Fichtel y Algau, el Tirol en Austria, y Graubünden y Wallis en Suiza. En muchas áreas de éstas el mito sobrevive hoy todavía en festivales, mascaradas y dramas.

Sus primitivos instintos provocan su aparición como ser violento y agresivo. Su brutalidad, expresada en una combatividad natural contra las bestias o el hombre a través de su maza o sus mismas manos, es su

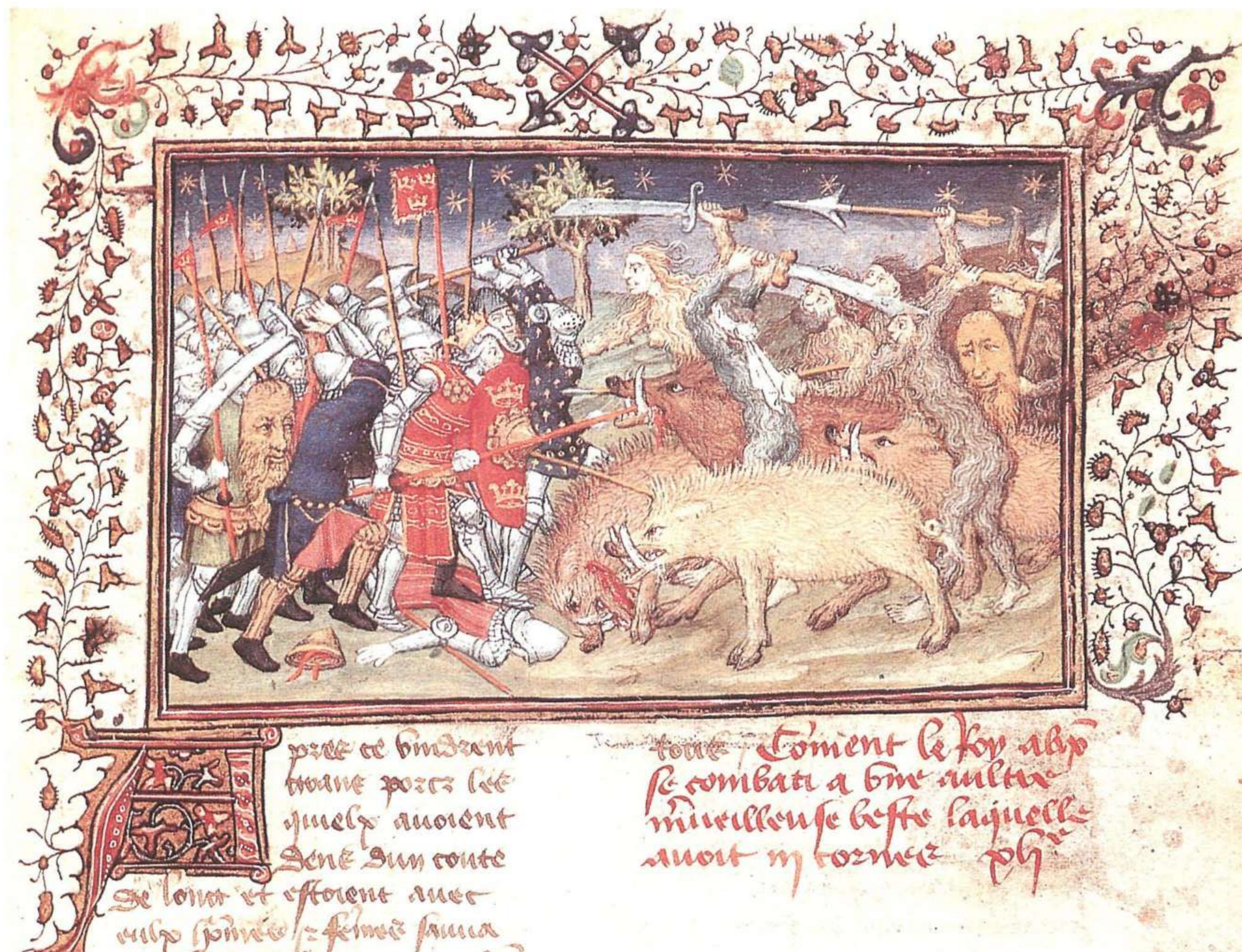
única prenda. Necesariamente esta inaptabilidad para vivir en sociedad le limita a que solamente se una para procrear. Es, por tanto, un ser irracional tendente al deseo sexual. Los autores medievales lo califican como infiel al que hay que evangelizar, pero también es verdad que en numerosas ocasiones es disculpada su infidelidad por la ignorancia que tiene de Dios.



El hombre salvaje en familia.
Biblioteca de la Escuela Superior de
Bellas Artes (París).

Sabido esto es sorprendente encontrarle representado continuamente en trabajos artísticos desde el siglo XIV al XVI. No sólo aparece en medios comunes (textiles, grabados, bronce, cerámica), sino que también aparece en los lugares más insospechados (márgenes de libros de horas, ilustraciones bíblicas, como en el caso del rey Nabucodonosor, escudos de reyes y papas, objetos de uso doméstico, y a menudo en las jambas de iglesias y catedrales).

Este hombre —primitivo, irracional y herético— parece haber sido un paria en un mundo obsesionado con las interpretaciones religiosas y las órdenes, quizá por ello sea más explicable la invención y desarrollo del hombre salvaje. Su naturaleza terrorífica le hizo el foco de un amplio campo de ansiedades, y en el contexto folclórico el escape para explicar las calamidades de la Naturaleza. Sirvió de contraposición al aceptado prototipo de la conducta social: el hombre “civilizado”. Como antítesis tendríamos al salvaje con su concepto de “incivilización”, y, al mismo tiempo, como objeto en el que estaban sublimadas las fobias de la sociedad medieval: el caos irracional, el vicio y la impiedad (10).



El rey Alejandro en combate con hombres salvajes. British Library, Londres.

Para conocer el origen mítico del salvaje hay que trasladarse a la tradición literaria de las “Razas monstruosas” que tuvieron un tratamiento primordial en Grecia. Aquí las razas de aberrantes formas humanas estaban deportadas a vivir en la India, Etiopía, Libia y otras tierras remotas. Transcurridos los siglos las historias naturales, las historias cosmológicas, las crónicas y enciclopedias, continuaron con esta tradición referida genéricamente como “Las maravillas de Oriente”.

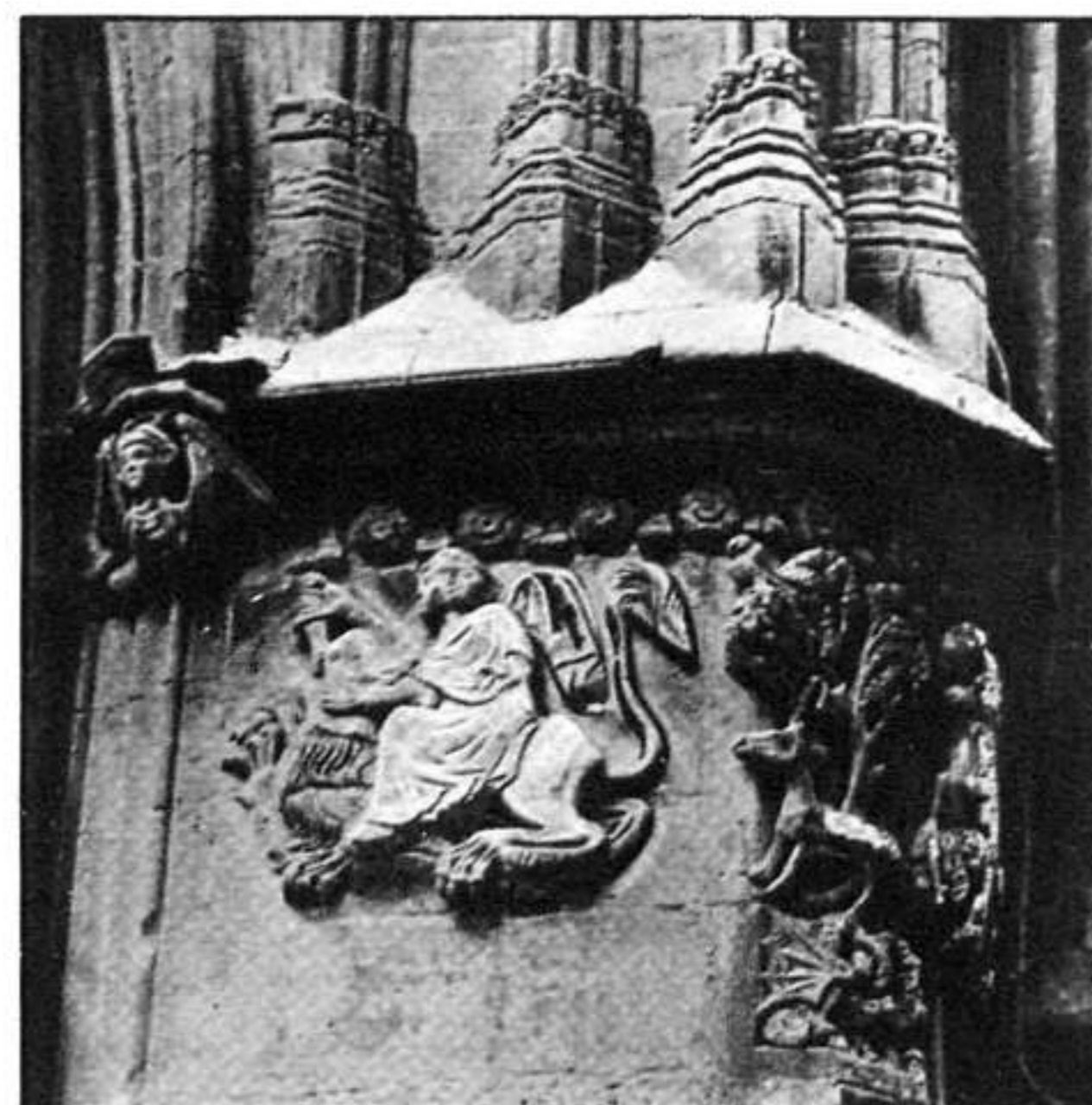
Uno de los primeros en mencionar estas criaturas monstruosas fue Herodoto, al cual coloca en su “Historia” al hombre y mujer salvajes en Libia entre las demás razas. Plinio, ya en el siglo I d. de C., retoma el asunto de las razas monstruosas y actúa como puente para que en el siglo III Solino extienda su referencia a ellas en “Collectanea rerum memorabilium”. El trabajo de Solino, ilustrado, animó a Marciano Capela a tratar sobre el tema en su obra “De Nuptis Philologiae et Mercuri”, escrita en el siglo V. En

Grecia, Ctesias, contribuyó también a que las razas fabulosas fueran conocidas, siguiendo la tradición de su cultura literaria.

Estos tratadistas fueron las principales fuentes en que se basaron los escritores medievales. Entre ellos San Agustín, cuyas teorías fueron adoptadas por posteriores autores, responde por la Iglesia al defender que si las razas son humanas descienden de Adán, y por tanto son parte de la creación. Va más allá San Isidoro en sus "Etimologías", donde, tras tomar la información de Solino, establece la jerarquía del orden divino desde el Espíritu Santo a las criaturas más sencillas, colocando a las razas monstruosas entre el hombre y el reino de los animales. Más tarde, escritores como Rabano Mauro, Honorio de Autúm, G. de Tilbury... siguen su fórmula.

Pero los relatos imaginativos de viajes como los del "Le livre et le vraye histoire du bon roy Aleixandre" y las descripciones fabulosas como las del "Libro de las Maravillas del Mundo", de J. de Mandeville, en las que el salvaje era concebido como prototipo de salvajismo y brutalidad, pesaron más a la hora de fijar la idea que sobre este personaje se tenía. Así, las aberraciones sexuales contadas por los tratadistas fueron creando en la mente del hombre medieval una imagen del salvaje como exclusivo animal procreador, de bajos instintos, que no alcanzaba a llegar al escalafón suficiente para ser tomado como hombre. Esta idea, unida a la semejanza física con los míticos sátiros y faunos, seres de conocida tendencia libidinosa, acabaría por asegurar el papel de desenfreno sexual de que el salvaje goza en el mundo medieval.

De ello son buena muestra las apariciones del hombre salvaje en la literatura, donde es, ante todo, un símbolo erótico (11). La literatura de romances de la época muestra al hombre salvaje como la personificación de la sensualidad brutal, en oposición al delicado caballero o soldado, a su fino amor. La situación siempre es la misma: el hombre salvaje, debido a su desenfreno sexual, rapta o molesta a una dama. Ésta es defendida por el caballero, quien persigue y mata o captura al culpable del ataque contra la dama. Por lo



Sansón contra el león. Puerta de San Ivo.
Catedral de Barcelona.

tanto, según los ideales del amor cortés, el hombre de los bosques será representante de la lujuria. Leyendas de este tipo son las del caballero Enyas, la representada al estilo internacional en las pinturas murales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, o los episodios tantas veces relatados del salvaje, símbolo lujurioso, atacando al llamado Castillo del Amor, donde las doncellas se fortifican para defender su castidad. Igualmente aparece en los libros de caballería como el "Palmerín de Inglaterra", o el "Yvain" de Chrétien de Troyes, perteneciente éste a la "materia de Bretaña" (ciclo artúrico) (12).

Curiosa es una leyenda que fija como protagonista a una mujer salvaje. Es la historia del príncipe "Woldietrich y la mujer salvaje", escrita en 1250. Narra el requerimiento de amores por parte de Raue Else (la mujer salvaje) a Woldietrich. Al negarse éste Else le convierte en hombre salvaje, hasta que el príncipe, enamorado, desea casarse con Else, la cual recupera entonces su personalidad propia: la de princesa Segemine.

Esta narración corresponde a una serie muy difundida en el siglo XIII: la de personajes relegados al estado salvaje por amor frustrado o encantamientos, aunque también es frecuente encontrar la imposición del estado salvaje a niños abandonados que viven desde su nacimiento en los bosques. Como ejemplo sirva la leyenda germánica de "Valentín y Namelos", uno caballero, el otro salvaje, que tendrán que enfrentarse en alegórico combate, aun siendo hermanos, entre el orden civilizado y el caos primitivo.

Andando el tiempo la imagen del salvaje se irá puliendo y aparece como caballero, aunque llamado "Deseo", en la "Cárcel de Amor", de Diego de San Pedro. En las novelas del siglo XV son identificados con los amantes cortesanos y el amor ideal. Esto último es provocado por la tendencia en la literatura tardo-medieval a que los amantes se aparten a los bosques para huir de los condicionamientos sociales desfavorables (Tristán e Isolda) o por el dolor que les causan las penas de amor ("Infierno de los amores", de Guevara). Llega un momento en que el salvaje es identificado en esencia con el ideal pastoril ("Los siete libros de Diana", de J. de Montemayor), clarificándose así una evolución del concepto del hombre salvaje.

Y he aquí que comienza la transformación. El hombre salvaje había sido predicado como personificación del pecado del hombre (13). Con la llegada del fin de la Edad Media, este concepto de la condición del salvaje fue seriamente cambiado. Este cambio estuvo protagonizado especialmente por una de las filosofías más radicales: el primitivismo, la cual defendía que el hombre era esencialmente bueno, pero que conducido hacia el mal por la sociedad u otras fuerzas externas había caído en la degradación. La recomendación, por tanto, de esta filosofía era el retorno del hombre a la vida libre, al estado natural fuera de las imposiciones sociales. El estado del hombre salvaje se impondrá entonces como el estado ideal del ser humano.



Caballero cristiano. Catedral de León.

La evaluación positiva del primitivismo sobre la naturaleza no sirvió en principio para elevar el concepto del hombre salvaje, pero una vez impuesto el nuevo orden social moderno empezó a ser utilizado para mostrar el declive de la sociedad feudal. Es entonces cuando pasa de ser una figura simplemente literaria, una superstición folclórica o un símbolo híbrido, a ser un espejo de la edad en que floreció. De ser foco de todos los vicios pasa a ser el idílico portador de todas las virtudes, partícipe incluso de fiestas cortesanas donde los caballeros se visten como salvajes según muestra un manuscrito iluminado de las "Grands chroniques de France", de Jean Froissart, con objeto de una fiesta organizada en honor del matrimonio del rey Carlos IV en 1392.

De aquí a la representación del hombre salvaje en familia como modo de vida idílico y a su introducción en la jerarquía del orden divino, al modo que presenta una vidriera del Museo de Zurich, de 1500, hay un paso.

Igualmente, en las representaciones de clases sociales, aunque teóricamente no está dentro de ellas, aparece el salvaje defendiendo su condición de hombre social. Hasta tal punto comienza a considerarse al hombre salvaje como inserto en la sociedad, que la contradicción que él representaba es llevada a sus últimas consecuencias en el siglo XVII, momento en que aparece en la emblemática como defensor de todos los principios que la sociedad proclama (14).

Sus concepciones posteriores son numerosas. A finales de la Edad Media y durante el siglo XVI los viajes pusieron en circulación la reinención del “buen salvaje” con el fin de revalorizar un mito antiguo, el del Paraíso terrestre y sus habitantes. Así han sido interpretados los salvajes que guardan la portada de San Gregorio de Valladolid. “Los salvajes en este contexto responderán a la imagen mítica del hombre “natural” que durante el Medievo se lo situó en el Paraíso terrenal; era la vuelta al estado de inocencia, de libertad y de beatitud del hombre antes de la caída, en medio de una naturaleza maternal y generosa” (15). A esta concepción responden los salvajes esculpidos en la portada de la Universidad de Salamanca o los que se muestran como guardianes de la Virgen en un manuscrito sobre la procesión del Corpus en Sevilla, de Messia de la Cerda, que representan el estado puro del hombre, la “Gracia” y la “Vida eterna”.



Representación del año zodiacal y las estaciones.
Biblioteca de Wurtemberg, Alemania.

Pero aún es necesario mencionar otro sentido que al salvaje se le adscribe, el de Naturaleza como tal. La primera noticia que a esto se refiere se encuentra en la épica mesopotámica de la Creación, donde el tema de la destrucción por parte de los dioses alude a la creación del hombre:

“Este tema de la destrucción divina sólo tiene sentido incluso en términos míticos, en Mesopotamia, donde los hombres se consideraban como seres creados con un solo fin: ser siervos de los dioses, ahorrarles el trabajo de procurarse la bebida y la comida y cuidar de sus templos. Estas son las palabras que Marduk le dice a Ea después de destruir a Tiamat y crear los cielos: Amasaré sangre y formaré los huesos. Crearé un salvaje: su nombre será hombre. En verdad crearé un hombre salvaje. Estará al servicio de los dioses para que éstos puedan vivir tranquilos”.

Más adelante estos hombres fueron llamados los "cabezas negras" (16).

La relación con los dioses creadores del Universo en la mitología mesopotámica como lo son Ea, Marduk y Tiamat (17), en consecuencia, con la Naturaleza, es evidente.

No obstante, el dios tomado por antonomasia como símbolo de la Naturaleza, es el griego Pan. Es este dios la fuerza cósmica, generadora de la Naturaleza y del desencadenamiento de los deseos. Por ello se ha asociado al hombre salvaje medieval con el concepto sexual de que antes hablamos, y que ha originado, igualmente, su asociación con la fertilidad, como demuestra su utilización como tenantes de escudos protegiendo la continuidad de la prole de la familia portadora del escudo.

De su similitud con los faunos, y de la connotación salvaje agreste de éstos, le viene al dios griego la idea de representarlo cubierto de vello, al igual que un hombre salvaje. Así le presenta Alciato (18) en sus emblemas, colocando sobre la figura su título de identificación: Naturaleza. Del significado de Naturaleza es fácil hacer derivar el de Año, la medida que rige los espacios temporales que la Naturaleza nos marca. En la Biblioteca de Württemberg (Alemania) se encuentra una lámina que muestra la representación del año, en la cual aparecen en círculos concéntricos los signos del zodiaco y los trabajos de la tierra. En el centro, un hombre en cuclillas, con vello, pelo largo y barbado, al modo de un hombre salvaje, sujeta con sus manos el Sol y la Luna (19).

Por último, hay que distinguir las diferentes representaciones artísticas de la Naturaleza: Naturaleza Divina y Naturaleza Temporal, esta vez por medio de Cartari (20).

Emblemáticamente la primera aparece como el dios Pan, y la segunda como el dios Cronos o Saturno, dios clásico, símbolo del tiempo, el tiempo que mata y destruye, que pasa irremediablemente. Es posible que esta consideración temporal haya provocado su identificación con el Año, con el tiempo natural que también pasa irremediablemente.

Únicamente ya, mencionar que la presencia del hombre salvaje es aún palpable en nuestros días, ya sea por medio de la obra artística, en este caso la pictórica de Paul Klee realizada en 1925, o por el personaje literario y cinematográfico conocido como el hombre de la selva, Tarzán, de tan exótico atractivo para nuestro pensamiento, imbuido en la realidad social.

NOTAS

1 Diccionario enciclopédico Labor, Barcelona, 1968, 3.^a edic. *Vocabulario de romance en latín*, 1516, reed. Fuenlabrada, 1981.

2 Diccionario de la Biblia, edic. castellana: Serafín de Ansenjo, Barcelona, 1967, 4.^a edic.

3 Abagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, 1966, 2.^a edic.

4 Vicios: *Sab 14, 25 s. Rom 1, 29-31, 1 Cor 5, 10 s.*, entre otros. Virtudes: *Nt A16, 4-5, Gal 5, 22 s.*, entre otros.

5 Prudencio, *La psicomaquia*, traducción de J. F. Cano, Palencia, 1794.

6 Sebastián, S. *En torno a la iconografía de la virtud y el vicio en la Baja Edad Media*. Separata publicada por la Universidad de Sevilla, 1982.

7 El paralelismo entre los doce trabajos de Hércules de la mitología griega y las pruebas del cristiano llega a su máxima identificación con el estudio moral de los estados sociales que el marqués de Villena compuso en la primera mitad del siglo XV: *Los doce trabajos de Hércules*, editado por primera vez en Zamora en 1483, incluidos unos magníficos grabados.

8 La historia de San Jorge, así como la de San Teodoro, San Miguel y otros santos guerreros, al igual que los santos martiriales que vencen por medio de la fe al demonio, en forma de animal monstruoso (Santa Margarita, San Antonio Abad), la encontramos relatada de manera espléndida en la obra de J. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 1264, reactualizada en Madrid, 1982.

9 Ruiz Maldonado, M., *El caballero cristiano*, "Goya", 1978.

10 Husband, *The wild man medieval myth and symbolism*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1980.

11 Deyermond, *El hombre salvaje en la novela sentimental*. "Revista de Filología", Universidad de Buenos Aires, 1983.

12 García Gual, C., *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, 1983.

13 Numerosas figuras de carácter religioso empezaron a ser identificadas con hombres salvajes por su condición insana, por su carácter de pecadores. Por ejemplo, el bíblico rey Nabucodonosor, condenado por Dios a convivir entre las bestias debido a su pecado de orgullo, y de cuya desgracia contamos con una representación del año 1000 en la Biblia de Roda, o Herodes, que por la matanza de los niños inocentes muere confinado a un estado salvaje. Asimismo, debe mencionarse a los santos eremitas como San Juan Crisóstomo, retirado por un pecado de lujuria, a San Onofre y Santa Margarita, retirados con el fin de purificar su espíritu.

14 *Emblemata Hadbuck zur Sinnbils Kunts des XVI und XVII Sahrunderts*, Situgart, 1682, reed. 1967, pág. 100.

15 Eliade, *Mitos, sueños y símbolos*, Buenos Aires, 1961.

16 Kirk, G. S. *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, 1984.

17 Marduk reemplaza al dios sumerio Enlil en la épica de la Creación, en la cual el monstruo Tiamat es partido en dos por el primero: la parte superior, que configuraba el cielo, y la inferior, que configura la tierra. Para consultar acerca de estas referencias mitológicas y ampliar su conocimiento, véase Bergua Olavarrieta, *Mitología Universal*, Madrid, 1979.

18 Alciato, A., *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad*, Valencia, 1684.

19 Sebastián, S., *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, 1984.

20 Cartari, V., *Imagini delli dei degl' Antichi*, Nachdruck der ausgabe Venedig, 1647, reed. Graz/Austria, 1963.



LA INDUMENTARIA CO-
MO SÍMBOLO EN LA ICO-
NOGRAFÍA FUNERARIA

Manuel Núñez

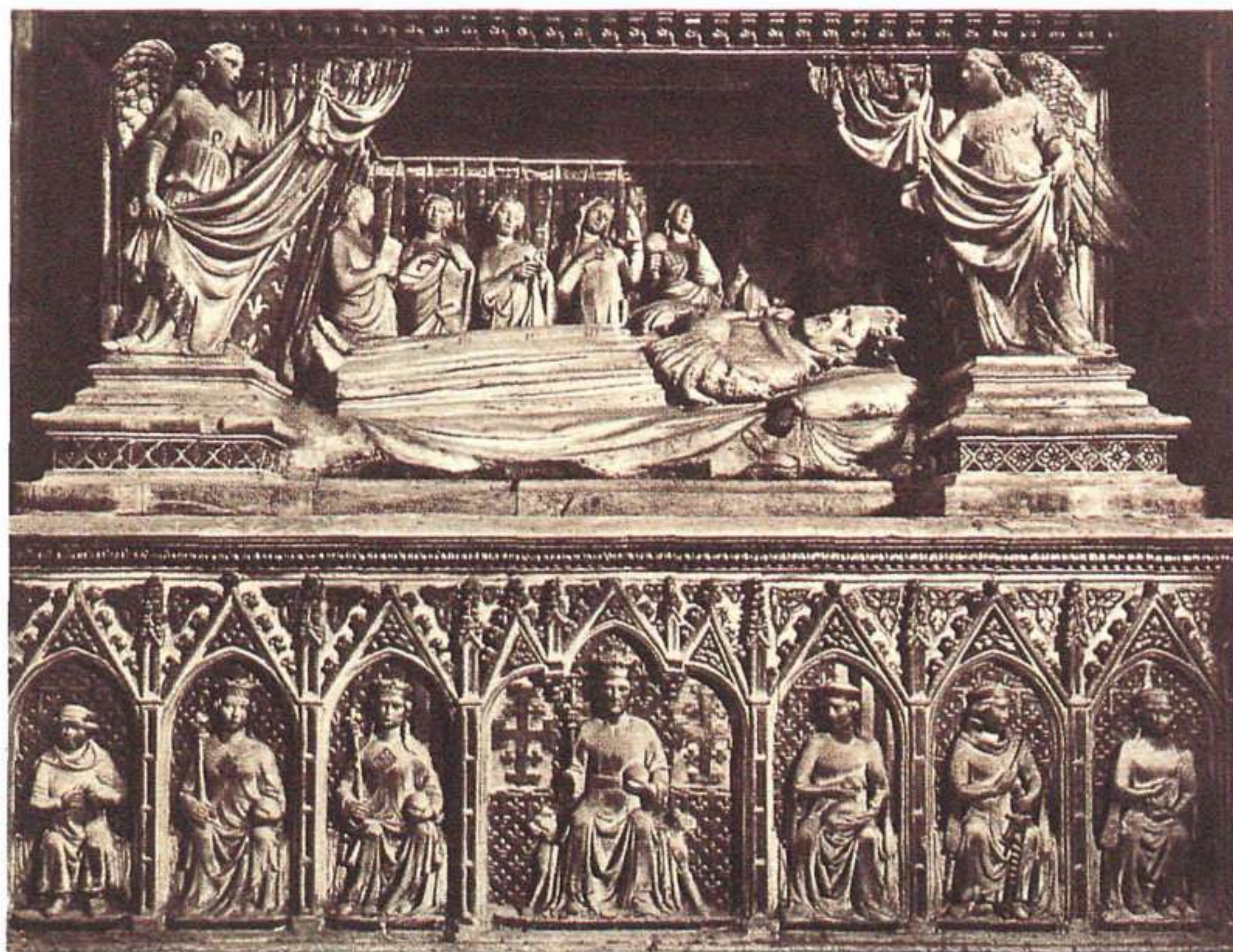


e trata de llamar la atención sobre un tipo de representación iconográfica en la que el laico aborda la remisión de sus culpas desde la aceptación plena del hábito penitencial, tal como proponían las nuevas órdenes religiosas que en el inicio de la Baja Edad Media defendían un nuevo concepto de acción pastoral. Nos referimos aquí a las órdenes mendicantes, encargadas de difundir una práctica devocional novedosa en relación con aquel sistema de perfección cristiana tan característica de las órdenes de claustro.

Estudiar este gesto de devoción pública es calcular sus razones y comprobar que no subyace un planteamiento fortuito. Decía Duby que el cristianismo del siglo XIV no era tanto un arte de vivir como un arte del bien morir (1). Resultaba evidente. Por ello, si nos preguntamos por la sensibilidad que animó a perseguir la eficacia del hábito penitencial, encontraríamos varias respuestas. En un intento por situar el problema, distinguiría una causa importante: a medida que la piedad se individualiza y ante el momento más importante de la experiencia cristiana (el juicio individual), el hombre adquiere conciencia de la mediación apotropaica del hábito franciscano como ideal de humildad, llevado de un planteamiento binario concomitante; de una parte existe el principio del sentido cristiano de la muerte y así, ante la certeza de la misma y la angustia por alcanzar la salvación (la buena muerte), el individuo se resiste al corolario de la muerte absoluta, tomando postura por un estilo de vida penitencial que desemboque en una reparación satisfactoria, tal y como corresponde a un momento de suma importancia del sacramento de la penitencia. Por otra parte, existe en la iconografía propuesta un reconocimiento al mensaje religioso de las órdenes mendicantes, en especial a la espiritualidad normativa de los observantes, cuyos planteamientos más ortodoxos en el seno del franciscanismo discurren con gran aceptación en la Castilla de los Trastámara. Y es que estos monjes, partidarios de la humildad como uno de los ideales del monaquismo, habrán de ser los que propongan *un estilo de muerte* diferente al usual, como decía Herklotz (2). Pero también es verdad que en la Europa mediterránea del siglo XIII se asistía a una creciente inclinación por el logro del ideal penitencial por parte del elemento laico, para resurgir con mayor fuerza a finales del siglo XIV y tras el paréntesis papal de Aviñón. Sin duda en el origen de este modelo de muerte la fe tenía su cometido más relevante, pero es fácil detectar igualmente una solidaria *devotio* hacia los santos de reciente canonización, cuya eficacia taumatúrgica parece haber sido extraordinaria, como interlocutores privilegiados de Dios que ayudarían a remitir la pena ante la eventualidad del Purgatorio: san Francisco, san Eloy, santo Domingo, san Luis d'Anjou (sobre el que luego volveremos), santa Clara, etc. Orillando el antiguo santoral, los nuevos santos son los *advocatus* por antonomasia, junto con la Virgen, san Juan Evangelista o Santiago... Bajo su protección colocará aquella sociedad el destino de su alma, guiada por un deseo de lograr un postrer voto de obediencia y pobreza que sea el antídoto a las riquezas y glorias vanas disfrutadas en vida. Parece como si hacia el nuevo repertorio iconográfico se proyectaran algunas de las meditaciones puntuales engastadas en el *Ars Bene Moriendi*, y reflejadas a menudo en las propias decisiones testamentarias. Y así, en los preámbulos de últimas voluntades y antes de las consideraciones sobre el patrimonio, el individuo, quien se declara morir en la fe cristiana, reclama a menudo la libertad de ser inhumado sin objetos personales, guiados por el deseo de alcanzar a las puertas de la muerte la santa pobreza que san Francisco "encomendó e mandó", según palabras de fray López de Salazar y Salinas, reformador del franciscanismo en la línea de los observantes.

La difusión y popularidad de tal garantía, ante el paso de la caducidad terrestre a la existencia inmortal, concitaría a muchos a interesarse por este sistema de aparente muerte igualitaria que hace de la humildad y de la pobreza el contrapunto a considerar. Y digo aparente por ser el planteamiento igualitario ante la muerte más de forma que de fondo. Si bien es verdad que la *Danza de la Muerte* divulgaba la

vanidad de las distinciones sociales y aun cuando el espíritu moderno de las comunidades franciscanas se inclinaba por ganar en autoridad espiritual predicando la muerte igualitaria, la práctica era muy diferente ya que, como se decía entonces, las limosnas cubren multitud de pecados (Rapp). Es esta posición la que defendió Vovelle cuando afirma: “Malgré ce qu’ont dit et répète les artes moriendi sur le thème de la mort niveleuse et égalisatrice, rien de plus inégalitaire que la mort” (3). No quiero insistir sobre este punto pero, por vía de ejemplo, me interesa recordar que una parte muy importante del adiós era el protocolo del ritual de separación según costumbre y estado; aspecto también recogido en las disposiciones testamentarias. De



Sepulcro de Robert D'Anjou.

hecho, las ceremonias, pompas fúnebres y lamentos que acompañan a algunos hombres hasta el punto de inhumación —con la presencia de un nutrido grupo de eclesiásticos y que tanto contribuyen a institucionalizar las relaciones entre los vivos y los muertos— proponen una alternativa frente a la muerte anónima. Por este mismo proceso, se explica que el enterramiento incrustado en el recinto sacro ponga el acento sobre un planteamiento discriminatorio y particular, de tal forma que el monumento fúnebre es la expresión de una voluntad individual que queda apoyada por el respeto hacia determinados miembros desaparecidos. Cuestión ésta muy puntual sobre la que se había pronunciado el Sínodo de León (1267) al prohibir la tumba eclesiástica para el que no fuera dignidad religiosa, rey o príncipe, manteniendo una actitud más tolerante con los “ricosomes y omesonorados”. Esto no quiere decir, sin embargo, que también se produzca la excepción que confirme la regla.

A Rucqoi, desde una evaluación basada en los testamentos, observaba que en Castilla, en especial en el siglo XV, las preferencias de amortajamiento se orientan de manera prioritaria hacia el hábito franciscano, seguido a distancia por el de los benedictinos, dominicos, mercedarios y cistercienses (4). Era aquel el gran momento del franciscanismo, pero tampoco las referencias a su arraigo en el medio urbano y rural pasaron desapercibidas a D. Juan Manuel, quien nos dejó constancia de la viva admiración e indiscutible eficacia de estas órdenes en el siglo XIV. Atento a los problemas sociales de su tiempo, decía:

“Sabed que dos órdenes son las que al tiempo de agora aprovechan mas para el salvamento de las almas et para ensalzamiento de la sancta fe católica, et esto es porque los destas ordenes predicán et confiesan et han mayor afacimientto con las gentes et son las de los frailes predicadores et de los frailes menores” (5).

Hemos de conceder, como decía Araluce Cuenca, que D. Juan Manuel se desenvolvía en el conocimiento de la época con una autoridad indiscutible (6).

En la España cristiana, de la Baja Edad Media, fueron varios los reyes que apoyaron públicamente la autoridad de aquellas órdenes. Era el franciscanismo una corriente espiritual de importante cometido en la historia de la piedad de gran parte de los países latinos, gozando su hábito de gran estima hasta una etapa muy avanzada (7). Al fin y al cabo, en esta orden que no faltará hasta el día del juicio,

“ninguno por gran pecador que sea dejará de hallar misericordia en Dios si le ama de corazón”.
(Floreccillas, 2ª Consider. Parte 2ª)

Cuando muchos eran los laicos que no concebían la salvación si no quedaba ligada al monaquismo, el sayal monástico como mortaja poseía el rango de sacramental dada la confianza en su eficacia final. Se trata de una aspiración a la entrada en la vida monástica in extremis o, mejor, en la *ordo penitentium beati Francisci*, según la práctica frecuente de muchos penitentes desde el s. XIII, en un momento de franca monaquización del laicado, según denominaba Harnack (8). Ello conllevaba la seguridad de servicios religiosos regulares.

Por consiguiente, no es singular que en aquel universo mental se preocupara de sus *telos*, de su destino y de la sentencia que pueda cuestionar su salvación, el individuo que habrá de morir inquiriendo desde su lecho obitual, el vínculo con una orden de cuya pastoral necesita y junto a ella un elemento de persuasión: el sudario-custodia, a manera de viático ante la inevitable prueba del Purgatorio; se trata de una prueba ultraterrena intermedia entre la condena (el infierno) y la salvación (el paraíso), a modo de prisión provisional, donde el alma que no ha alcanzado la culpa (pecado), participe de los beneficios de la penitencia temporal, necesaria para purificarse de los pecados. Por ello, me parece esencial insistir en aquellas palabras pronunciadas por el ángel a Francisco en el Monte Alvernia: “Serán antes purificados en el Purgatorio”, incluso quienes no cumplan a la perfección con el espíritu del Evangelio y la pureza de la regla, quedando a su cuidado el tiempo de expiación. Esto no implica que fuera suficiente la creencia en el Purgatorio; era necesario asimismo para la salvación hacerse acreedor de un modelo de conducta donde conviviera la penitencia con la práctica de las virtudes cristianas: caridad, oración, pobreza... humus teórico del franciscanismo, considerado como la esencia del cristianismo.

En el terreno de lo concreto, al igual que varios obispos y cardenales despreciaron en el momento final los honores por los símbolos de humildad y pobreza, también algunos monarcas se preocupan por seleccionar de modo voluntario la vía de humildad ante la muerte, llevados de un deseo de bien morir.

Decía la *Crónica* de Loaysa que:

“(Sancho IV) fue sepultado en la iglesia catedral de esta última ciudad (se refiere a Toledo) en la misma iglesia que hacía tiempo había sido coronado y en su propia capilla en regio sepulcro habiendo tomado antes de morir el hábito de la orden del bienaventurado Francisco”. (9)

Tampoco podemos dejar de recoger la crónica de Enrique III:

“Encomiendo mi alma (Enrique III) a Dios Nuestro Señor que la crió e ha de salvar si la su merced fuere; e mando quel mi cuerpo sea enterrado en el hábito de san Francisco en la Iglesia de Santa María de Toledo Catedral”(10).

Ambas disposiciones testamentarias resultan particularmente significativas en cuanto que ambos reyes conocen la influencia del modelo franciscano.

Habiendo fallecido Sancho IV y Enrique III a una edad temprana (a los treinta y siete y veintisiete años respectivamente), cuando todavía no habían llegado al otoño de su vida (según la teoría de las edades

de D. Duarte), sus trayectorias vitales fueron un continuo enfrentamiento a dolencias de tipo infeccioso, con amenaza de muerte inminente o, por lo menos, presente en varias ocasiones. Con un ciclo biológico más próximo a la muerte que a la vida, Sancho IV y Enrique III adoptaron un compromiso público con la tutela franciscana y con su enseña; ajenos a cualquier planteamiento ostentoso *post mortem*, romperán con la tradición del manto escarlata y los atavíos en oro y seda tan característicos de la muerte coronada. No son imágenes que tiendan a conceder un puesto preferente al poder secular.



Sepulchro de Enrique III. Capilla de los Reyes. Catedral de Toledo.

En el otro extremo de esta actitud están las imágenes mundanas y celebrativas de los hombres de armas. Como correspondía a una profesión uniformada, la arrogancia de estos monumentos para el recuerdo, constituía una verdadera expresión de solidaridad corporativa que vertebró con rasgos propios la imagen del hombre-soldado, la imagen del sueño del héroe, como respuesta a un ritmo vital donde la guerra conforma un hábito. En sus mausoleos se trataba de establecer una dialéctica distinta entre el personaje y su ambiente. Es cierto que la acción del caballero queda guiada por un comportamiento ético ampliamente reflejado en el código de las órdenes de caballería, puntualmente fundadas a lo largo de los siglos XIV y XV. Aunque se trata de un testimonio no podemos perder de vista que la Iglesia justificaba el uso de las armas para el mantenimiento de un *ordo* y defensa de su credo frente a las otras doctrinas consideradas como heréticas; se suponía que el caballero luchaba por las buenas causas. Pero esta valoración no conlleva una ignorancia o desprecio por otra dialéctica: la que resulta como reflejo de la propia inquietud del individuo ante el destino póstumo, ante el juicio individual que le espera a su muerte. Como mortal *que deberá volver*

a la tierra de que fue formado, el hombre conoce su ciclo vital y se sabe débil. Busca una protección. El abismo podría quedar a salvo y por ello se afana en el logro de recursos que conjuren su muerte espiritual. Este era un aspecto que el caballero enfocaba en sus últimas voluntades: verdadera radiografía donde el individuo aborda su inquietud ante la muerte espiritual. De hecho fueron muchos los que gravitaron en torno a la espiritualidad franciscana y optaron por la rentabilidad de su hábito, rechazando las mortajas de ricas vestiduras que no tienen pro a los muertos en este mundo ni en el otro y que tanto incitaba a los "omnes malos por cobdicia a violar los luziellos" (1.^a Partida, XVII).

Pero este acto de voluntad que fue el denominador común de muchos caballeros, no anula su deseo de vincular su fama póstuma al honor de clase. Él entiende y justifica una imagen que le inmortalice socialmente con el traje usado en vida; no descuida lo que la muerte posee de acto social; busca dotar de significado relevante lo que fue su existencia humana. Tal planteamiento conllevaba cierto envanecimiento personal cara al recuerdo póstumo, afanado en lograr la solidaridad de un mundo de vivos. Se trataba de una orquestación muy sutil. Por ello, junto a la ayuda complementaria de blasones y epígrafes (que confieren a su vida una estructura narrativa y reverdecen su recuerdo), también queda a salvo su larga fama en la memoria colectiva y con ello su propia identidad. Fama ante los hombres y un buen nombre ante Dios (11). Así podrían quedar resumidas las aspiraciones del cristiano. Paralelamente a esta cita de Lacarra, podemos referirnos a otra de parecidas características, así *Le Goff* decía que el humanismo cristiano de fines del siglo XII exige que el creyente "se realice en su estado terrestre y en la perspectiva de su salvación eterna" (12). La idea tampoco era nueva. En cierto modo era la que había expresado el hombre en el mundo clásico. De hecho, deseoso de inmortalidad ante la situación-gozne, no sólo considera el paraíso de los muertos, sino que entiende que la muerte no era necesariamente la enemiga del éxito.

Por el contrario, los yacentes funerarios de Sancho IV, Enrique III, Isabel de Portugal o Robert d'Anjou en Santa Clara de Nápoles resultan menos retóricos y su pulso a la muerte es de otro tipo. Partícipes de otra escala de valores, subestiman las posiciones ético-heroicas tan características de la imagen funeraria del *hombre de armas*. La imagen que se busca transmitir de estos monarcas es edificante a través de la piedad y escrúpulo, aun cuando la realidad histórica de algunos (caso de Sancho IV) fuera otra. Pero no se olvide que aquella era una época en la que la política religiosa de muchos monarcas europeos se perfilaba con verdaderos rasgos hagiográficos, hasta tal punto diría Rapp "que apenas hubo una potente dinastía que no contara con un rey Santo". Era la *beata stirps* a la que aludiremos luego. Por ello, el mecanismo de estos yacentes regios es más espiritual, a manera de meditación sobre la condición humana que elude la expresión de los frágiles atributos humanos. Era otro modo de abordar la muerte. Se intentaba un contacto más directo con una realidad de orden superior, con una menor atención a los convencionalismos engañosos nutridos en el ciclo vital y que pueden ser indicio negativo de la conducta humana. En cierta manera, su planteamiento iconográfico es el antídoto de quienes atendieron preferentemente al atractivo de lo efímero de la imagen heroica y de la muerte elegante sobre un verdadero lecho de parada.

Según esto, en la base iconográfica de ambas variantes quedan asumidos dos enfoques: en los yacentes de estilo épico surge un rechazo prioritario por la llamada muerte social. Decía Vermeule que "el egocentrismo humano ofrece resistencia a la perspectiva del olvido" (13). En los yacentes de hábito monástico, por el contrario, se pone el acento en una renuncia a las glorias mundanas, vindicando un desafío preferente a la muerte espiritual. En la afectada solemnidad de los yacentes ataviados con arnés, se afirma una cierta *vanitas* puramente temporal; algo así como una ratificación en la idea del hombre que es artífice de su ser, primando los ideales que el difunto valoraba en vida. Se confirma un antropocentrismo de matiz triunfalista. Sin embargo, y ello me parece importante, la aparente alusión a la vanidad de las cosas mundanas no entra en conflicto con el *después*, con el futuro, con el más allá. Ambos pensamientos

coexisten; al fin y al cabo el espíritu caballeresco participaba de unos preceptos de conducta moral donde la gloria era tan importante como la virtud. Se trataba de trascender en un sentido religioso el mundo caballeresco, dejando abierta una vía a la reflexión, que nada tiene que ver con la Grecia de los tiempos heroicos ni con la diocesana moral secular, tan grandilocuente.

En contraste, el yacente revestido con hábito de pobreza, relega el efecto de parada, incompatible con un ideal de humildad, para expresar la propia fragilidad ante Dios. Se concede una atención prioritaria a los asuntos del alma. Sin duda el hombre no desconoce que la muerte no es un fin en sí misma, sí, en cambio, un paso para el que parecería necesario

“hacerse pobre de cosas terrenas y rico de las virtudes con que se alcanzan las verdaderas riquezas celestiales y eternas”.

(Floreccillas, C XXXI)

En razón del poder tutelar concedido por el hábito franciscano, hemos de insistir en la arraigada estima por san Francisco y por su significado. Francisco no era un nombre más en el santoral: era el *alter Christus* o el *novus evangelista*, según denominación de Tomás de Celano. De conocida reputación de santidad y carisma personal, era el santo moderno por definición, dotado de una autoridad moral que abre una nueva etapa en la historia de la salvación y de la piedad. Estigmatizado en el monte Alvernia, se había convertido en el nuevo Cristo, portador de unas prerrogativas que abrirán un nuevo capítulo en la historia de la salvación:

“Te he dado las llagas que son las señales de mi pasión, para que seas mi portaestandarte, y como yo bajé al Limbo el día de mi muerte y saqué de él todas las almas en virtud de estas mis llagas, así te concedo que cada año el día de tu muerte vayas al Purgatorio y libres de él en virtud de tus llagas todas las almas que halles de tus tres Órdenes, Menores, Monjas y Terciarios, y aun las de los que hubieren sido muy devotos, y las conduzcas al cielo.”

(Floreccillas, parte 2ª, Cons. III)



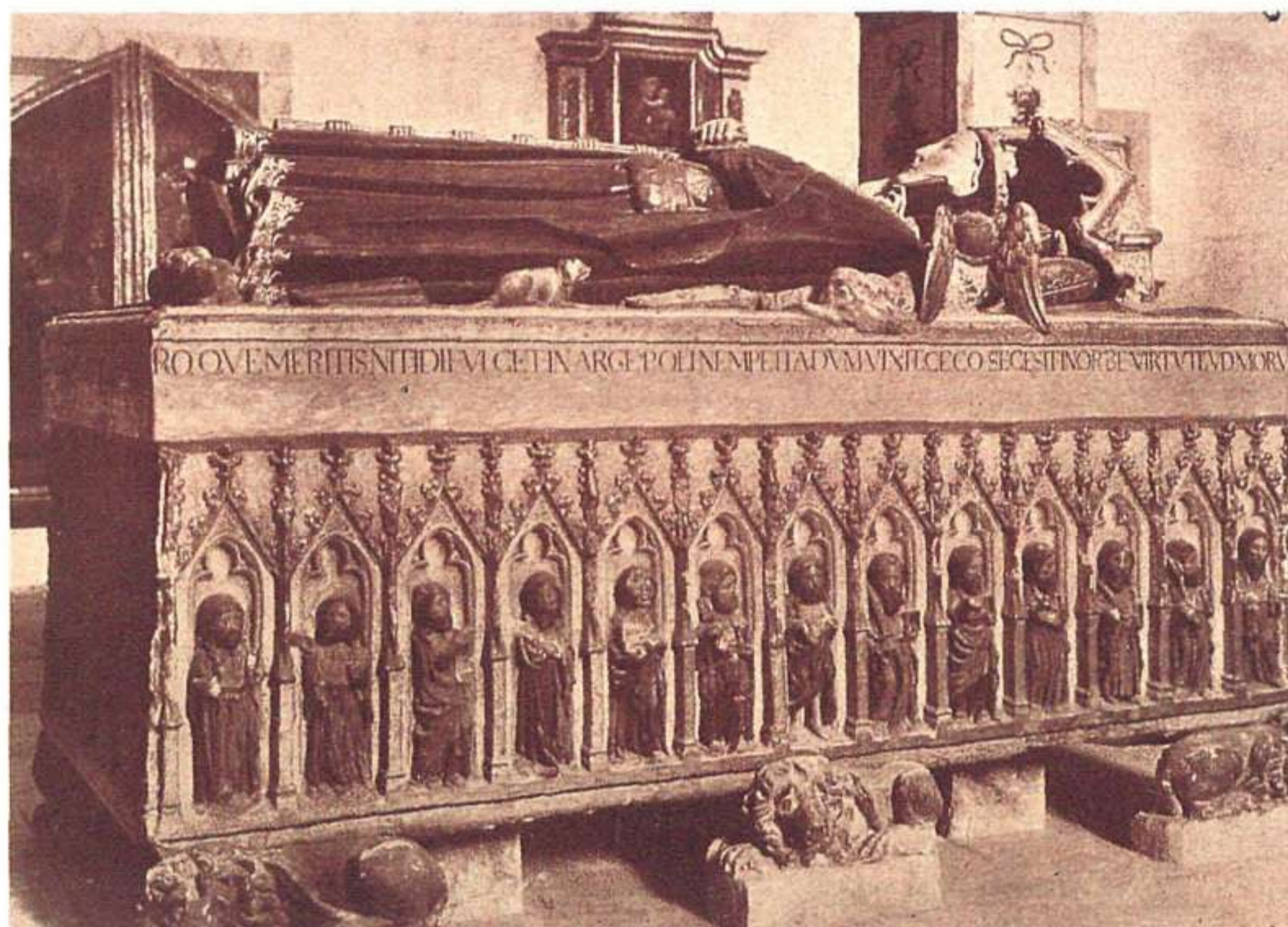
Sepulcro de Enrique III.

Sin duda la elección del atavío franciscano conlleva una admiración al modelo de vida cristiana de tal orden, pero el punto clave de tal selección lo emplazaría en la mediación redentora y patrocinio del santo titular; lo situaría en la propia praxis penitencial, ahora que el Purgatorio ofrece una alternativa más *optimista* cara al más allá. Mas no eran suficientes las indulgencias, como tampoco el ejercicio de la caridad con el necesitado; también eran necesarios los legados o mandas para las llamadas causas piadosas. Legados espirituales tan fomentados por la iglesia medieval, a modo de precio para alcanzar la vida eterna.

Frente a este drenar de legados píos, la comunidad se compromete a prestaciones asistenciales y piadosas, destinadas al reposo de los muertos: desde participar en el entierro y honras fúnebres a pedir por el reposo del alma de su protector o celebrar misas de *mortuis* y aniversario, según queda recogido en los obituarios; súplicas propiciatorias que el profano no siempre ha tenido tiempo de practicar en vida o, como apunta Parisse, no ha sabido decir con tanto fervor (14).

También se hacía importante la propia intercesión de los vivos mediante la *commandatio animae*. Y así, si bien cada área geográfico-cultural posee unas características muy concretas, de manera general existe una gran coincidencia sobre el verdadero sentido de la renta anual para la celebración de misas y los donativos de fábrica hechos por el laico; constituían lo que Gabriella Zarri denominaba *lasciapassare per il Purgatorio* (15).

Por vía de sugerencia quisiera apuntar otra posibilidad sobre la dinámica real de la elección del sayal monástico. Una cosa era la licencia para ser amortajado con el hábito de una regla y otra, muy diferente, perpetuarse sobre la tapa sepulcral con dicha enseña, con respecto a la cual el clero se mostraba a menudo bastante discriminatorio y receloso; sin duda por un riesgo de empleo dudoso y poco ortodoxo. ¿Se trataba de la prerrogativa de una élite o, por el contrario, era un emblema distintivo de pertenencia a la tercera orden? Con respecto al primer interrogante, era costumbre muy difundida entre los fieles de cualquier clase vestir hábito de penitencia durante la cuaresma y someterse a un ritmo vital penoso, llevado de un principio de humildad y perfección. En cuanto al segundo interrogante, observaba Sánchez Herrero que en la zona castellano-leonesa era frecuente procurarse la austera religiosidad de la orden tercera, si bien el abandono de los verdaderos objetivos por parte de algunos condujo a que en las Cortes de Soria del año 1380 hubiera un pronunciamiento oficial a este respecto (16). Tal vez la elección regia en los ejemplos que nos ocupan quepa verla a la luz de los beneficios de la tercera orden, donde eran acogidos todos aquellos que sin abrazar la vida religiosa aspiraban a vivir el cristianismo o, si se quiere, “ese estilo de muerte” (17). Fraternidades de terciarios que los franciscanos prodigaron con más empeño que los dominicos.



Sepulcro de Isabel de Portugal.

El sentimiento de gratitud de una orden hacia la devoción y auxilio generoso y financiero del devoto-protector, parece el punto de partida, si tenemos en cuenta el conocido interés de aquella sociedad por alcanzar el ideal de perfección desde la práctica de toda una serie de obras pías. Sobre este punto existen referencias muy puntuales. Es conocido el efecto de las órdenes mendicantes sobre san Luis, rey de Francia, “verdadero espejo de príncipes”, en la definición de Berges; también en la Castilla de los Trastámara sus monarcas Sancho IV y Enrique III adoptaron en vida una postura de compromiso con los franciscanos

Observantes, ajustándose al modelo de los religiosos regulares. Con respecto a esto me parece importante señalar el compromiso público de Enrique III con la causa franciscana el día 8 de septiembre de 1394, cuando insiste

“en la gran devoción que tenemos al bienventurado Francisco y a los religiosos de sus santa orden desde nuestra niñez”

por cuanto

“queremos defender con especial protección a dichos religiosos y favorecerlos con toda nuestra gracia. Atento a esto tomamos en nuestra protección a todos los conventos y religiosos de san Francisco, a todas las alhajas y bienes que, juntamente poseen en nuestro reino, y en fuerza de este presente rescripto mandamos y prohibimos firmemente so pena de nuestra indignación que ninguno con temerario atrevimiento presuma impedir, ofender o molestar a los dichos religiosos ni sus conventos y bienes contra el tenor desta nuestra protección” (18).

Sin duda que tal proteccionismo generoso quedaba imbricado con un compromiso benéfico por parte de la comunidad franciscana llevado al terreno de lo espiritual. Pero ¿tal exaltación de humildad o de espiritualidad ascética, mediante el hábito penitencial, no podría conllevar también un acto de reparación de faltas?, y así acceder con todos los honores a los ojos de los hombres y a la salvación última. Hacia tal postura se pronuncia Vauchez cuando considera que el laico al abrazar el estado penitencial de alguna manera asume “una norma prescrita por la iglesia a los pecadores públicos arrepentidos” (19).

No pretendo insistir en las muchas críticas virulentas que se han hecho a propósito de la biografía de Sancho IV, entiendo, con las matizaciones del caso, que el *exemplum* edificante de este monarca (y a sus palabras de compunción, recogidas por D. Juan Manuel, me remito) comporta una actitud de arrepentimiento conforme a un sentido de la *honestas*.

En efecto, desde su lecho de agonía, donde el Rey Bravo parecía desarrollar su último combate, el moribundo transmitía a su primo D. Juan Manuel su desconsuelo y congoja; el dramatismo de su situación. Me limitaré a recordar que allí el monarca reconocía que su muerte prematura

“non es muerte de dolencia, mas es muerte que me dan míos pecados et sennaladamente por la maldición que me dieron míó(s) padre(s) por muchos mereçimiento que yo les mereçí” (20).

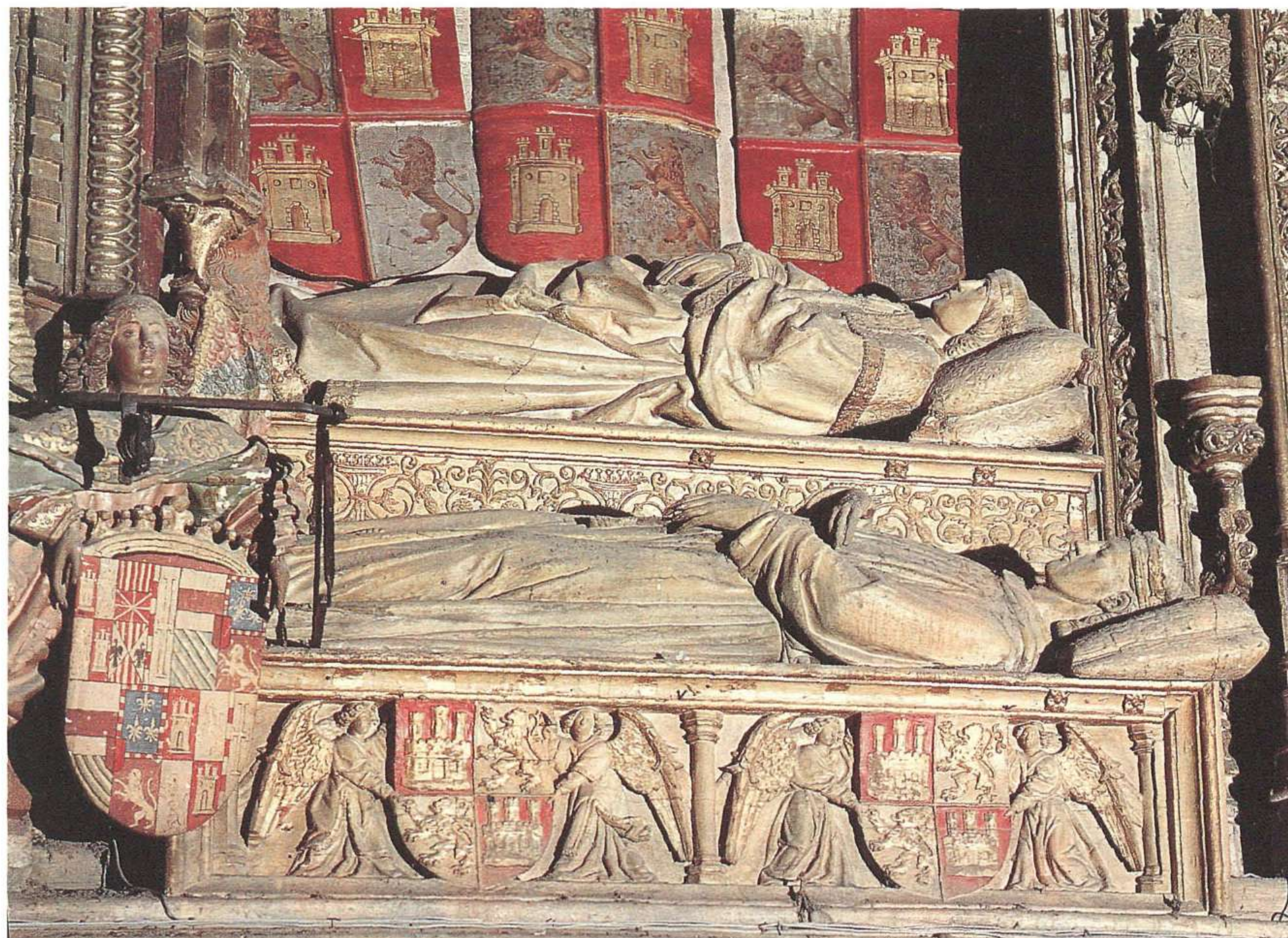
Aceptaba en este diálogo de penitente su propia culpabilidad. Recordemos que su padre Alfonso X le había negado su bendición al no respetar en sus derechos a los hijos del infante de La Cerda; los verdaderos herederos de la corona castellana. También es cierto que el matrimonio de Sancho IV con doña María de Molina no había sido reconocido por Roma por razones de parentesco directo; cuestión muy fronteriza con la disciplina eclesiástica, si bien es verdad que el monarca se consideraba tan bien casado “que en el mundo non avie rey que mejor casado fuese que él era”.

No olvidemos que entre los pecados de mayor repercusión por entonces estaba el de la unión marital ilegítima, algo que ya quedaba recogido en las propias Partidas. Aún habrían de pasar seis años desde el óbito del monarca (1301) para que el papado pusiera fin a esta situación crispada por medio de una bula de legitimación, lo que suponía aceptar la tutela de María de Molina sobre sus hijos y reconocer los derechos de éstos al trono.

Por otra parte, si bien no existe la certeza, al igual que Leonor de Aquitania puso su empeño en immortalizar el carácter real de su esposo Enrique II de Fontevault, tal vez el escrupuloso empeño de María de Molina (siempre atenta a la obediencia de la Iglesia y a la ortodoxia y, quién sabe, si considerando la

postura de quienes se habían mostrado detractores de la legitimidad de su esposo Sancho IV) contribuyó a la legalización moral de su esposo años más tarde (1308), inmortalizándole con el hábito de laico piadoso que el propio monarca solicitara como mortaja.

Quisiera, sin embargo, resaltar una consideración: si por una parte esta iconografía real informa de una voluntad de compromiso, también encierra un matiz menos intimista: es decir, los gobernantes también



Sepulcro de Sancho IV y María de Molina. Catedral de Toledo.

deberán actuar como guía moral para la sociedad. Es esta la posición defendida por D. Juan Manuel en *El Libro de los Estados* (LVIII), cuando dice que “a medida que el hombre es de mayor guisa, tanto parece mayor el ferro que faze, et mas judgado es de las gentes” (21).

Y así, aunque sea simplificando mucho, podemos decir que el deseo de salvación no es el único móvil que habrá de guiar al monarca, también deberá ser modelo, ejemplo para el resto del tejido social. Su yacente es por ello, como un *exemplum* de los muchos recogidos en el “Espejo de la verdadera penitencia”, obra donde se plantean los vicios a evitar y las virtudes a practicar. De hecho los últimos momentos agónicos del monarca recogidos por D. Juan Manuel en el “Libro de armas” destilan un último gesto de arrepentimiento, declarando “que mi alma está en gran verguença contra Dios”

Existe un deseo por descargar la conciencia, en el convencimiento de que las ofensas hechas requerían una práctica penitencial. Creo que su pesimismo final es bastante clarificador. Consciente de que la suerte

de su alma está en juego, D. Juan Manuel nos deja un retrato del hombre reflexivo y mesurado; aspecto en el que no han insistido sus propios biógrafos.

Guiados por esta idea, se imponen dos reflexiones en esta imagen del soberano que es consciente de su juicio individual: de una parte, su adhesión a una orden religiosa que supo llevar a la práctica el equilibrio entre el ejercicio del poder y las exigencias de un ideal. Este podría ser el aspecto íntimo. Pero, además, intuyó un convencimiento en la mediación del hábito con respecto a la suerte de su alma, con efecto *antivanitas*. Llegamos así al aspecto último, indisociable del aspecto íntimo. Sin duda cuenta la iniciativa de la propia orden monástica en tal elección, cumpliéndose de esta manera con una deuda de reconocimiento a quien en vida les mostró su apoyo; orden en la que, además, militaban muchos de los directores de conciencia reales. Puntualizaciones que poco tienen que ver con la elección hecha por Isabel de Portugal. Las razones de la reina portuguesa parecen el resultado de un comportamiento ético observado en vida, ingresará en la Tercera Orden de san Francisco y compartirá la vida monacal en las clarisas de Coimbra, solicitando que allí sea soterrado su cuerpo con el hábito franciscano y el bordón del peregrino. Y es aquí donde hay una coincidencia con el ejemplo anterior. Más que representar la idea de monarquía interesa centrarse en el monarca como ser humano.

Tradicionalmente la iconografía funeraria oficial de un monarca pone su acento en un esquema donde éste (revestido con las diferentes túnicas y portando coronas y cetro) sobrevive a su muerte física por medio de una imagen que rememora el día de su consagración, así como su rango. De hecho varios fueron los reyes inhumados con los atavíos de consagración. La imagen funeraria de Enrique III constata su condición real; los atributos de autoridad suprema o poder temporal (espada con talabarte y corona) quedan puestos de relieve. Con razón no era la suya una muerte anónima. Pero la ordenación de datos en esta imagen memorial no queda ahí; también asume el riesgo de tender un puente entre el concepto de soberano en tanto que rey y en tanto que hombre. Es aquí donde toma cuerpo la premeditada sustitución de los ropajes suntuosos por el hábito franciscano solicitado en vida, como criatura afligida y atenta a

“poner y dexas en buen estado la mi alma...
e temiéndome de la muerte que es natural.” (Test. de Enrique III).

De una parte, la actitud esperanzadora del mortal que pretende encontrar un sentido supremo a su vida; de otra, concebir el hecho frente a la humanidad, y si es cierto que el hombre como mortal puede sucumbir en los límites de la existencia terrestre (muerte del cuerpo e descomposición de la materia) “el rey como tal no muere jamás” (Brandenburg).

Planteaba Duby acertadamente que los monumentos funerarios eran un reclamo hacia los vivos y así, ante la irreversible muerte biológica, la imagen que se pretende transmitir del “rey doliente” procura eludir la muerte espiritual, como también se nos propone otra forma de inmortalidad: la inmortalidad social. Que la sociedad no excluya de su recuerdo el poder del hombre como individualidad terrestre que fue y que la muerte física (lo efímero de las miserias del cuerpo) sea un accidente de corto significado que no haga inviable las relaciones de los muertos con una sociedad de vivos, paliando así el concepto de muerte eterna.

Al igual que los Trastámara en Castilla, tampoco los angevinos de Nápoles dudaron en exponer su compromiso público con el modelo franciscano. Se trataba de una familia de origen francés que computaba entre sus ascendientes a dos santos de canonización reciente: san Luis de Francia y san Luis de Toulouse, ambos canonizados en 1297 y 1317 respectivamente.

Santa Clara de Nápoles acoge el mausoleo de Robert d'Anjou († 1345) inmortalizándole con el sayal de la familia espiritual mendicante de su hermano san Luis. Este angevino, que reforzó su prestigio en razones de orden religioso, mantuvo en vida una postura muy próxima a las tesis de los frailes menores, lo que no obstaculizó para que en momentos muy concretos adoptara una colaboración muy activa con la

causa de los dominicos. Así, por vía de ejemplo, en la canonización de santo Tomás de Aquino celebrada en Aviñón (1323), asumió públicamente, y por decisión propia, el sermón en honor del nuevo santo. Sin duda estas actitudes disfrazan una voluntad política que pueda prestigiar a la monarquía de los Anjou, pero siempre quedará mediatizada por una postura personal no exenta de una búsqueda del prestigio sacral de su linaje, interesado en dar una imagen de su familia como *beata stirps*; ello presuponía, dice André Vauchez, la idea de que en su estirpe la santidad florece en cada generación (22).

A raíz de la canonización de san Luis de Toulouse en 1317, Simone Martini se desplazó a Nápoles para pintar un retablo destinado a la iglesia franciscana de S. Lorenzo (hoy en la Galería Nacional de Capodimonte) donde el sienés recogería el momento en que Louis de Toulouse renuncia a sus derechos al trono y corona en favor de su hermano menor, Robert d'Anjou. Enzo Carli no dudó en darle una interpretación a este gesto: como una reparación pública que pusiera fin a las acusaciones hechas en su momento sobre la usurpación de derechos potestativos del primero sobre el segundo (23).

No voy a insistir en este capítulo biográfico de Robert d'Anjou, de razones tan complejas como divididas en su valoración. Sin embargo, la pintura de Simone Martini fue entendida como un reconocimiento al modelo de santidad de quien, aun siendo obispo, determinó abandonar tal estado y anteponer su condición de franciscano. Pero, además, no se puede dejar de reconocer que una gran parte de la actividad gestora del monarca angevino incidió positivamente en el proceso de canonización de Louis de Toulouse, contribuyendo con grandes sumas económicas, así, por vía de ejemplo, en el año 1311 entrega al franciscano Guillaume de Saint Marcel, su procurador en la Curia, cuatrocientos florines de oro *pro expeditione inquisitionis facte de miraculis clare memorie domini Ludovisi episcopi tolosani fratris nostri* (24).

Era Luis de Toulouse un adicto a la causa de los espirituales, consideración que retrasaba el interés del propio papado por registrarlo en el catálogo de santos; por ello, elevarlo a tal categoría, suponía reconocer a una facción del franciscanismo con la que Roma, más cercana a la causa de los conventuales, no se mostraba conforme. Pese a las raticencias, el placet se impuso y con su aquiescencia el reconocimiento del *usus pauper* y del ritmo de la vida ascética para los franciscanos llamados a ocupar el rango episcopal. Es sobradamente conocido que el nuevo S. Luis había accedido a la actividad pastoral a condición de poder trocar las ropas episcopales por el sayal de hermano menor. Posteriormente, el carisma del nuevo santo llegará a competir en honor con san Francisco o san Antonio de Padua cuando el papa Clemente VI emita la bula *Ante Thronum* (1343) por la que se otorgan indulgencias de indulto en el día de su festividad. El hecho llega a redondearse dos años antes de la muerte de Robert d'Anjou cuando el culto a su hermano habría llegado a alcanzar gran renombre en Italia y en la Francia de los Valois. Citemos por vía de ejemplo el tríptico con la Crucifixión y los seis santos franciscanos más venerados: santa Isabel, santa Clara, san Francisco, san Luis d'Anjou, san Antonio de Padua y el beato Gerard de Villamagna (comienzos del siglo XV en el Palacio Comunal de Rieti).

En nuestro camino de justificación de los resultados, parece lógico reconocer que el modelo del nuevo santo angevino estuviera presente entre las preferencias finales del monarca Robert, como es también lícito suponer que encontrara en su hermano un mediador eficaz ante el más allá, una vez que se afirma con todos los honores el culto litúrgico a san Luis de Toulouse como ideal de perfección cristiana.

Si en el comportamiento de Robert d'Anjou se encierra un deseo por reforzar el prestigio religioso de la dinastía angevina; parecería razonable que tal comportamiento no fuera incompatible con sus propias exigencias de perfección moral y espiritual. Y así, al igual que su hermano mayor llevado de un ideal de humildad afín a la espiritualidad franciscana aspiraba a alcanzar la condición de simple religioso, también Robert d'Anjou procura su inmortalidad con el hábito de pobreza.

Decía Vauchez que el acto de renuncia de san Louis al episcopado, podría valorarse como un deseo de eliminar obstáculos en la vía de la perfección cristiana, en un momento de crisis para el modelo episcopal.

Este principio de alguna manera se aquilata en la imagen funeraria del monarca, donde el hábito penitencial se impone sobre los propios atributos de autoridad o poder temporal (corona real). Otra cuestión muy diferente es que en el propio frontal de su mausoleo mural y donde tradicionalmente se disponen los símbolos heráldicos y mundanos se recoja la majestad de Robert d'Anjou con todos sus atributos de poder temporal, flanqueado por sus ascendientes y descendientes (la solidaridad de su linaje). Animado por valores más profanos, allí se tipifican más los aspectos que están en consonancia con otro tipo de gloria: la gloria terrestre.

NOTAS

1 *Fondements d'un nouvel humanisme* (1280-1440), Skira, 1966 p. 120.

2 *Sepulcra e monumenta del medioevo*, Roma, 1985, 230.

3 La mort en Occident..., 13.

4 "Le corps et la mort en Castille aux XIVe et XVe", *Razo* 2, 93.

5 *Escritos en prosa anteriores al siglo XV* (Madrid, 1860), 364-5.

6 *Libro de los Estados. D. Juan Manuel y la sociedad de su tiempo.* (Madrid, 1976), 7.

7 Véase Visceglia (M.A.) "Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVII s.), en *I vivi e i morti*, Quaderni Storici Agosto 1982, 591.

8 Nota tomada de Vauchez (A) *La saintité en occident aus derniers siecles du Moyen Age*, Ecole Francaise de Rome (1981), 447.

9 *Crónica de los Reyes de Castilla. Fernando III, Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV*, con Introducción y notas de A. García Martínez (Murcia, 1982).

10 *Crónica de los Reyes de Castilla*, T. II, Colecc. ordenada por C. Rosell (Madrid, 1953), 264.

11 "Ideales de la vida en la España del siglo XV: el caballero y el moro" en *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y sociedad*, Departamento de Historia Medieval de Zaragoza (1983), 308.

12 *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Gedisa, Serie Meditaciones (Barcelona, 1985), 53.

13 *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, FCE (México, 1984), 30.

14 *Les nonnes au Moyen Age* (Le Puy, 1983), 99.

15 "Purgatorio particolare e ritorno dei morti tra Riforma e Controriforma: l'area italiana", en *I vivi e i morti*..., 467.

16 *La diócesis del reino de León (S. XIV-XV)* (León, 1978), 332. Ver también *Cortes de Castilla y León*, T. II, 303.

17 Duby (G) *Fondements*..., 91.

18 Decisión recogida por Messeguer (J) en "Isabel la Católica y los franciscanos", en *A. I. A.* (1970), 271.

19 La saintité..., not. 374.

20 *Obras completas de D. Juan Manuel*, "Libro de las armas", Edic., prolog. y notas de J. M. Blecua T. I. (Madrid, 1982), pp. 134-40. Sobre este monarca v.: "Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV", de M. Núñez, en *B.M. Arqueológico Nacional* (Madrid) III, 1985. Pp. 169-75.

21 Araluce Cuenca (J), *El libro de los Estados de D. Juan Manuel y la sociedad de su tiempo*. (Madrid, 1976), p. 72.

22 La saintité..., 214.

23 *Les primitifs siennois* (París, 1957), 28.

24 La saintité..., not. 21, p. 78.



Simone Martini. Retablo de San Louis de Toulouse. Galería Nacional de Capodimonte.

ESTE NÚMERO 10 de la REVISTA DE ARTE
FRAGMENTOS
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL 30 DE MARZO DE 1987
EN GRÁFICAS FORMA, S. A. DE MADRID

MINISTERIO DE CULTURA

EE428
PVP-PTS
500
PTGS